

UM OLHAR ESTÉTICO PARA A EXPRESSÃO POÉTICA NA CANTORIA DE VIOLA: MOVÊNCIAS E PERFORMANCE DA POESIA DE TRADIÇÃO ORAL.

Marcelo Vieira da Nóbrega (UFPB)

Beliza Áurea de Arruda Mello (UFPB).

A expressão artística do repentista de viola, em cena, – de tradição essencialmente oral - é linguagem performatizada, oralidade, tradução da palavra, letra sacralizada, que emana de um corpo, em um cenário enunciativo, segundo Benveniste (2003), e que depende da voz – extensão desse corpo, segundo Zumthor (2007), e ‘matéria sonora expressiva, expressão, tecido audível e visível’ no dizer de Hegel, atualizado por Bosi (2004) – para que possa fazer sentido, enquanto signo que é. Esta expressão desaliena e reconcilia o homem com o mundo, além de dar sentido à vida cotidiana e o identificar como porta da voz que se entroniza no corpo, segundo Zumthor (2007). Na perspectiva fenomenológica de Bachelard (1993) a expressão artística é o próprio ato criador, imagem poética repentina, fato singular, que emerge de uma consciência como um produto direto da alma, esta, segundo este pensador, imortal, indelével, ponto onde tudo se origina e adquire sentido, potência inicial da poesia. Jamais se resumiria a qualquer ato puramente racional, embora se ‘racionalize’ através de uma forma - o repente de viola - em seus vários gêneros, que vão das sextilhas às décimas. Neste ponto, Platão, no *Íon*, ao tratar da origem da força criadora do poético, a dissocia completamente do ato da razão, a ponto de afirmar que enquanto possuidor da faculdade da razão nenhum ser humano é capaz de fazer obra poética. Para Bosi (2004), por sua vez, a expressão artística pressupõe uma fonte motivadora de energia interna, carregada de uma intenção, força criadora; e uma forma que a exprime, externa, e se materializada no repente de viola. A partir deste paradigma o signo, enquanto palavra traduzida no ato performatizado - que une significante, isto é, uma imagem, efeito de sentido final gerado a partir de uma forma sensível, acústico-visual; e o significado, isto é, a ideia que tal imagem pode suscitar na plateia – é força criadora de alegrias, angústias, impressões e significações as mais diversas reveladas à plateia presente. Na cantoria de viola a relação inusitada entre som, palavras e conceitos, todos mediados pelos baiões de viola – intercaladores de estrofes – de repente, pode ser o suficiente para suscitar significados inimagináveis à plateia. É neste foco de análise que se concentra este trabalho: investigar como ocorre o fenômeno criador da poesia de tradição oral, suas motivações, bem como as impressões múltiplas geradas na plateia que dialoga com estes poetas, enquanto gênero marcadamente oral,

e tido pelo cânone como de borda. Assim, Pode parecer uma desrazão em um simpósio de literatura que sacraliza a letra propor-se uma temática das poéticas das oralidades, que acentua uma poiesis das tradições antigas, provindas das culturas pré-industriais. Entretanto, isto significa relativizar, quem sabe, romper com os (pré)conceitos oriundos de uma bipolaridade que engendra tensões entre cultura hegemônica e culturas subalternas

Palavras-chave: Cantoria de viola. Tradição oral. Performance. Expressão poética

I. INTRODUÇÃO.

A cantoria de viola¹, gênero bastante difundido, sobretudo na circunscrição do Nordeste brasileiro, insere-se no segmento da poética popular de tradição oral, juntamente com os segmentos tradicional² e escrito³. (CASCUDO, 2005); (SOBRINHO, 2003). As histórias representadas no imaginário do repentista – inquietações, sonhos, mitos, lendas, causos, epopeias, imagens e narrativas em geral – trazem a epifania de uma memória que se revela no repente de viola,⁴ através da força e da supremacia do oral, doravante de uma vocalidade - esta aqui entendida como a historicidade de uma voz, compreendida como “portadora da linguagem, já que na voz e pela voz se articulam as sonoridades significantes.” (ZUMTHOR, 1993, p. 21). Na cantoria de viola, enquanto gênero de tradição milenar, a voz exerce grande importância na medida em que – via palavra, materialização desta voz – emana de um corpo e historia uma memória, através da performance⁵, condição basilar na cantoria de repente,

¹ “Arte do cantador, repentista ou violeiro.” (SOBRINHO, 2003, p. 36)

² “Aquele que veio pelas mãos dos colonizadores: xácaras e narrativas populares em versos. Estas, entre nós, vestiram as vestes de nosso povo e deram origem às nossas cantigas e narrativas do chamado ciclo heroico: o do gado e dos vaqueiros e, mais adiante, o dos cangaceiros”. (op. cit., p. 21)

³ “A poesia em forma de folheto, hoje apelidada literatura de cordel. (op. cit. p. 21).

⁴ Verso improvisado (produzido e transmitido pelo repentista simultaneamente) recebido pela plateia durante o ato performático. (Cf: ZUMTHOR, 2010, p. 32).

⁵ “Ocorrido oral e gestual. Presença obrigatória de um corpo. Por um lado, condições de expressão e de recepção; por outro, um ato de comunicação; momento tomado como presente e privilegiado de recepção”. (ZUMTHOR, 2007, p. 39-40).

já que conflui produção e transmissão – juntas constituindo o improviso⁶ - e recepção. A voz, enquanto extensão de um corpo⁷, “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.” (ZUMTHOR, 2010, p. 10). Nesta perspectiva, se reconfigura a autoridade da voz no repente de viola, já que ao mesmo tempo em que ela produz desejos e é produzida por estes, também fabrica discursos, porque é – enquanto linguagem – um acontecimento do mundo sonoro; “ela informa sobre a pessoa, por meio do corpo que a produziu: mais do que pelo seu olhar, pela expressão de seu rosto, uma pessoa é traída pela sua voz”. (op. cit., p. 13). No caso da cantoria de viola, a voz é o fio condutor que, durante a performance, liga o poeta a sua plateia. É através dela que “a palavra se enuncia como memória de algo que apagou em nós” (op. cit., p. 85), por meio da massificação histórica da letra, através da escrita. A voz, de certa forma, transfigura a letra. Através do tom, do timbre, da altura e de outros elementos suprasegmentais a voz dá vida à letra.

Desta forma, a voz do repentista é símbolo por excelência, subversão ou ruptura da clausura do corpo. É coisa material; repousa no silêncio do corpo. Emanava e volta ao corpo; identifica-se com o sopro. A linguagem humana é que se liga à voz e não o contrário. Situa-se a voz entre o corpo e a palavra. (op. cit. 86). A plateia, na escuta do repente de viola, refaz em corpo e em espírito o percurso traçado pela voz do repentista. A poesia, nestas condições, “é a extensão da própria linguagem, assim exaltada, promovida ao universal, independente de se entregar ou não à escrita. A leitura se torna escuta, apreensão cega dessa transfiguração, enquanto se forma o prazer sem igual”. (op. cit. p. 87).

Por outro lado, alguns aspectos merecem atenção especial, durante a performance, na cantoria de viola. O primeiro refere-se ao fato de que a palavra oral, na

⁶ O improviso enquanto criação instantânea dos versos, já que tem sido bastante comum no repente de viola a discutível questão do “balaio”, isto é, versos previamente produzidos e reproduzidos durante a cantoria.

⁷ “Materialização daquilo que me é próprio, realização vivida e que determina minha realização com o mundo. É ele que eu 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.” (ZUMTHOR, 2007, p. 23).

verdade, enquanto base subjetiva da palavra escrita, ressignifica a ressurgência do que Zumthor denomina de “energias vocais da humanidade, reprimidas por séculos pelo discurso hegemônico da escrita”. (ZUMTHOR, 2007, p. 15). Em um segundo momento, quando se entende que a voz é extensão do corpo, e que este, enquanto “conjunto de tecidos e de órgãos, é suporte da vida psíquica, sofrendo também as pressões do social, do institucional, do jurídico, etc, os quais pervertem nele seu impulso primeiro” (op. cit. p. 24) (grifos nossos), reitera-se a tese de que, durante a performance, na cantoria, para além da construção formal dos versos, no improviso, há energias, a força do psiquismo, “poderes sensoriais que marcam, durante a performance, a presença corporal do ouvinte e do intérprete” (op. cit. p. 68), que são a base da expressão poética na cantoria de viola. Se é um ato enunciativo, a performance, na copresença dos participantes (repentista e plateia), reatualiza a enunciação e tem no corpo do repentista, responsável pela vocalização, o ponto de partida e o referente do discurso, este caracterizado por Zumthor como “um corpo a corpo com o mundo”. (op. cit. p. 76). Desta forma, a o repente de viola, enquanto gênero de tradição oral, presentifica a ressonância de uma vocalidade que tem na autoridade da performance sua força maior. Nesta perspectiva, durante a performance

atuam pulsões das quais provém para o ouvinte uma mensagem específica, informando e formalizando à sua maneira aquela do texto – o que Fonagy, num livro recente chama, no sentido mais forte do termo, ‘estilo vocal.’ No momento em que ela o enuncia, transforma em ‘ícone’ o signo linguístico libertado pela linguagem: tende a despojar esse signo do que ele comporta de arbitrário; motiva-o da presença desse corpo do qual ele emana. (ZUMTHOR, 1993, p. 20).

Tais pulsões, em essência, são o que este teórico chama de sonoridades significantes – fones – próprias dos modos de existência dos textos de raiz medieval, tidos como objetos da chamada percepção sensorial, segundo Zumthor

aspecto e modos de existência que, após tantos séculos, realçam para nós ‘esse tipo de memória, sempre em recuo, mas prestes a intervir

para fazer ressoar a língua, quase à revelia do sujeito que a teria como que aprendido de cor. (ZUMTHOR, 1993, p. 21).

É neste foco de análise que se concentra este trabalho: investigar como ocorre o fenômeno criador da poesia de tradição oral, repente de viola, suas motivações, bem como as impressões múltiplas geradas na plateia que dialoga com estes poetas, enquanto gênero marcadamente oral, e tido pelo cânone como de borda.

II. ASPECTOS METODOLÓGICOS.

A pesquisa, de base bibliográfica, investiga, portanto, os processos de criação do repente de viola – gênero de tradição oral – suas relações com a plateia e seus mecanismos performáticos de expressão⁸. Para tal, para as perspectivas teóricas de performance, corpo e voz segue-se o modelo de Zumthor (1993; 2007; e 2010); Glusberg (2008); e Bosi (2004). Para as noções teóricas de imagem poética seguem-se as perspectivas teóricas de Bachelard (1993) e Merleau-Ponty (1999).

II.a) Referenciais teóricos: entre corpo e imagem. De Merleau-Ponty a Bachelard.

É, portanto, na performance vocal de um texto, mais que em sua própria constituição, enquanto letra escrita, que se manifestam as oposições mais definidoras e determinantes da vocalidade, portanto, sua significância maior. Na cantoria de viola, portanto, a voz assume proeminência porque, a depender das circunstâncias que se operam entre repentista e plateia - que vão desde condições físicas e técnicas em que se realiza a cantoria, passando pelo domínio, por parte dos repentistas, dos subgêneros e

⁸ “Relação entre a força que se exprime (fonte de energia, portanto qualidade subjetiva) e a forma que a exprime (signo, expressões corporais)”. (BOSI, 2004, p. 51)

temas solicitados pela plateia ou comissão julgadora – assume uma função coesiva e estabilizante sem a qual a performance não existiria, nem tampouco a voz poética.

Ao tratar da relação entre corpo e imagens, Courtine define interdiscurso como sendo o que dá e busca uma unidade,

 fio tênue, mas tenaz, que atravessa e tece a teia das palavras e das imagens, um discurso ‘transverso’ indefinidamente iterado de enunciações dispersas; contempla e se constitui de saberes que exprimem o vínculo entre o corpo e a alma, a aparência e a interioridade do sujeito; atravessa as textualidades da idade clássica, as religa, garante a passagem de uma à outra. (COURTINE, 2013, p. 24).

A constatação do indissociável vínculo entre corpo e imagens (gestos); corpo e alma; exterioridade e interioridade remete-nos à tese de que, na cantoria, a autoridade e proeminência da performance, enquanto ato de iteração, põe em cada momento a constatação de que o corpo e suas manifestações as mais diversas, incluindo-se, aí, a força do vocal, são cativos de uma alma, ‘uma inteligência criadora’, que os motiva a se pronunciarem. Nesta perspectiva, a performance reclama a cada momento um eco memorialista, um já dito, porque não há imagem sem história. (COURTINE, 2013).

Ainda segundo Courtine, nosso corpo, e, com efeito, a voz que dele emana, ressignificam (mediam) as imagens interiores que dele fazemos; é suporte e ao mesmo tempo sujeito delas. (op. cit, p. 43). A intericonicidade, readequação do conceito de Formação Discursiva – herdado da Análise do Discurso - 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 povoam o imaginário)”. (op. cit, p. 44).

Para Courtine, ao propor a teoria da chamada analogia,

 todo corpo é regido pela analogia: através dela ele assume seu sentido, se liberta de sua opacidade, libera seus segredos, é religado aos astros, às plantas e aos animais, embora também se reenvia ao interior de seu próprio corpo, entre o invólucro visível e a alma invisível; ‘nariz

empinado, homem generoso; nariz curto, homem preguiçoso’ (provérbio popular) (COURTINE, 2013, p. 65).

Mais uma vez, ratifica-se que o ato performático, para que possa existir, imprescinde necessariamente da presença de uma alma invisível, uma origem interior, ou o que os poetas repentistas – ao serem questionados acerca da origem do improviso – chamam de ‘dom de Deus, vem de dentro’.

Por sua vez, ao discorrer acerca da relação entre linguagem, corpo e fala, o fenomenólogo Merleau-Ponty defende a tese de que

a posse da linguagem é compreendida em primeiro lugar como a simples existência efetiva de ‘imagens verbais’, quer dizer, de traços deixados em nós pelas palavras pronunciadas ou ouvida, quer sejam traços corporais, quer eles se depositem em ‘um psiquismo inconsciente’. (...) O sentido das palavras é considerado como dado com os estímulos ou com os estados de consciência que se trata de nomear, a configuração sonora ou da palavra é dada com os traços cerebrais ou psíquicos. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 237; 238).

Ratifica o autor a ênfase na constituição da linguagem a partir de ‘imagens verbais’, ou de traços provenientes da força do fone, da enunciação vocal. No repente de viola, desta forma, os efeitos sonoros, decorrentes da vocalização dão significância maior ao fone, categorizando-o, por força da performance entre interactantes (fusão de elementos que confluem corpo, expressão, ritmo, melodia, etc) em um signo; ao mesmo tempo em que reatualizam uma memória, latente em um psiquismo (quase)inconsciente. Portanto, nestas condições, a performance, na cantoria de viola, tem raízes em uma operação interior, um estado de consciência, que se materializa na formalização estética dos versos e, com efeito, na expressão dos diversos subgêneros e estilos de cantoria de viola. Merleau-Ponty atribui à palavra falada e evocada uma natureza completamente dependente de uma operação categorial – que o autor chama de pensamento, de base interior – sem o qual ela não passaria de um invólucro vazio, um fenômeno articular, sonoro, ou a consciência desse fenômeno. “Em qualquer circunstância, seria a palavra

apenas um acompanhamento exterior do pensamento”. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 241). Seu sentido não está contido nela enquanto som. “Mas é a definição do corpo humano apropriar-se, em uma série indefinida de atos descontínuos, de núcleos significativos que ultrapassam e transfiguram seus poderes naturais” (op. cit. p. 262).

Neste sentido, a presença constante, na cantoria de viola, de elementos corporais transfiguradores, via performance, se perfazem a cada momento através do que Merleau-Ponty chama de ‘núcleos significativos’. Para este pensador o sentido da palavra não está necessariamente contido nesta enquanto som, mas unicamente naquilo que lhe dá transcendência, isto é, nos seus núcleos significativos, responsáveis por transfigurarem seus poderes naturais. Aqui, entende-se corpo como encarnação de uma consciencia criadora. Na verdade, Saussure já denunciara essa relação – entre uma impressão (imagem) puramente psíquica (significante) e seu efeito de sentido em um conceito que dela advém (significado) na constituição estrutural do signo linguístico.

Por sua vez, Bachelard, na sua obra *Poética do Espaço*, em uma perspectiva de um olhar filosófico para criação poética - ao tratar do caráter ontológico da imagem poética como fundamental no processo de criação – reafirma a tese de que só se pode pensar na essência da imagem poética se esta puder ser adquirida a partir de uma fenomenologia da imaginação, isto é, “quando emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado em sua atualidade”. (BACHELARD, 1993, p. 02). Ao contrário de Merleau-Ponty, que defende a fonte da imagem a partir do pensamento - segundo o autor, de base interior - Bachelard afirma provir a imagem poética de uma consciência criadora, marca de uma fenomenologia elementar, microscópica, que vem antes do pensamento. Desta forma, esta imagem não necessitaria de um saber. Seria uma dádiva de uma consciência ingênua, a que o autor chama de alma⁹, potência inicial da poesia. Nesta compreensão, “a poesia é uma alma inaugurando uma forma; habita na forma”. (BACHELARD, 1993, p. 06).

Ainda segundo Bachelard, são as “ressonâncias sentimentais” que nos permitem ouvir o poema. Desta forma, é a imagem que nos transporta à origem do ser falante, às chamadas ressonâncias. Para Bachelard, esta seria uma experiência inovadora, um

⁹ Alma enquanto imortal, indelével, amago, centro, ponto onde tudo se origina e adquire sentido; poesia, compromisso da alma.

fenômeno poético primitivo, porque se marca pela criatividade, razão mais que fundante para que se constitua este ato poético como ontológico. (op. cit, p. 08). Entretanto, para Bachelard “a imagem poética é um ocorrido psíquico de menor responsabilidade. Buscar nela uma justificativa na ordem da realidade sensível, assim como determinar seu papel e lugar na tessitura do poema são duas tarefas de segundo plano.” (op. cit, p. 09) já que a materialidade da imagem poética (o verso, a imagem isolada, a frase que a desenvolve) cria espaços/vácuos de linguagem passíveis de análise”. (op. cit, p. 12). Haveria, sob essa perspectiva, certa razão dos repentistas em atribuírem ao seu processo criador como sendo um ‘dom’. Se a imaginação é a faculdade de produzir imagens, é ela então a potência maior de que o repentista lança mão para formatar seus versos. Desta forma, a imagem poética, enquanto fenômeno poético primitivo, o ocorrido do logos, é inovadora e nos permite sentir seu valor de intersubjetividade. (op. cit, p. 08).

II.b) Memória, imagem e performance na cantoria de viola: movências do mundo exterior à alma.

Com efeito, não há imagem sem um repositório de memória. A imagem para o poeta, vista não como signo, mas como o próprio objeto recriado; arte como reduplicação da vida; produto direto da imaginação criadora. (op. cit, p. 17).

Neste sentido, na cantoria de viola, para além da condição de instrução do poeta, há sempre um repositório de imagens, na origem, ligadas ao que Bachelard chama de não-saber - não necessariamente associado à ignorância, à limitação intelectual – mas à capacidade de superar todos os dados da sensibilidade, que não dependem de instrução, mas do poder que tem o poeta de criar imagens as mais diversas. Segundo Bachelard “quando se entra no domínio da sublimação pura, o automatismo da linguagem deixa de funcionar” (op. cit, p. 18). Esta, no imaginário dos repentistas, é uma das razões que distinguem os chamados ‘repetistas’ dos verdadeiros ‘repentistas’. Aqueles, automatistas, repetidores, versejadores; estes, criadores de mundos, sonhos e imagens as mais diversas, via performance.

Por outro lado, ao tratar da discussão acerca do efeito da performance, Glusberg traz à tona a tese de que “a performance é fonte de numerosos fantasmas psicológicos que tocam a interioridade do sujeito e põe em crise sua estabilidade; estabilidade – literalmente falando – que se fundamenta na repetição normalizada de convenções

gestuais e comportamentais.” (GLUSBERG, 2008, p. 65). Colocar em crise dogmas, através da denúncia, da caricaturização, do escândalo, da transgressão da ordem estabelecida, do questionamento do que vem a ser natural, quebram o caráter de estabilidade na performance. Os catalizadores naturais para tal são o que o autor chama de ‘numerosos fantasmas psicológicos’, que agem sobre o corpo através de possibilidades expressivas as mais diversas, “experiências tácteis, motoras, acústicas, cinestésicas e, particularmente, visuais.” (GLUSBERG, 2008, p. 71).

Por fim, Bosi, ao tratar da relação de confluência entre corpo e alma, e tomando a dança e o canto como referenciais, assim se refere: “na dança os gestos se dirigem para a alma do outro que brilha no olhar do outro; no canto, ocorre a mesma coisa em relação à voz. Esta se dirige à alma do outro; a voz prolonga-se, sobe e desce”. (BOSI, 2004, p. 49). Ao reatualizar a máxima de Novalis, Bosi reafirma que é “no centro da alma, onde o mundo exterior e o interior se tocam”. (op. cit, p. 49). Na cantoria de viola, no momento do improvisado, por sua vez, ocorrem as chamadas formas expressivas, correspondentes aos movimentos da alma, momento em que as imagens poéticas são (re)criadas e (res)significadas. A vocalização corresponde à materialização poética da palavra, do logos, projetada em uma alma e guardada em uma memória. Entretanto, Bosi adverte acerca do grande desafio que tem o artista moderno

É preciso começar de novo, corajosamente, pesquisando formas, contemplando o mundo exterior (a natureza, e a sociedade que existem dentro e fora de nós) e o interior (o oceano aparentemente sem fundo nem margens do espírito). (BOSI, 2004, p. 69).

Mais uma vez a exigência que se propõe à busca das fontes geradoras de uma poesia – o mundo exterior e o interior, adicotômicos - que pense, sinta, rediscuta e ressignifique o mundo, sob as várias perspectivas, impõe-se, por exemplo um protagonismo relevante à cantoria de viola, enquanto gênero de tradição oral e, quase sempre, relegado à borda pelo cânone da tradição. Para tal exigem-se

diálogos contínuos entre expressão e forma; representação e forma: grito e maneira de gritar (trabalho que passa pela mente, pelo coração, pelos olhos, pela garganta, pelas mãos; e pensa e recorda e sente e observa e escuta e fala e experimenta e não recusa nenhum momento essencial do processo poético. (BOSI, 2004, p. 71).

É nesta perspectiva dialógica entre expressão e forma que se propõe um novo olhar para a cantoria de viola, que priorize, a partir de uma intersubjetividade contínua, um pensar estético que quebre as amarras históricas construídas pelo cânone; perspectiva que rediscuta qualquer pensar logocêntrico e preconceituoso em desfavor das culturas de tradição oral.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Enquanto fio condutor que, durante a performance, liga o poeta a sua plateia, a voz, extensão do corpo, é epifania de um logos que, via memória, se projeta na alma do improvisador, caso da cantoria de viola. Para além da mera expressão formal do poema, via performance, é através dos muitos elementos performanciais, presentes na cantoria de viola, que as imagens se enunciam no ato performático do improviso. O vínculo entre corpo e alma se perfaz na medida em que a palavra se transfigura, via vocalização, e adquire caráter enunciativo, palavra que se enuncia como memória de algo que apagou na letra, mas que se ressignificou em nós, através da vocalização e seus elementos (tom, timbre, altura da voz, gestos e outros elementos suprasegmentais). Processo ocorrente no chamado cenário da alma, pleno de mistérios, segredos e peculiaridades inerentes ao processo criador na cantoria de viola.

Referências.

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. (Tradução de Antônio da Costa Leal e Lúcia do Valle Santos Leal). São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a Arte*. (Série Fundamentos). 7ª ed. 6ª reimp. São Paulo: Ática, 2004.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Vaqueiros e Cantadores*. São Paulo: Global, 2005.

COURTINE, Jean-Jacques. *Decifrar o Corpo: pensar com Foucault*. (Tradução de Francisco Morás). Petrópolis (RJ): Vozes, 2013.

GLUSBERG, Jorge. *A Arte da Performance*. (Tradução de Renato Cohen). São Paulo: Perspectiva, 2008.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. (Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura). 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

SOBRINHO, José Alves. *Cantadores, Repentistas e Poetas Populares*. Campina Grande (PB): Bagagem, 2003.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à Poesia Oral*. (Tradução de Jerusa Pires Ferreira, et. al). Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

_____. *Performance, Recepção e Leitura*. (Tradução de Gerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich). São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. *A Letra e a Voz: a "literatura medieval"*. (Tradução Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira). São Paulo: Companhia das Letras, 1993.