

**UMA CARTOGRAFIA DO CORPO EM PERFORMANCE DO CANTADOR (REPENTISTA) DE VIOLA:
VOZES, CENÁRIOS E IMAGENS DIALOGANDO.**

Marcelo Vieira da Nóbrega
vi2002@uol.com.br
<http://lattes.cnpq.br/8438556222953242>

RESUMO

Este trabalho cartografa - a partir das concepções de oralidade, corpo, voz e cenário - a performance do sujeito social cantador de viola, bem como todos os aspectos imersos e interrelacionados inerentes ao ato. Para as concepções de corpo buscou-se base teórica em (FOUCAULT, 1979; 2000; 2003; 2006); (RICOEUR, 1988). Por sua vez, para as interrelações entre corpo, voz, cenários e, com efeito, performance nos fundamentamos em (ZUMTHOR, 2005, 2007 e 2010). Por sua vez, os conceitos de intericonicidade e suas relações com o imagético pertencem (COURTINE, 2013). Pretende-se discutir que a oralidade não se resume meramente à ação da voz, segundo Zumthor. É uma expansão do corpo. Implica tudo o que em nós se endereça ao outro: chama-se de o plus do corpo: no caso da cantoria enquadram-se gestos, posição de pegar a viola, olhar, maneios do rosto, desvios de olhares antes, durante e depois do ato performático. Tanto tais elementos são fundamentais na vocalização que o próprio Zumthor propõe se substituir a expressão estrutura vocal por estrutura corporal, já que o corpo media a poeticidade; seus gestos a denunciam, integram-na.

Palavras-chave: Cantoria de viola; performance; cartografia; corpo; cenário

I. INTRODUÇÃO

A cantoria de viola, segundo (CASCUDO, 2012, p. 238), refere-se ao “ato de cantar, a disputa poética cantada, o desafio entre os cantadores do nordeste brasileiro.” Para efeitos práticos e didáticos, neste trabalho, as expressões cantador e repentista

referem-se ao mesmo profissional¹, isto é, aquele que se utiliza da cantoria de viola para improvisar² o repente, isto é, o verso construído no momento do evento performático.

Nesta compreensão, é imprescindível inicialmente que analisemos algumas expressões e variáveis envolvidas neste ato performático, dentre as quais destacamos: concepções de oralidade, corpo, voz, cenário e, claro, performance, todos imersos e interrelacionados em um sujeito social, não menos submetido às mais diversas pressões externas.

A oralidade, enquanto instância essencial da cantoria de viola, não se resume meramente à ação da voz. Para (ZUMTHOR, 2005) é uma expansão do corpo, logo implicando em tudo o que em nós se endereça ao outro e que chamamos de o *plus* do corpo: no caso da cantoria enquadram-se gestos, posição de pegar a viola, olhar, maneios do rosto, desvios de olhares antes, durante e depois do baião³. Estes componentes são tão fundamentais na vocalização que o próprio (ZUMTHOR, 2010, p. 217) propõe se substituir a expressão estrutura vocal por estrutura corporal. Porque o corpo media a poeticidade, seus gestos a denunciam.

Neste sentido, mais do que necessária à performance, neste gênero, a oralidade é ‘a voz do corpo’ que se dirige, dialogicamente, ao público, solicita-lhe atenção e o convoca-lhe à partilha, neste cenário enunciativo. Ainda para (ZUMTHOR, 2007, p. 10) a VOZ

¹Lei Federal nº 12.198/2010, regulamentadora da profissão de repentista. Disponível em: > http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ Ato2007-2010/2010/Lei/L12198.htm<. Data da consulta: 05/05/2016.

² Segundo Dicionário Aurélio, “fazer, arranjar, inventar ou preparar às pressas, de repente; compor, sem preparação, de improviso; discursar ou versejar de improviso (cf: Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa: São Paulo: Editora Nova Fronteira, 1986). Entretanto, não se propõe, para o escopo deste trabalho, qualquer referência ao chamado ‘balaio’, isto é, o verso decorado previamente para ser declamado no momento da cantoria, questão controversa, porém bastante comum no cenário de nossa cantoria.

³ Segundo (SAUTCHUK, 2009, p.37) o baião de viola corresponde “a um ciclo repetido de dois acordes alternados, com pequenas variações em um ritmo particular sobre uma nota pedal (o bordão). O baião introdutório pode durar alguns minutos; convoca a atenção da plateia e foca concentração dos poetas”.

é imagem primordial e criadora, ao mesmo tempo, energia e configuração de traços que predeterminam, ativam, estruturam em cada um de nós as experiências primeiras, os sentimentos e pensamentos. (...) A imagem da voz entra numa zona do vivido na qual apenas se pressente, mas não necessariamente se explica. (...) Jaz no silêncio do corpo como o corpo em sua matriz. Mas, ao contrário do corpo, ela retorna a cada instante, abolindo-se como palavra e como som. Ao falar, ressoa em sua concha o eco deste deserto antes da ruptura, onde, em surdina, estão a vida e a paz, a morte e a loucura. O sopro da voz é criador. Seu nome é espírito.

Nesta compreensão, não se pode falar em linguagem sem se antever à voz. Esta que ultrapassa a palavra. Por essa razão as emoções mais intensas suscitam da voz, raramente da linguagem. Cantador que perde a voz, perde a vida, o viço, o prazer. Na voz do cantador não há palavras, mas enunciados, porque a voz se diz enquanto diz. Neste momento resgatamos Bakhtin e Benveniste. O primeiro, a partir do seu Dialogismo, defende a ideia de enunciado como acontecimento histórico, ato irrepetível – por isto performático - que só pode ocorrer na copresença de sujeitos sociais, de um outro, ambos que partilham situações, responsivamente. Já para (BENVENISTE, 1989, p, 80), ratifica que

o homem está na língua e o está sob a condição da intersubjetividade: A intersubjetividade tem assim sua temporalidade, seus termos, suas dimensões. Por aí se reflete na língua a experiência de uma relação primordial, constante, indefinidamente reversível, entre o falante e seu parceiro. Em última análise, é **sempre ao ato de fala no processo de troca** que remete a experiência humana inscrita na linguagem. [grifo nosso]

A voz que emana, enquanto extensão do corpo, e, com efeito, expressão da (lin)guagem humana, é letra – enunciado – performatizado; é o que ela diz, mas a potência em se dizer. No caso da cantoria, é negação de toda a redundância, daí o seu caráter de irrepetibilidade, ato humano de fala; explosão do ser repentista em direção ao seu público,

evocação e invocação; é enunciação e transubstanciação da palavra, sopro, ritmado pelo batimento do sangue e do baião de viola. Ainda segundo (ZUMTHOR (2007) é palavra sem palavras, depuração, fio vocal que, frágil, e intensamente, liga, via desempenho no improvisado, ao seu público. Porque produz desejos, e ao mesmo tempo sendo produzido por este, é que a voz fabrica o discurso⁴ que transcende uma mera intenção prévia ou qualquer conteúdo que o tenham programado de modo seguro. Isto porque a voz divaga, ultrapassando, em sua dimensão acústica infinita e performancial, o corpo. É esta acontecimento do mundo sonoro, assim como os movimentos corporais os são do mundo visual e tátil.

Por outro lado, há algo estranho na voz que transcende o mero visual: há repentistas de tom grave, agudo e de impostação de voz peculiares, ritmos diversificados os quais, em suas performances “erotizam”, no dizer de (ZUMTHOR, idem, p. 13), seus públicos indistintamente. A razão parece ser simples: o som vocalizado na performance emana de interior a interior, ligando existências ímpares e distintas (repentista e público); é passagem para além do corpo, sedutora; a voz interpela o sujeito a ser altero; adquire, na sua materialização, estatuto de símbolo, abertura de vida e status de saída.

Para o conceito de performance⁵, por sua vez, resgatamos (ZUMTHOR, 2010, p. 08), o qual afirma ser ato único que une transmissão e recepção e que gera prazer. É, portanto, “ato de presença no mundo em si mesmo”. Ainda, para este teórico, é

4 Discurso aqui segue a aceção da Análise do Discurso na Linha Francesa, segundo Maingueneau (1984), retomando Foucault (1969): dispersão de textos cujo modo de inscrição histórica permite definir como um espaço de regularidades enunciativas, diríamos enunciativo-discursivas. Não se fecha, é processo em curso. Ele não é um conjunto de textos, mas uma prática. É efeito de sentido entre interlocutores. Jogo estratégico e polêmico, analisado, não sob apenas o aspecto linguístico, mas como jogo estratégico de ação e de reação, de pergunta e de resposta, de dominação e de esquiva e também como luta. É o espaço em que saber e poder se articulam, pois quem fala, o faz de algum lugar, a partir de um direito reconhecido institucionalmente. Esse discurso, que passa por verdadeiro, que veicula saber (o saber institucional), é gerador de poder.

5 Segundo Zumthor (2010, p. 165) “termo adotado por folcloristas americanos, como Abrams, Dundes, Lomax, designa para eles um acontecimento social, criador irredutível e apenas seus componentes, durante

ocorrido oral e gestual. Presença obrigatória de um corpo. Assim, quando a voz fala (qualquer que seja e em diferentes circunstâncias) renova-se então uma continuidade que se inscreve nos nossos poderes corporais, na rede de sensualidades complexas que fazem de nós, no universo, seres diferentes dos outros: e nessa diferença reside alguma coisa. (ZUMTHOR, 2007).

Através do corpo, o ato performático se liga ao espaço. No espaço da arena do teatro (cantoria pé-de-parede, festivais, clubes etc) cenários onde ocorre a cantoria, milhares de corpos mediam, via voz dos repentistas, expectativas, anseios, glórias e decepções em constantes trocas afetivas e efetivas.

.Constitui-se desta forma a performance como uma relação de prazer, de gozo, de encontros de corpos e almas: repentistas e apologistas apostam sensações, todos transcendendo à mera informatividade do texto. É um diletantismo gratuito e de entrega. Segundo (ZUMTHOR, idem, p. 68) “é o prazer gratuito que deve reger o texto poético; depois, vem a função informativa”. Segundo este teórico, “o desejo de restabelecer a unidade da performance é inseparável da procura do prazer”.

Por esta razão creio ser a cantoria a arte do encontro de corpos, de vozes, de sensações, de energias, de existências, de essências e até de ausências; de confirmações ou de negações; de conflitos, de concordâncias e de relutações. Momento em que a voz do repentista se funde, virtualmente, a de seu público. Na performance a voz se materializa, ainda segundo Zumthor (2010, p. 09), como um “querer dizer e vontade de existência; lugar de uma ausência que, nela, se transforma em presença”. É

o qual se produz a emergência de propriedades particulares. (...) a importância desse acontecimento e das propriedades que ele manifesta se dimensiona, segundo Hymes, pela distribuição de três características, das quais uma ou duas estão necessariamente na performance, mas jamais as três juntas: interpretabilidade, descritibilidade e interatividade”.

coisa (timbre, tom, altura etc), elementos que, juntos, vão constituir a sinfonia da performance.

II. CARTOGRAFANDO ALGUNS CENÁRIOS E RITUAIS PERFORMÁTICOS: CORPO, VIOLA, PEITO E PLATEIA. GERALDO AMÂNCIO, SEVERINO FERREIRA E LOURO BRANCO.

A melodicização, a gestualização, a força enfática dos versos, por exemplo, no improviso de Geraldo Amâncio⁶ contagiam o público. O gesto de abandonar o braço da viola, durante a performance – gesto que o notabilizou pelo nordeste, enquanto repentista de referência – performatiza o ato de convocar a plateia a se inserir nos seus vocais, no contexto da poeticidade. Por outro lado, o misterioso olhar zaroio e vesgo do saudoso repentista Severino Ferreira⁷ no momento de pegar a deixa de seu companheiro de viola carregava-se de mistério: para onde se projetava tal olhar? De origem humilde e semianalfabeto, este poeta encantava com sua voz leve e encantadora, somada a uma

6 Cantador e poeta de bancada, nascido em um sítio, em Cedro, no Ceará, em 1946. Até os 17 anos de idade trabalhou na roça. Cursou faculdade de História em Fortaleza (CE). Disponível em > <http://www.dicionariompb.com.br/geraldo-amancio/biografia><. Data da consulta: 06/05/2016.

7 Severino Ferreira da Silva nasceu no distrito Cajueiro, da cidade de Touros (RN), a 30 de março de 1951. Filho de Antônio Ferreira da Silva e Rita Ferreira da Silva. Ferreira começou a vida de cantador de viola aos 16 anos de idade, pouco estudou, aprendendo apenas a ler, mas se tornou um cantador que fabricava versos de extrema sabedoria em qualquer assunto proposto numa cantoria, seja em um festival ou em um "pé - de - parede". Ferreira improvisava como poucos e mantinha sempre com ele uma expressiva humildade, foi parceiro do grande e exigente poeta Ivanildo Vila Nova, e de muitos outros poetas, sejam eles famosos no mundo da cantoria ou não, Ferreira não escolhia dupla, e onde cantava arrancava aplausos, era versátil e genial em seus improvisos, seus versos tinham pitadas de humor, de ciência, se fosse o caso, de sertão, de amor, era um cantador que se podia chamar completo. Para tristeza do mundo da cantoria faleceu em 25 de outubro de 1997 em um grave acidente de automóvel quando ia acompanhado de outros cantadores para um festival na cidade de Campina Grande. Tive a honra de assistir, em solo de Campina Grande (PB), a última cantoria deste poeta, no Festival de Cantoria no Teatro Severino Cabral, em parceria com Ivanildo Villanova.

capacidade inata de improvisação encantava a todos. Misto de cômico, gênio e de uma memória prodigiosa praticamente “vestia” a viola: eleva-a à altura ligeiramente superior ao peito, atravessava-a sutilmente ao corpo, dando a impressão de que lhe estava confidenciando algo, baixinho, ao “ouvido” do instrumento, sobretudo nos momentos de preparação dos versos. Era uma performance muito mais teatral do que visual, na qual se inseriam a viola, seus braços, ouvidos, e olhares curiosos do público. Era um ritual do qual tivemos a honra de participar em 02 festivais de viola em Campina Grande (1995 e 1997). Segundo (ZUMTHOR, 2010, p. 220) na verdade os gestos apenas são porta-vozes e mensagens emanadas pelo corpo, que fala, via performance. Conciliam-se os diversos tipos de gestos que este teórico os classifica de: a) de rosto (olhar vesgo do poeta); b) de membros superiores (da cabeça, do busto). No caso em análise os movimentos de cabeça do poeta nos momentos que antecediam os versos, isto é, na preparação dos versos, a elevação da viola acima do peito, “a cumplicidade” com o instrumento); e c) gestos de corpo inteiro. Para esta classificação de gestos é sintomática a performance do poeta Louro Branco⁸. Analfabeto, com um senso de humor latente, uma limitação de voz visível, mas uma capacidade de improvisação peculiar, nas suas inúmeras performances das quais pudemos participar, como ouvinte, se utiliza do corpo inteiro para interagir com o público: mexe freneticamente. Neste ponto, de acordo com (ZUMTHOR, 2010, p. 221) “quanto mais uma arte do corpo é elaborada e se pretende distante da prática banal, mais

⁸ Francisco Maia de Queiroz, o popular Louro Branco, poeta, repentista e compositor, nasceu dia 02 de setembro de 1943 na Vila Feiticeiro no município de Jaguaribe/CE. Louro Branco é aquele poeta que ao se apresentar encanta o público com seu bom humor. O seu início na bela arte de improvisar versos se deu com a idade de 12 anos. Desde então, já cantou com todos os maiores repentistas do nordeste, e participou em mais de 400 festivais, tem aproximadamente 700 composições. Estudou só o ensino fundamental, entretanto as profissões exercidas de pescador, agricultor e vendedor ambulante deram experiência que, aliada a sua sabedoria na faculdade da vida, transformaram em um dos maiores ícones do maravilhoso mundo do repente.

A conversão de Louro Branco ao protestantismo rendeu situações constrangedoras que foram contornadas pela sua inteligência privilegiada, rapidez de raciocínio e poder de síntese. Valdir Teles, recentemente, cantava com ele, e começou a criticar por sua adesão a religião. Ele suportou bem as críticas, então, em determinado momento soltou o verbo e o verso: *“Valdir vive criticando Porque agora eu sou crente E tá dizendo as mulheres Que eu fiquei impotente Quem diabos disse a Valdir Que Bíblia capava gente?”* (Disponível em:> <http://www.luizberto.com/cultura-popular-aristeu-bezerra/louro-branco><. Data da consulta: 27/04/2015)

nela se encerra uma rede de regras que explicita uma pedagogia adequada. A função do gesto na performance é estabelecer uma ligação primária entre o corpo humano e a poesia.”. Era como se o gesto gerasse no espaço em que ocorre a performance externa do poema. É uma infinidade de gestos gerados a partir da performance. No caso da cantoria as maiores ênfases estão nos gestos de rosto e de membros superiores, embora se percebam em algumas situações específicas – caso do frenesi do corpo completo do poeta Louro durante suas performances. É nesta compreensão que se pode afirmar que o gesto e voz são inseparáveis na performance. Estes, juntos no espaço da performance, subsistem em memória e podem até gerar a supressão de certas palavras que o efeito performático não sofre prejuízo, tal é a experiência estética, segundo (ZUMTHOR, idem, p. 232). Porque, segundo este teórico as transformações do próprio leitor - em geral estas percebidas como o que ele chama de emoção pura, através de uma vibração fisiológica - são pressupostos inerentes a um texto dotado de carga poética. Com isso, ratificamos que as performances na cantoria de um Louro Branco, de um Oliveira de Panelas, ou de um Edmilson Ferreira – estes três últimos também repentistas em atividade - são, em essência, poéticas. O repente só tem vida e, com efeito, poesia, se for preenchido – via performance – pela voz. Como matéria que é, o texto vibra, grita por poesia vocal. Quem o acalma, o estabiliza é o leitor, o intérprete, o repentista, em dialogismo constante. É o texto de corpo e alma em estado de performance. Na cantoria os espaços em branco, as batidas de baião, tanto no início quanto entre as estrofes, isto é, nas deixas⁹, na verdade são espaços de liberdade plena a serem preenchidos pela voz em poesia, que é poesia por excelência, espaços nômades. Por mais que se queira considerar a performance na cantoria como previsível, jogo de cena e de marketing, carregada de intenções, previsibilidade, estratégias meticulosamente planejada, entendemos ser ainda assim um momento onde o real, o sangue, onde – mais que a câmera – a resposta do público faz a

⁹ Deixa – Rima obrigatória que o poeta tem que fazer ao iniciar sua estrofe rimando seu primeiro verso com o último deixado pelo parceiro. (Disponível em: > <http://clerisvaldobchagas.blogspot.com.br/2013/12/dicionario-da-cantoria.html><. Data da consulta: 06/05/2016).

diferença. Percebemos que na cantoria, mais do que a entendermos, mais do que ela pode suscitar do ponto de vista de imagem metafórica, o efeito poético que ela propicia é diretamente proporcional à capacidade de nos surpreendermos quando a ouvimos, na presença, no preenchimento do vácuo pelo poético. Porque a palavra, na poesia vocal, se materializa, tem peso através da voz, da estrutura acústica das palavras e de seus efeitos gerados em nossos centros nervosos, no dizer de (ZUMTHOR, *idem*, p. 54). Porque, através da performance, a poesia só diz o que diz se dizendo, se revelando. Assim, na cantoria, o ato do dizer é pura ação. Austin tem razão. O improviso não existe ao mesmo tempo existe. Explicamos: é letra morta, em potência, no texto escrito. Não há improviso no planejamento, porque a performance aqui é ausente. Entretanto, quando o poema se joga, através das sextilhas,¹⁰ na cena do palco (do teatro, do clube, da feira, ou no pé-de-parede), aí, sim, temos a performance poética, existência. A voz passa a ser, no improviso, o motor essencial, segundo Zumthor, da energia coletiva. A voz se projeta, no teatro da cantoria, em busca do conforto do público. Ela é objeto, matéria, a esperar que um corpo ou um espírito na plateia a acolha.

Por outro lado, não há performance sem um corpo que a projete. Corpo aqui entendido nas perspectivas de (FOUCAULT, 1979; 2000; 2003; 2006, *apud* NÓBREGA e SANTOS, 2011, p. 02-03); Ricoeur (1988) e (ZUMTHOR, 2007, p. 23-4). Para o primeiro as formas inúmeras de controle da sociedade sobre os indivíduos não se operam simples e unicamente pelas vias da consciência e da ideologia, mas sobremaneira pelo (no) (através) do corpo, este como reflexo dos múltiplos bio-poderes que sobre ele operam. Um corpo que, por reflexo, se performanceia no cotidiano através de múltiplas facetas: no gesto e na atitude discursiva, por exemplo. Um corpo que é objeto.

¹⁰ Estrofe base da cantoria de viola, composta de seis versos de sete sílabas (ou sete pés, como dizem os cantadores) com esquema de rimas normalmente composto por rimas alternadas nos segundo, quarto e sexto verso (versos pares); e livre nos versos ímpares.

que se modifica, que se modela, se torna hábil, se treina, se obedece, corpo doce e obediente, pouco resistente, e amplamente obediente, do qual se consegue se retirar movimentos, atitudes, gestos, rapidez. Disciplina: os métodos que fazem com que se obtenha um “controle detalhado e silencioso das operações do corpo e que lhe impõe uma relação de docilidade-utilidade (FOUCAULT, 1979).

Ainda, segundo Foucault, defende-se a ideia de corpo como arcabouço para os processos de subjetivação do ser, trajetória para se chegar ao ser, corpo, aqui entendido como caminho para a subjetivação, superfície onde se projetam todas as relações de poder. Já para Ricoueur (opus. cit.), destaca-se a concepção de corpo como ancoragem de sentido. Aqui, o corpo media o grande encontro do ser com a linguagem.

Por sua vez, corpo para (ZUMTHOR, 2007, p. 23-24) é

Materialização daquilo que me é próprio, realização vivida e que determina minha realização com o mundo”. É ele que sinto reagir ao contato saboroso dos textos que amo; ele existe à imagem do meu ser: é ele que eu vivo, possuo e sou, para o melhor e para o pior”. (...) “Conjunto de tecidos e de órgãos, suporte da vida psíquica, sofrendo também as pressões do social, do institucional, do jurídico, etc, os quais pervertem nele seu impulso primeiro. Eu me esforço muito mais para escutá-lo, no nível do texto, da percepção cotidiana, ao som de seus apetites, de suas penas e alegrias: contração e descontração dos músculos, tensões e relaxamentos internos, sensações de vazio.

Desta forma, entendemos que o ato performático na cantoria corresponde ao grande encontro, mediado por este corpo, presença viva, matéria, templo vocal do qual emana o fone, que vai se fundindo com a melodia do baião de viola e provocando a grande interação com o público. Juntos, através dos atos performáticos complementares (movimentos faciais do cantador, ritmo, rima e melodias da canção, bem como respostas não menos corporificadas (corporizadas) do público, de um corpo que vai se

ressignificando a cada momento. Instaure-se a performance¹¹, isto é, o momento privilegiado da recepção, segundo Zumthor (2010) “aquele em que um enunciado é realmente recebido”. Entretanto, nada disso se materializa sem a vocalização, “responsável por produzir emoções que envolvem a plena corporeidade dos participantes”.

III. CORPO DO REPENTISTA E INTERICONICIDADE.

A imagem projetada no corpo do repentista durante a sua performance é preche de sentidos, intericônica por essência, carregada de histórias. Neste sentido, para (COURTINE, 2013) a intericonicidade está para a imagem, assim como a Formação Discursiva, doravante (FD), ou interdiscursividade, está para o discurso: não há imagem sem história. O corpo do repentista, em performance, é o médium das imagens que dele fazemos; ao mesmo tempo em que carrega um discurso, segundo (PAUL VEYNE, apud COURTINE, 2013) “óculos através dos quais, em cada época, os homens perceberam toda coisa, pensaram e agiram”; é suporte e ao mesmo tempo sujeito delas. A Intericonicidade relaciona, faz conexões entre imagens exteriores ao sujeito; e externas a ele (catálogo memorial da imagem junto ao indivíduo, e talvez também os sonhos, as imagens vistas, esquecidas, ressurgidas ou até fantasiadas, que assombram o imaginário. É deste complexo jogo de memórias, discursos, práticas sociais, históricas, culturais e até políticas; ditos e não-ditos, que o corpo repentista fala, denuncia, performatiza. Ainda conforme (COURTINE, idem, p. 60)

11 Segundo Zumthor (2010, p. 165) “termo adotado por folcloristas americanos, como Abrams, Dundes, Lomax, designa para eles um acontecimento social, criador irreduzível e apenas seus componentes, durante o qual se produz a emergência de propriedades particulares. (...) a importância desse acontecimento e das propriedades que ele manifesta se dimensiona, segundo Hymes, pela distribuição de três características, das quais uma ou duas estão necessariamente na performance, mas jamais as três juntas: interpretabilidade, descritibilidade e interatividade”.

existe um conjunto de práticas, que não se resumem simplesmente em discursos: são técnicas do próprio corpo que burilam sua postura, sua conservação, sua mais fina expressão, seu menor gesto: as regras de civilidade que difundem então os tratados de saber-viver favorecem, nas decências que eles prescrevem, o imaginário de um corpo liberto de suas aderências medievais ao universo natural, separado de sua simbólica grotesca, estritamente cercado e delimitado, objeto da maestria individual e do trabalho social da delicadeza.

Resta ao corpo do repentista, cativo no seu palco solitário, e separado (caso dos eventos que ocorrem nos ambientes fechados com plateias numerosas, ou não, separadas dos cantadores por luzes, anteparos, palcos etc e mais numerosas) de seu público por grandes distâncias, recorrer ao que (ZUMTHOR, 2001, p. 61) chama de *Canso, chanzon*, ação vocal, momento concreto em que a voz, soberana, reclama e desperta a forma, momento em que o ritmo poético, ao dar vida à morta expressão verbal, necessariamente pressiona a linguagem. É neste momento em que a oposição fundamental entre voz e escritura se manifesta. O texto perde força porque entram em cena outras variáveis: a palavra em ato, em potência, a palavra-acontecimento é suprema sobre mera descrição, ela é vida. Ganham força os jogos de eco e de repetição, a imediatez das narrações, a impessoalidade, a intemporalidade. Estabelece-se neste ato performático o que (ZUMTHOR, idem, p. 221-222) chama de representação de um grande acontecimento: acontecimento-texto, texto-em-ato. Momento em que o texto vocalizado se torna arte, através do locus emocional, isto é, o todo performático, deste que procede e se mantém a totalidade das energias que constituem a obra viva.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposta de cartografarmos o corpo, em performance, do cantador de viola, implica necessariamente associá-lo como referente, origem, abertura, tempo e lugar: na verdade, a voz proclama o corpo que tem; é serva histórica deste corpo; só se materializa, enquanto tal, por puros, estratégicos, definidos e meticulosamente calculados comandos corporais, todos carregados

ideologicamente de sentidos. Assim, na cantoria de viola, por exemplo, através dos festivais de cantoria, com duplas de cantadores meticulosamente escolhidas e premiações cobiçadas, parafraseando segundo (ZUMTHOR (2010, p. 166) nada mais é neutro, embora possa parecer fluidez vocal espontânea, porque as palavras (através da rima, ritmo, metro e oração, meticulosamente selecionadas para impressionar uma comissão julgadora voraz e exigente) escorrem carreadas de intenções, prenas de sentidos, no dizer de Orlandi (2003), tudo na intenção de suscitar na comissão julgadora a melhor “performance” possível. Neste caso, gestos, maneios de rosto, braços, movimentos de interação com a viola, bem como outros comportamentos performáticos apenas ratificam um saber-fazer e o saber-dizer complementados por uma postura corporal (física, emocional, histórica, temporal e até cultural), o chamado saber-ser, estrategicamente montados e autodirigidos a encantar o outro, estratégia simbólica de integrar sujeitos em trocas oportunas, semanticamente comprometidas na unicidade de uma presença de atores os mais diversos em locais e tempos também estrategicamente calculados.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENVENISTE, Émile. **Problemas de Linguística Geral II**. (Tradução Eduardo Guimarães et al). Campinas (SP): Pontes, 1989.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 12 ed. São Paulo: Global, 2012.
- COURTINE, Jean-Jacques. **Decifrar o Corpo: pensar com Foucault**. (Tradução de Francisco Morás). Petrópolis (RJ): Vozes, 2013.
- FERREIRA, Edmilson Ferreira dos; NÓBREGA, Marcelo Vieira da. **(De) quem é esse Corpo que Fala? A Performance do Ser-mulher e Repentista no Espaço Androcêntrico da Cantoria**. XI Colóquio Nacional de Gênero e Sexualidade (Conage). Campina Grande (PB): Junho de 2015.
- FOUCAULT, Michel. **Ditos e Escritos: estratégia, poder-saber**. (Tradução de Vera Lúcia Avelar Ribeiro). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.
- _____. **Vigiar e Punir**. (Tradução de Raquel Ramalho). 23 ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.
- RICOEUR, Paul. **Philosophie de la volonté 1. Le volontaire et l'involontaire**, Paris, Aubier, 1988.

SAUTCHUK, João Miguel. 2009. **A Poética do Improviso: prática e habilidade do repente nordestino**. (Tese de Doutorado). Brasília (DF): 2012 - Universidade de Brasília, Departamento de Antropologia.

ZUMTHOR. Paul. **A Letra e a Voz. A “Literatura Medieval”**. (Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Amálio Pinheiro). São Paulo: Companhia das Letras, 2001. 1 reimpressão. Ver. Ampliada.

_____ **Performance, Recepção e Leitura**. (Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich). São Paulo: Cosac Naify, 2007. 2 ed. Ver. Ampliada.

_____ **Introdução à Poesia Oral**. (Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Dinis Pochat e Maria Inês de Almeida). Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

_____ **Escritura e Nomadismo (entrevistas e ensaios)**. (Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Sônia Queiroz). Cotia (SP): Ateliê Editorial, 2005

SOBRE O AUTOR:

Possui Graduação em Licenciatura em Letras – Vernáculas e Inglês – pela Universidade Estadual da Paraíba (UEPB); Letras-Libras pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB); Direito pela Universidade Estadual da Paraíba (UEPB). Ademais, é Especialista em Linguística Aplicada ao Ensino de Língua Portuguesa, pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB); Especialista em Direito Processual Penal, pela Universidade Gama Filho (RJ); Mestre em Ciências da Sociedade, pela Universidade Estadual da Paraíba (UEPB) e doutorando em Linguística pelo Programa de Pós-Graduação em Linguística (Proling) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), na linha de pesquisa Linguística e Práticas Sociais, área de concentração Oralidade e Escrituras, momento em que desenvolve pesquisa na cultura popular, mais precisamente nas performances e cartografias inerentes ao gênero cantoria de viola, sob a orientação da Profa. Dra. Beliza Áurea de Arruda Mello.