

Slam francês e cantoria nordestina: voz, corpo e poesia

French slam and Northeastern “cantoria”: voice, body and poetry

Martine Kunz

Universidade Federal do Ceará (UFC), Fortaleza, Ceará / Brasil

martinekunz@gmail.com

Resumo: Este texto tem como objetivo fazer um estudo comparativo entre duas modalidades poéticas marcadas pela oralidade e a *performance*: o torneio de *slam* tal como é praticado na França e a cantoria, poesia improvisada sob a forma de duelo verbal entre dois cantadores, tal como se apresenta no Nordeste do Brasil. A partir da observação *in loco* das duas artes performativas e do aporte crítico de Zumthor (“espetacularização” da literatura), a análise propõe uma leitura possível da relação estabelecida por cada *performance* entre voz, corpo e público.

Palavras-chave: *performance*; *slam*; cantoria.

Abstract: This paper presents a comparative study between two poetic forms marked by orality and performance: the tournament of slam the same way it is practiced in France and the *cantoria*, improvised poetry as a verbal duel between two *cantadores* as it is observed in the Northeast of Brazil. Based on observation *in loco* of the two performing arts and Zumthor’s literary criticism («spectacularisation process»), the study proposes a possible lecture of the established relation in each performance among voice, body and audience.

Keywords: performance; slam; *cantoria*.

Recebido em 29 de março de 2016.

Aprovado em 8 de junho de 2016.

No seu ensaio intitulado *Na madrugada das formas poéticas*, Segismundo Spina nos apresenta o despertar das formas que presidiram à gênese da poesia primitiva, entendida por ele não como a poesia dos povos pré-letrados, mas como a poesia “ligada ao canto, indiferenciada, anônima e coletiva” (SPINA, 2002, p. 15). No princípio, define o autor, antes que surgisse a pessoa do poeta letrado e isolado de sua comunidade, a poesia vivia com a música e, de certo modo, com a dança. “Se a poesia herdou da música as leis fundamentais da sua constituição, a dança não deixou de contribuir para a organização rítmica do verso” (SPINA, 2002, p. 37). Mas essa madrugada iluminada em que as três artes Música, Dança e Poesia não eram dissociadas, havia de se diluir e se perder no ocaso da palavra escrita.

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 (SPINA, 2002, p. 22).

Sob outra perspectiva, em *Performance, recepção, leitura*, o medievalista/poeta Paul Zumthor avalia o impacto sobre a poesia vocal, dos meios de reprodução eletrônicos, auditivos e audiovisuais:

De todo modo é claro que a mediação eletrônica fixa a voz (e a imagem). Fazendo-os reiteráveis, ela os torna abstratos, ou seja, abolindo seu caráter efêmero abole o que eu chamo sua *tactilidade*. [...] de todo modo, aquilo que se perde com os *mídia*, e assim necessariamente permanecerá, é a *corporeidade*, o peso, o calor, o volume real do corpo, do qual a voz é apenas expansão (ZUMTHOR, 2000, p. 19).

Lembramos que em *A letra e a voz: a “literatura” medieval*, Zumthor ampliara a noção de texto literário, em contexto de medievo ocidental, adotando o ponto de vista da “obra inteira”, que compreende a totalidade dos fatores da *performance*. A obra inteira é “concretizada pelas circunstâncias de sua transmissão pela presença simultânea, num tempo e num lugar dados, dos participantes dessa ação. A *obra* contém e realiza o texto” (ZUMTHOR, 1993, p. 10). Ela é “o que é poeticamente comunicado, aqui e agora – texto, sonoridades, ritmos, elementos

visuais; o termo compreende a totalidade dos fatores da performance” (ZUMTHOR, 1993, p. 220).

No capítulo intitulado “A obra plena”, Zumthor (1993, p. 241) reitera: “Toda voz emana de um corpo, e este, numa civilização que ignora nossos procedimentos de registro e de reprodução, permanece visível e palpável enquanto ela é audível.”

O presente estudo comparativo teceu-se na trama dessas leituras. Ele remete a duas manifestações contemporâneas de poesia performática, através das quais tenciona-se realçar a resistência da voz e refletir sobre ela enquanto emanação do corpo. De um lado, a coreografia urbana e dinâmica dos *slammers* franceses e suas vozes alteradas pela emoção, suas ideias e palavras cadenciadas. Do outro, o ensimesmamento concentrado dos corpos dos cantadores nordestinos e seus versos que dançam, em passos complexos e diversificados. Nesta e naquela palavra cantada ou falada, ouve-se um caráter coletivo, no sentido atribuído ao termo por Spina (2002), isto é, um reflexo dos anseios das comunidades de ouvintes a que se dirige o canto ou a fala. É possível também identificar nessa espetacularização ou teatralidade da literatura, a ressurgência de uma poética da oralidade, uma arte performativa de origens longínquas no tempo e no espaço, como se a tradição se renovasse sem fim, até hoje. Nesse sentido, Paul Zumthor (1993) demonstrou que a obra medieval, qualquer que seja, é sempre levada a transitar pela voz e só existe em situação de *performance*:

O significativo do significado textual é um ser vivo. Jargão à parte, eu traduziria que o sentido do texto se lê em presença e no jogo de um corpo humano. O texto torna-se *quente*, segundo a terminologia de McLuhan: a performance não é divertimento senão secundariamente; ela não é em absoluto uma ocasião especialmente agradável; é comunicação de vida, sem reserva (ZUMTHOR, 1993, p. 260).

O autor ainda soube contemplar, através de um campo de investigação vasto e diversificado, textos literários que, reconciliando a voz e o corpo da poesia viva, alastram-se do medievo ao contemporâneo.

As duas *performances* cotejadas propõem, cada uma a seu modo, essa reconciliação da voz, do corpo e da poesia; elas aliam ritmo e harmonia e nos convidam a integrar o coro do auditório, que silencia ou estremece; suas encenações dão ênfase ao dito, indissociável do

seu suporte, o corpo; seus rituais amplificam vozes que se pensavam perdidas: “Necessariamente, parece-me, a voz viva tem necessidade – uma necessidade vital – de revanche, de ‘tomar a palavra’, como se diz” (ZUMTHOR, 2000, p. 19).

É na *performance* que esta análise comparativa entre o *slam*, tal como é praticado na França, e a cantoria do Nordeste do Brasil encontra sua justificativa. São dois objetos culturais passíveis de aproximação por certos aspectos, mas também extremamente diferentes no que diz respeito a suas formas e modalidades de inserção nos contextos sócio-históricos dos referidos países. Embora ofereçamos ao leitor uma reflexão elaborada a partir de um campo de investigação desigual, apostamos na pertinência de nossas interrogações e na justeza de nossas intuições.¹

Lembraremos, inicialmente, as características de um gênero e do outro. Em seguida, veremos o que aproxima as duas manifestações e o que as diferencia, para, enfim, tentar identificar nelas o que nos chamou a atenção: a presença carnal e comovente do corpo do outro.

1 A cantoria: fixidez e movência

A cantoria é uma arte poético-musical encontrada essencialmente no Nordeste brasileiro. Logo na primeira metade do século XIX houve manifestações de cantoria na Paraíba, o que não exclui, segundo Márcia Abreu (1999, p. 74), a existência do gênero antes desse período. A tradição fixa o nome de Agostinho Nunes da Costa, que viveu entre 1797 e 1858, como um de seus iniciadores. Os primeiros cantadores eram de origem rural e a cantoria era um dos maiores divertimentos do sertão. No entanto, como muitos outros nordestinos que tiveram que fugir da miséria, os poetas itinerantes conheceram também o êxodo em direção aos grandes

¹ Importa ressaltar que se, por um lado, temos uma certa familiaridade com o universo da cantoria e da literatura popular em verso do Nordeste brasileiro, por outro lado, fizemos apenas breves incursões no *slam* parisiense, entre 2010 e 2015, chegando a integrar o júri de sessões de *slam*, em março de 2013 e julho de 2014, no Cabaret Populaire Culture Rapide, localizado em Belleville (Paris XX^e). Nessa ocasião, mantivemos contato com o *slammaster* Pilote le Hot, o ativista mais engajado do núcleo inicial do *slam* francês. Veja-se entrevista de Pilote le Hot, em 28 de maio de 2016, dia da final da 10^a Copa do Mundo de *slam* poesia, em Paris, no JT Internacional de TV5 Monde (Cf. POÉSIE..., 2016. Disponível em: <<http://information.tv5monde.com/culture/le-monde-slame-de-la-poesie-Paris-109878>>).

centros urbanos. Foi em virtude desses movimentos migratórios que seu público se diversificou, assim como a temática. É ainda em decorrência dessa geografia movediça que Rio de Janeiro, Brasília e São Paulo tornaram-se pontos de referência da cantoria fora do Nordeste.

No tocante às origens possíveis e mais recuadas dessa manifestação cultural, Luis Soler (1995, p. 26) destaca, entre outras, fontes gregas e provençais, cantos amebus e a lírica trovadoresca, o peso da relação entre a tradição improvisadora árabe e a cantoria, repente ou desafio, como é designada a disputa poética entre dois repentistas-cantadores. Ao largo das querelas terminológicas e dos debates em torno das origens dessa grande arte da palavra, lembramos a definição elaborada por Idelette Muzart-Fonseca dos Santos (2006, p. 21): “A palavra cantoria designa o conjunto da poesia oral cantada e improvisada segundo modalidades e regras poéticas muito precisas, onde a performance oral condiciona em grande parte a expressão, pela instauração de uma troca frutuosa entre o cantor e seu público.”

Poesia, canto, improviso, rigor das regras poéticas, *performance* e cumplicidade com o público: todos os elementos citados participam do prestígio da cantoria. Ela consiste, na maioria das vezes, em um debate entre dois poetas improvisadores: eles tocam uma viola de dez cordas metálicas, rivalizam com versos e rimas até que um deles reconheça ter sido vencido pelo outro, pare de narrar cantando, e encoste seu instrumento musical. O improviso, nesse campo de batalha que mescla insulto e elogio, não só é central como também imperativo, fator de renovação e emulação. As regras relativas à rima, métrica e coerência temática são rigorosas e pode até parecer curioso e paradoxal que, embora participe de uma justa verbal inervada pelo improviso, o poeta aceite submeter-se absolutamente às injunções de sua arte. Na verdade, são regras tão coercitivas quanto protetoras e fecundas; elas solicitam e realçam a agilidade mental e o gênio inventivo dos cantadores. Cada cantor tem suas peculiaridades e, além disso, não se pode esquecer que a estrutura da cantoria sofre variações em função dos diferentes tipos de público que costumam prestigiá-la e dos contextos diversos em que ela se realiza, grandes festivais ou ambientes mais restritos. Nesse sentido, é preciso avisar que, no âmbito de nosso estudo comparativo, elegemos como referência a cantoria de pé-de-parede, tal como é possível presenciá-la em certas noites de viola, na Casa do Cantador do bairro Carlito Pamplona, em Fortaleza. Maria Ignez Novais Ayala (1988, p. 25) definiu assim o cenário dessa modalidade:

Normalmente, os cantadores sentam-se em cadeiras colocadas junto à parede; daí a denominação cantoria de pé-de-parede. Diante da dupla está a platéia. Entre os cantadores e o público, delimitando o espaço dos criadores e o dos receptores, é posto um banquinho e, sobre este, uma bandeja em que os presentes depositam a paga dos versos.

2 O *slam*: corpo e texto em ritmo veloz

Slam vem do inglês *to slam*, que significa “fechar ou bater com força e barulho” – uma porta, por exemplo – e possui também o sentido de “torneio, competição”. O *slam* de poesia, tal como apareceu na França no final dos anos 1990, tem suas origens nos Estados Unidos. Ele foi lançado nos anos 1980, em Chicago, por Marc Smith, um operário da construção que, desde 1986, começou a organizar concursos de poesia em bares. Por sua vez, alguns poetas do movimento *hip-hop*, manifestação cultural de rua nascida nos guetos nova-iorquinos no princípio dos anos 1970, reivindicam o gênero em questão por ele ter nascido também na rua;² a rua, palco-matriz do *hip-hop*, descrita por Souza (2011) como vibrante e movediça:

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* (SOUZA, 2011, p. 12).

Foi também em palcos abertos e em bares que o *slam* ficou conhecido na França. O filme *Slam* (1998), do cineasta americano Marc Levin,³ é apontado como o marco da descoberta do movimento no Hexágono, mais precisamente em Paris. Fenômeno eminentemente urbano,

² É mister lembrar igualmente os Last Poets, ancestrais do *rap*, suas percussões africanas e sua poesia incendiária nascida em Nova York, em 1968, o ano do assassinato do pastor Martin Luther King.

³ Cf. SLAM..., 2007. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=ojDKI8JxfLs>>.

o *slam* é praticado por poetas de todos os estilos e de todos os meios sociais e, por essas razões, ele é difícil de se catalogar, classificar. A Association Slam Productions⁴ apresenta essa *performance*, em termos gerais, como uma arte oratória que participa da renovação da poesia na França, um movimento artístico-sócio-cultural cuja tônica é a vontade de democratizar a poesia. Por seu turno, quando indagado sobre a natureza de sua arte, o renomado *slammer* francês Grand Corps Malade⁵ responde que existem tantas definições de *slam* quanto existem *slammers* e públicos de *slam*.

Entretanto, apesar da imprecisão que ronda a definição dessa modalidade de poesia performática, e a partir dos documentos consultados e testemunhos diversos sobre o *slam*, amplamente reconhecido e midiaticado na França,⁶ verificamos que, como a cantoria, o gênero funda-se sobre o princípio do torneio. Há competição, regras e notas – as notas vão de zero a dez com um número após a vírgula, são atribuídas por um júri escolhido ao acaso no público, e mostradas logo após cada intervenção. Os participantes inscritos para a sessão de *slam* dizem seus textos cada um por sua vez; raramente apresentam-se em equipe. As regras são as seguintes: inscrições abertas a todos (sem distinção de idade, de cor, de religião, de preferência sexual, de aparência e de capacidade física ou intelectual); não há uso de fantasia ou adornos, de nenhum acessório; a *performance* envolve o texto do poeta e sua relação com o público; há total liberdade de expressão, qualquer assunto pode ser abordado em qualquer estilo; os textos têm que ser autorais, ditos sem acompanhamento musical. São as palavras em choque, as rimas, as assonâncias e aliterações, as variações na altura e na intensidade do tom, o ritmo, que asseguram a melodia. A musicalidade é por vezes quase jazzística. Os textos, escritos anteriormente, são lidos ou decorados,

⁴ Cf. SLAMEUR, [s.d.]. Disponível em: <www.slameur.com>

⁵ Cf. GRAND..., 2015. Disponível em: <www.grandcorpsmalade.com/slam.htm>.

⁶ À diferença da França, onde a prática do *slam* é bastante difundida, no Brasil sua difusão é limitada e deve-se, sobretudo, à ZAP, Zona Autônoma da Palavra, criada em 2008, em São Paulo. Cf. ZAP!..., 2008-. Disponível em: <<http://zapslam.blogspot.com>> (o *blog* redireciona para vários conteúdos de grande interesse). Conferir também as recentes sessões de Slam Resistência realizadas na Praça Roosevelt em São Paulo (SLAM..., [2012-]. Disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLNjIAgePxDQmq_m1kFGB_BdM_pQ90L4PR>). Enfim, para saber onde acontecem os *slams* de poesia no Brasil, ver BRASIL..., [200-?]. Disponível em: <<https://www.facebook.com/brasilpoetryslam/?fref=nf>>.

portanto há pouco ou nenhum improvisado; o tempo de uso da palavra é de três minutos no máximo. Tudo acontece como se o enfrentamento não fosse apenas dos *performers-slamers* entre si, mas também de cada um consigo mesmo, como se cada um fosse para si mesmo a medida de seu desafio frente ao público. Cada *slammer* luta com as palavras para cuspir seu texto no pouco tempo concedido, e luta também com um feixe de regras díspares, algumas precisas e restritivas, outras indefinidas, acolhedoras, flexíveis.

3 Cantoria e *slam*: poesia, *performance* e recepção

Nas duas manifestações, cantoria e *slam*, encontramos alguns elementos semelhantes: a espetacularização do texto – “Toda ‘literatura’ não é fundamentalmente teatro?” pergunta Zumthor (2000, p. 22) –, o gosto pela palavra compartilhada e pelo lúdico, a competição, a poesia sonora, a presença da voz, a variedade temática, e o laço essencial: a arte da *performance*. A *performance* faz da noitada de *slam* ou de cantoria um momento único e singular, intimamente ligado à presença imprescindível do público, cúmplice e atento. Não há cantoria ou *slam* sem *performance* ou sem público.

Qualquer que seja o lugar de apresentação, nos dois casos o acontecimento foi divulgado com antecedência, a data fixada e o espaço reservado para o público que vai se deslocar para presenciar a *performance*. Sem o público, cantoria e *slam* perderiam o sentido, pois não haveria a situação de *performance*, isto é, segundo Zumthor (1993, p. 19), “quando a *comunicação* e a *recepção* (assim como, de maneira excepcional, a produção) coincidem no tempo.”

Como já dito, a existência de um público é essencial nas duas artes. Na cantoria,⁷ sabemos do acordo tácito que aproxima violeiros e ouvintes; é da qualidade da cumplicidade com o público que depende o sucesso da produção poética. Geraldo Amâncio, cantador cearense reputado em todo o Brasil, comenta:

⁷ Não me refiro aqui aos festivais de cantoria, em que a relação do cantador com o público é necessariamente mais distante, mas, como já foi anunciado, à cantoria de pé-de-parede, mais comum, e de auditório mais reduzido. No caso presente, trata-se de cantorias de pé-de-parede em contexto urbano.

Quando o cantador tá cantando de improviso na televisão, ele sente a falta do público; a falta do público que eu estou dizendo é a falta do carinho, não é só a presença, é o estímulo, é esse interagir que você falou agora. Eu tenho fome de palma – vou revelar uma coisa aqui que eu nunca disse – eu tenho fome do carinho do povo [...] a minha fonte principal de inspiração é a resposta no aplauso. [...] Se um público tomar partido e aplaudir só um cantador, o outro morre, de tal forma que até a voz se perde...⁸

Boris Schnaiderman, em seu prefácio ao livro *No arranco do grito – aspectos da cantoria nordestina*, de Maria Ignez Novais Ayala (1988, p. 10), reproduz a declaração de um poeta popular que expressa bem a ligação estreita entre criação individual e coletiva: “O verso é da gente, a poesia é do povo.”⁹

Mesmo heterogêneo e urbano, o auditório da cantoria tem um papel ativo e determinante no desenrolar da manifestação, pois é um público conhecedor. Embora não sejam cantadores, muitos ouvintes sabem compor versos, eles dão o mote para que brotem as glosas. Esses apologistas são familiarizados com as fórmulas e técnicas da cantoria e sabem avaliar uma improvisação segundo critérios estáveis, alicerçados na tradição. Ayala (1988, p. 150) precisa que “a arte do repente não se constrói pela violação e sim pela obediência às normas existentes. A inovação se dá por acréscimo.”

No caso do *slam*, o júri não é profissional, sua avaliação é mais subjetiva. Os critérios de avaliação não são fixos, haja vista a grande diversidade das formas e dos temas apresentados. Os textos imprevisíveis batem como portas ao vento, e talvez o essencial seja isso, essa surpresa veloz, e não os resultados da competição.

Embora, como reivindica o *slammaster* Pilote le Hot, o torneio seja fundamental, forçoso é reconhecer que o julgamento do público não tem a mesma função num caso e no outro. Enquanto podemos afirmar que no *slam* o júri vai apreciar se o poeta conseguiu “dizer-se”

⁸ Entrevista concedida por Geraldo Amâncio a mim e Tiago Barbosa Souza na Casa do Cantador, em Fortaleza, em 15 de abril de 2011. A entrevista não foi publicada.

⁹ Sentença anotada pelo crítico literário Cavalcanti Proença, sem menção do nome do poeta popular, e encontrada por Ayala em texto inédito desse autor, aqui retomada e comentada por Boris Schnaiderman.

e expressar a originalidade do seu “eu”, na cantoria o público vai querer “reconhecer-se” e verificar que é bem representado por aqueles a quem delegou o direito de fazê-lo. O público, nesse caso, vai querer reencontrar o laço de pertencimento que o aproxima dos cantadores e faz da cantoria, além de acontecimento artístico, um fator de coesão social. Não raro o improvisado efêmero parece ter o peso e a gravidade de um rito religioso, talvez porque essa arte performativa, individual e coletiva ao mesmo tempo, inscreva-se em uma tradição que dilata seu tempo e que as regras estritas ritualizem as palavras. A brincadeira vira cerimônia.

Percebemos que, em um e outro contexto de *performance* poética, os textos ditos e ouvidos tornam-se objetos de percepção sensorial múltipla, pois o suporte do texto é todo o corpo do outro. A voz que traz as palavras sai do corpo do outro e penetra no meu. É no momento em que ela escapa desse corpo que eu posso percebê-la como vinda de lá. Então ela estava lá, mas já não está mais; ela está dentro de mim agora, mas eu não consigo circunscrevê-la, ela toma todo o espaço de dentro. A voz reside nessa circulação entre aqui e alhures, enclausuramento e escapada sonora. A voz e as palavras não têm lugar, elas são um lugar fora de todos os lugares, à maneira das utopias. A voz do outro não fica fora do meu corpo, não desliza sobre ele, mas me penetra e me mobiliza tanto quanto o paladar e o olfato. Há vozes graves como rochedo, fluidas como água, elas estendem-se em mim como paisagens sem cancela. A voz então é o outro dentro de mim, na instantaneidade do som compartilhado. No *slam* e na cantoria, a voz me remete ao corpo do outro, de que ela é emanção. Reencontramos a distinção já citada, e sugerida por Zumthor (2000, p. 88), entre a *obra* e o *texto*:

É no nível da *obra* que se manifesta o sentido global, abrangendo, com o do texto, múltiplos elementos significantes, auditivos, visuais, táteis, sistematizados ou não no contexto cultural; o que eu denominaria o barulho de fundo existencial (as conotações, condicionadas pelas circunstâncias e o estado do corpo receptor, do texto e dos elementos não textuais; um acompanhamento de formas lúdicas de comportamento, desprovidas de conteúdo predeterminado...

Os corpos dos cantadores são fixos, hieráticos, totêmicos. Estátuas vivas, os cantadores se movem pouco, inscrevem-se na duração e se

mineralizam. Os rostos são graves, os olhares virados para dentro, na busca dos próximos versos. Com ou sem microfone, a voz vai longe, a respiração é controlada, o desafio pode durar horas, e a voz terá que resistir. Silencioso, o público aprova acenando com a cabeça, aplaude, mas não grita, não explode. Sua escuta é concentrada e respeitosa. Ao validar o talento do cantador, o público valida sua própria competência enquanto conhecedor de cantoria. Os corpos são contidos. São corpos que têm mais passado do que futuro. Talvez faça muito tempo que uns e outros morem na cidade e que levem nos ombros o peso da aldeia perdida onde nasceram. Assim o dizia Rogaciano B. Leite, poeta e violeiro nascido em Pernambuco: Eu nasci lá num recanto / Do meu sertão – que amo tanto! / Onde o céu desdobra um manto / Feito de rendas de anil; / Onde o firmamento extenso / É um grande espelho suspenso / Refletindo o rosto imenso / Da minha Pátria – o Brasil” (LEITE *apud* VERAS, 2004, p. 83).

Cantadores e ouvintes têm em comum o mesmo laço de pertencimento, sua origem sertaneja, assim retratada por Elba Braga Ramalho:

Estão todos unificados pela identificação com o mundo rural, pelo linguajar específico da região, pelos hábitos comuns de convivência social, pela relação com a natureza, pelos mesmos sentimentos da religiosidade e da moral tradicional cristã. [...] Mesmo em performances realizadas nos centros urbanos, esse mundo virtual é resgatado na imaginação dos envolvidos com o evento. Possivelmente, trata-se de uma situação de fortalecimento da identidade de cada um deles com um “espaço cultural” que faz parte de sua história de vida (RAMALHO, 2005, p. 220),

Sentados lado a lado, rosto e corpo virados para o público, os cantadores apostam na simetria, o desenho de seus corpos é similar. Um é o eco do outro, são corpos acústicos, como as violas. Enquanto um toca a toada, a melodia tradicional que acompanha os versos da cantoria, tendo cada modalidade, gênero ou estilo de cantoria a sua própria, o outro canta sem tocar. Depois, é o contrário, e assim por diante. É um quadro ordenado, normativo, austero e essencialmente masculino.¹⁰ As toadas que, apesar de sua diversidade, têm certa monotonia melódica,

¹⁰ Mocinha de Passira, originária de Pernambuco, é uma das raras mulheres em evidência na cena nacional da cantoria.

o fechamento dos corpos, sentados, estáticos, como pedras que cantam, tudo nos remete ao mistério dessa palavra volátil, brincante, imprevisível, mas paradoxalmente presa às malhas de um sistema de versificação complexo e coercitivo, que é também uma arte da memória. É curioso pensar que os cantadores se apossam de diversos dispositivos midiáticos (rádio, televisão, CDs, DVDs) e até digitais (duelos poéticos pela internet, pelepas virtuais, no MSN Messenger com a plateia) e ao mesmo tempo permaneçam ancorados numa fixidez secular, inquebrantável. Como se toda essa fixidez, as pedras, os corpos, as regras não tivessem outra finalidade a não ser aquela de parar o tempo ou proteger-se de sua corrosão, restaurando o passado no presente. A fixidez da cantoria impede, talvez, a sua morte.

No caso do *slam*, não tem competição entre dois *slammers* simultaneamente, cada um se apresenta isoladamente. O tempo é contado e ligeiro, um corpo empurra o outro, um texto empurra o outro, como se fosse hipertexto, *hiperlink*, hiper corpo. É a geração Microsoft e Macintosh, como clamava, irônico, o dinamarquês Thorkil Jacobsen, em nome de todos, na primeira Copa do Mundo de Poesia, em 2007, em Bobigny, na França: “Generation M, that’s us, / The Multimedia generation. / Microsoft and Macintosh, Megabytes and Mobile phones / multiple Medias showing Mariah Carey and Eddie Murphy / multiple Medias selling us Merchandise and Mayonnaise, / M! M for mmmmm!” (GRAND..., 2008, v. 2, p. 48).¹¹

No tempo de um piscar de olho, de um clique de *mouse*, passamos ao corpo seguinte, ao texto seguinte, e nenhum coincide com o outro nem no tema nem na forma, porém o espírito é coletivo: todos aventuram-se no universo da linguagem e buscam na palavra o âmago de uma compreensão do mundo que lhes sirva para ir adiante. O “eu” é muito presente, mas não é um “eu” inchado, é um “eu” que tem valor de nós e que solicita um encontro. As intervenções são rápidas e sinceras, sem muita reverência à arte da retórica acadêmica, mas saturadas de emoção, são vibrantes e surpreendentes, desordeiras e generosas, confidenciais ou revoltadas, gulosas de palavras, de todas elas, sem distinção de cor

¹¹ “A geração M, somos nós, / A geração Multimídia. / Microsoft e Macintosh, *Megabytes* e fones Móveis / as Múltiplas Mídias com Mariah Carey e Eddie Murphy / Múltiplas Mídias que vendem para nós Mercadorias e Maionese, / M! M isto é mmmmm!” (Tradução nossa).

ou de raça, sem pudores de registro de língua, sem o chicote da sintaxe normativa. O *slammer* toma a palavra num pulo, com todo o peso de seu corpo, como um tombo na água. Logo após uma voz que silencia, outra se eleva, e temos a impressão de que o segundo *slammer* é o ventríloquo do primeiro, o terceiro do segundo, e assim por diante, como se houvesse um só ventre, uma só matriz para todas essas vozes. Não é um coro, é uma só voz que se amplifica. O *slam* expulsa a poesia das coletâneas e dos tratados de arte poética, das livrarias e dos cenáculos, da leitura solitária, silenciosa e elitista. O poema está no palco aberto, ele sai na rua, abre-se a novas tecnologias e à linguagem digital com a qual a maior parte dos *slammers* é familiarizada; ele é articulado em cena e não raro desfila simultaneamente, traduzido quando necessário, em tela de projeção.

Mas, afinal, por que torneios e público de carne e osso se o objetivo é apenas ter visibilidade? Por que não se mostrar apenas no ciberespaço, entregar-se, inchar-se, multiplicar-se, expor-se, enfim, no *show* do eu? Como o demonstra Paula Sibília no ensaio intitulado *O show do eu – a intimidade como espetáculo*, a maneira como nós vemos o mundo, a maneira como o mundo nos vê, a maneira como vemos a nós mesmos, tudo isso está em plena mutação. Somos todos mais ou menos midiáticos com os nossos confessionários *high tech*, Facebook, Twitter, Instagram e outros, e passamos nossa vida a administrar nossas vidas paralelas. Pode existir visibilidade mais radical?

Os *slammers* nos dizem que sim, nas entrelinhas de seus poemas, através do vigor de sua dicção, na emoção da *performance*, momento em que, de certo modo, o coletivo sobrepõe-se ao individual. De modo intuitivo, eles restabelecem a taticidade, a corporeidade evocadas anteriormente por Zumthor (2000, p. 88). Eles preferem a produção à reprodução, o risco da *performance* à perfeição lisa de uma simulação, o espetáculo mínimo do *slam* à abrangência da cobertura cibernética. A exemplo da cantoria, o *slam* de poesia encontra sua razão de ser na presença do público que veio para escutá-lo. Ele não se reduz a um *meeting* do “eu” em contexto de democracia digital, uma revolta solo conectada *on-line*, os *slammers* querem mais do que uma abstração planetária. Pois, enfim, nem eles nem nós podemos moer ou quebrar nosso corpo para enfiá-lo no computador, e o corpo é implacável, ele está onde estou, e é isso que o *slammer* nos diz: “Meu corpo, *topia* implacável” (FOUCAULT, 2009, p. 9).

4 Conclusão

Seja na cantoria, seja no *slam*, o corpo é incontornável. É o corpo, com seu volume, seus contornos, gestos e expressões faciais, é o corpo sob o signo de sua finitude, e a voz, com seu caráter fugaz, que são o suporte do texto e asseguram a comunicação. O texto não tem o primado sobre o corpo, nem o antecede, corpo e texto chegam simultaneamente. É que as palavras precisam de corporeidade para que ouvintes e poetas, *slammers* e cantadores, possam vivenciar juntos aquilo que se conta, se canta, se diz. É de vida que se trata, uma vida imprevisível nos seus estalos poéticos.

Vemos que, com ou sem improvisação, a oralidade e a memória em ação, os corpos próximos, a voz e a letra compartilhadas, a cumplicidade com um público atento e participativo alimentam *performances* poéticas que não teatralizam apenas a literatura, mas teatralizam também a vida de seus ouvintes, e libertam os espíritos, porque são móveis, variáveis, e sua palavra efêmera. A ideia do estudo comparativo entre *slam* e cantoria foi o ponto de ancoragem que fundou a leitura de cada *performance*, levando-nos a destacar em cada uma a relação estabelecida entre voz, corpo e público. A cantoria nos incitou a interrogar o *slam*, o *slam* levantou perguntas a serem feitas à cantoria. O vigor da reflexão ampla e diversificada de Paul Zumthor ensinou a melhor ouvir as vozes do medievo e do contemporâneo.

Textos-espetáculos, textos-vidas, mais encarnados do que encenados, *slam* e cantoria convidam-nos a alargar nosso campo de investigação e partir em busca de outros textos que poderiam ser motivos de jubilação coletiva, no mesmo território e a um só tempo, entre artistas e cidadãos.

Referências

ABREU, M. *Histórias de cordéis e folhetos*. Campinas: Mercado de Letras, 1999.

AYALA, M. I. N. *No arranco do grito – aspectos da cantoria nordestina*. São Paulo: Ática, 1988.

BRASIL Poetry Slam. Facebook, [200-?]. Disponível em: <<https://www.facebook.com/brasilpoetryslam/?fref=nf>>. Acesso em: maio 2016.

FOUCAULT, M. *O corpo utópico, as heterotopias*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: N-1 Edições, 2013. Tradução de: *Le corps utopique, les hétérotopies*.

GRAND Corps Malade, 2015. Disponível em: <www.grandcorpsmalade.com/slam.htm>. Acesso em: out. 2015

GRAND Slam de poésie – Anthologie. Paris: Le Temps des Cerises, 2008. v. 2: 1^{ère} Coupe du Monde de Slam de Poésie – 4^{ème} Grand Slam National.

POÉSIE à Paris. *TV5 Monde*, 27 mai 2016. Disponível em: <<http://information.tv5monde.com/culture/le-monde-slame-de-la-poesie-Paris-109878>>. Acesso em: maio 2016

RAMALHO, E. Cantoria nordestina: aspectos da cultura oral na atualidade. *Estudos Lingüísticos e Literários*, Salvador, n. 31-32, p. 215-227, 2005.

SANTOS, I. M.-F. dos. *Memória das vozes: cantoria, romanceiro e cordel*. Tradução de Márcia Pinheiro e Everardo Ramos. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2006. Tradução de: *La littérature de cordel au Brésil: memoire des voix, grenier d'histoires*.

SIBILIA, P. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SLAM – “Sha-Clack-Clack” by Ray aka Saul Williams. Youtube, 21 ago. 2007. Vídeo. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=ojDKI8Jxfls>>. Acesso em: dez. 2015.

SLAM Resistência. Youtube, [2012-]. Lista de reprodução. Disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLNjIAgePxDQmq_m1kFGB_BdM_pQ90L4PR>.

SLAMEUR, [s.d.]. Disponível em: <www.slameur.com>. Acesso em: dez. 2015.

SOLER, L. *Origens árabes no folclore do sertão brasileiro*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1995.

SOUZA, T. B. *A performance na cantoria nordestina e no slam*. 2011. 129 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Ceará, 2011.

SPINA, S. *Na madrugada das formas poéticas*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

VERAS, I. M. *Lourival Batista Patriota*. Recife: Edição do autor, 2004.

ZAP! – um *slam* brasileiro, 2008-. Disponível em: <<http://zapslam.blogspot.com>>. Acesso em: dez. 2015.

ZUMTHOR, P. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*. Tradução de Amálio Pinheiro (Parte I) e Jerusa Pires Ferreira (Parte II). São Paulo: Companhia das Letras, 1993. Tradução de: *La lettre et la voix: de la “littérature” médiévale*.

ZUMTHOR, P. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000. Tradução de: *Performance, réception, lecture*.