



Cantoria Brasileira e *Slam*: poéticas da performance

Tiago Barbosa Souza¹

Martine Suzanne Kunz^{II}

¹Universidade Federal do Piauí – UFPI, Teresina/PI – Brasil

^{II}Universidade Federal do Ceará – UFC, Fortaleza/CE – Brasil

RESUMO – Cantoria Brasileira e *Slam*: poéticas da performance – Este artigo propõe comparar dois gêneros poéticos orais, a cantoria e o *slam*, sob a ótica da performance, explorando suas semelhanças e diferenças. Com base em estudos da performance e em obras de referência sobre os dois gêneros, pensados como uma poética que se constitui como técnica, propõe-se considerar o empenho do corpo como objeto técnico (Mauss, 2003). Ressalta-se a relevância da improvisação na cantoria e o ineditismo da autoria no *slam*, ao passo que se procura realçar o caráter cênico dos dois atos poéticos marcados pela velocidade e a contundência no jogo. O texto aponta como resultado a constatação dessa analogia entre os dois gêneros baseada no caráter cênico da sua performance.

Palavras-chave: ***Slam*. Cantoria. Performance. Literatura Comparada. Corpo.**

ABSTRACT – Brazilian *Cantoria* and *Slam*: poetics of performance – This article proposes to compare two oral poetic genres, *cantoria* and *slam*, from the perspective of performance art, exploring their similarities and differences. Based on performance art studies and reference works on the two genres, thought of as a poetics that constitutes itself as a technique, it is proposed to consider the body's use as a technical object (Mauss, 2003). The importance of the improvisation in *cantoria* and the unprecedented feature of *slam* are emphasized, while the aim is to highlight the scenic character of the two poetic acts marked by speed and forcefulness in the game. The text points out as a result the verification of this analogy between the two genres based on the scenic character of their performance.

Keywords: ***Slam*. Cantoria. Performance. Comparative literature. Body.**

RÉSUMÉ – Cantoria Brésilienne et *Slam*: poétiques de la performance – Cet article propose de comparer deux genres poétiques oraux, la cantoria et le *slam*, du point de vue de la performance, en explorant leurs similitudes et différences. À partir d'études de la performance et d'ouvrages de référence sur les deux genres, pensés comme une poétique qui se constitue comme technique, l'intention est de considérer l'engagement du corps comme un objet technique (Mauss, 2003). L'importance de l'improvisation dans la cantoria et le caractère inédit des textes de *slam* sont soulignés, tout en essayant de mettre en valeur le caractère scénique des deux actes poétiques marqués par la rapidité et la force du jeu. Le texte montre comme résultat la vérification de cette analogie entre les deux genres en fonction du caractère scénique de leur performance.

Mots-clés: ***Slam*. Cantoria. Performance. Littérature comparée. Corps.**

O presente artigo é um desdobramento de pesquisa realizada por ocasião de curso de mestrado em Literatura Comparada na Universidade Federal do Ceará e visa a explorar o teor performático de dois gêneros poéticos orais contemporâneos, a cantoria e o *slam*. A pesquisa foi desenvolvida com base em pressupostos teóricos relacionados à performance¹ e em obras de referência sobre os gêneros analisados, consistindo em parte em pesquisa de campo e em parte bibliográfica. Foi constituída em três partes: a primeira tratando do espaço de inserção de cada gênero, a segunda do seu conteúdo textual e a terceira da performance, dentro da qual um dos fatores relevantes é a formulação de uma determinada postura, movimentos, gestos, expressão facial, modulação vocal, entre outros aspectos relevantes para o entendimento de algo que soa como uma espécie de encenação e que acompanha a transmissão da obra poética. O objetivo da reflexão deste artigo é identificar esses traços da performance nos dois gêneros elencados de modo a sustentar uma analogia entre eles baseada no seu caráter cênico.

A cantoria brasileira e o *slam*, particularmente como tem se desenvolvido na França, são formas poéticas orais que têm sua primazia na performance. O caráter cênico dessas formas é patente, em decorrência do modo como se dá a performance, da interação com o público, da expressividade e contundência das formas de expressão e da contingência do jogo. A cantoria, enraizada na cultura brasileira, encontra no improviso sua excelência; o *slam*, relativa novidade também no Brasil, prescinde de improvisação, ao passo que demanda um ineditismo autoral. Nos dois casos, a transmissão de uma poética enquanto técnica e o empenho do corpo como objeto técnico (Mauss, 2003) se evidenciam dentro de um processo socialmente constituído em que a presença e a interação entre os corpos fundam o prazer estético.

O *slam*² é uma forma poética surgida nos anos oitenta em Chicago, nos Estados Unidos, tendo se desenvolvido significativamente na França na década seguinte e de onde tem se difundido por outros países, como o Brasil. A cantoria³, também designada como repente, constitui uma arte tradicional brasileira que continua a movimentar públicos em vários espaços do país. Os dois gêneros orais se encontram em conformidade com a noção de performance poética, conforme conceituou Paul Zumthor (1993; 2007), e guardam semelhanças relevantes em termos de expressão. Vale ressaltar a diferença entre a cantoria que acontece nos festivais e a chamada de pé-de-

parede, na qual a proximidade com o público é bem mais importante. Enquanto em festivais costuma haver a montagem de palco distanciado e o uso de microfones, na cantoria de pé-de-parede,

Normalmente, os cantadores sentam-se em cadeiras colocadas junto à parede; daí a denominação cantoria de pé-de-parede. Diante da dupla está a plateia. Entre os cantadores e o público, delimitando o espaço dos criadores e dos receptores, é posto um banquinho e, sobre este, uma bandeja em que os presentes depositam a paga dos versos (Ayala, 1988, p. 25).

O *slam*, texto poético produzido visando à recitação, embora aconteça em grandes torneios, tem lugar principalmente em apresentações para pequenos públicos de ouvintes em espaços de pouca concentração de pessoas, como restaurantes, bares ou lugares especificamente destinados para essa prática. De forma recorrente, alguns dos poemas ditos nessas reuniões são registrados em discos e vendidos juntamente aos de música. No Brasil essa forma poética é relativamente tardia, e sua prática ainda se concentra mais em eventos culturais esporádicos e institucionalizados do que em restaurantes ou em ocasiões espontâneas, tal como verificamos na França.

Diante da apresentação de um poeta de *slam*, percebe-se uma propriedade análoga à cantoria brasileira, algo que pode permitir a associação da sua prática à dos cantadores. É à exploração dessa propriedade que se dedica este trabalho, considerando que a formação de um espaço cênico, o ineditismo e em alguns momentos a improvisação sublinham o seu teor performático, de acordo com o conceito de performance cunhado por Paul Zumthor (1993, p. 19, grifos do autor) no seu livro *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".

Do ponto de vista antropológico, temos nessa definição principalmente dois elementos relevantes a ressaltar. O primeiro é o fato de essa concepção de performance estar relacionada à transmissão de uma obra poética, mas também à transmissão de uma técnica mais ou menos codificada em seu contexto social. De acordo com Marcel Mauss (2003, p. 407), "Não há técnica e não há transmissão se não houver tradição. Eis em quê o homem se distingue antes de tudo dos animais: pela transmissão de suas técnicas e muito provavelmente por sua transmissão oral". Nesse caso, observamos uma diferença entre a cantoria e o *slam* no que diz respeito à codificação de

cada forma na tradição poética, tendo a cantoria uma herança bem mais antiga e as técnicas, sobretudo em termos de padrão métrico, mais internalizadas nos indivíduos envolvidos no contexto performático, ou seja, nos repentistas e também no público, que domina as normas e reage positiva ou negativamente a depender do desempenho do poeta. A tradição na cantoria de repente estabeleceu uma normatização muito marcada, com padrões métricos bem delineados, entre os quais, podemos citar como exemplo, conforme elenca Tavares Júnior (2001, p. 4): “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”, entre outros.

Já no *slam*, observa-se que as normas estão mais relacionadas a regras da apresentação do que à métrica dos poemas, e são em geral menos dominadas pelo público, que inclui em sua avaliação outros elementos desligados de normas de versificação. Além disso, parte dos próprios praticantes, tratando-se frequentemente de pessoas leigas eventualmente convidadas à produção, não dominam ou não têm experiência de versificação, conforme ressalta Martine Kunz (2016, p. 91):

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.

O segundo elemento que ressaltamos é o entendimento do corpo como objeto técnico (Mauss, 2003) primordial do homem, já que, no caso da performance, esse corpo tem caráter central. De acordo com Mauss (2003, p. 407), “O corpo é o primeiro e o mais natural instrumento do homem. Ou mais exatamente, sem falar de instrumento: o primeiro e o mais natural objeto técnico, e ao mesmo tempo meio técnico, do homem, é o seu corpo”. Desse modo, à oralidade dessas formas poéticas subjaz uma tendência, essencial ao humano, de expressão e representação através de formas poéticas e cênicas.

A coincidência, a que se refere Zumthor, entre a comunicação e a recepção da obra poética, pode ser percebida nos dois gêneros ora comparados, em primeiro lugar, no que diz respeito à sua forma de apresentação.

Em *Vaqueiros e Cantadores*, publicado em 1939, Câmara Cascudo (2000 [1939], p. 162) designava 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*.

Primeiramente, vale ressaltar que Cascudo relaciona o conceito de cantoria à ideia de improvisação, de modo que esse fator é tido como indispensável. Além disso, outro termo se mostra relevante em sua conceituação: *peleja*, que significa o embate entre repentistas, e cujo sentido foi estendido à literatura de folhetos, dando nome a todo um ciclo temático que se propõe a registrar cantorias memoráveis, algumas delas fictícias. Leonardo Mota (2002, p. 3) designa os cantadores de forma semelhante: são “[...] poetas populares que perambulam pelos sertões, cantando versos próprios e alheios”.

E vários autores sublinham a importância do caráter improvisado na conceituação de cantoria, sendo patente a “[...] associação do conceito de cantador ao teor improvisado da sua poesia, que lhe é indispensável” (Souza, 2011, p. 3). Para Sebastião Nunes Batista (1982, p. 1), “*Cantoria* é o desafio em versos entre dois cantadores de improvisos, ao som de viola, rabeca, pandeiro e ganzá”. Elba Braga Ramalho (2000, p. 20) designa os cantadores como “[...] poeta-músicos do improviso”, Maria Ignez Novais Ayala (1988, p. 17) refere a cantoria como “[...] um acontecimento extraordinário, jamais repetido, pela própria especificidade da poesia improvisada”. Mello e Santos (2016, p. 188-189) ressaltam que “A agilidade na criação poética constitui um atrativo extremamente importante para manutenção da atividade dos repentistas [...] o que mais se espera de um repentista é exatamente o fator surpresa, a criatividade momentânea”.

Elemento de importante diferença em relação ao *slam*, os versos decorados, preparados anteriormente são quase unanimemente rejeitados no contexto da cantoria. Designado como *balaio* ou *trabalho* (Ayala, 1988), o texto trazido pronto “[...] é entendido, no geral, como uma grande falha. [...] 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 improviso cai por terra e a monotonia toma a cantoria de assalto” (Souza, 2011, p. 65). O cantador cearense Geraldo Amancio ressalta em entrevista o gosto por essa primazia do improviso: “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” (apud Souza, 2011, p. 25) A esse respeito, conforme Biancalana (2011, p. 144-145), a habilidade do performer está estreitamente ligada a um domínio dos fatores circunstanciais:

É fundamental considerar, ainda, que os fatores circunstanciais e os fatores individuais do momento, todos somados à experiência adquirida ao longo da vida, interferem na qualidade da presença de qualquer performer. Os fatores circunstanciais são afetados pelo local, a época, a cultura, os imprevistos, as relações sociais, os contatos estabelecidos durante a vida e as oportunidades aproveitadas. Os fatores individuais comportam o estado de saúde ou emocional do performer, a disciplina, a determinação e, especialmente, a sensibilidade. No entanto, fica claro que a habilidade para atuar ao improviso, seja em qualquer nível ou forma de aplicação, sustentando a presença cênica, é um elemento claramente percebido nas performances.

Essa habilidade não somente corresponde ao prazer gerado no público, mas a uma exigência da sua parte: “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” (Kunz, 2016, p. 91).

No *slam*, por sua vez, não há qualquer exigência em relação à preparação prévia dos versos, “Sua prática não exige improvisação. O poema pode ser produzido anteriormente, e é feito, na maioria das vezes, por escrito” (Souza, 2011, p. 82). Assim, o poeta de *slam* pode, inclusive, dizer seu texto com o auxílio de um papel, o que acontece frequentemente em torneios nos quais os participantes são instados a produzir versos na hora, não tendo tempo de memorizá-los e não experimentando improvisar.

Dada a relativa novidade do *slam*, grande parte das conceituações se encontra reunida em documentos de instituições promotoras de torneios de poesia. Seria difícil conceituá-lo de forma determinada, fechada, já que a proposta é de abertura, de pluralidade de possibilidades. Entretanto, algumas regras são recorrentes nos concursos de *slam*, tanto na França quanto

no Brasil. Uma breve definição de *slam* pode ser encontrada em um DVD pedagógico lançado pelo governo francês, que vem acompanhado por atividades propostas para a utilização dos vídeos no ensino de Francês Língua Estrangeira:

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 (França, 2007, p. 77)⁴.

Embora tenha sua origem nos Estados Unidos nos anos 1980, chegando na França na década seguinte, a prática passou a fazer muito sucesso desde o início do século XXI, inclusive através de investimentos governamentais de promoção da cultura e da educação, já que o gênero passou a ser usado também como ferramenta de ensino, em instituições escolares, do francês como língua materna e como língua estrangeira⁵. Sua difusão ocorre especialmente em grupos de jovens de grandes centros urbanos, fator que pode estar relacionado à proposta de expressão veloz e contundente, típica da cultura dos públicos que frequentam esses espaços. O concurso internacional de *slam*, promovido anualmente pelo canal francófono TV5 Monde, e no Brasil pela Aliança Francesa em parceria com a Embaixada da França, produz anualmente um pequeno impresso destinado a atrair jovens de até vinte e cinco anos, estudantes de francês em Alianças Francesas ou universidades brasileiras. O documento traz uma pequena explanação sobre *slam*, definindo-o como um “Texto escrito original que deve ser dito *a cappella*. O texto proferido pelo *slameur* ou a *slameuse* é uma *performance* poética que se concentra unicamente nas palavras e seu ritmo” (Slam Productions, s.d., tradução nossa)⁶. Além da apresentação, as regras do jogo são definidas:

O *slam* apresentado pelo candidato não poderá exceder três minutos. O participante terá a possibilidade de declamar sua criação poética sobre fundo musical (facultativo) abstendo-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 público⁷ (Slam Productions, s.d., tradução nossa).

No Brasil, percebemos um forte teor institucional que marcou o início da difusão do *slam*. Hoje, a prática se encontra muito mais propagada e diversificada em todo o país, seja através de torneios, seja em bares e restaurantes, permanecendo, entretanto, concentrada em centros urbanos.

A cantoria, por sua vez, é uma arte de grande propagação não apenas no Nordeste, mas em todo o Brasil, tendo um importante status na história cultural do país. O caráter institucional de certos eventos que envolvem o gênero se dá de forma a corresponder a uma demanda ainda importante entre o povo, mas também com o declarado intuito de conservar sua existência, dada a sua importância cultural.

Essa forma poética enraizada em nossa cultura permite o contato com uma arte de caráter múltiplo: o entretenimento e a fruição estética do público são possibilitados por outros fatores que compõem a performance dos cantadores e que ultrapassam a poética compreendendo competências musicais e cênicas que, sozinhas, já costumam representar artes dialógicas, encontrando-se na intersecção com diversas competências artísticas. Esses fatores, além de representar um atrativo para um público atento e conhecedor das regras do jogo, também denotam uma demanda específica, uma busca desse público por capacidades artísticas múltiplas, embora não se restrinja a isso. A cantoria é rito e festejo, e suas potências devem divertir, estimular o público que espera ser *tocado* pela experiência. Esse aspecto nos leva a constatar uma força peculiar nas formas de expressão da cantoria, que permite equipará-la ao *slam*.

Se considerarmos o *slam* e a cantoria no que diz respeito ao seu teor cênico, é preciso examiná-los a partir de uma visão geral que contemple essas qualidades diversas. Essa abordagem permite privilegiar os elementos constitutivos da formação, da conservação e da significação da obra de arte, que demonstram mais valor que o próprio objeto físico. Nesse sentido, Paul Zumthor descreve a atitude do receptor da obra poética por meio de registro escrito como um processo de contínua recuperação dos elementos da formação da obra, de modo a resgatar nela a sua *linguagem viva* originária, anterior ao seu aprisionamento no papel. Essa recuperação da performance originária, silenciada no texto escrito, é um procedimento imprescindível para a recepção do texto poético quando sua forma é oral.

Esse aspecto é ressaltado por Gilmar de Carvalho, que comenta o registro de cantorias realizado pelo repentista Neco Martins: memorizadas pelo público, elas também foram legadas por meio da escrita, preservadas em cadernos, livros, registros de apologistas e parentes dos cantadores “[...] 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” (Carvalho, 2002, p. 24). Considerando a premissa de que o leitor precisa, no contato com a obra transcrita, recuperar esses elementos, é preciso ressaltar a relevância de tais elementos para o texto poético em si. O leitor se esforça para recompor a *cenografia* da obra (Maingueneau, 2001). A busca por um registro mais perene do texto oral se dá pela percepção da sua efemeridade, embora as tecnologias da escrita não sejam capazes de fazê-lo de forma ideal. Além disso, Gilmar de Carvalho adverte que é “[...] impossível dissociar a transcrição de interferências dos pesquisadores, preenchendo lacunas, corrigindo ortografia e concordâncias e gerando um texto à margem do original” (Carvalho, 2002, p. 24).

Nesse caso, uma saída tecnológica possível seria, por exemplo, o registro em vídeo, considerando que desse modo se captaria a maior parte dos elementos da situação de performance. Contudo, mesmo essa tecnologia se mostra insuficiente: “[...] ainda não é possível recuperar completamente a cumplicidade que se experimenta na presença física coincidente da performance” (Souza, 2011, p. 90). Esse fator nos leva ao questionamento sobre a existência de técnicas que seriam aplicáveis apenas na presença concomitante do público e que escapariam à nossa compreensão. O que parece acontecer é que aquilo que altera o semblante do poeta é precisamente o que gera o encanto do público. O orador é uma pessoa *comum* que, durante a performance, é recoberto por uma aura que o alça a uma esfera espetacular: sua voz se projeta ao longe, seus movimentos se amplificam, seu corpo preenche toda a cena. Na cantoria, a contensão desses movimentos deixa a carga da voz e da postura a amplitude da presença. De pé ou sentados, os repentistas permanecem fixos, com os movimentos limitados ao toque da viola e a poucos gestos. A postura reflete a concentração na criação improvisada do poema. Conforme Kunz (2016, p. 93-94),

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. [...] 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. [...] 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.

O público vivencia, diante desses repentistas, uma forma de virtualidade que se relaciona à sua própria memória corporal. De forma quase involuntária, é possível pressentir, no corpo cênico que se apresenta, a projeção do próprio corpo de quem assiste. Há então uma comunicação entre a imagem corporal do poeta e a memória corporal do receptor da obra poética, tal como aquilo que Zumthor (2007, p. 82) refere como “[...] o impercebido pendurado no percebido [...]”, ao defender 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 frequenta o real. Nossa percepção do real é frequentada 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’ (Zumthor, 2007, p. 82).

Nesse sentido, a virtualidade inerente ao texto poético depende da atualização na performance, cuja experiência permite apreender informações que estão em um nível extrassensorial. É patente, nessa atualização, a importância de uma postura espetacular em que o corpo remonta à performance enquanto forma de intervenção ritualística e interativa.

No que diz respeito à cantoria, a improvisação é fundamental para a composição da cena poética. Ademais, Maria Ignez Novais Ayala (1988, p. 26) descreve os baiões de viola afirmando que “[...] torna-se evidente o sentido de espetáculo da cantoria, especialmente na declamação de poemas matutos, em geral dramatizados”. A autora segue referindo outros exemplos, como as anedotas, que são dramatizadas visando a intensificar seu caráter jocoso. Desse modo, observamos nessas intervenções a tendência, por parte do poeta, de promover uma atuação, uma expressão cênica, de modo a

agregar significações à performance, além de auxiliar, por meio da formulação de imagens, a memorização. O texto poético é perpetuado pela memória: o público que tem contato com a obra procede com a sua conservação e sua reiteração (Zumthor, 1993) através de mecanismos mnemônicos de do mimetismo. Desse modo,

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 (Souza, 2011, p. 92).

Não almejamos defender que haja uma atuação teatral propriamente dita, pelo repentista ou o poeta de *slam*. O poeta oral não vem a ser um ator, sua encenação não estabelece os mesmos elos com a cena que aqueles do teatro propriamente dito. O seu fundamento é a poética, sendo o caráter cênico secundário à obra, mais relacionado à sua forma de transmissão. O que buscamos considerar nessa forma de transmissão é o fato de sua postura na performance ser diferenciada, como se o momento da cena criasse uma tensão entre o trivial e o sagrado, uma ritualidade que configura o corpo como elemento relevante no espetáculo. Não é apenas o cantador que promove essa espécie de ação espetacular. Em entrevista com o cordelista Rodolfo Coelho Cavalcante, Kunz (2001, p. 89) ressalta essa alteração da sua postura enquanto declama o poema:

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 plateia 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.

Poeta de bancada, Cavalcante experiencia novamente aquilo que narra a cada vez que atualiza a história contada. A representação extrapola o simples compromisso com a compreensão da narrativa e adquire um tom dramático, não se restringindo aos procedimentos estéticos do texto escrito e expressando também um prazer pessoal em relação ao texto e às histórias tradicionais, um gosto que compartilha com o público.

O contato direto do poeta popular com o público permite que ele mensure constantemente a qualidade da sua obra e as partes que mais agradam, pela reação de riso ou aplausos, pelas expressões de concordância ou mesmo de tédio. Essas reações têm grande influência na atuação do poeta. Esse fator é importante para a análise dessas produções, pois “[...] reposiciona autor, obra e receptor no sistema literário” (Souza, 2011, p. 93), invertendo-se a “[...] forma de amizade a distância” (Sloterdijk apud Carneiro, 2010, p. 14-15), que caracteriza a relação entre escritor e leitor.

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.

O *slam*, mesmo que sua improvisação seja rara, também permite estabelecer relação favorável a esse tipo de ajuste da obra em relação às preferências do público. A apresentação em presença concomitante com a audição permite “[...] administrar versos e estrofes, decorados ou anotados, de acordo com o efeito que imagina dar à situação” (Souza, 2011, p. 93).

Essa discussão leva a considerar que o caráter cênico contido nessas performances poéticas é um traço relevante do processo de transmissão da obra poética, não deixando de considerar a importância da relação entre o objeto artístico e a performance, ou seja, o peso que tem o processo na constituição da obra, como refere Jorge Glusberg (2009, p. 53):

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 distâncias, é colocar simultaneamente o espectador no tempo próprio do artista.

Outro fator a considerar nesse jogo cênico é o apelo lúdico, que se une a outros elementos relevantes para as formas de poesia oral e que consistem em um apelo especial para a atração do público, por exemplo, a competição e a improvisação. Esta última constitui um atrativo já comum em várias culturas em diferentes épocas, como refere Segismundo Spina (2002, p. 38-39), que afirma 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)”. Desse modo, além dos cantos ligados ao acompanhamento e alívio do trabalho rítmico, são levados em conta também aqueles que constituem atividades lúdicas populares.

É neste grupo que se insere o canto social-agonal, em cujo centro se encontra o improviso, que costuma ser um atrativo de público, mostrando-se uma fonte de prazer social instintivo do humano, o que pode explicar sua recorrência em variados campos artísticos.

A *body art*, por exemplo, tem o corpo como suporte artístico, mas um fator marcante no seu desenvolvimento é o fato de propor “[...] ao espectador um contato direto com uma ação dramática não representada” (Cohen, 2004, p. 16). O epifenômeno em que se constitui essa arte torna-se um atrativo relevante, conforme se observa na conceituação de Jorge Glusberg (2009, p. 42-43):

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 estreia 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.

Considerando essa ideia de desfeticização do corpo, outro gênero, anterior à performance, tem o improviso como elemento ainda mais importante: o *happening*, no qual, “[...] 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 alternativa” (Cohen, 2004, p. 15).

Segundo Cohen, o *happening* seria o representante da improvisação nas artes da cena, anterior⁸ à performance, sendo que a sua proporção de improviso é ainda maior nele. O que teria caracterizado essa passagem entre o *happening* e a performance seria precisamente o aumento do planejamento e do preparo, o que implica na redução do teor improvisado e da contingência. Essa diminuição da improvisação está ligada ao aumento de uma preocupação com o processo do ato cênico em relação ao seu todo, o que produziu também a projeção prévia dos resultados e dos propósitos de cada intervenção em performance.

Com base nisso, consideramos o termo *performance* como o mais apropriado para denominar os dois gêneros que ora colocamos em paralelo, já que eles, não obstante os seus diferentes níveis de improvisação, têm um grau de planificação e codificação da colocação em cena mais elevado do que se observa no *happening*. Esse planejamento não chega ao nível daquele observado no teatro, por exemplo, que é constituído por uma combinação de sistemas simbólicos. Nesse sentido, conforme assinala Dumas (2012, p. 154),

A forma de comunicação cênica por si é polissêmica, existe pela possibilidade e pela efetivação da junção e exploração de múltiplos sistemas simbólicos. Na apresentação do figurino, nas falas que são pronunciadas, no texto representado, na inserção de música ou demais sinais sonoros, na cenografia, podemos identificar elementos típicos da comunicação visual, gestual ou sonora.

Sendo assim, a *performance* observada na cantoria e no *slam* não parte do mesmo tipo de sistema, mas sim do texto poético. A formação de um espaço cênico na sua *performance* leva esses poetas a se servir de alguns dos elementos típicos da comunicação cênica.

É preciso reiterar que no *slam* existe a possibilidade de improvisação, embora a sua ocorrência seja relativamente rara. No rap, gênero musical que consideramos análogo ao *slam*, pratica-se muito improviso, o que, combinado ao fato de não haver proibição nesse sentido no *slam*, pode representar um indício dessa possibilidade, em especial se considerarmos pequenas improvisações entre os versos e na introdução ou na finalização de poemas.

Considerando a relevância do improviso nessas formas, é preciso ressaltar que o ineditismo representa um fator relevante para o seu êxito junto ao público: no *slam* e na cantoria os níveis de originalidade variam, posto que, no primeiro, o texto é produzido antes de sua enunciação, e na segunda a originalidade fica em segundo plano em relação à tradição. Agregado ao ineditismo é relevante o caráter de competição do jogo: no *slam*, é escolhido no público um júri que deverá dar notas até que se chegue ao melhor poema; 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” (Souza, 2011, p. 96). Em uma cantoria entre Geraldo Alencar e Raimundo Simplício, este último ressalta não somente a capacidade de improvisar versos, mas também a concomi-

tância da presença de poetas e público, referindo diretamente integrantes 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 (Ramalho, 2000, p. 148).

Nos últimos anos, no Brasil, observa-se o sucesso do improvisado em programas de televisão, na internet e em peças e esquetes de teatro⁹ que são jogos teatrais de improvisado:

[...] os participantes se põem a improvisar situações sorteadas na hora, baseadas em uma palavra ou em uma ideia também sorteadas. 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, impedindo que 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 piadas, em um programa que seja previamente elaborado, não teriam o mesmo efeito risível (Souza, 2011, p. 97).

Embora se ressalte nesse exemplo uma atuação mais lúdica que artística, observa-se o mesmo gosto do público pela improvisação: o fato de cada rodada de jogo propiciar uma concepção e uma encenação espontâneas, além da possibilidade dada ao espectador de sugerir palavras, frases e temas para cada jogada, pode justificar o seu sucesso:

[...] o simples fato da plateia não saber o que ou como as situações vão acontecer no palco gera, no performer, um estímulo e disposição para surpreendê-la através de sua representação, dando sentido a sua arte. A improvisação também surge deste contexto de querer convencer o público, onde o pré-estabelecido confronta-se com o novo. O público não é receptor passivo, ele provoca um efeito na performance dos atores com resultado direto em seu desempenho, no momento da captação se estabelece uma troca evidente entre ambos (Biancalana, 2011, p. 141).

O improviso, em diferentes níveis, é possibilitado pela internalização da prática pelos agentes do processo, em especial os poetas da performance. Gilmar de Carvalho (2002, p. 32) informa que “[...] a construção de um repentista implica esse exercício diário, aliado a um domínio das regras, a um vocabulário rico e ao improviso ágil”. Trata-se de idiossincrasias sociais (Mauss, 2003) ligadas às práticas que compõem padrões de conduta e de uso do corpo não só na poesia e na arte, mas no trabalho e em outros elementos da cultura. Esses padrões são internalizados no corpo pelo hábito, através da tradição, conforme alude João Miguel Sautchuk (2012, p. 27), a respeito do improviso na cantoria:

As interações exigem o conhecimento prático de uma semiologia espontânea (decodificação das ações) e da capacidade de improvisar e desenvolver estratégias, a partir da leitura imediata da situação. Na cantoria, há normas detalhadas de rima, métrica e coerência temática para a poesia, mas os repentistas dependem muito mais de uma maestria prática, baseada em padrões incorporados, do que de conhecimentos poéticos explícitos, para improvisar seus versos.

Esses padrões incorporados fazem parte do *habitus* de que trata Maurice Mauss, no sentido da apreensão dos atos sociais pelo corpo do indivíduo. De acordo com o antropólogo, “O ato se impõe de fora, do alto, mesmo um ato exclusivamente biológico, relativo ao corpo. O indivíduo assimila a série dos movimentos de que é composto o ato executado diante dele ou com ele pelos outros” (Mauss, 2003, p. 405). Desse modo, essas “[...] montagens físiopsico-sociológicas de séries de atos [...]” (Mauss, 2003, p. 420), relacionam as influências do contexto social com o “[...] gosto instintivo do ritmo e da harmonia [...]”, assim como aludido por Segismundo Spina (2002, p. 29), que ressalta que o “[...] sentimento estético é inato ao homem”. Essas montagens entre o social e o inato constituem também a performance poética, tanto na história das sociedades quanto na formação de novas formas poéticas.

Nessas formas, percebe-se um prazer na velocidade, na agilidade do raciocínio. Do mesmo modo, o cantador precisa ser ágil, não tem tempo de hesitar, de refletir de forma profunda, necessita de sagacidade e de uma postura ativa para assegurar seu desempenho. A métrica é determinada de forma rigorosa, tem-se apenas uma estrofe para a locução até que o outro reasuma o turno da palavra. O divertimento é certo diante da ginástica do can-

tador para vencer seu desafiante. Opostamente à literatura escrita, com que as sociedades de oralidade segunda estão habituadas, esta se mostra mais dinâmica, conforme expõe Câmara Cascudo (1984 [1978], p. 27):

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.

Além de irmã mais velha, a literatura oral é, portanto, mais viva, mais ativa na vivência dos seus praticantes. Cascudo explica que a dança, o canto, os jogos infantis e as lendas integram os entremeios da cantoria. O seu público se encontra envolvido nesse meio de dinamismo e ludicidade.

Em Portugal, uma atividade interessante tem sido realizada em termos de embate poético improvisado: a Poesia Violenta, que consiste em uma competição, inserida no contexto do Hip-Hop, em que jovens se reúnem, frequentemente em áreas abertas e à noite, e se desafiam em pares. Um júri é nomeado pela organização do evento e, além disso, os registros em vídeo desses confrontos são postados em redes sociais para receber votos dos internautas. A prática demonstra fazer sucesso na internet, possivelmente por consistir na improvisação, e pela pouca moderação de insultos entre os opositores.

No *slam*, constata-se a comunicação de experiências de forma pungente, desde temáticas engajadas até as mais líricas, de modo que se encontram nessas expressões ora a defesa de ideais, ora a exteriorização de sentimentos, de dúvidas, de angústias individuais, versejadas em um jogo impetuoso de mutuação. Como afirmam os próprios poetas dessa arte, “[...] o *slam* é o sintoma de uma sociedade em falta de comunicação”¹⁰ (Slam Productions, s.d, p. 5, tradução nossa).

Desse modo, observa-se que o caráter cênico inerente à performance poética em que se constituem o *slam* e a cantoria é marcante e em muitos casos se torna parte integrante da obra, complementando o seu sentido. Em

medidas diferentes, os dois gêneros se servem, na presença com o público, de gestualidade, movimentos de corpo, entonações, expressões faciais, entre outros elementos sistemáticos planejados, para intensificar a expressividade da obra que, nos dois casos, só tem razão de ser na oralidade e, portanto não pode prescindir desse tipo de enriquecimento.

Assim, esse fator é crucial para a observação da performance do *slam* e da cantoria. O estudo ora empreendido aponta como resultado a constatação dessa analogia entre os dois gêneros baseada no seu caráter cênico, pretendendo contribuir de forma relevante aos estudos da performance em uma perspectiva comparatista.

Notas

- ¹ Utilizamos o termo performance de acordo com o entendimento de Paul Zumthor (2007, p. 29-30), que explica: “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, Ben 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 da forma”.
- ² *To slam* é um verbo do inglês que significa fechar ou fazer algo fechar (p. ex. uma porta, uma janela) de forma forte e ruidosa; colocar, empurrar ou jogar algo em algum lugar com muita força. Na forma de substantivo, a palavra significa o ato ou o ruído produzido por esse ato (Oxford, 2005, p. 1433).
- ³ Ao utilizarmos o termo cantoria, o fazemos no sentido de repente, cantoria de viola, e não de forma abrangente outros gêneros, como o coco, a embolada, o aboio etc. De acordo com Maria Ignez Novais Ayala (1988, p. 15), “[...] os emboladores ou coquistas, embora sejam também improvisadores, além de utilizarem instrumentos de percussão, como o pandeiro e o ganzá, desenvolvem gêneros poéticos diferentes [...]” dos que encontramos na cantoria, também nomeada cantoria de viola.
- ⁴ “Slam é um show em forma de encontros de poesia. Criado por Marc Smith em Chicago nos anos 80, ele rapidamente despertou uma mania na mídia que o permitiu se espalhar pelo mundo. Traz uma renovação à poesia oral e destaca a arte da performance poética. Na França, o movimento se desenvolve desde

1998. Os palcos florescem em Paris e se multiplicam pela França” (França, 2007, p. 77).
- ⁵ A respeito do uso pedagógico do *slam* na França e a difusão do gênero na Europa e no mundo francófono, consultar a tese *Poétique du slam: de la scène à l'école: néologie, néostyles et créativité lexicale*, de Camille Vorger (2011).
- ⁶ Texto original: “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” (Slam Productions, s.d).
- ⁷ Texto original: “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” (Slam Productions, s.d).
- ⁸ “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’” (Cohen, 2004, p. 134).
- ⁹ Selecionamos como exemplos os programas de televisão *É tudo improvisado*, exibido na TV Bandeirantes e *Quinta categoria*, transmitido pela MTV; *Improvável*, disponível em: <www.improvavel.com.br>. Acesso em: 30 abr. 2020; e peças de teatro em presença como *Improvável: um espetáculo provavelmente bom e Deznecessários* (sic).
- ¹⁰ Texto original: “le slam est le symptôme d’une société en manque de communication” (Slam Productions, s.d, p. 5).

Referências

- AYALA, Maria Ignez Novais. **No arranco do grito: aspectos da cantoria nordestina**. São Paulo: Ática, 1988.
- BATISTA, Sebastião Nunes. **Poética popular do Nordeste**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1982.

- BIANCALANA, Gisela Reis. A Presença Performativa nas Artes da Cena e a Improvisação. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 1, n. 1, p. 121-148, jan./jun., 2011.
- CARNEIRO, Flávio. **O leitor fingido**: ensaios. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.
- CARVALHO, Gilmar de. Introdução. In: MARTINS, Neco. **Cordel**: Neco Martins. São Paulo: Hedra, 2002. P. 9-33.
- CASCUDO, Luis da Câmara. **Literatura Oral no Brasil** [1978]. 3. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1984.
- CASCUDO, Luis da Câmara. **Vaqueiros e Cantadores**: Folclore poético do sertão do Ceará, Paraíba, Rio Grande do Norte e Pernambuco [1939]. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- DUMAS, Alexandra Gouvea. Corpo em Cena: oralidade e etnocenologia. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 2, n. 1, p. 148-162, jan./jun. 2012.
- FRANÇA. Ministère des Affaires étrangères et européennes: direction de la coopération culturelle et du français. **Regards VI**: sélection de reportages de France Télévisions (livret pédagogique avec transcription des reportages en français – DVD 1). Paris: MEAE; CAVILAM, 2007. Disponível em: <https://www.diplomatie.gouv.fr/IMG/pdf/livret_dvd1_regards6.pdf>. Acesso em: 14 dez. 2020.
- GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. Tradução de Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- KUNZ, Martine Suzanne. **Cordel**: a voz do verso. Fortaleza: Museu do Ceará, 2001.
- KUNZ, Martine Suzanne. *Slam* francês e cantoria nordestina: voz, corpo e poesia. **Caligrama**, Belo Horizonte, v. 21, n. 1, p. 83-98, jan./jun. 2016.
- MAINGUENEAU, Dominique. **O contexto da obra literária**: enunciação, escritor, sociedade. Tradução de Marina Appenzeller. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia** [1935]. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

MELLO, Beliza Áurea de Arruda; SANTOS, Edmilson Ferreira dos. Repentista ou repetista? **Boitatá**, Londrina, n. 22, p. 179-191, jul./dez. 2016.

MOTA, Leonardo. **Cantadores**: poesia e linguagem do sertão cearense. 7. ed. Rio de Janeiro; São Paulo; Fortaleza: ABC, 2002.

OXFORD. **Oxford advanced learner's dictionary**. 7. ed. Nova Iorque: Oxford University Press, 2005.

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

SAUTCHUK, João Miguel. **A poética do improviso**: prática e habilidade no repente nordestino. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2012.

SLAM PRODUCTIONS. **Slam**: qu'est-ce que c'est ? Paris: Slam Productions, s.d.

SOUZA, Tiago Barbosa. **A performance na cantoria nordestina e no slam**. 2011. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) – Pós-Graduação em Letras; Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2011.

SPINA, Segismundo. **Na madrugada das formas poéticas**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

TAVARES JÚNIOR. Luiz. **A arqui-estrutura da cantoria**. Texto de conferência. Fortaleza, 2001.

VORGER, Camille. **Poétique du slam**: de la scène à l'école: néologie, néostyles et créativité lexicale. 2011. Tese (Doutorado em Didática e Linguística) – École Doctorale de Langues, Littérature et Sciences humaines, Université de Grenoble, 2011.

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

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 2. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

Tiago Barbosa Souza é professor da Universidade Federal do Piauí, onde leciona nas áreas de Língua Francesa e Literatura. É Graduado em Letras Português-Francês pela Universidade Federal do Ceará, mestre em Literatura Comparada pelo Programa de Pós-graduação em Letras da mesma instituição, onde atualmente cursa doutorado. Desenvolve pesquisas sobre oralidade e performance na literatura, representações do corpo na literatura e ensino de língua francesa para mobilidade acadêmica.



ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-3772-2341>

E-mail: tiagobs@ufpi.edu.br

Martine Suzanne Kunz é francesa, naturalizada brasileira desde 1991. Professora titular aposentada da Universidade Federal do Ceará desde julho de 2019. Guarda vínculo institucional como pesquisadora voluntária (PROPAP) junto ao PPGLetras dessa universidade. Desenvolve pesquisa em literatura comparada envolvendo obras de expressão francesa e/ou lusófona; paralelamente, iniciou em 2019 outro projeto de pesquisa intitulado *Uma tradução para o francês de obras escolhidas de Monteiro Lobato*.

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-8970-5319>

E-mail: martinekunz@gmail.com

Este texto inédito também se encontra publicado em inglês neste número do periódico.

*Recebido em 30 de abril de 2020
Aceito em 03 de novembro de 2020*

Editor responsável: Gilberto Icle

Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos de uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. Disponível em: <<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>>.