

## PERFORMANCES DA/EM DISPUTA

### Corpo, texto e memória no repente nordestino

Gustavo Guimarães Elias  
PPGMUS/UDESC

[gustavoelias.mus@gmail.com](mailto:gustavoelias.mus@gmail.com)

GT 17- Músicas do Brasil de Dentro

**Resumo:** A cantoria de viola, conhecida também como repente nordestino, é uma forma de improviso poético-musical que tem no imponderável da vida cotidiana sua matéria-prima criativa. Um duelo poético travado entre dois cantadores violeiros guiados por rígidos critérios de composição verbal e “regras” bem acordadas de métrica, rima e oração. Criatividade e improviso, neste caso, não são compreendidos como liberdade expressiva ou desvio das normas, mas como formas de manipular e (re)arranjar os signos culturais e expressivos de maneiras imprevisas. O presente trabalho, resultado de pesquisa de doutorado em andamento, lida com a voz e o gesto (corpo) como elementos da/em disputa na arte repentista para além das regras poéticas amplamente refletidas e verbalizadas (Sautchuk, 2012). Trata-se de investigar tanto as performances (Martins, 2003) da disputa poética (o ritual da cantoria), quanto as disputas dos modelos de ação performática, seu código de conduta, o que chamamos neste trabalho de uma *sprezzatura* do cantador violeiro, negociada constantemente em tensas confabulações (Cardoso, 2013) e a partir de diferentes agenciamentos. O presente trabalho é uma reflexão sobre o corpo, as técnicas e as habilidades do cantador de viola (as ordens criativas do canto improvisado ao som da viola), procura-se, de uma perspectiva etnográfica, “pôr em intriga” (Ricoeur, 2012) as distintas visões de mundo em jogo na re/(a)apresentação da arte repentista e na construção de uma ética do desafio poético (Travassos, 2000).

**Palavras-chave:** Improvisação; performance; corpo; texto; memória

## PERFORMANCE OF/IN COMPETITION

### Body, text, and memory in northeastern brazilian repente

**Abstract:** Cantoria de viola, also known as repente nordestino, is a form of poetic-musical improvisation that draws its creative raw material from the unpredictability of everyday life. A poetic duel between two viola singers guided by strict criteria of verbal composition and well-agreed “rules” of meter, rhyme, and prayer. Creativity and improvisation, in this case, are not understood as expressive freedom or deviation from the norms, but as ways of manipulating and (re)arranging cultural and expressive signs in unexpected ways. This work, the result of ongoing doctoral research, deals with voice and gesture (body) as elements of/in dispute in repentista poetics beyond the widely reflected and verbalized poetic rules (Sautchuk, 2012). It investigates both the performances (Martins, 2003) of poetic dispute, the ritual of singing, and the disputes of performative action models, their code of conduct, what we call in this work a *sprezzatura* of the guitar singer, constantly negotiated in tense confabulations (Cardoso, 2013) and from different agencies. This work is a reflection on the body, techniques, and skills of the viola singer (the creative orders of improvised singing to the sound of the viola). From an ethnographic perspective, it seeks to “put into intrigue” (Ricoeur, 2012) the different worldviews at play in the re/(a)presentation of the art of improvisation and in the construction of an ethic of poetic challenge.

**Keywords:** Improvisation; performance; body; text; memory

## Introdução

O repente nordestino, também conhecido como cantoria de viola ou simplesmente cantoria, é uma forma de desafio poético cantado que se caracteriza pelo improviso de versos criados segundo rígidos critérios de composição, em que elementos verbais e musicais são manipulados com destreza por dois cantadores violeiros. O Repente é cantado em toadas e acompanhado por uma viola que executa um acompanhamento rítmico-harmônico: o baião de viola. As toadas são cantadas durante os baiões, que são “unidades performáticas” que comportam uma ou mais modalidades de improviso, em uma ou mais toadas. Na apreciação dos cantadores sobre o improviso poético sublinha-se três fundamentos, são eles: métrica, rima e oração, que, apesar de se relacionarem diretamente com os versos e a composição das estrofes, envolve também os elementos “propriamente” musicais, isto é, a musicalidade da cantoria, uma poética cantada.

O improviso poético é um componente fundamental da cantoria de viola, embora as apresentações dos cantadores não se restrinjam apenas a ele - canções, poemas cantados e declamações também ocupam uma parte significativa das apresentações. No entanto, é inegável que o improviso poético é central para caracterizar essa prática, sendo o elemento que a diferencia de outras formas poéticas correlatas, performáticas ou escritas.

Uma maneira comum pela qual os poetas repentistas discutem o improviso poético é explicando as regras da cantoria. “Esse conjunto de regras é às vezes chamado de técnica” (Sautchuk, 2012, p. 24), embora a explicação das regras da cantoria não constitua uma descrição de um processo técnico. Essa capacidade de verbalização, essa “prosa sobre as regras” da cantoria, geralmente ocorre quando a prática já está incorporada, internalizada. Ou seja, é um domínio adquirido posteriormente, geralmente através do diálogo com parceiros e outros poetas mais experientes.

A cantoria é uma forma de criatividade e improviso cultural que tem no inesperado e no imponderável da vida cotidiana sua matéria prima poética. Criatividade e improviso neste caso não são compreendidos como liberdade expressiva ou desvio das regras, mas como formas de manipular e (re)arranjar os signos culturais e expressivos de maneiras imprevisíveis. O presente trabalho, lida com a voz e o gesto como elementos em disputa na poética repentista e no seu campo social. A partir de uma reflexão sobre a voz, o gesto e as habilidades do repentista, das ordens criativas do canto improvisado, procuro, de uma perspectiva etnográfica, “pôr em

intriga” (Ricoeur, 2012) as distintas visões de mundo em jogo na re/(a)apresentação da arte repentista e na construção de uma po(ética) do desafio.

## Uma poética da voz

Ao assistir a uma cantoria<sup>1</sup>, um evento de cantoria, nota-se uma complexa paisagem vocal<sup>2</sup> formada não só pela performance dos cantadores, e, eventualmente, apresentadores, mas também por sua audiência. Da fala cotidiana à interpretação de canções, passando pela declamação poética, a contação de histórias e a cantoria das modalidades de improviso, a voz é, sem dúvidas, o elemento mais performativo da cantoria de viola, é por onde o corpo do cantador se manifesta e sua palavra se enuncia. Dentre todos os componentes expressivos envolvidos na arte da cantoria, a voz do cantador - sua qualidade vocal<sup>3</sup> e formas de canto - é a característica mais marcante e incompreendida, e que causa maior estranhamento no público metropolitano (ex-ótico), o que inclui pesquisadores e estudiosos da própria cantoria. Na publicação “Vaqueiros e Cantadores”, Câmara Cascudo afirma que “é raro o cantador que tem boa voz” (Cascudo, 1972, p. 237).

Nas palavras de Cascudo,

É uma voz dura, hirta, sem maleabilidade, as veias intumescidas pelo esforço, a face congesta, os olhos fixos para não perder o compasso, não o compasso musical, que para eles é quase sem valor, mas a cadência do verso, o ritmo, que é tudo. Nenhuma preocupação de desenho melódico, de música bonita. Monotonia. Pobreza. Ingenuidade. Primitivismo. Uniformidade... Não se guarda a música de colcheias, martelos e ligeiras. A única obrigação é respeitar o ritmo do verso” (Cascudo: 1972, p. 237)

Ele não guarda os melhores adjetivos para se referir à voz do cantador, além de desfilarmos um eurocentrismo musical, que longe de ser algo datado e circunscrito ao autor, está impregnado em boa parte dos estudos (etno)musicológicos sobre os cantadores. De fato, como

---

<sup>1</sup> O termo cantoria possui um triplo significado, conforme elabora Sautchuk (2008), ele pode designar uma arte ou gênero poético-musical; um evento em que cantadores se apresentam; e um campo social onde se estrutura uma rede de relações interpessoais entre cantadores, audiência e promovedores.

<sup>2</sup> O termo *voicescape* é um neologismo inspirado na ideia de *soundscape* (paisagem sonora), conceito do compositor e musicólogo canadense Murray Schaffer utilizado para se referir ao som ambiental, o som ao redor, o som do mundo. A ecologia acústica de Schaffer

<sup>3</sup> Qualidade equivalente ao timbre dos instrumentos musicais. O estudo da qualidade da voz em linguística é um campo relativamente novo. Parte disso pode ser devido à dificuldade em definir e medir a qualidade da voz, e parte, ao fato de a qualidade da voz não fazer parte do sistema ortográfico escrito de uma língua; geralmente não é ensinado na escola, nem é algo de que os falantes/ouvintes tendem a ter consciência (ver, por exemplo, Fujimura et al. 1990).

bem percebeu o estudioso potiguar, o pulso musical da cantoria não é guiado pela noção de compasso - da divisão rítmica em pulsos iguais, metronômicos -, mas ao ritmo poético. Obedece ao “ritmo do verso”, ou dos pés métricos. Um canto marcado pela oralidade, pelo estilo recitativo ou declamativo, um canto-fala.

Elizabeth Travassos, antropóloga brasileira, aponta o estranhamento que o canto do repentista causou entre seus alunos de uma classe de etnomusicologia.

Nas palavras da autora,

Aprendi a não subestimar o estranhamento que produzem os sons nasais e metálicos, a voz que "quebra" de um cantador, o agudo do 'tiple "das folias. Tudo isso tem que se transformar em matéria de conversa e reflexão, sob pena de ignorar-se a curiosidade dos estudantes. O silêncio apenas reforçaria a percepção “classecêntrica” da qualidade vocal dos intérpretes. (Travassos, 2008, p. 17)

Em “Vozes e Musicologias”, Travassos (2008), insatisfeita com o instrumental analítico e conceitual da musicologia para lidar com a voz como objeto de estudo, se dedica à proposição de uma abordagem musicológica que integre diferentes reflexões e campos disciplinares dedicados ao estudo da voz como objeto que escapa de uma abordagem parcial, fragmentada em ilhas de conhecimentos que não se comunicam. A autora parte do texto de Tomlinson (2003) que discute o papel das abordagens historiográficas e etnográficas na formação das musicologias modernas (musicologia histórica e etnomusicologia). O autor examina as consequências de uma divisão metodológica que acaba por isolar por um lado o estudo da música escrita europeia (nós) objeto da musicologia de vertente histórica; e por outro, da música dos chamados povos primitivos e de tradição oral (o exótico e o folclórico, o outro). Conforme Travassos (2008), entre “a” música e as “outras músicas” (Travassos, 2008, p. 15).

Para Tomlinson (2003), essa cisão disciplinar deve ser compreendida à guisa do processo histórico que culminou, no século XIX na ideia de música pura<sup>4</sup> e da disputa de visões de mundo sobre a música e sua relação com a linguagem e a expressão humanas. Para o autor, é preciso retornar a um “impulso cantológico” anterior, uma visão de música (e de mundo) que precede a cisão disciplinar das musicologias em suas abordagens historiográficas e

---

<sup>4</sup> O embate entre Rousseau e Rameau é paradigmático na compreensão desse processo histórico. Rousseau, em sua “Lettre sur la musique française” (Carta sobre a música francesa, publicada em 1753), criticou a música da época, defendendo a supremacia da melodia sobre a harmonia. Ele acreditava que a melodia era a verdadeira expressão da emoção e da natureza humana. Em resposta, Rameau, o renomado compositor e tratadista musical, defendeu a importância da harmonia como a base da expressão musical em seu tratado “Observations sur notre instinct pour la musique”. Por um lado, a defesa da música-verbo, da melodia como canto, e por outro lado a música como a ciência da harmonia, a música-estrutura. Mais do que um debate sobre música (uma visão de música) trata-se de um embate de visões de mundo.

etnográficas. Travassos (2008), aproveita o mote de Tomlinson (2003) e glosa com maestria na proposição de uma musicologia de “impulso cantológico”.

Para a antropóloga,

Além do alheamento recíproco entre os múltiplos saberes que têm a voz como objeto, ele é de difícil tratamento quando se adota certa modalidade de abordagem musicológica. Na condição de totalidade bio-psicossocial (Mauss, 1974 [1905]), a voz escapa às apreensões parciais das várias disciplinas e técnicas que dela se ocupam: fonética, literatura oral, fisiologia da voz, acústica musical, canto, etnomusicologia, fonoaudiologia, psicanálise... Esta situação liminar foi percebida por outros pesquisadores. José Roberto do Carmo Jr. (2003), por exemplo, observa que a fisiologia da voz e a fonética articulatória se ocupam da produção do som vocal, mas não do sentido: a lingüística trata da linguagem verbal, mas não do canto, e somente incorpora distinções de altura, intensidade e duração sob a rubrica da prosódia, na forma “retraída” em que aparecem na fala. (Travassos, 2008, p. 16)

A autora recorre a um amplo leque de referenciais teóricos, das diferentes disciplinas que se ocupam da voz enquanto objeto de estudo, para propor um olhar mais totalizante e integrador sobre as formas de expressão vocais. A antropologia da voz e a etnografia da fala são destacadas pela pesquisadora que enxerga nessas abordagens avanços importantes para a compreensão dos diferentes modos de fala e das diferentes qualidades vocais. Desse modo, as reflexões de Travassos apontam caminhos promissores no estudo musicológico da voz, esse “objeto fugidio” (Travassos, 2008) que escapa às suas interpretações parciais. As ideias de Travassos (2008), que pesquisou a cantoria de viola entre outros temas, contribuem para o estudo do repente, uma prática que tem sua centralidade na voz - em suas variadas formas expressivas - e na linguagem (na voz linguagem). Trata-se de uma poética da voz, uma poética cantada.

Retomando as ideias de Travassos sobre a voz, Reily (2014) comenta que,

Os gêneros vocais reconhecidos e classificados por diferentes culturas, portanto, são socialmente construídos, demarcando oposições e relações significativas para cada grupo. Na medida em que a passagem da fala para o canto envolve a estetização, ela também promove a “performatividade”, isto é, realça as suas características enquanto performance. (Reily, 2014, p. 38)

Apesar de lidar eminentemente com a palavra cantada e falada (e com todo um espectro de possibilidades do canto-falado à fala-cantada), o cantador repentista nem sempre se considera músico e, com exceção das canções, não enquadra suas formas vocais como música. Os cantadores, portanto, são poetas, sua especialidade é cantar versos de improviso. Entendemos que uma compreensão pertinente das formas expressivas da cantoria deve

considerar a performance vocal dos cantadores, as técnicas e competências do cantador, e sua correlação com os elementos rituais e as situações sociais que fazem com que as diferentes vozes se apresentem e sejam percebidas como “musicais”. A cantoria como uma arte da voz e da palavra, apresenta uma diversidade de gêneros ou formas vocais, que operam diferentes modos de performatividade e “estetização” da voz.

### **Corpo texto e memória**

A partir da narrativa sobre as Congadas (festas em que há a coroação de reis negros) Leda Martins nos apresenta uma série de conceitos tais como oralitura, encruzilhada, tempo espiralar, ancestralidade, entre outros. Seu foco é na performance e no corpo. O corpo como lugar da memória, o corpo-performance. Seu conceito de “oralitura” se aproxima do conceito de Barber (2003) de “oratura” (elaborado para lidar com os cânticos de louvor africanos), já que parte do entendimento da performance enquanto texto. As várias performances das Congadas e Reinados, que atualizam sua narrativa, se desdobram sobre um “texto” base (epílogo denso) comum: a retirada das águas pelos negros da imagem de N. S. Do Rosário e a coroação de um rei negro. As performances das Congadas podem ser lidas como como exegeses sobre o mito de N. S. e do Rei negro.

Leda Martins (2003) em “Performances da oralitura”, refletindo sobre memória, corpo e conhecimento, elabora:

Minha hipótese é de que o corpo em performance, é não apenas expressão ou representação de uma ação, que nos remete simbolicamente a um sentido, mas principalmente local de inscrição de conhecimento, conhecimento este que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia; nos solfejos da vocalidade, assim como nos adereços que performativamente o recobrem. Nesse sentido o que no corpo se repete não se repete apenas como hábito, mas como técnica e procedimento de inscrição, recriação, transmissão, e revisão da memória do conhecimento, seja estético, filosófico, metafísico, científico e tecnológico etc. (Martins, 2003, p. 66)

Os gestos-palavra na cantoria, são grafados no/pelo corpo-memória do cantador, nos solfejos de sua vocalidade. Munido de sua viola-adereço e movido por um “impulso cantológico”, o repetista-repentista recria o mundo. Ao cantar versos de improviso o poeta atualiza no seu gesto-voz uma memória-conhecimento, inscreve e ao mesmo tempo é inscrito pelo procedimento de inscrição, pela técnica. Como uma forma de “oralitura”, a cantoria de viola “é do âmbito da performance, sua âncora; uma grafia, uma linguagem, seja ela desenhada na letra performática da palavra ou nos volejos do corpo” (Martins, p. 77).

Karin Barber (2021), em uma reflexão sobre as “estratégias de entextualização” na poesia oral Africana, reivindica uma textualidade presente na performance, assim como uma performatividade do texto. Para a autora, as dimensões textuais e performativas estão imbricadas tanto nas tradições do “texto” quanto nas tradições da “oralidade”. Ela fala em modos de fixação dos enunciados, de fórmulas que ao mesmo tempo guiam e indexam a performance; as performances, por sua vez, atualizam e rearranjam as próprias textualidades.

Lord (1960), teoriza sobre o modo de composição por fórmulas, utilizado pelos poetas bardos da antiga Iugoslávia na criação de suas narrativas épicas cantadas e improvisadas. As fórmulas verbais utilizadas pelos poetas cantadores bardos são estruturas de frases e palavras intercambiáveis que obedecem a um enredo prévio com personagens fixos, embora a narrativa seja “improvisada” a cada performance. Lord (1960), defendeu uma radical separação entre texto e performance, entre o escrito e oral, assim como reivindicou uma universalidade da poesia oral a partir de seus estudos sobre os épicos iugoslavos. Posições que foram alvo de críticas (Netll, 1998; Finnegan, 1988) com as quais estamos de acordo. No entanto, seu olhar para o processo de composição dos cantadores bardos e não apenas para os “textos” - os enunciados fixados em transcrições -, nos leva a refletir sobre os processos criativos dos cantadores de viola desde sua ação criativa e não apenas para os resultados enunciados.

Se é possível falar em estratégias de entextualização no repente não é por meio das fórmulas verbais, enredos prévios e personagens fixos. Muito embora existam procedimentos que podem ser entendidos como formulares na cantoria, as toadas são como fórmulas que dinamizam paralelismos diversos, entre música e texto, música e estrutura poética, música e afetos, entre outras. São modos de raciocínio/ação formulares. A poesia na cantoria não é narrativa, ao menos não no sentido das narrativas épicas, ou como os romances de cordel, em que várias estrofes são compostas e narram uma história. A poesia no repente nordestino disserta sobre temas e assuntos, e, embora existam tópicos, temas recorrentes ou preferenciais, o caráter dialógico da cantoria (em que a audiência é parte ativa na condução da performance/ritual, solicitando motes, temas e modalidades poéticas aos cantadores) amplia muito o leque de assuntos do improviso poético. O espectro de temas da cantoria é muito variado e vai das coisas do sertão à revolução russa, ou a guerra na ucrânia.

Como me disse o poeta Donzílio Luiz, em entrevista:

É, é obrigado a ter conhecimento de tudo isso. Às vezes tem cantadores que você até se surpreende. Pede a ele pra cantar sobre a lavoura, ele canta. Pede a ele pra cantar sobre, vamos dizer assim, uma coisa muito esquisita: tribos indígenas japonesas. Pede pra ver se não sai. (RISOS) Já pensou? Cantador é versado. Não todos. Tem um

bocado que cantam um pouquinho ali só aquilo ali mesmo, por ali assim, esse mundo presente aqui e ali fica, não vai pra canto nenhum. (Donzílio Luiz, 2017)

Desse modo, as fórmulas verbais assentes em estruturas narrativas que manipulam sequências de acontecimentos não se observa na cantoria de viola. Estratégias de entextualização, no sentido da indexação de elementos narrativos que retiram os enunciados performados da ordem do efêmero e cria uma referencialidade interativa (como o uso da terceira pessoa ou do passado remoto, como apontados por Barber (2021), aparentemente não se verificam na cantoria, não como formas estruturantes da ação poética. A forma de perpetuação dos enunciados improvisados na performance dos repentistas, se dá pela rememoração dos enunciados nas conversas cotidianas e em outras cantorias em que os versos improvisados se tornam “foco de comentário e de atenção exegetica” e são apresentados como texto citável, “ênfatizando a percepção de que essas palavras preexistem a seu momento presente de enunciação e podem ainda continuar a existir posteriormente” (Barber, 2021, p. 407). Os versos, outrora cantados e improvisados na forma de repente, são rememorados e citados na forma de versos declamados, em contações de histórias e conversas sobre cantoria.

### **Uma *sprezzatura* do canto: o hábil revelar de um hábil ocultar**

O poeta Donzílio Luiz<sup>5</sup>, em entrevista:

A questão da voz é uma coisa que ajuda muito porque os leigos classificam o melhor cantador pela voz. Os entendidos da matéria num quer nem saber se a voz presta, quer saber é se o verso presta, entendeu? Aí é que tá a diferença. Às vezes você canta.. Tem cantador que canta com a voz estrondosa sem se esforçar de jeito nenhum. E outro se esforça, se esforça, a voz sai, mas num sai boa, que num tem aquela força pulmonar, que a gente chama, pulmão bom. “Fulano num tem pulmão bom”, a gente faz é assim,né? Tem bom cantador, mas num tem pulmão bom, tem nada a ver. (Donzílio Luiz, 2017)

Existe uma tensão na compreensão dos cantadores sobre a voz (o canto) no repente. Trata-se de uma poética cantada e a voz ocupa um lugar de destaque, mas é fundamentalmente uma poética do improviso. O mais importante é a habilidade de versar a partir do imponderável e do imprevisível, de tirar o “verso grande” no calor do momento e cantar “na frente” do parceiro/adversário seguindo a ética do desafio (Travassos, 2000). A voz e a viola (que podemos relacionar aos aspectos “propriamente musicais”) são compreendidos pelos

---

<sup>5</sup> Donzílio Luiz é um repentista, cordelista, poeta e escritor de Itapetim-CE, radicado em Brasília desde a década de 1960. Com mais de 80 anos de idade, é atualmente o cantador mais velho em atividade no distrito federal.

cantadores como elementos de performance. Em um desafio de repente, uma “boa voz”, ao mesmo tempo que pode privilegiar um cantador frente a audiência, pode esconder sua carência criativa e falta de habilidade poética. Desse modo, um cantador de “pulmão bom”, pode ser acusado por seus pares de se esconder atrás da voz; em contrapartida um bom repentista com a voz “fraca” pode não obter o devido sucesso com a audiência. Da mesma forma, o repentista que exagera no virtuosismo e nos invencionismos na viola ou que toca de maneira inadequada, pode ser acusado de ferir a ética do desafio poético.

O poeta cantador Chico de Assis<sup>6</sup> expressa bem essa questão,

Tanto é que vocês perceberam a questão da musicalidade na cantoria. Principalmente a parte sonora da viola. Hoje, é um ritmo padrão, né? Uma pancada só. Os cantadores que cantam um com o outro. Antigamente, os cantadores, cada um tinha o seu baião. Hoje, não. Hoje, você tem a obrigação de ter um baião único, né? Por causa da questão do ritmo. Pelo menos, já melhorou. Pelo menos, o ritmo de cantar é. Mas, ainda tem cantador que, eu tô cantando, aqui, ele batendo bem alto. Se vocês repararem, quando eu tô cantando com João, quando ele ‘tá cantando, eu só dedilhando, bem baixinho, pra não tirar o cara de tempo. Mas tem cantador que (imita a pessoa batendo forte na viola). Isso deixa o cabra mouco, atrapalha e tudo. Existem conflitos com a questão da musicalidade no repente, com a oralidade. (Chico de Assis, 2017)

A voz e a viola são importantes e até mesmo fundamentais enquanto elementos que compõem a estética repentista sua “musicalidade”, mas não são definitivos no julgamento do valor de um cantador. O prestígio de um cantador é dado em primeiro lugar pela capacidade que tem de criar versos de improviso a partir das situações sociais.

Scott Head (2009. p. 56), em um escrito sobre o uso da imagem na produção etnográfica e sua relação com o texto, ao contar uma estória envolvendo capoeira, magia e olhos-roxos, nos lembra Taussig. Michael Taussig (1998, p. 222), ao refletir sobre as artimanhas dos rituais mágicos de cura, afirma que a “verdadeira habilidade do praticante reside não em um hábil ocultar, mas sim na hábil revelação de um hábil ocultar”. Esse jogo (que é ao mesmo tempo um jogo de palavras e um jogo de habilidades) de hábil revelação de um hábil ocultar, ressoa com o jogo de sociabilidades da cantoria e da construção da ética repentista no desafio poético. Existe uma economia de gestos no repente nordestino, o cantador não é afeito ao excesso de movimentos, há uma *sprezzatura*,<sup>7</sup> um código de condutas tácito, negociado em

<sup>6</sup> Chico de Assis é um cantador potiguar radicado em Brasília desde a década de 1990, já foi diretor da Casa do Cantador na Ceilândia, espaço vinculado à secretaria da cultura do DF.

<sup>7</sup> *Sprezzatura* é um neologismo criado na Europa no século XVI que se refere a uma espécie de “graça sem esforço”, a arte de fazer algo difícil parecer fácil, ou manter uma atitude despreocupada enquanto realiza tarefas complexas. O termo foi popularizado por Baldassare Castiglione em seu livro “O Cortesão” de 1528. Em resumo, é a habilidade de realizar ações difíceis com facilidade aparente, escondendo o esforço consciente que foi necessário. Um código de condutas que se estendia a toda dimensão da vida social cortesã.

tensas (con)fabulações (Cardoso, 2009), que regula seu corpo; uma “arte de esconder a arte” que é mais uma sutil arte de revelar “a arte de esconder a arte”. A artimanha do cantador está em esconder o esforço criativo necessário para improvisar dentro de rígidas estruturas poético musicais, fazendo o difícil parecer fácil, enquanto revela sua destreza em ocultar esse esforço. E isso causa forte impressão na audiência que, ao notar a revelação da dificuldade no empreendimento criativo do cantador, se encanta com sua naturalidade (aparente) ao realizá-lo.

Essa economia de gestos (voz, viola, indumentária) confere tal aparência de naturalidade, e quando extrapolada, é alvo de polêmicas e embates. Cantadores muito ostentosos, expansivos gestualmente, com uma voz demasiadamente empostada e ornamentada, são acusados de utilizar subterfúgios performáticos para cativar a audiência, e, assim, esconder sua falta de habilidade em fazer o que realmente importa, criar versos de improviso, no calor do momento. E deste modo, superar o parceiro/adversário. Eis a habilidade esperada de um cantador.

Numa peleja entre Geraldo Amâncio e Valdir Teles,<sup>8</sup> os cantadores confabulam sobre o código de conduta do cantador e o uso dos gestos, das gesticulações “excessivas” com as mãos,

Minha estrela da sorte se acendeu  
Deus me deu verso, voz e dom de artista  
Não conheço um outro repentista  
Recebendo mais palmas do que eu  
**Muita gente falou do gesto meu**  
**Que eu canto balançando essa mão**  
**Mas tem muitos fazendo imitação**  
**E vão morrer de inveja qualquer dia**  
*Deus me fez cantador porque sabia*  
*Que eu não ia passar decepção*  
(Geraldo Amâncio)

Não escolho colega e nem apelo  
Qualquer um que vier eu me confio  
Não me escondo por trás do desafio  
E nem tremo com medo do martelo  
**Se o colega for bom, não atropelo**  
**E nem engano as plateias com a mão**  
**Nunca dei um “psiu” num cidadão**  
**Foi assim que eu cresci na cantoria**  
*Deus me fez cantador porque sabia*  
*Que eu não ia passar decepção*  
(Valdir Teles)

O cantador Geraldo Amâncio, um dos grandes nomes do repente de sua geração, é conhecido por sua performance pouco econômica, que abusa dos gestos corporais e da atuação cênica, que na cantoria é contida e regulada. Contudo, essa postura, embora alvo de críticas, não o desabonou ou atrapalhou sua carreira, o cantador tem uma longa trajetória de prestígio na profissão da viola. O fato é que, os modelos estéticos e éticos da cantoria não estão separados de seus modelos de ação em disputa. A musicalidade, entendida como performance - como disse Chico de Assis ao elaborar sobre a fricção entre os elementos da

<sup>8</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VwGcewBrcZI>

musicalidade/performance com os da oralidade na cantoria - é um conceito em disputa no campo da cantoria. Essa disputa se trava em versos cantados, rimados e metrificados, feitos de improviso; mas também nas “performances do cotidiano”, nas conversas sobre a cantoria, que configuram um fazer outro e que é parte significativa do que é a cantoria em largo sentido.

## **Considerações finais**

Os gestos na cantoria potencializam a força das palavras, contribuem com a comunicação verbal, o cantador também fala pelo gesto, no sentido que ele enfatiza sua retórica. Gesto e palavra caminham juntos, a voz é gesto. O gesto enquanto voz, diz. No entanto, é importante sublinhar que a habilidade do improviso é o ponto nevrálgico a partir de onde se avalia a sagacidade no domínio da estrutura poético-musical e dos modos de ação criativa do repentista. O alumbramento que a cantoria provoca em poetas e ouvintes advém de sua coesão formal e do caráter improvisado de sua expressão. Isso confere ao cantador uma identidade social única e o papel de artesão em um modo especial de comunicação e ritualização de sentimentos e valores coletivos. Essa identidade é moldada pelas relações que ele estabelece e pelo lugar social que ocupa (Sautchuck, 2012), baseado em sua habilidade de expressão dentro desse código.

## **Referências**

BARBER, Karin. Texto e Performance na África. Revista de Antropologia, Amazonas v. 13 n. 1, p. 401 - 407, 2021.

CARDOSO, Vânia. Contar o passado, confabular o presente: performances narrativas, poéticas e as construções da história. In: RAPOSO, Paulo. et al. A terra do não-lugar: diálogos entre antropologia e performance. Florianópolis: EdUFSC, 2013.

CASCUDO, L. C. Vaqueiros e cantadores. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: USP, 1984.

DE ASSIS, Chico. Entrevista ao pesquisador. Ceilândia, 2017. Não publicada.

DESAFIO COM GERALDO AMÂNCIO E VALDIR TELES. [S. l.: s. n.], 2024. 1 Vídeo [5 min. 39 segs.] Publicado por Afonso Pequeno – Poeta Forrozeiro. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VwGcewBrcZI>. Acesso em:

FINNEGAN, Ruth. Literacy and orality: studies in the technology of communication. Oxford; Brasil Blackwell, 1988.

HEAD, Scott. Olhares e feitiços em jogo: uma luta dançada entre imagem e texto. In: GONÇALVES, Marco Antônio e HEAD, Scott. Devires Imagéticos: o outro e suas imagens. Rio de Janeiro: Letras, 2009.

LORD, Albert. The Singer of Tales. Cambridge: Harvard University Press, 1960.

LUIZ, Donzílio. Entrevista ao pesquisador. Ceilândia, 2017. Não publicada.

MARTINS, Leda. Afrografias da memória. São Paulo: Perspectiva SP, 1997.

MARTINS, Leda. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. Letras, [S. l.], n. 26, p. 63–81, 2003. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881>. Acesso em: 23 jul. 2025.

NETTL, Bruno. Introduction; na art neglect in scholarship. In: NETTL, Bruno e RUSSEL, Melinda Russel. In the course of performance: studies in the musical improvisation. Chicago: University of Chicago Press, 1974.

RICOEUR, Paul. Entre tempo e narrativa: concordância e discordância. Tradução de João Botton. Kriterion, Belo Horizonte, n. 125, jun., p. 299-310, 2012.

REILY, Suzel A. As Vozes das Folias: um tributo a Elizabeth Travassos Lins. Debates/ UNIRIO n.12, p.35-56, jun. 2014.

SAUTCHUK, João Miguel. A poética do improviso: prática e habilidade no repente nordestino. Brasília: Editora da Universidade de Brasília. 363 pp., 2012.

TAUSSIG, Michael. Viscerality, Faith, and Skepticism: Another Theory of Magic. In: NICHOLAS, Dirks (org.). In Near Ruins: Cultural Theory at the End of the Century: 221-256. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.

TOMLINSON, Gary. Musicology, Anthropology, History. In: MARTIN, C.; HEBERT, T.; Middleton, R. (Orgs.) The cultural study of music: a critical introduction. Nova Iorque: Routledge, 2003.

TRAVASSOS, Elizabeth. Ethics in the sung duels of north-eastern Brazil: collective memory and contemporary practice. British Journal of Ethnomusicology 9(1): 61-94, 2000.

TRAVASSOS, Elizabeth. Melodias para a improvisação poética no Nordeste: toadas de sextilhas segundo a apreciação dos cantadores. Revista brasileira de Música XVIII: 115-129, 1989.

TRAVASSOS, Elizabeth. Um objeto fugidio: vozes e musicologias. Rio de Janeiro, 2008.