

**NA CADÊNCIA DA VOZ, NA DANÇA CIRCULAR:
A PERFORMANCE DO GRUPO BALANÇO DA ROSEIRA**²⁸

Marline Araújo Santos (UNEB)
marlinearaujo@hotmail.com

RESUMO

Neste trabalho procura-se apresentar a performance do grupo Balanço da Roseira, grupo de cantigas de roda, composto por mulheres do município de Quixabeira, região noroeste da Bahia e que compõe o Território de Identidade da Bacia do Jacuípe, a 300 km da capital, Salvador. Pontuando os conceitos de performance apresentados por Paul Zumthor e Richard Schechner, a partir das apresentações do grupo, que traz em seu repertório canções aprendidas nas quebras comunitárias de licuri, bem como produções atuais compostas para datas comemorativas no município e eventos para os quais o grupo é convidado. Destacando que a preparação para a performance acontece a partir da escolha do local onde irão se apresentar, seguida de outros elementos, como a indumentária que será utilizada, as cantigas que serão escolhidas, quem fará a primeira e a segunda voz, já que cantam aos pares, o cuidado para não desafinar, como entrarão no espaço onde irão se apresentar, o lugar de cada uma na roda, tudo devidamente combinado e ensaiado para a apresentação. A atuação nos ensaios é fundamental para a composição do cenário performático e cada decisão coletivamente tomada são passos para o ápice, que é a apresentação pública. A característica transformadora da performance se percebe nos ajustes feitos pelo Balanço da Roseira a cada apresentação, nenhuma performance é repetida, e cada performance é transformada de acordo com o cenário em que se coloca. Dança acompanhada de canto fazem o jogo necessário para o ritual que se estabelece nas apresentações do grupo. Todos os artifícios utilizados na performance são resultantes de uma ação integrada, totalizando a significação da poética oral.

Palavras-chave: Performance. Poesia oral.
Cantigas de roda. Quixabeira. Balanço da Roseira.

1. Considerações iniciais

Quixabeira, município do interior baiano, com pouco mais de 10.000 habitantes, de acordo com o censo 2015 (IBGE), situado na região noroeste do estado, a cerca de 300 km de Salvador, com clima semiárido e vegetação característica da caatinga. O nome do município vem de um dos espécimes vegetais de grande importância no sertão nordestino por suas múltiplas utilidades, é uma árvore que tem propriedades medicina-

²⁸ Este estudo faz parte do projeto de pesquisa "Cantando rodas, contando histórias: identidade e cultura popular em Quixabeira", desenvolvido no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Língua e Linguagens (PPGEL) da Universidade do Estado da Bahia (UNEB)

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

nais, sua madeira é resistente e muito utilizada para construção de móveis, suas folhas servem de alimentação para as criações e a terra à sua volta serve de adubo. A *sideroxylon obtusifolium*, também conhecida como quixabeira ou quixaba, pode chegar a 15 metros de altura, armada de espinhos e produz um pequeno fruto negro adocicado. Além da árvore que nomeia o município, há outro espécime importante na história local, o licurizeiro; abundante na região, a extração do licuri ainda gera renda às famílias locais.

A quebra do licuri era, como tantas outras atividades no campo, acompanhada dos cantos de trabalho, utilizados como forma de abrandar o esforço feito na atividade braçal, cadenciando o bater das pedras. Em algumas ocasiões, um ritual, conhecido por muitos como “robá licuri”. Semelhante ao “boi roubado” descrito por Sandro Santana em *Música e Ancestralidade na Quixabeira*, era organizado em segredo, quando um membro da comunidade estava com o trabalho por fazer ou se encontrava enfermo. “É uma forma de se solidarizar diante de um momento difícil com alegria e diversão” (SANTANA, 2012, p. 59-60). Na madrugada o grupo arregimentado para auxiliar o vizinho chega soltando foguetes e entoando os cantos específicos para a ocasião. Ao ouvir os fogos de artifício e o canto, o dono da casa saía para providenciar comida para o mutirão. A quebra de licuri seguia acompanhada dos cantos de trabalho que ditavam o ritmo da atividade naquela noite e, ao final, virava festa com cantigas de roda, samba e batuques.

A tarefa árdua de quebrar licuri exige o uso de uma ferramenta natural, a pedra. Todo trabalhador rural que, após a colheita e secagem do licuri inicia a tarefa de quebrá-lo precisa, cuidadosamente, buscar as pedras necessárias, uma para servir de suporte para o fruto não escorregar ou afundar no chão, outra para quebrar o coco, essa sempre a mesma, guardada até o último dia de trabalho. Se engana quem pensa que qualquer pedra resolve a questão, a pedra de apoio não pode ter sua superfície plana, pois o licuri pode escorregar, nem muito côncava, para não dificultar o alcance da pedra de bater. Pedras escolhidas, na expressão local, a de botar e a de bater, inicia-se a tarefa.

O grupo Balanço da Roseira tem seu início como a escolha das pedras para a quebra do licuri. O grupo que hoje reúne dez mulheres teve suas integrantes escolhidas principalmente pela habilidade de cantar. A coordenadora do grupo, Edinalva Brito, coordenadora pedagógica e professora da rede municipal e coordenadora da Pastoral da Criança, marca o início do grupo em junho de 1998. Segundo entrevista realizada em

2016, ela afirma que já existia na cidade várias pessoas, homens e mulheres, que conheciam as cantigas de roda utilizadas como canto de trabalho, fosse nas quebras de licuri, debulhas de milho e feijão etc. Nos festejos do município ou em comemorações particulares, ao estarem reunidos, aqueles que conheciam as cantigas formavam ali a roda, sem organização prévia, e cantavam. Edinalva então convidou as pessoas que ela sabia que cantavam rodas e sugeriu a formação do grupo para uma apresentação no aniversário da cidade. Cerca de 20 mulheres aceitaram o convite e o grupo se apresentou como Mulheres da Roda, mantendo esse nome até o ano de 2015.

Hoje o canto do Balanço da Roseira não mais está diretamente vinculado à atividade agrícola. O canto que no passado dessas mulheres aliviava a dureza da tarefa, retirado desse cenário, hoje é lúdico, e permeado de elementos performanciais. O lugar das cantigas de roda é alterado, o que antes não exigia nenhum elemento além do trabalho para acontecer, agora é colocado como performance e elemento da cultura popular local. Produtoras de uma cultura popular, conhecedoras dos seus espaços e de uma linguagem musical particular, o que cantam é resultado do conhecimento que as legitima, o desejo de cantar, de se fazer ouvir, de sentir a vida pulsar através do canto, é mais forte que qualquer entrave.

Hoje, se não houver eventos públicos programados para que o grupo se apresente, elas se reúnem nas casas de amigos e vizinhos pelo prazer do canto. Essa motivação é todo e parte na constituição da cultura que as identifica e que as transforma, com a convicção de que o que fazem é importante, senão para o todo – a sociedade quixabeirense – o é para a parte – suas vidas, suas histórias. Com esse pensamento é que mudaram o nome do grupo, Mulheres da Roda era pouco para quem vê nas quadras que entoam, no círculo que formam, na parceria das vozes e da dança a vida fazer sentido.

2. Arrumando a cantoria: do ensaio à encenação

**Palavra também é coisa – coisa volátil que eu
pego no ar com a boca quando falo. Eu a concretizo.**

(Lispector, 2008, p. 72)

A epígrafe diz respeito a uma voz para além do corpo que a pronuncia; abstrata, separada de um corpo, sua manifestação em linguagem, a voz que ultrapassa essa palavra coisa, sua concretização. E, na atuação

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

do grupo Balanço da Roseira, a concretização da palavra coisa se dá na performance que as mulheres elaboram. Richard Schechner encontra sete funções para a performance: “entreter; fazer alguma coisa que é bela; marcar ou mudar a identidade; fazer ou estimular uma comunidade; curar; ensinar, persuadir ou convencer; lidar com o sagrado e com o demoníaco” (SCHECHNER, 2003, p. 10) e reitera que nenhuma performance exercerá todas essas funções embora existam performances que dão ênfase a mais de uma.

Se pensarmos no grupo Balanço da Roseira, podemos observar através das performances do grupo e das entrevistas concedidas por cada integrante que, uma das funções que elas identificam em unanimidade é o entretenimento. Elas veem a atividade no grupo como uma forma de relembrar a juventude e cantam por divertimento, lazer. Mas não se encerra no ato de entreter, é também fazer algo belo, percebem beleza e encantamento no canto, na dança, na roda, além de compreender a atuação do grupo enquanto marca de uma identidade local. Fazendo uso ainda da teoria de Richard Schechner, quando reitera as muitas maneiras de entender a performance como um conceito vantajoso por possibilitar a investigação dos comportamentos performativos em continuidade e considerar a fluidez das performances da vida cotidiana bem como da construção de identidades.

Rituais, brincadeiras e jogos, e os papéis da vida cotidiana são performances pois são convenções, contexto, uso e tradição ou como queira chamar. Não se pode determinar o que “é” uma performance sem se referir às circunstâncias culturais específicos. Não há nada inerente a uma ação em si, que a faça uma performance ou desqualifique-a de ser uma performance. A partir da observação do tipo de teoria da performance que estou propondo, cada ação é uma performance. Mas a partir da observação da prática cultural, algumas ações serão consideradas performances e outras não; e isso vai variar de cultura para cultura, de um período histórico a outro período histórico.²⁹ (SCHECHNER, 2013, p. 38, tradução nossa)

Nessa variação do que é ou não considerado performance, com as mudanças a cada período histórico e de uma cultura a outra, Paul Zumthor distingue quatro situações performanciais “de acordo com o momen-

²⁹ Rituals, play and games, and the roles of everyday life are performances because convention, context, usage, and tradition say so. One cannot determine what “is” a performance without referring to specific cultural circumstances. There is nothing inherent in an action in itself that makes it a performance or disqualifies it from being a performance. From the vantage of the kind of performance theory I am propounding, every action is a performance. But from the vantage of cultural practice, some actions will be deemed performances and other not; and this will vary from culture to culture, historical period to historical period. (SCHECHNER, 2013, p. 38)

to em que o canto se insere”: convencional, natural, histórico ou livre. Na denominação convencional, o tempo é intermitente, de acontecimentos ritualizados. Exemplo disso é a ligação da performance do grupo Balanço da Roseira à celebração de uma festa religiosa específica: o canto de abertura nas apresentações tem a base melódica no canto da Folia de Reis, festa católica ligada à comemoração do Natal, com data fixada em 6 de janeiro, assim como o uso da dança do pau de fitas, cuja popularidade se deu também através das festas de reis. E, no grupo, é utilizada para homenagear o evento ou seu organizador.

No tempo ritual se articulam, na prática da maioria das religiões, as performances da poesia litúrgica. Em países de tradição cristã, se encontram inúmeros cânticos, cuja utilização constitui, entre nós, uma das últimas tradições poéticas orais quase puras. [...] O laço ritual se distende às vezes, mas conota, como uma marca original, performances já banalizadas. (ZUMTHOR, 2010, p. 168)

Outra situação performancial se dá no tempo natural, o tempo “das estações, dos dias, das horas”, tempo que, para o autor, propicia a poesia, pois está ancorado no que é vivido, tal qual as quebras comunitárias do licuri no período de sua colheita, determinada por esse tempo natural, no período em que os licurizeiros frutificam. Em entrevista, a coordenadora do grupo declara que, “tendo safra sempre tinha festa”. Era quando acontecia, à noite, o licuri roubado – a comunidade se reunia e chegava de surpresa na casa de algum vizinho para ajudar a quebrar o licuri colhido. Chegavam cantando “Dona da casa bem que eu lhe dizia que essa surpresa eu vinha fazer um dia. E eu dizendo você pode acreditar, que hoje nós vadeia até o sol raiá”. O trabalho era embalado pelo canto e, ao final, a roda era feita para festejar.

[...] o canto acompanhando o trabalho, orientado para seguir esses ciclos [...]. A noite, cálida de mistérios, é um tempo forte, que a maioria das civilizações considera sensível à voz humana: seja interditando seu uso, seja fazendo da noite o tempo privilegiado, ou até exclusivo, de certas performances [...] (ZUMTHOR, 2010, p. 169)

No tempo livre, nada liga a performance ao que é vivido, o canto é o que lhe resta e o desejo de cantar não mais se mantém atrelado ao canto do trabalho ou à uma comemoração religiosa. O conceito de Paul Zumthor é que, embora o tempo seja sentido em toda performance, em virtude da própria natureza da comunicação oral, na performance ritual essa regra constitui os sentidos do poema, enquanto na performance de tempo livre esse efeito se dilui.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

O laço que ata a performance ao fato vivido se afrouxa facilmente. Resta a maravilha do canto. A alegria ou a tristeza provocada pelo acontecimento ou pelo humor, por seu turno, talvez suscitem mais um puro desejo de cantar do que o gosto por uma canção em particular: pouco importa o texto; apenas importa a melodia; a relação “histórica” é rompida, o tempo é abolido. (ZUMTHOR, 2010, p. 170)

Constata-se, através das entrevistas realizadas, que esse é um sentimento recorrente nas mulheres que integram o grupo: o desejo de cantar, sem predileções pelo que é cantado, ou pela situação que às conduz ao canto, o som melódico da voz é o mais importante a despeito da poesia que acompanha esse canto. “Cantar pra gente é tudo”, segredam-me, “se a gente não cantar a gente entristece”.

A performance vocal se liga ao texto e ao corpo que emana essa voz, em primeiro tom – a chamada primeira voz – aguda e nasalada, acompanhada de um tom abaixo, uma voz um pouco mais grave, a segunda voz, à semelhança dos repentistas e seu canto de improviso. Por esse motivo, a coordenadora do grupo afirma que, para “cantar roda”, não basta querer cantar, é preciso “saber” cantar, um “dom” que, para ela, não é algo disponível a todos. Paul Zumthor corrobora a informação não no sentido de um dom gratuito, mas na qualidade do saber-fazer: “em outros termos, performance implica competência. Mas o que é aqui competência? À primeira vista, aparece como *savoir-faire*. Na performance, eu diria que ela é o saber-ser”. (ZUMTHOR, 2014, p. 34)

Com o grupo Balanço da Roseira, esse “saber-ser” envolve primordialmente o canto, e um canto ritual, com características e atuações específicas. Ao organizarem as apresentações, a escolha das duplas de canto se dão de acordo com a afinidade entre as integrantes do grupo, bem como a afinação entre as vozes de cada dupla, e isso pode variar a cada apresentação, pois consideram que “tem vozes que não se dão muito bem”. Como anteriormente descrito, as duplas se dão em variações no tom de voz, sopranos e contraltos, embora todas afirmem ser capazes de cantar em qualquer um dos tons, tudo depende da dupla que é escolhida para a apresentação. Assim, se a intérprete escolhida para dar início ao canto, em sua maioria uma voz soprano, a primeira voz, mais aguda, o fizer em um tom baixo, ou seja, no tom do contralto, a segunda voz, sua parceira de canto fará o tom necessário para a harmonia das vozes.

Do ponto de vista dessa configuração de canto, nota-se que a “afinação”, que é desejada pelo grupo, é condutor também de significados que extrapolam o lugar da linguagem dita, dando lugar às possibilidades interpretativas das formas poéticas.

O canto depende mais da arte musical que das gramáticas: ele se coloca, por essa razão, entre as manifestações de uma prática significante privilegiada, a menos inapta, sem dúvida, para tocar em nós o cordão umbilical do sujeito, onde se articula nos poderes naturais a simbologia de uma cultura. No *dito*, a presença física do locutor se atenua mais ou menos, tendendo a se diluir nas circunstâncias. No canto, ela se afirma, reivindicando a totalidade de seu espaço. Por isso, a maior parte das performances poéticas, em todas as civilizações, sempre foram cantadas. (ZUMTHOR, 2010, p. 200)

Tal qual Cecília Meireles, que canta “porque o instante existe”, as mulheres do grupo Balanço da Roseira cantam pelo instante, pelo prazer, pela crença naquilo que continuam a fazer. A noção de performance atrelada à ideia de competência, Paul Zumthor define como o saber-ser, “um saber que implica e comanda uma presença e uma conduta” (ZUMTHOR, 2014, p. 34). É por ele fundamentada através dos quatro traços da performance apresentados por Dell Hymes em *Breakthrough into Performance*: performance é reconhecimento, “faz passar algo que eu reconheço, da virtualidade à atualidade”; a performance está sempre situada em um contexto que é tempo cultural e situacional, algo que “ultrapassa o curso comum dos acontecimentos”; há três tipos de atividades no grupo cultural de cada homem, o comportamento, a conduta e a performance; a performance modifica o que se conhece sobre o conhecimento que ela transmite: “cada performance nova coloca tudo em causa. A forma se percebe em performance, mas a cada performance ela se transmuda” (ZUMTHOR, 2014, p. 36).

A característica transformadora da performance se percebe nos ajustes feitos pelo Balanço da Roseira. A cada apresentação, as participantes se adaptam entre elas e ao ambiente onde irão se apresentar. Quando das apresentações via rádio, não havia performance visual, apenas a voz, o canto, a dança não era necessária. Nas apresentações em instituições educacionais, em um auditório ou palco, ou ainda em competições entre os grupos de roda, elas se apresentam para serem vistas e ouvidas, sem a interação do público. Há nessas apresentações mais teatralidade (já aconteceram apresentações em que as quebras de licuri foram simuladas durante o canto). Ocorrem ainda as apresentações em praças públicas, quando o público interage, participando do canto e da dança com o grupo. Nenhuma performance assim é repetida, e cada performance é transformada de acordo com o cenário em que se coloca.

[...] no uso mais geral, *performance* se refere de modo imediato a um acontecimento oral e gestual [...] qualquer que seja a maneira pela qual somos levados a remanejar (ou a espremer para extrair substância) a noção de performance, encontraremos sempre um elemento irredutível, a ideia da presença de um

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

corpo. Recorrer à noção de performance implica então a necessidade de reintroduzir a consideração do corpo no estudo da obra. Ora, o corpo (que existe enquanto relação, a cada momento recriado, do eu ao seu ser físico) é da ordem do indizivelmente pessoal. A noção de performance (quando os elementos se cristalizam em torno da lembrança de uma presença) perde toda pertinência desde que a façamos abarcar outra coisa que não o comprometimento empírico, agora e neste momento, da integridade de um ser particular numa situação dada. (ZUMTHOR, 2014, p. 41)

“Ordem de valores encarnada em um corpo vivo” (ZUMTHOR, 2014, p. 34), a performance do grupo Balanço da Roseira traz esse corpo do qual emana o ritmo da roda, como dança circular. As apresentações são sempre assim organizadas, em círculo, dando voltas e, por vezes, cada dupla se coloca no meio da roda e todas dançam enquanto cantam. A roda é parte da performance, uma simbologia de união e comunidade. Ao se reunirem em círculo, as mulheres do grupo “fazem a roda”, e a roda determina o ritmo das cantigas.

“O ritmo é sentido, intraduzível em língua por outros meios” (ZUMTHOR, 2010, p. 184). Edinalva Brito, Mininha, antes de iniciar a entrevista, diz que o ensaio que estava marcado não “deu certo”, nem todas estavam disponíveis no horário e, por isso, “a roda não funcionou”. “Roda é ritmo”, ela afirma, “se não entrar no ritmo da roda, não dá certo”. O ritmo que a roda dita é para o grupo fundamental na atuação performancial, é preciso que o canto esteja unido ao ritmo imposto pela formação da roda. Esse corpo que se move para dar o “ritmo da roda” é, para Zunthor, parte essencial na performance da poesia oral: “A impressão rítmica bem complexa que a performance cria provém do encontro de duas séries de fatores: corporais, ou seja, visuais e táteis [...]; e vocais, portanto auditivos” (ZUMTHOR, 2010, p.185-186).

No livro *Na madrugada das formas poéticas*, de Segismundo Spina, encontramos ainda uma classificação do que o autor chama de “cantos primitivos”, considerando as práticas rituais e atividades lúdicas: canto mágico, canto mimético, canto iniciático, canto ctônico, canto social-agonal e canto de ofício. Este último está associado ao trabalho humano como “estimulante e sedativo do esforço muscular”. Na perspectiva do autor, os cantos que acompanham o trabalho cooperativo alcançaram desenvolvimento significativo em sociedades agrícolas, “onde o trabalho adquire uma forma coletiva (danças e cantos por ocasião da colheita, da manipulação de certos produtos etc.)” (SPINA, 2002, p. 41). As atividades que compunham o cotidiano das comunidades agrícolas – que é o espaço de memória do grupo Balanço da Roseira, a quebra e retirada do li-

curi – desenvolviam “a regularidade rítmica, e com ela a música, que vem facilitar os movimentos e suavizar o sacrifício do trabalho”. (SPINA, 2002, p. 23)

A “regularidade rítmica” do canto no grupo Balanço da Roseira leva ainda em consideração a forma sonora de cada cantiga, formas também decorrentes do refrão e paralelismos na composição poética, bem como da repetição de cada verso e estrofe. A repetição na performance das rodas é, segundo Segismundo Spina, “elemento embrionário” e, um dos fatores que determina a repetição é a situação emocional em que os intérpretes estão colocados, como um mantra que, inúmeras vezes repetido, conduz a alma ao Nirvana. A cadência da repetição dos versos cantados promove essa elevação de espírito, alcança onde o texto, apenas escrito, não alcançaria: “a repetição significa a expressão mais simples da concentração do espírito, em virtude da qual se espera poder provocar o efeito desejado” (SPINA, 2002, p. 47)

Seja com uma ou mais estrofes, as cantigas de roda são repetidas inúmeras vezes durante a performance, e a disposição das intérpretes de cada “roda” é o que determina quantas vezes ela continuará sendo cantada. Paul Zumthor determina o ritmo, a expressividade e a repetição como os elementos determinantes na gênese do canto. A repetição dessa única quadra a torna refrão ou pode se encontrar cantigas em que o refrão se dá como resposta a um ou dois solistas, semelhantes ao canto responsorial litúrgico, que é, segundo Segismundo Spina, “uma segunda fase do solo salmódico dos primeiros tempos do Cristianismo, é um exemplo do segundo tipo, isto é, o solista canta um versículo do salmo, e os fiéis intervem em coro com a execução do refrão”. (SPINA, 2002, p. 53)

No repertório do Balanço da Roseira encontramos alguns versos que obedecem essa configuração e, soma-se a essa estrutura, cantigas que usam o que Segismundo Spina chama de “canto interjeccional”, versos em que o sentido é, em sua maioria, inexistente, e que “representa o período primário da superioridade do ritmo ou da melodia sobre as palavras do canto. As sílabas ou interjeições, nesse caso, são meros expedientes orais para marcar o compasso ou sustentar a melodia”. (SPINA, 2002, p. 59)

Sindolelê mandou dizer (Sindolelê)
Mandou dizer que eu fosse lá (Sindolelê)
Pra que é que ela me quer (Sindolelê)
Ainda ontem eu vim de lá (Sindolelê)

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

Nesses versos que o grupo traz na memória do canto de trabalho, a formação silábica “sindolelê” não corresponde a uma unidade de sentido. Apenas contribui para o arranjo melódico do canto, que acontece de forma responsiva: uma dupla canta o verso, as outras que compõem a roda respondem com o “sindolelê”. “Palavra poética, voz, melodia – texto, energia, forma sonora ativamente unidos em performance, concorrem para a unicidade de um sentido”. (ZUMTHOR, 2010, p. 203)

Contribuindo para a produção do sentido na composição da poética oral, o refrão divide o canto e caracteriza diferentes performances com aspectos estéticos que vão da matéria sonora à visual. Na inter-relação do sonoro ao visual, concretiza sua performance, indo além da poética oral, posto que essa voz que ecoa e traz uma memória vem de um corpo manifesto e atuante que transborda significados nessa junção. O “corpo vivo” ao qual “essa coisa que é a voz” pertence “são assim integrados a uma poética”. (ZUMTHOR, 2010, p. 217)

O intérprete, na performance, exibindo seu corpo e seu cenário, não está apelando somente à visualidade. Ele se oferece a um contato. Eu o ouço, vejo-o, virtualmente eu o toco: virtualidade bem próxima, fortemente erotizada; um nada, uma mão estendida seria suficiente: impressão tanto mais potente e rechaçada quanto o ouvinte pertença a uma cultura que proíba, sobremaneira, o uso do toque nas relações sociais. Entretanto, uma outra totalidade se revela, interna, sinto meu corpo se mover, eu vou dançar... (ZUMTHOR, 2010, p. 218)

A dança se afigura então elemento constituinte da performance do Balanço da Roseira, embora não aconteça em todas as performances realizadas. Como já foi dito, elas também se apresentam em situações nas quais a dança não é necessária. Um exemplo disto era o programa semanal na rádio comunitária local. No que diz respeito à dança, assim como a poesia, mantém uma íntima relação com a música: “a dança não deixou de contribuir para a organização rítmica do verso” (SPINA, 2002, p. 37). A dança também se desenvolve durante a performance, como a voz e, para Paul Zumthor, dança, gesto e voz “são figurações da vida, mas, contrariamente, pode-se detê-los sob o olhar, fixá-los, pintá-los, fazê-los estátuas. É por isso que eles são mais afirmação que conhecimento, e menos testemunho que experiência” (ZUMTHOR, 2010, p. 226), manifestando uma “ligação primária entre o corpo humano e a poesia [...]”. (ZUMTHOR, 2010, p. 221)

Imbricados dessa forma, dança e palavra cantada se completam, uma dando o ritmo à outra, musicalidade e movimento em função da poética oral e compondo o cenário propício para a manifestação de uma

cultura popular. O corpo é a concretude do discurso, “o corpo encena o discurso” (ZUMTHOR, 2010, p. 224) e não seria ingênuo pensar que a circularidade da dança do grupo Balanço da Roseira é correlata ao canto que se repete. Postas em roda, círculo ritual, as participantes cantam, dançam e rodam, e enquanto a roda se mantém em movimento, aos pares, elas se unem em outra dança, também dando voltas, no centro do círculo formado.

A dança, prazer puro, pulsão corporal sem outro pretexto que ela própria é, também, por isso mesmo, consciência. Tanto a dança de um só, quanto a de casal ou a coletiva, todos os tipos de dança aumentam a percepção calorosa de uma unanimidade possível. Um contrato se renova, assinado pelo corpo, selado pela efígie de sua forma, liberada por um instante. (ZUMTHOR, 2010, p. 226)

A cadência da voz marcada pelo balanço do corpo é para Paul Zumthor traço que prolonga e esclarece o dito, ou melhor, o entoado, manifestando o que não se revela apenas no texto oral. Dança acompanhada de canto faz o jogo necessário para o ritual que se estabelece nas apresentações do grupo.

Nas canções de grupos – sejam representadas [...] sejam em roda ou em fila, [...] – gesto e voz, regulados um pelo outro, consolidam a unidade do jogo, reveladora de um desenho comum: embora as circunstâncias o dramatizem, é a comunidade de um destino que o sela. O efeito coesivo do ritmo pode ser acrescido pelo uso de matracas, de palmas, de outros procedimentos de escansão forte. A parte cantada, acompanhada ou não, é geralmente sustentada por um solista ou por um coro, os dançarinos retomando o eco ou respondendo por um estribilho. (ZUMTHOR, 2010, p. 227-228)

Com relação aos elementos visuais, unem-se ao canto a dança e os acessórios utilizados. O “corpo vivo” emana a voz, move-se na dança e se enfeita para a performance, “indissociáveis, ainda que possa diferir a relação que os une. O paramento com efeito pode ser ou não codificado: amplificado ou não por acessórios” (ZUMTHOR, 2010, p. 230). Contribuindo para a performance, o vestuário do grupo Balanço da Roseira evoca uma representação estereotipada da figura sertaneja em que as mulheres usam vestidos de chita – no caso delas, uma saia rodada e uma camiseta de malha com o nome do grupo. Outra vestimenta existiu antes dessa; confeccionado por elas, usavam um vestido longo rodado. No vestuário fornecido pela prefeitura, vê-se na camiseta de malha com o logo da prefeitura municipal, o que reporta à teoria de Stuart Hall (2009) sobre a desconstrução do popular, são as negociações feitas, apropriação e expropriação, na qual a cultura popular, as tradições e atividades existentes e sua reconfiguração “parecem persistir; contudo, de um período a outro,

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

acabam mantendo diferentes relações com as formas de vida dos trabalhadores e com as definições que estes conferem à relações estabelecidas uns com os outros [...]”. (HALL, 2009, p. 232)

Somados ao vestuário acima descrito que é fardamento padrão, cada uma utiliza os acessórios que lhes convêm: colares, brincos, laços de fita, tiaras, etc., elementos escolhidos sem intencionalidade, sem interferir na performance ensaiada. A saia rodada é o elemento fundamental para a teatralidade das apresentações. A performance explora mais esse elemento para a sua completude, na qual “a vestimenta do executante assume valores diversos”. (ZUMTHOR, 2010, p. 230)

Além do corpo, a “decoreção”, tudo o que cai sob o olhar, às vezes regulado pelo mesmo rótulo e com tanto rigor quanto a roupa: alcança-se aqui, no encadeamento das formas, os confins onde a poesia oral torna-se teatro, totalização do espaço de um ato. Resultado de uma intenção integrada à poesia oral desde sua canção primeira, o teatro está presente em cada performance, toda virtualidade, prestes a ali se realizar. (ZUMTHOR, 2010, p. 231)

Além dos acessórios da indumentária, há ainda o uso de instrumentos da performance. O grupo Balanço da Roseira não faz uso de instrumentos musicais, mas há um instrumento amplificador da voz que por muitas vezes é necessário: o microfone. Quando em apresentações públicas, nas quais muitas pessoas estão ao redor, para que o canto seja ouvido, o uso de tecnologias faz-se necessário. Segundo Richard Schechner (2013), a introdução de novas tecnologias pode, sutilmente ou de maneira mais óbvia, mudar um ritual já estabelecido. Para Paul Zumthor, o uso específico do microfone na performance “aumenta o espaço vocal e reduz distâncias auditivas. Mantendo a visão e a presença física do corpo, beneficia tecnicamente a performance, sem modificar nenhum dos seus elementos essenciais. (ZUMTHOR, 2010, p. 266)

Se considerarmos a organização em torno da performance do grupo e todos os elementos já apresentados para a concretização dessa performance, podemos perceber aí o estabelecimento de um ritual. Ora, Richard Schechner (2013) também afirma que os rituais proporcionam estabilidade e ajudam as pessoas a realizarem mudanças em suas vidas, gerando novas identidades, “dão a impressão de permanência, de “estar sempre sendo”. Essa é sua forma executada publicamente. Mas basta um pouco de investigação para mostrar que quando as circunstâncias sociais

mudam, os rituais também mudam”³⁰. (SCHECHNER, 2013, p. 81, tradução nossa)

Segundo Richard Schechner, a mudança da performance estética para o ritual acontece quando uma apresentação específica se torna algo pertencente à comunidade e, haverá “a tendência de se mover em ambas as direções estão presentes em todas as performances” (SCHECHNER, 2013, p. 81, tradução nossa).³¹ Dessa forma, aquele canto de ofício, durante as quebras de licuri, hoje se apresenta com indumentária específica, postura e dança, introduzindo novas realidades sociais, ou seja, rituais, performances, assim como tradições, também podem ser inventados.

A necessidade de construir comunidade é fomentada pelo ritual. E se rituais oficiais quer não satisfaçam ou sejam absurdamente exclusivo, novos rituais serão inventados, ou rituais mais antigos serão adaptados, para atender às necessidades sentidas.

Não só os rituais têm sido inventados por atacado, mas rituais antigos têm fornecido há muito tempo material para a indústria artística ou têm sido usados como uma espécie de entretenimento popular.³² (SCHECHNER, 2013, p. 83, tradução nossa)

Ainda em Richard Schechner encontramos a afirmação de que cada performance entretém e ritualiza, e que o ritual é também “uma forma das pessoas se conectarem a um coletivo, lembrar ou construir um passado mítico, para construir um solidarismo e para formar ou manter uma comunidade”³³ (SCHECHNER, 2013, p. 87, tradução nossa). Percebe-se assim que, aos seres que se entregam à performance, une-se uma situação específica: “a performance não apenas se liga ao corpo, mas, por ele, ao espaço” (ZUMTHOR, 2014, p. 42). E é nessa junção de elementos que se dá a ideia de teatralidade que Paul Zumthor apresenta, extraída de um artigo de Josette Féral. Das proposições apresentadas por Josette Féral, Pa-

³⁰ They give the impression of permanence, of “always having been.” That is their publicly performed face. But only a little investigation shows that as social circumstances change, rituals also change. (SCHECHNER, 2013, p. 81)

³¹ The tendencies to move in both these directions are present in all performances. (SCHECHNER, 2013, p. 81)

³² The need to build community is fostered by ritual. And if official rituals either do not satisfy or are egregiously exclusive, new rituals will be invented, or older rituals adapted, to meet felt needs.

Not only have rituals been invented wholesale, but older rituals have long provided grist for the artistic mill or have been used as a kind of popular entertainment. (SCHECHNER, 2013, p. 83)

³³ [...] a way for people to connect to a collective, remember or construct a mythic past, to build social solidarity and to form or maintain a community. (SCHECHNER, 2013, p. 87)

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

ul Zumthor destaca o espaço como constituinte da teatralidade performancial, em que há um público que já espera pela performance e ali identifica “uma alteridade espacial marcando o texto”.

As mulheres do grupo Balanço da Roseira identificam essa participação do espectador-ouvinte quando afirmam que há distinções nas apresentações que fazem. As apresentações a convite em ambientes educacionais, como universidades e escolas, exigem uma performance para ser vista, na qual a participação do público não é esperada. Já nos eventos realizados em praças públicas, feiras e afins, a performance do grupo é “medida” quando esse espectador-ouvinte interage durante o canto, “entra na roda”, para com elas cantar e dançar.

Esse momento de interação entre o público “espectador-ouvinte” e a performance do grupo nos conduz aos estudos de recepção. Na concepção de Paul Zumthor (2010) o ouvinte é parte da performance e sua participação é tão importante quanto a do intérprete, sendo recepção da poesia, “um ato único, fugaz, irreversível... e individual” (ZUMTHOR, 2010, p. 257). Único e individual pois é pouco provável que duas pessoas tenham a mesma percepção de uma mesma performance.

A componente fundamental da “recepção” é assim a ação do ouvinte, recriando, de acordo com seu próprio uso e suas próprias configurações interiores, o universo significante que lhe é transmitido. As marcas que esta recriação imprime nele pertencem a sua vida íntima e não se exteriorizam necessária e imediatamente. Mas pode ocorrer que elas se exteriorizem em nova performance: o ouvinte torna-se por seu turno intérprete, e, em sua boca, em seu gesto, o poema se modifica de forma, quem sabe, radical. É assim, em parte, que se enriquecem e se transformam as tradições. (ZUMTHOR, 2010, p. 258)

As transformações da tradição são percebidas entre as integrantes do grupo. Cada uma, ao ser solicitado que cante uma das cantigas que conhece desde a mais tenra idade, traz a memória contextos diferentes e diferentes versos. A poesia enquanto canto de trabalho teve para as participantes do grupo recepções diferenciadas e, a forma como “recuperam” esse texto para as performances atuais enriquece o repertório do grupo. Ainda mais, o público que o grupo Balanço da Roseira têm hoje também refletirá outras percepções do momento da performance, o que nos permite afirmar que existe “na pessoa do ouvinte, dois papéis: o de receptor e o de coautor” (ZUMTHOR, 2010, p. 258). O ouvinte, portanto, não é mero destinatário da mensagem, há uma relação de reciprocidade na performance estabelecida entre o intérprete, o texto e o ouvinte: “a recepção é um espaço de interação”. (MARTÍN-BARBERO, 1991, p. 59)

Recepção é um termo de compreensão histórica, que designa um processo, implicando, pois, a consideração de uma duração. Essa duração, de extensão imprevisível, pode ser bastante longa. Em todo caso, ela se identifica com a existência real de um texto no corpo da comunidade de leitores e ouvintes. [...] A performance é outra coisa. [...] designa um ato de comunicação como tal; refere-se a um momento tomado como presente. A palavra significa a presença concreta de participantes implicados nesse ato de maneira imediata. (ZUMTHOR, 2014, p. 51)

Nesse jogo de encenações e trocas entre as mulheres que compõem o grupo e seus espectadores-ouvintes, percebemos um ato comunicativo no qual acontece o encontro com a obra no qual a percepção de cada sujeito, nessa comunicação, se dará de forma imediata, distinta e imprevisível. Para Paul Zumthor, a performance é “um momento da recepção: momento privilegiado, em que um enunciado é realmente recebido.” (*Idem*, p. 52). Assim, a recepção acontece através da audição, associada a outros sentidos. O texto oral não pode ser visto de forma restrita à enunciação verbal. Há uma completude do seu significado quando associado à voz, aos gestos, expressões corporais. O corpo físico daqueles que enunciam o texto e os efeitos dessas vozes são fundamentais no envolvimento do público.

Transmitida a obra pela voz ou pela escrita, produzem-se, entre ela e seu público, tantos encontros diferentes quantos diferentes ouvintes e leitores. A única dissimetria entre esses dois modos de comunicação se deve ao fato de que a oralidade permite a recepção coletiva. [...]. Os que cantam em público têm a intenção de provocar um movimento de multidão [...]. (*Idem*, p. 56)

Para o Balanço da Roseira, a voz é ferramenta não apenas da memória, não se trata de cantar e transmitir o passado. É recolhendo artefatos de memórias distintas que essas mulheres reconstróem sua história, importando muito além do que se diz, mas como se diz, atualizando a construção social em que se dá a recepção da poética do grupo, garantindo sua construção cultural. Dessa forma, recepção e transmissão partilham um ato único conduzindo ao prazer do texto literário, a fruição do texto oral que se mantém vivo, atuante, e propicia lugar de convívio para uma comunidade, relacionando-se diretamente com as pessoas e sua vida cotidiana. Essa vida cotidiana é para Jesús Martín-Barbero (1991) a motivação para os estudos de recepção vendo-a como espaço “em que se produz a sociedade e não só onde ela se reproduz [...] a vida cotidiana é o lugar em que os atores sociais se fazem visíveis do trabalho ao sonho, da ciência ao jogo”. (MARTÍN-BARBERO, 1991, p. 58 e 59)

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

Destacam-se então os elementos que constituem a literatura e a poesia, demarcados por Paul Zumthor (2014), por conseguinte a produção poética do Balanço da Roseira: os produtores do texto, nesse caso as mulheres que compõem as cantigas de roda “fabricando objetos que se poderia qualificar poéticos ou literários”; o conjunto de textos – o repertório do grupo “socialmente considerados como tendo um valor em si próprios” e a participação de um público “recebendo esses textos como tal. Em cada um desses pontos articula-se um elemento ritual: textos *identificados como tal*, produtores *assim identificados*, público *iniciado*” (ZUMTHOR, 2014, p. 49, grifo do autor).

Na situação de oralidade em que se encontra o grupo Balanço da Roseira, a “formação” desse quadro de comunicação se dará pela voz, a enunciação do texto poético oral; a “transmissão” acontece através do gesto – a dança, a circularidade do grupo – associado à voz “formadora”. A “recepção” se concretiza pela audição acompanhada da vista, para Paul Zumthor, ambas tendo em vista o discurso que é performatizado e constituindo um ato único de participação.

3. *Considerações finais*

Todos os artifícios utilizados na performance são resultantes de uma ação integrada, que concedem “ao conhecimento do ouvinte-espectador uma situação de enunciação” (ZUMTHOR, 2014, p. 69) e totalizam a significação da poética oral. Ora, se “a performance é o único modo vivo de comunicação poética” (*Idem*, p. 37) e somente pela performance que traz a audição e a virtualidade da enunciação poética chegamos ao que Paul Zumthor chama de performance completa, conclui-se, nas palavras do próprio autor, que “a performance é ato de presença no mundo e em si mesma. Nela o mundo está presente” (*Idem*, p. 67). E, embora o nosso corpo permaneça estranho a nossa consciência de viver, não sendo totalmente nem sentimento, nem lembrança, somente através do nosso corpo podemos nos manifestar: “a percepção é profundamente presença” (*Idem*, p. 78).

A presença se move em um espaço ordenado para o corpo, e, no corpo, rumo a esses elementos misteriosos aos quais dirigem as flechas que tento aqui esboçar, sem que seja possível determinar, de maneira precisa, o lugar para onde elas convergem. Toda poesia atravessa, e integra mais ou menos imperfeitamente, a cadeia epistemológica sensação-percepção-conhecimento-domínio do mundo: a sensorialidade se conquista no sensível para permitir, em última instância, a busca do objeto. (*Idem*, p. 79)

A “leitura poética” realizada no ato da performance-recepção coloca o sujeito no mundo pois assim se descobre algo que lhe é exterior. O que eu percebo na presença de um corpo-voz-gesto-musical é virtual, lembranças do corpo que se empenha na significação do mundo. Para Paul Zumthor essa concepção do texto poético percebido pelo corpo que lhe dá sentido é “da ordem do sensível: do visível, do audível, do tangível” (ZUMTHOR, 2014, p. 75), redimensiona a consciência do “estar no mundo”, propicia o “prazer poético”. Entre as mulheres que integram o grupo Balanço da Roseira essa consciência do prazer motivado pela poesia e compreendido pelo corpo, daquilo que diz respeito não só a elas mesmas, mas também àquilo que é exterior a todas, ultrapassa as linhas de suas vidas cotidianas, dizem que sem o canto elas esquecem o que são, tamanha é a experiência que partilham na performance do grupo: “o que o gesto recria, de maneira reivindicatória, é um espaço-tempo sagrado. A voz, personalizada, ressacraliza o itinerário profano da existência” (ZUMTHOR, 2010, p. 232).

Convém concluir esse percurso reflexivo: a performance do Balanço da Roseira inclui o canto e mais: o texto recriado para as melodias já conhecidas, o local e as circunstâncias para essa produção, o corpo carregado da indumentária e acessórios evocando uma “origem sertaneja”; na dança circular, a roda, e aos pares na dança e na emanação da voz; a poesia ganha força com a presença dessas mulheres e toda encenação que envolve as apresentações que fazem, possibilitando a existência de uma multiplicidade de elementos da linguagem, uma poesia que fala a elas e sobre elas, contribuindo para a formação cultural, para o que lhes faz humana.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAUMAM, Zygmunt. *Identidade*: entrevista à Benedito Vecchi. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas*: estratégias para sair e entrar na modernidade. 4. ed. Trad.: Ana Regina Lessa, Heloísa Pezza e Gênese Andrade. São Paulo: Edusp, 2008, p. 205-254.

CUNHA, Eneida Leal. A emergência da cultura e a crítica cultural. *Cadernos de Estudos Culturais*. Campo Grande (MS), vol. 1, n. 2, p. 73-82, jul./dez. 2009.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

GALEANO, Eduardo. *O livro dos abraços*. Trad.: Eric Nepomuceno. Porto Alegre: L&PM, 2014.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad.: Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart. *A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo*. Disponível em:
<www.ufrgs.br/neccso/word/texto_stuart_centralidadecultura.doc>.
Acesso em: 04-05-2014.

_____. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 7. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

_____. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

HOBSBAWM, Eric. (Org.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

IBGE. *Quixabeira* (BA). Disponível em:
<<http://www.cidades.ibge.gov.br/xtras/perfil.php?lang=&codmun=292593&search=bahia|quixabeira>>. Acesso em: 27-09-2015.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. México: Gustavo Gilli, 1991.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad.: Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

SANTOS, Boaventura de Souza. *Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências*. Disponível em:
<http://www.boaventuradesousasantos.pt/media/pdfs/Sociologia_das_ausencias_RCCS63.PDF>. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 63, p. 237-280, 2002.

SCHECHNER, Richard. *Performance studies: an introduction*. 3. ed. New York/London: Routledge, 2013.

SCHECHNER, Richard. *O que é performance? O Percevejo*, Rio de Janeiro, ano 11, n. 12, 2003. Disponível em:
<<http://docslide.com.br/documents/o-que-e-performance-schechner.html>>. Acesso em: 15-05-2016.

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

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

_____. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA
SUMÁRIO³⁴

0. **Apresentação** – 7
José Pereira da Silva
1. ***Berkeley em Bellagio*: da autobiografia à ficção** 9
Sarita Erthal
2. **Entre a escrita íntima e as narrativas de ficção do eu em *Comer, Rezar, Amar*, de Elizabeth Gilbert** 20
Manuela Chagas Manhães
3. **“Eu biográfico” ou “eu ficcional”? – A inconstância entre o real e a ficção nas redes sociais** 35
Patrícia Peres Ferreira Nicolini, Clesiane Bindaco Benevenuti e Analice de Oliveira Martins
4. **Português do semiárido: construções de tópico ou figuras de sintaxe?** 43
Jacson Baldoíno Silva, Cleber Aragão Araújo e Lucia Maria de Jesus Parcer
5. **Olavo Bilac e J. Carlos: poema e ilustração à luz do *Art Nouvelle*** 64
João Cláudio Martins Araujo Barros e Armando Ferreira Gens Filho
6. **Na cadência da voz, na dança circular: a performance do grupo *Balanço da Roseira*** 76
Marline Araújo Santos

³⁴ Os quatro primeiros trabalhos deste número foram publicados na primeira edição, realizada em agosto de 2016. Os demais foram acrescentados na segunda edição.