

A PERFORMANCE NO DISCURSO ORAL DAS APRESENTAÇÕES DE COMÉDIAS DE IMPROVISO

PERFORMANCE IN THE ORAL SPEECH OF STAND-UP COMEDY SHOWS

Lucas SOBOLESWKI FLORES¹
Salette Rosa PEZZI DOS SANTOS²

Resumo: nos últimos anos, tem ganhado espaço na mídia um novo gênero de humor, o *stand-up comedy* e as comédias de improviso, geralmente realizadas por grupos de atores em casas teatrais, programas de televisão ou sites da internet voltados a esse gênero. O trabalho faz um breve resgate sobre o discurso oral em apresentações teatrais e analisa a performance em apresentações de grupos de comédias de improviso. Para isso, foi feita uma análise do *case* do grupo de humoristas *Os barbixas*, na encenação do espetáculo “A girafa que não tomava sopa”, aplicando os elementos indicados por Paul Zumthor (1997) para caracterizar uma performance. Concluiu-se que a apresentação do grupo *Os barbixas* condiz com as teorias do autor e contribui para que possamos ampliar nosso conhecimento sobre aquilo que é e aquilo que não é poesia ou literatura, pois a obra se enquadra nas características que Zumthor propõe como performance da poesia oral.

Palavras-chave: performance; discurso oral; comédias de improviso.

1 Aluno do Programa de Pós-graduação em Letras e Cultura da Universidade de Caxias do Sul. E-mail: l.s.flores@outlook.com

2 Professor Adjunto, nível III, da Universidade Caxias do Sul. E-mail: saleterpsantos@gmail.com



Abstract: in recent years, a new genre of humor, stand-up comedy and improvisational comedies, have generally been gained in the media, usually performed by groups of actors in theatrical houses, television programs, or Internet sites geared to this genre. The paper makes a brief rescue on the oral discourse in theatrical presentations and analyzes the performance in presentations of groups of improvisational comedies. For this, an analysis was made of the case of the group of humorists, *Os barbixas*, in the staging of the play “A girafa que não tomava sopa”, applying the elements indicated by Paul Zumthor (1997) to characterize a performance. It was concluded that the presentation of the group “*Os Barbixas*” agrees with the theories of the author and contributes so that we can enlarge our knowledge about what is and what is not poetry or literature, because the play fits the characteristics that Zumthor oral poetry

Key-words: performance; oral speech; improvised comedies.

1. Introdução

Nos últimos anos, tem ganhado espaço na mídia um novo gênero de humor, o *stand-up comedy* e as comédias de improviso, geralmente realizadas por grupos de atores em casas teatrais, programas de televisão ou sites da internet voltados a esse gênero. Embora tenha alcançado reconhecimento do público recentemente, suas raízes têm origem nos anos 1700. Nas palavras de Lins:

O stand-up comedy tem suas raízes nos MCs (Mestres de Cerimônias), figuras surgidas em 1770, através de um suboficial inglês, chamado Philip Astley, ao inaugurar o Astley’s Royal Amphithéatre of Arts, considerado por alguns historiadores como o primeiro circo do mundo (LINS, 2009: 14)

Desse modo, as técnicas adotadas pelos MCs para fazer apresentações foram se aperfeiçoando e modificando no decorrer dos anos, passando por diferentes cenários e momentos da história. Foi apenas no século XX, no entanto, que a comédia de *stand-up* ganhou um formato similar ao que é praticado hoje, servindo como instrumento não só para arrancar risos da plateia, mas também para fazer críticas e expor opiniões dos autores sobre assuntos do momento como política e economia.

Lenny Bruce, comediante americano que chegou a ser preso por adotar um discurso considerado obsceno em suas apresentações, foi um dos principais promotores da comédia de improviso pelo mundo. Ainda citando Lins:

Na primeira metade do século XX, grandes figuras do rádio na época, como Bob Hope, abriam seus shows fazendo piadas sobre coisas do dia a dia. Mas foi somente na década de 50, que o stand-up mudou de piadas rápidas para monólogos, envolvendo observações políticas, sexuais... É aqui que o stand-up comedy realmente começa a tomar forma. Nesta época surge uma figura importante: Lenny Bruce, responsável por romper limites, fazendo coisas até então consideradas inaceitáveis, como por exemplo, usar palavrões em larga escala. (LINS, 2009: 14)

No Brasil, apesar de alguns artistas, há bastante tempo, utilizarem elementos das comédias de improviso em suas apresentações, foi apenas no século XXI que a modalidade passou a ser praticada e conhecida em seu formato original. Ao analisar o surgimento e proliferação desse tipo de comédia em nosso país, Lins disserta:

No Brasil, José Vasconcellos é considerado um dos precursores do stand-up. Além dele, vários outros humoristas como: Chico Anysio, Jô Soares, entre outros, utilizam a linguagem stand-up em seus shows. Porém, acredito que apenas agora, em pleno século XXI, o stand-up comedy chega em sua mais pura forma ao território brasileiro. (LINS, 2009: 15)

Com a disseminação da comédia de improviso e pela diversidade de assuntos abordados pelos artistas em suas apresentações, a modalidade passou a ser até mesmo um instrumento para estudos antropológicos. Segundo Soares:

A comédia *stand up* é praticada nos USA e no Brasil por atores e humoristas famosos e consagrados pela opinião pública, dando a essa modalidade de humor um *status* elevado, sendo praticado densamente nas grandes cidades e em vários níveis sociais, dos mais luxuosos e caros, com humoristas famosos nos bares e restaurantes mais requintados a barzinhos do subúrbio. É uma divertida e criativa forma de fazer a leitura antropológica da cultura contemporânea em diversos níveis socioeconômicos. (SOARES, 2013: 484)

Feito esse breve resgate sobre as comédias de improviso, apresentaremos, na seção a seguir, alguns dos principais conceitos e estudos sobre oralidade, vocalidade e performance. Em seguida, faremos uma análise apresentando como tais conceitos podem ser aplicados nas apresentações de comédia de improviso.

2. A oralidade, a vocalidade e a performance

Desde os primórdios da humanidade, ainda que por meio de grunhidos, o homem faz uso da oralidade para se comunicar. Com o surgimento das palavras, essas passaram a ser utilizadas como instrumento para que memórias e tradições

fossem passadas de geração em geração, por meio da oralidade, tendo em vista que a escrita ainda não havia se desenvolvido da forma como a conhecemos na atualidade. Nesse sentido, disserta Montoro:

Houve um tempo em que para se comunicar, o homem se reduzia apenas à palavra. Preso nos sinais sonoros e na memória, comunicou seus conhecimentos, suas lendas, suas histórias; deu forma a seus medos e religiões e criou uma casuística misteriosa na busca de justificar sua presença na Terra, afastando-se da origem evolutiva para se aproximar do mágico (MONTORO, 1973: 25; tradução nossa)³.

Dentro desse contexto, em que a cultura e as tradições eram repassadas de forma oral, as pessoas mais velhas eram muito valorizadas pela sociedade, uma vez que, por terem vivido mais tempo, haviam ouvido e presenciado mais histórias e, conseqüentemente, adquirido mais conhecimento nas mais diversas áreas e aspectos. Ainda citando Montoro:

Pode-se observar que, quando a tradição oral é exclusiva, existe a tendência de colocar os idosos em uma posição privilegiada, porque são as pessoas que armazenam em suas memórias a experiência e sabedoria do grupo. A escritura, ao contrário, como acontecia no Egito e antes na Suméria, tende a promover a hierarquia do conhecimento, em vez da hierarquia da idade. (MONTORO, 1973: 25) (tradução nossa)⁴

O registro escrito das tradições e da literatura só começou a ganhar força no século XVIII, quando surgiu, entre os intelectuais, a figura do antiquário. Os antiquários, segundo Ortiz, no início, faziam “[...] um trabalho solitário, sem conexão com os outros; com o passar do tempo, eles se agruparam em clubes, onde seus trabalhos são discutidos.” (ORTIZ, 1992: 12). Também de acordo com o autor: “na Inglaterra, no início do século XIX, florescem vários clubes de antiquários, onde se reúnem membros da classe média para discutir e publicar, livros e revistas sobre as antiguidades populares.” (ORTIZ, 1992: 12)

A partir dessa época, com o trabalho realizado pelos antiquários e mais acesso das pessoas aos registros escritos, grande parte da literatura e das tradi-

3 No original: Hubo un tiempo en que, para comunicarse, el hombre se redujo sólo a la palabra. Fiado en el signo sonoro y en la memoria, comunico sus conocimientos, sus leyendas, sus historias; dio forma a sus temores y religiones y creó toda una casuística misteriosa en busca de justificar su presencia en la tierra, alejándose del origen evolutivo para acercarse a lo mágico. (MONTORO, 1973: 2525)

4 No original: Puede observarse que, cuando la tradición oral es exclusiva, existe la tendencia a colocar a los ancianos en una posición privilegiada, porque son las personas que almacenan en su memoria la experiencia y la sabiduría del grupo. La escritura, en cambio, como sucedía en Egipto y antes en Sumeria, tende a promover la jerarquía del conocimiento más que la jerarquía de la edad (MONTORO, 1973: 25).



ções puderam se manter vivas por mais tempo. No entanto, muito da literatura produzida e repetida até os dias atuais possui características marcantes da oralidade, mesmo quando passadas para o papel. É o caso das músicas, cantos religiosos, declamações poéticas e também das apresentações de comédias de improviso. Exemplo disso acontece quando lemos a letra de uma música, impressa, e não temos o mesmo impacto que sentimos quando a ouvimos, interpretada por um cantor e acompanhada de um instrumento musical.

Embora alguns críticos não considerem esse tipo de arte como literatura, existem teóricos, como o antropólogo Franz Boas, que tem uma visão diferente e tratam como manifestações artísticas as tradições orais. Nas palavras do autor: “A canção e o conto, as duas formas fundamentais da literatura, se encontram universalmente e devem ser consideradas como forma primordial da atividade literária” (BOAS, 1947: 295; tradução nossa)⁵.

A polêmica sobre a poesia oral ser ou não considerada obra literária acalorou-se recentemente, no ano de 2016, quando o cantor e compositor americano Bob Dylan ganhou o Prêmio Nobel da Literatura. Enquanto alguns críticos classificaram a indicação de Dylan um disparate, pelo fato de ele não ter livros publicados, outros defendiam a ideia de que um escritor não é somente quem escreve livros, mas sim quem produz qualquer tipo de atividade literária, como defende Boas (1947).⁶

Um dos principais autores que voltou seus estudos para a poesia e as tradições orais foi Paul Zumthor. Para esse estudioso, a literatura oral acabou desempenhando um papel secundário para a crítica, pelo fato de ocupar uma “[...] posição subalterna, opondo-se, assim, aos produtos de uma cultura erudita” (ZUMTHOR, 1997: 22). A desvalorização do gênero, portanto, se dava por consequência de a literatura oral se constituir entre os povos mais simples e sem letramento, o que a difere, na maioria dos casos, da literatura escrita, que geralmente, se desenvolve em meios nos quais os artistas possuem mais recursos financeiros e conhecimentos acadêmicos.

Fernandes, ao analisar a desvalorização da literatura oral pela crítica especializada, comenta que “[...] a poesia oral necessita de um direcionamento que a (re)coloque na berlinda da teoria literária, para que o valor poético iminente em

5 No original: La canción y el cuento, las dos formas fundamentales de la literatura, se encuentran universalmente y deben considerarse como la forma primordial de la actividad literaria. (BOAS, 1947: 295)

6 As informações desse parágrafo foram retiradas de matéria publicada na época da premiação no portal G1.



seus textos possa ser investigado à luz de uma disciplina artístico-cultural.” (FERNANDES, 2007: 25)

No que se refere à composição da literatura, Zumthor afirma que esse gênero tem um texto que divaga, sem que o discurso seja programado ou ensaiado. Nas palavras do autor:

É assim que o idioma puramente oral que foi o das sociedades arcaicas e de nossa infância marcou definitivamente nosso comportamento linguístico, não apenas mantendo, até em nosso universo tecnológico e entre os adultos, esta ‘glossolalia dissemina em figurações verbais’ de que fala M. de Certau, mas em razão de uma reminiscência corporal profunda, subjacente a qualquer intenção de linguagem. Produzindo desejo, ao mesmo tempo que é produzido por ele, o som vocal sempre fabrica o discurso, sem que uma intenção prévia ou um conteúdo o tenham programado de modo seguro. O som vocal divaga... a menos que, falsa oralidade, apenas verbalize uma escrita. (ZUMTHOR, 1997: 14)

O autor também comenta sobre o poder que a voz tem de se tornar uma mensagem, alterando até mesmo o significado daquilo que está sendo verbalizado. Isso acontece quando uma pessoa entona a voz em sentido irônico ou malicioso, fazendo com que o receptor interprete uma mensagem de forma diferente, caso a entonação fosse feita na forma comum. Sobre a enunciação da palavra, Zumthor disserta:

A enunciação da palavra ganha em si mesma valor de ato simbólico: graças à voz ela é exibição e dom, agressão, conquista e esperança de consumação do outro; interioridade manifesta, livre da necessidade de invadir fisicamente o objeto de seu desejo: o som vocalizado vai de interior a interior e liga, sem outra mediação, duas existências. (ZUMTHOR, 1997: 15)

Vale ressaltar que, em um discurso oral, a voz não é o único componente envolvido. Na declamação de uma poesia, interpretação de músicas, execução de peças teatrais, entre outras situações, o conceito de performance também faz parte da realização do todo. Isso quer dizer que o gestual, a interação com o público presente, o local onde uma apresentação artística é realizada, entre outras circunstâncias nunca serão exatamente iguais, mesmo que o discurso seja repetido em diversas situações. Sobre a performance nos discursos orais, Zumthor comenta que:

As convenções, regras e normas que regem a poesia oral abrangem, de um lado e de outro do texto, sua circunstância, seu público, a pessoa que o transmite, seu objetivo a curto prazo. Claro, isto pode ser dito também, de uma certa forma, da poesia escrita; mas, tratando-se da oralidade, o conjunto desses termos refere-se a uma função global, que não se saberia decompor em finalidades diversas, concorrentes ou sucessivas. No uso popular do Nordeste brasileiro, a mesma palavra,

cantoria, designa a atividade poética em geral, as regras que ela se impõe e a performance. (ZUMTHOR, 1997: 156)

Ao analisar a forma como a performance está presente na literatura oral, Zumthor (1997) salienta que esse fenômeno está relacionado a três elementos: o tempo, o lugar e os participantes. Desse modo, os artistas que desempenham uma performance podem combinar tais elementos, a fim de provocar determinadas reações no público. Nas palavras de Zumthor:

Performance implica *competência*. Além de um saber-fazer e de um saber-dizer, a performance manifesta um saber-ser no tempo e no espaço. O que quer que, por meios linguísticos, o texto dito ou cantado evoque, a performance lhe impõe um referente global que é da ordem do corpo. É pelo corpo que nós somos tempo e lugar: a voz proclama emanação do nosso ser. (ZUMTHOR, 1997: 157)

Para Zumthor (1997), a literatura oral é uma obra de ação e movimento, de modo que a palavra é um ato que só se realiza como performance. Assim, tempo, lugar e participantes podem fazer com que um texto seja interpretado de diferentes maneiras em diferentes modalidades. Nesse mesmo sentido, Fernandes comenta que:

A comparação das características textuais dessas histórias, em diferentes contextos de produção, desviaria da percepção de estratégias geradas pelos narradores de uma comunidade narrativa específica quanto ao embate discursivo com o auditório e às possibilidades de variações textuais. (FERNANDES, 2007: 233-234)

Dentro desse contexto, Zumthor (idem) propõe um esquema que tem por objetivo representar os componentes de um discurso oral:

1. *Base*
 - a) estruturas primárias ‘naturais’ (órgãos vocais, mãos, suportes da escrita);
 - b) estruturas primárias ‘culturais’ (língua como tal); daí manifestação discursiva de base: *documento*.
2. *Nível poético*, definido por uma *estruturação segunda* – intencional e resultante de um trabalho – de elementos já organizados em estruturas primárias, a saber:
 - c) estruturação textual, tendo por objeto a língua, e (necessariamente)
 - d) estruturação modal: gráfica (tendendo para o desenho) quando se trata da escrita; vocal (tendendo para o canto) tratando-se de oralidade; daí a manifestação discursiva ‘poética’: *monumento*. (ZUMTHOR, 1997: 41)

Com base nesse esquema, podemos interpretar que a oralidade não é apenas a ausência da escrita, mas sim um conjunto de elementos que dão vida à corpo-

reidade e, conseqüentemente, a uma performance. Na visão de Zumthor, a “[...] oralidade não se reduz à ação da voz. Expansão do corpo, embora não o esgote. A oralidade implica tudo o que, em nós, se endereça ao outro: seja um gesto mudo, um olhar.” (ZUMTHOR, 1977: 203).

Após esse resgate bibliográfico sobre oralidade, vocalidade e performance, na seção a seguir, analisaremos apresentações de comédia de improviso realizadas pelo grupo *Os barbixas* examinando como tais conceitos se aplicam às peças.

3. Aplicações dos estudos da oralidade nas apresentações de comédias de improviso do grupo *Os barbixas*

O grupo teatral *Os barbixas* é formado pelos humoristas Anderson Bizzochi, Daniel Nascimento e Elidio Sanna. O trio, juntamente com outros atores convidados, faz espetáculos de humor em casas teatrais de todo o país, tendo como carro-chefe de suas apresentações o espetáculo *Improvável*, encenado desde 2007 e que ocorre sempre de forma improvisada, com forte participação do público presente.⁷

As apresentações do grupo geralmente são filmadas e publicadas no canal que os humoristas mantêm no *Youtube*, e é com base em uma dessas apresentações publicadas que faremos a análise que será esplanada a seguir. Sobre o teatro de improviso, Chacra o classifica como:

[...] resultado de um processo voluntário e premeditado de criação, onde a espontaneidade e o intuitivo também exercem um papel de importância. A esse processo podemos chamar de improvisação, como algo inesperado ou inacabado, que vai surgindo no decorrer da criação artística, aquilo que se manifesta durante os ensaios para chegar à criação acabada. [...] Quando nos deparamos com o resultado final, o processo não aparece e o improviso deixa então, aparentemente, de existir, pois ficou submerso. (CHACRA, 2010: 14)

Em uma interpretação do espetáculo *Improvável*⁸, o mestre de cerimônias Márcio Ballas solicita a uma pessoa da plateia que sugira o nome de um conto de fadas que não existe. Desse modo, o trio de humoristas e a atriz convidada da noite, Marianna Armellini, devem encenar o conto de fadas de forma improvisada

7 As informações desse parágrafo foram retiradas do site oficial do grupo.

8 O vídeo encontra-se no canal do grupo *Os barbixas* no *Youtube*.



e sempre rimando as suas falas. Na apresentação analisada, uma pessoa presente na plateia sugeriu como título para o conto de fadas “A girafa que não tomava sopa”.

Na execução dessa peça, podemos observar a relação que Zumthor faz entre ação e performance, quando diz: “Ação (e dupla: emissão-recepção), a performance põe em presença *atores* (emissor, receptor, único ou vários) e, em jogo, *meios* (voz, gesto, mediação).” (ZUMTHOR, 1997: 157).

Conforme observado anteriormente, na visão de Zumthor (1997), uma performance de poesia oral precisa ter três elementos básicos: o tempo, o lugar e os participantes. Na encenação do conto de fadas “A girafa que não tomava sopa”, o tema e o título da apresentação foram sugeridos pela plateia presente no espetáculo, cumprindo aquilo que foi proposto pelo ator, no que se refere aos participantes de um espetáculo na relação emissor-receptor. Nas palavras de Zumthor:

a relação emocional que se estabelece entre o executante e o público pode não ser menos determinante, provocando toda espécie de dramatização ou de desdobramento do canto: intervenções do poeta no seu próprio jogo, que exigem uma grande destreza, mas engendram uma liberdade. Nem para seu autor, nem para seus ouvintes. As performances não mediatizadas são cronometricamente imprevisíveis. (ZUMTHOR, 1997: 158)

Assim, os atores, apesar das limitações provenientes das regras do jogo, devem desenvolver um texto totalmente oral, nunca antes imaginado ou produzido em forma escrita. Pode-se dizer, portanto, que nesse caso, os humoristas têm o poder da palavra oral. Sobre o poder da palavra oral em apresentações teatrais, disserta Fortuna:

o ator, senhor da palavra oral, tem o poder de usá-la como poderoso instrumento à sua liberdade ou à sua escravidão cênica, podendo desenvolver-se de maneira mais ampla ou acanhada, mas correta ou incompleta, na medida do maior ou menor domínio da expressão vocal. Através dela, permite - via de acesso fácil - que sua personalidade artística revele-se enevoada, sombria e confusa ou iridescente, empática e fascinante. (FORTUNA, 2000: 16)

Na visão dessa autora, o ator em cena em uma peça teatral tem poder sobre o texto que está executando, seja em casos de improviso como acontece nas apresentações do grupo *Os barbixas*, seja em situações em que um texto é decorado e declamado. Desse modo, um mesmo texto pode receber diferentes encenações quando interpretado por diferentes atores, soma-se a isso, a participação e interação do público presente na plateia, que pode influenciar as interpretações.



Sobre o tempo, outro requisito proposto por Zumthor na classificação de performance em uma poesia oral, entende-se que a peça encenada pelo grupo *Os barbixas* se enquadra naquilo que o autor chama de tempo histórico:

O tempo 'histórico' é aquele que marca e dimensiona um acontecimento imprevisível e não ciclicamente recorrente, concernente a um indivíduo ou a um grupo. [...] [...] Esse tipo de performance é o de quase todos os cantos 'engajados' e de protesto, que formam uma parte considerável da poesia oral existente no mundo atual. (ZUMTHOR, 1997: 160)

Os humoristas adeptos à comédia de improviso se caracterizam, nos dias atuais, pelas fortes críticas realizadas a situações cotidianas como a corrupção no cenário político. Essa liberdade de expressão só é efetivada pelo fato de vivermos em um tempo em que os discursos são livres, sendo que as mesmas críticas não poderiam ser feitas na época em que o Brasil vivia em regime militar, e os meios de comunicação e obras artísticas sofriam a intervenção de censores, a título de exemplo.

Zumthor (1997), outrossim, é adepto à ideia de que o lugar em que uma performance é realizada também influencia na elaboração de um discurso oral. Na visão do estudioso:

situada num espaço particular, a que se liga numa relação de ordem genética e mimética, a performance projeta a obra poética num *cenário*. Nada, do que faz a especificidade da poesia oral, é concebível de outro modo, a não ser como parte sonora de um conjunto significante, onde entram cores, odores, formas móveis e imóveis, animadas e inertes; e, de modo complementar, como parte auditiva de um conjunto sensorial em que a visão, o olfato, o tato são igualmente componentes. Esse conjunto se recorta, sem dele se dissociar (apesar de certos truques), no *continuum* da existência social: o lugar da performance é destacado no 'território' do grupo. De todo modo, a ele se apega e é assim que é recebido. (ZUMTHOR, 1997: 164)

A comédia de improviso, desde que ganhou popularidade no Brasil, passou a ser executada em locais diversos, desde teatros luxuosos, até locais mais simples, nos bairros de baixa renda das grandes cidades. É claro que esses locais possuem não só diferentes tipos de público, mas também diferentes características em sua estrutura, como a acústica e as acomodações da plateia.

A encenação do espetáculo analisado, do grupo *Os barbixas*, foi encenada no Teatro Municipal de Paulínia, considerado um dos mais importantes teatros do interior de São Paulo. Com uma boa infraestrutura e equipe técnica qualificada, certamente os espetáculos realizados nesse local têm menos chances de



sofrer com ruídos do que aqueles que são feitos em bares, nos quais os recursos são limitados, e os atores ficam mais próximos ao público. Sobre o ruído nas performances, disserta Zumthor:

ainda que, em menor grau, a performance seja contaminada por ‘ruídos’: ruídos acústicos ou fragmentos de discursos inúteis, que fazem parte da natureza de toda comunicação oral, embaralhando a perspectiva semântica; e de outros ruídos também, específicos: má distribuição de lugares, presença muito pesada do cenário, acompanhamento instrumental indiscreto ou, num plano diferente, efeitos de censura, autoritária ou espontânea; enfim, para o observador externo, estrangeiro ao grupo ativo dos participantes [...] [...], a distância intercultural. Qualquer que seja ele, o ‘ruído’ tende a desorganizar a performance, desordenando o sistema de informações que ela tem por função transmitir. (ZUMTHOR, 1997: 164-165)

Percebemos, assim, que o local em que uma apresentação é realizada também contribui para o entendimento do público sobre aquilo que está sendo dito pelos artistas. No caso analisado, a performance praticamente não teve problemas de ruído, devido às boas condições estruturais do local em que foi encenada.

Considerações finais

Paul Zumthor foi um grande crítico e historiador da literatura, que voltou os seus estudos, principalmente, para a poesia oral. Logo no prefácio de seu livro *Introdução à poesia oral*, o autor é enfático ao criticar os bancos escolares, que ainda não possuem uma ciência dedicada exclusivamente ao uso da voz:

é estranho que, entre todas as nossas disciplinas instituídas, não haja ainda uma ciência da voz. Esperemos que ela se forme em breve: ela traria para o estudo da poesia oral uma base teórica que lhe falta. Abarcaria, para além de uma física e de uma fisiologia, uma linguística, uma antropologia e uma história. O som-elemento, o mais sutil e mais maleável do concreto – não constituiu e não constitui, no futuro da humanidade como do indivíduo, o lugar de encontro inicial entre o universo e o inteligível? Ora, a voz é querer dizer a vontade de existência, lugar de uma ausência que, nela, se transforma em presença; ela modula os influxos cósmicos que nos atravessam e capta seus sinais: ressonância infinita que faz cantar toda matéria... como atestam tantas lendas sobre plantas e pedras enfeitiçadas que, um dia, foram dóceis. (ZUMTHOR, 1997: 11)

Os estudos de Zumthor (idem), dentro desse contexto, foram de grande valia não só para que a poesia oral fosse classificada como literatura, mas também



para valorizar o gênero, muitas vezes, deixado de lado por intelectuais, pelo simples fato de ser produzido por pessoas com uma posição menos privilegiada nas hierarquias da sociedade.

Por mais que alguns teóricos ainda resistam a considerar como literatura a poesia oral, o fato de o cantor Bob Dylan ter conquistado o Prêmio Nobel da Literatura, em 2016, nos faz refletir sobre como essa realidade ultrapassada está mudando, e alguns paradigmas estão sendo mais aceitos pela crítica literária, depois de serem transgredidos por Zumthor e seus antecessores.

Ao analisarmos as comédias de improviso, tipo de literatura oral que tem destaque na contemporaneidade, percebemos que elas se enquadram naquilo que Zumthor classifica como performance da poesia oral. A análise da apresentação do grupo Os *barbixas* condiz com as teorias do autor e contribui para que possamos ampliar o nosso pensamento sobre aquilo que é e aquilo que não é poesia ou literatura.

Referências

BARBIXAS. Disponível em: <<http://www.barbixas.com.br/2017/barbixas.php>>
Acesso em: 29 jul. 2017

BOAS, F. **El arte primitivo**. Mexico: Fondo de cultura, 1947.

CHACRA, S. **Natureza e sentido da improvisação teatral**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FERNANDES, F. **A voz e o sentido: poesia oral em sincronia**. São Paulo: Unesp, 2007.

FORTUNA, M. **A performance da oralidade teatral**. São Paulo: Annablume, 2000.

LINS, L. **Notas de um comediante stand-up**. Curitiba: Nossa Cultura, 2009.

MONTORO, J. A. **Periodismo y literatura**. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1973.

ORTIZ, R. **Românticos e folcloristas**. São Paulo: Olho D'Água, 1992.

OS BARBIXAS. **Improvável – conto de fadas improvável #8**. Youtube, 5 ago. 2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=b9fNxeNqb5Y>>.
Acesso em: 29 jul. 2017.

PRESSE, F. Nobel para Bob Dylan é polêmico: o que define alguém como escritor?. **G1**, 13 out. 2016. Disponível em: <<http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2016/10/>>



nobel-para-bob-dylan-e-polemico-o-que-define-alguem-como-escritor.html>Acesso em: 30 jul. 2017.

SOARES, F. F. A leitura antropológica pelo humor stand up. **Revista brasileira de sociologia da emoção**, v. 12, n. 35, 2013. Disponível em: <<http://www.cchla.ufpb.br/rbse/Index.html>> Acesso em: 15 jul. 2017.

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

