



Congruências dialógicas em três depoimentos de mulheres repentistas

Congruencias dialógicas en tres testimonios de mujeres repentistas

Laércio QUEIROZ¹

Resumo: Neste artigo, selecionamos depoimentos de três mulheres repentistas, e, à luz da teoria dos gêneros discursivos postulada por Bakhtin (1997, 2003, 2010), investigamos os discursos dessas mulheres, averiguando, principalmente, suas trajetórias de vida. Os testemunhos foram analisados com base no dialogismo bakhtiniano. Como resultado, observamos que a maneira como as mulheres adentram o espaço do improviso não é diferente da forma como os homens conhecem este território, mas para elas os espaços de atuação ainda são reduzidos.

Palavras-chave: Mulher. Oralidade. Gênero. Improviso Repente. Performance.

Resumen: En este artículo hemos seleccionado testimonios de tres mujeres improvisadoras, y a la luz de la teoría de los géneros discursivos planteada por Bakhtin (1997, 2003, 2010), investigamos los discursos de estas mujeres, averiguando sus trayectorias de vida. Los testimonios han sido analizados con base en el dialogismo de Bakhtin. Como resultado, hemos observado que la manera como las mujeres adentran en el espacio del improviso no se hace de manera distinta de la forma como los hombres conocen este territorio, pero para ellas los espacios de actuación todavía son reducidos.

Palabras clave: Mujer. Oralidad. Género. De Improviso. Repente. Performance.

Introdução

Um vasto continente de personagens femininos desfila pelo território do improviso. A mulher é tema de canções, loas e cocos e está presente, no espaço da poesia oral, como motivo, público e também criando versos. No entanto, ela quase não aparece na cartografia oficial como poetisa.

Na atualidade, ainda que os estudos sobre este particular sejam ainda muito pá- lidos, é possível encontrar algumas mulheres que transitam nesse ambiente. Por esse prisma, faz parte do objeto de estudo desta pesquisa, principalmente, o discurso de mu- lheres repentistas, a fim de analisá-los à luz da proposta metodológica de Bakhtin (2003, 2010), que trata do dialogismo e gêneros discursivos.

Neste trabalho, apresentamos depoimentos de três poetisas repentistas, valorizan- do seus pontos de vistas, expondo suas queixas, suas estratégias, suas expectativas, a

¹Pesquisador da Comissão Pernambucana de Folclore, Doutor em Linguística (UFPB), Mestre em Teoria da Literatura (UFPE) e gra- duado em Letras | FACHO | E-mail: mulheresderepente@yahoo.com.br

partir de formas de discurso cotidiano, para refletir sobre a trajetória de vida dessas mulheres e considerar as relações dialógicas presentes nos depoimentos.

Gêneros discursivos

Como afirma Bakhtin (2010), nos diversos espaços, o ser humano desenvolve as mais distintas atividades e faz uso dos gêneros. Estes existem porque a língua é um instrumento de interação que contribui com as práticas sociais de produção e recepção, é uma tessitura infundável de outros enunciados. É impossível se comunicar sem o uso de um gênero discursivo (BAKHTIN, 2010).

Para elucidar os estudos, Bakhtin (2003, p. 285) apresenta a seguinte classificação dos gêneros: primários no sentido de “primeiros”, gêneros constituídos na vida social cotidiana, especialmente em formas orais de interação verbal, relacionados à espontaneidade. Enquanto os secundários apresentam complexidade e são próprios da esfera cultural de elaboração mais refinada. São de natureza padronizada, geralmente, escritos e desempenham um papel normativo na sociedade. São eles: o romance, a tese, o artigo, a ata, a petição, entre outros.

Contudo, os modos de expressão oral e escrito não são suficientes para a classificação de um gênero como primário ou secundário, pois alguns que apresentam aspectos formais, como palestra e seminário, são transmitidos oralmente, embora não surjam espontaneamente. Os gêneros se misturam, reinventam-se e sofrem modificações.

Dialogismo

Para estudiosos de Bakhtin, as significações do texto devem ser analisadas de maneira translinguística, é preciso ponderar as relações dialógicas. “Assim, [...] devem-se analisar as significações do texto, para, a partir daí, examinar as relações com o que está fora dele” (FIORIN, 2008, p. 34).

Todo discurso é heterogêneo, não há discurso que não traga em si fragmentos de outro e é desta maneira que se constrói um novo discurso. Entende-se por discurso as enunciações materializadas em gêneros e colocadas em situação de comunicação na forma de diálogo.

De acordo com Bakhtin (2003, p. 284), há sempre presente, no novo enunciado, uma voz oculta que é revisitada.

Nossa fala, isto é, nossos enunciados [...] estão repletos de palavras dos outros. Elas introduzem sua própria expressividade, seu tom valorativo, que assimilamos, reestruturamos, modificamos. [...] Em todo o enunciado, contanto que o examinemos com apuro, [...] descobriremos as palavras do outro ocultas ou semi-ocultas, e com graus diferentes de alteridade (BAKHTIN, 2003, p. 314).

Isso significa dizer que, ao produzir um enunciado, o falante não é a fonte dele, porém o intermediário que polemiza e dialoga com outros discursos existentes na sociedade.

As tarefas do sujeito do discurso sobre o objeto e o seu sentido e a sua relação valorativa determinam a relação desse sujeito com o seu enunciado e com o(s) outro(s) discurso(s). É nesse aspecto que pode ser compreendido o conceito de enunciado, que vai além da esfera dessa materialidade que caracteriza o texto.

A cantoria

A cantoria, também conhecida como repente, é uma forma poético-musical, geralmente improvisada por um(a) ou dois(duas) poetas, como nos desafios entre cantadores(as) que se revezam na criação dos versos, sempre acompanhados(as) da viola, violão ou, raramente, da rabeça. Segue regras muito rígidas, acompanhada de *performance* e participação dinâmica do público, que dialoga com o cantador (NOGUEIRA, 2003).

Os violeiros, geralmente, se apresentam em eventos previamente definidos: residências, festas, teatro, congressos, entre outros. A prática de versejar em coletivos, feiras e praias é criticada por violeiros que pertencem ao cânone.

[...] a alternativa de cantar nas praias pedindo dinheiro em troca de alguns versos [...] foi uma solução encontrada diante de descaminhos de trajetória profissional de alguns poetas e que acaboustituindo um nicho profissional específico. Sozinhos ou em dupla, os cantadores dirigem-se aos possíveis ouvintes, que a princípio não estão naquele ambiente nem para ouvir cantoria nem para pagar cantador (SAUTCHUK, 2009, p. 228-229).

Durante a apresentação, o poeta altera o discurso, o tom, a entoação, o timbre de voz e os gestos, de acordo com a recepção que pressente ou percebe nos presentes (NOGUEIRA, 2003), pois, como dizem os cantadores, "o público é a chave da cantoria"; é nele que reside o sentido do jogo poético.

No que se refere à presença feminina no repente, "[...] embora as mulheres estejam nessa seara há tempo, a realidade das cantadoras aponta para dificuldades de engajamento" (AMORIM, 2003, p. 121). Contudo, se garimparmos bibliografia que trate da mulher como protagonista no território da cantoria, encontraremos alguns exemplares.²

Na contemporaneidade, mesmo com a diversidade de registros fonográficos de cantoria, há poucos CDs de mulheres. Igualmente, nos espaços de manifestação dos vários gêneros de improvisos, fecundos na atualidade, como congressos, sambadas, encontro de aboiadores, vaquejadas, quase não se vê a participação de mulheres. Novos violeiros

²Sobre isso, ler, por exemplo, WILSON, Luís. Roteiro de velhos cantadores e poetas populares do sertão. Recife: Centro de História Municipal, 1986.

aparecem a cada dia, mas, nos últimos vinte anos, poucas mulheres se aventuraram nessas veredas.

As adversidades para as poetisas ainda são várias: a discriminação específica, a falta de recursos - já que a maioria delas não vive da própria arte -, ausência de apoio na família, falta de perspectiva, ausência de espaço no ambiente da poesia oral, discriminação, carência de reconhecimento dos colegas e do público são algumas das razões que impedem a insurgência das mulheres no universo da cultura popular.

A partir dos depoimentos que apresentaremos adiante, observamos de que modo elas são apresentadas ao mundo do improvisado e as dificuldades encontradas para ter acesso aos espaços da cantoria como artistas.

O *corpus* deste artigo é composto por três depoimentos de mulheres violeiras: Mocinha Maurício, Santinha Maurício e Terezinha Maria. Seguem os trechos das entrevistas que serão analisados:

Mocinha Maurício, irmã de Santinha Maurício, nasceu no município de Cumaru, Pernambuco, mas hoje reside na cidade de Araçoiaba, no mesmo estado. Em seu relato, contou-nos:

É contar a minha vida, né? Eu comecei a escutar cantoria através de meus pais, sete, oito anos já escutava cantoria, gostava muito de cantoria... Sou filha de Cumaru, nasci no sítio Palmas de Cumaru, no ano de 1948. Minha mãe era fã de cantoria, meu pai também, meus irmãos, aliás, tudo da minha família gosta de cantoria.

Aí eu comecei indo à cantoria nos sítios, escutando os meninos cantando tudinho... Escutava no rádio programa de cantador, na época, em Carpina, Caruaru, Campina Grande. Nunca perdi um programa de cantador. Aí fui, aí foi que eu fui gostando mesmo de cantoria.

Aí depois eu comecei escutar, aí eu disse acho que eu vou fazer uns versos... Aí eu comprava folheto na rua pra ler. Aí eu lia folheto em casa, aí eu disse: oxente, eu já sei. Pegava a rima dos versos do folheto, aí eu comecei. Quando eu comecei, eu tinha dezoito anos de idade, morava em Salgadinho, Riacho de Pedra, em Salgadinho, era eu e minha irmã também. Eu comecei primeiro do que minha irmã. Aí depois de dois anos que eu comecei, minha irmã começou também cantando. Aí pronto. Eu entrei na luta, dezoito anos de idade até hoje. (Risos)

Aí, tinha aquele programa na Rádio Planalto de Carpina, de manhã, sete e meia era Ferreira e Bio Cabral, Manuel Estevão Barbosa, Antonio Estado, Severino Cabral, Severino Claudino, Elizete Claudino, Bio Bonzinho, Zé Antonio, que hoje está muito velhinho já, não canta mais, Mané Miguel, Zé Galdino, tudo essa era... João Gomes, oxe, João Gomes. De onze meia ao meio dia, tinha dois emboladores de coco que era Caju e Barra dos Bi, eu escutava tudinho, tudinho. Ciço Bernardo e Zé Gonçalves de Campina Grande. Caruaru: Laranjinha e Arilson José dos Santos, também. Na Rádio Difusora de Limoeiro: Guriatan e Luiz da Silveira, Aurélio da Silveira, Antonio Estado, Manuel Estevão, na Difusora de Limoeiro. Na Rádio São Lourenço, Império Musical de São Lourenço, era Joaquim Santana e... Bio Moreira, na Rádio Império Musical. Rádio Jornal era Antonio Vicente e, nem lembro quem era o par dele, Antonio Vicente na Rádio Jornal. Todas cinco horas da manhã.

E cantei já muito com meu professor mesmo, Lino Bezerra. Hoje ele mora em Aliança, tá doente também, não canta mais... Meu professor foi ele. Quando eu queria começar, ele dizia: "Mocinha, eu vou pra lá te ensinar." Foi ele que me deu orientação de tema de dez, de tema de sete, sextilhas, rimava errado ele dizia: "Não, essa rima tá errada. Lima com nordestina não dá. Lima, Abreu e Lima não dá com nordestina." Aí, ele fazia: "o verso é

esse”, ele fazia. Era meu professor... Cantei com Lino Bezerra, Manuel Miguel, Joaquim Ferreirinha, cantei muito com Joaquim Ferreirinha, Antonio Joaquim, Aristides Feliciano, Alaide Pedro, Elizete Claudino, Bio Claudino, cantei muito com esses cantadores. Eu já fui casada com um cantador, mas não dava certo não. A gente brigava na cantoria e quando chegava em casa, brigava também, quebrava as coisas, um inferno! Marido irresponsável... Deus me livre, meu Deus.³

A tradição da cantoria é oral, próprio da oralidade primária (ZUMTHOR, 2000), que envolve práticas mnemônicas. No depoimento da poetisa, fica evidente a forma como desenvolveu a aprendizagem das informações próprias do sistema: ao ouvir cantorias no rádio e assistindo a apresentações de violeiros. Além disso, foi através da família que conheceu o universo da cantoria.

Simultâneo à observação da *performance*, Mocinha viu no folheto outro suporte de auxílio a seu estudo, pois, ainda que seja impresso, o folheto possui estrutura rítmica e métrica semelhante à cantoria de viola, uma forma poética advinda da cantoria. Por isso, apresentam traços comuns revelados na materialidade linguística. Zumthor (1993) nos ensina que oralidade e escrita não devem ser analisadas como antagônicas, mas compreende que existe grau de aproximação; portanto, podem coexistir. Assim, oralidade e escritura se articulam na produção de sentido. Por essa razão, o violeiro pode também ser poeta de bancada⁴. Ao dominar as regras dos sistemas, poderá, caso seja de seu interesse, escrever folhetos. Contudo, nem todo poeta de bancada pode ser repentista. Não lhe é próprio o mundo da peleja, a produção poética no calor da hora.

O início aconteceu aos dezoito anos e, trazendo à tona os estudos de Ayala (1988), nessa idade muitos dos violeiros já são profissionais. Segundo Bakhtin (1997), os gêneros discursivos são aprendidos no curso da nossa vida, enquanto membros de alguma comunidade. E, no depoimento de Mocinha Maurício, observa-se um convívio constante com o universo da cantoria. Isso, juntamente com o seu interesse e treinamento, possibilitou o aprimoramento da técnica. Na narrativa, a poetisa enfatiza: “[...] ai foi que eu fui gostando mesmo de cantoria”; “[...] Ai pronto. Eu entrei na luta, dezoito anos de idade até hoje”. “A gente morava no sítio na época. Podia ser onde fosse, de jeito nenhum. Mãe ia, e eu ia também.” Essa ênfase que grifamos constitui um modo de convencer o entrevistador dos fatos narrados, dar credibilidade às informações tecidas, provocando uma atitude responsiva.

Ainda no enunciado da cantadora, há um inventário de nomes de poetas com quem ela cantou ou ouviu cantar. Ao recuperar esses artistas, aponta uma efervescência da cantoria em diversas cidades nordestinas, além de mostrar como ocorreu seu início no mundo do improviso. “À medida que cresce, o poeta em formação vai encontrando

³Entrevista realizada na casa de Dona Nena e Mané Piaba, no Loteamento Santana, cidade de Camaragibe, Pernambuco, durante cantoria, no ano de 2011.

⁴Poeta que escreve folheto, também conhecido por cordel.

instrutores - cantadores adultos que apontam falhas técnicas - dando-se o aprimoramento de suas falhas poéticas” (AYALA, 1988, p. 101).

O aspecto dialógico do discurso bivocal surge também no relato da cantadora, quando ela apresenta a voz de seu professor: “[...] Mocinha eu vou pra lá te ensinar”; “Não, essa rima tá errada”; “Aí ele fazia: “o verso é esse”. Segundo Bakhtin (2010), a palavra do outro inserida no nosso enunciado são revestidas de algo novo, isso ocorre no processo de comunicação autêntico. Ao trazer o discurso do cantador para o seu depoimento, Mocinha cria uma relação dialógica com o cantador. Nesse sentido, a cantadora demonstra que compartilha com o poeta a sua maneira na construção dos versos. Também se percebe a valorização que a poetisa dá à mediação do cantador na construção do seu conhecimento.

Além disso, no depoimento, verifica-se a necessidade de estudo contínuo da poetisa e a aceitação das correções de outro cantador. Outro aspecto significativo é o fato de que ela se habituou a conviver com o mundo da escrita para se aprofundar no mundo da oralidade. Na voz de Mocinha, também é evidenciada uma saudade do passado da cantoria, quando, segundo ela, sua participação era mais efetiva e a cantoria mais efervescente. Em conversa com outras cantadoras, também é corriqueira esta afirmação.

O enunciado em estudo também dialoga com outros cantadores, pois, segundo Ayala (1988, p. 100), “na base do processo do aprendizado das técnicas da poesia, tanto por parte do futuro repentista, quanto do futuro apologista, está a condição de ouvinte, uma vez que o interesse pela poesia surge da audição constante de cantorias.”

A seguir, apresentamos trecho do depoimento de Santinha Maurício, que seguiu os passos da irmã e também se tornou violeira repentista. Contou-nos ela:

Meu nome é Josefa Maria da Silva, sou conhecida como Santinha Maurício, nasci em 1951, sou filha da Cidade de Limoeiro, Pernambuco. Meus pais eram Maurício Romão da Silva e Maria Josefa da Conceição. Me criei no interior até meus dezoito anos. Aí, eu, ouvindo os cantadores pela rádio, comecei a gostar de cantoria. Com dezoito anos eu fui pra Abreu e Lima. Minha Irmã começou primeiro na profissão de cantar, dois anos antes de mim. Quando ela começou ficou mais fácil pra mim. Minha família não empatava mais. Ouvindo os cantadores, fui ouvindo. Ah! Eu sei fazer assim também. Aí, eu descobri que também cantava. No começo, foi dificuldade, mas minha irmã já tinha começado e pra mim não foi muito queixo⁵ não. A primeira vez que eu cantei foi no engenho. Mas antes eu fiz uns versinhos na casa dos nossos pais. Um baiãozinho na cantoria de minha irmã. Enquanto eu ouvia os cantadores, eu ia meditando e conseguia fazer os versos. Até que eu cheguei a usar a profissão como uso até hoje. Não vivi diretamente da profissão, trabalhei vinte e um anos em indústria, mas ainda sou repentista e amo a poesia. Eu não vivo do repente não. Não dá pra viver da viola. Homem dá, mas a gente... De mulher só quem vive da profissão é Mocinha de Passira, mas a gente que tem marido, filho... Aí não dá pra viver... A gente não acha espaço. Agora se a gente desse pra viver dela, eu ia. Meu esposo gosta, ele aprova. Teve uma época que ele não quis que eu cantasse com todos cantadores, mas hoje ele não bota queixo não.

⁵Expressão usada no Nordeste brasileiro, que pode significar implicância, oposição.

Quando eu ouvia os cantadores, na minha infância, é... Eu ouvia muito programa da Rádio Limoeiro. Guriatan do Norte, Manoel Estevão, Silveira, Antonio. Dez e meia do dia, aí isso me interessava muito, eu parava de fazer tudo pra ouvir os cantadores. E nisso eu fui meditando como eles faziam os versos e quando eles terminavam eu queria imitar eles, quando eles cantavam uma canção, aí depois eu cantava, até decorava.

Mocinha⁶ começou primeiro e a gente duas ficava cantando em casa. Depois de dois anos que ela começou, ela disse: “vamos morar ali no Recife que fica melhor pra gente usar a profissão.” A gente cantou num lugar chamado, no Engenho Piubinha, que é pra o lado de Nazaré da Mata. Foi a minha primeira cantoria. De lá pra cá eu continuei cantando... Cantei com vários cantadores, cantei com Luiz Correia, Manuel Jacinto, Manuel Pedro dos Anjos e outros cantadores. Poetisa eu cantei quase com todas: Mocinha de Passira, Mocinha minha irmã, Maurício, Minervina Ferreira, Maria da Soledade, Terezinha Maria, Bio Bonzinho... Elizete Claudino, que ela vivia da profissão, hoje em dia ela não vive mais, deixou a profissão...⁷

O discurso de Santinha recupera algumas informações de sua irmã e também ratifica a efervescência da cantoria em várias regiões nordestina. A esse respeito, Bakhtin (2003, p. 319) afirma que o enunciado é um elo de comunicação verbal e reflete enunciados passados, ou seja, estamos sempre imersos em um processo de interação verbal. Os sentidos dos enunciados se entrecruzam, relacionam-se nas relações dialógicas. Também para ela, a audição de cantoria e a orientação de cantadores constituíram os recursos da aprendizagem da arte do repente. Somado a isso, o fato de a irmã ter trilhado os caminhos da viola pouco antes, possibilitou que Santinha enfrentasse menos oposição no lar.

Para Santinha, ser casada e mãe são obstáculos à profissão de repentistas, pois o cantor é um viajante que segue cantando mundo afora. Uma sociedade marcada por ideais masculinos não permitiria à mulher tal comportamento. Assim, o apagamento feminino nesse contexto cultural impediu que muitas das mulheres com vontade de cantar o fizessem.

Outro aspecto significativo do depoimento é a importância da leitura na aprendizagem da técnica da cantoria. É também por meio do estudo, como aponta Santinha, que ela amplia seus conhecimentos. A profissão exige tempo e dedicação para se preparar, e, segundo a poetisa, a vida em família não permite à mulher essa desenvoltura. Ao conversar com cantadoras, é comum ouvir nomes de mulheres que deixaram a profissão por imposição do marido, corroborando com a afirmação da poetisa Santinha.

Agora, transcrevemos o depoimento de Terezinha Maria, da cidade de Lagoa do Outeiro, distrito do município de Buenos Aires, Pernambuco. São suas as palavras:

⁶Refere-se à Mocinha Maurício, sua irmã.

⁷Entrevista realizada na casa de Dona Nena e Mané Piaba, no Loteamento Santana, cidade de Camaragibe, Pernambuco, durante a cantoria, no ano de 2011.

Meu nome é Tereza Maria da Silva, sou conhecida como Terezinha Maria. As pessoas me chamam, carinhosamente, desde criança, Terezinha. Eu sou filha de artista popular também. Meu pai era um dos mamulengueiro, mestre de mamulengo. Na época dele, vamos dizer que ele seria um Luiz Gonzaga hoje, na época dele. É uma pena porque nada tem registrado. E na minha infância eu me apresentava com ele. Assim, mudando as vozes, representando as personagens com os bonecos. E aquilo me interessava bastante. Até que eu inventava historinha também... [...]

Aos doze anos, eu na escola, eu comecei sonhar com a cantoria de repente, ninguém na minha família cantava de viola. Só que eu ouvi no rádio, uma mulher, essa mulher era Moci-nha de Passira, a primeira mulher violeira que eu ouvi de perto cantando. E naquilo, foram surgindo outros programas na antiga Rádio Planalto, de Carpina... E eu chegava da escola e corria logo pra ligar o rádio pra ouvir. E eu me interessava e achava muito bonito aquela mulher cantando versos de viola. Porque era um território ali que só era mais dos homens. Na minha infância eu assistia uma violeira chamada Maria das Dores, através dos meus pais falando: “vamos pra cantoria.” Mas, só que eu não tinha... Assim, eu não tinha nem lembrança como era essa mulher. Ela cantava com o esposo dela, que se chamava José Pereira, ela era da cidade de Itabaiana.

Aí, tinha um poeta chamado Manuel Xudu... tinha não, tem. Porque ele morreu, mas tá imortalizado. Ele tinha um senhor aí que era cunhado dele. Ele era casado com Nita, a irmã do senhor Rui Barbosa. Eu completei os doze anos. Aí, eu falei sobre a intenção de eu cantar. Quando eu fui explicar a ele os versos ele falou: “o que tá faltando em você é uma viola e você se adaptar ao som porque o conteúdo de ser um poeta você tem pra sua idade, você tem o conteúdo de ser um poeta.” Porque: ele mandou eu fazer um galope à beira-mar, eu fiz. Mandou eu fazer um coqueiro da Bahia, eu fiz, quando eu ia, ela voltava, quando voltava ela ia, eu fiz, um rojão pernambucano, eu fiz. Aí, ele disse assim: “uma menina com doze anos, sem ter ninguém na família que incentivasse...” Disse pra meu pai: “olha, tem coisas que não tem explicação. De toda maneira, ela vai cantar.” E era o que eu queria fazer, era cantar.

Foi triste porque, por causa do meu primeiro marido, eu deixei a arte por cinco anos, mas não valeu a pena não.

E assim, comecei. A primeira cantoria que eu fiz, eu lembro, na cidade de Camaragibe, eu tinha treze anos, com o poeta Pedro Mariano, já falecido, ele muito machista. Desse tipo de homem que ele usava o som da viola pra me derrubar. Quando ele afinava a viola num tom muito alto, eu ia ser prejudicada no meu tom, porque eu ia gritar mais. Mas ele não conseguia me derrubar através do som da viola. Porque o que ele fazia no conteúdo dele, eu fazia também. E vinha aquela inspiração, aquilo quentinho, aquele calor assim... E naquilo, eu fui... ganhando sítio, povoados...

Porque eu participei de dezenove festivais de violeiras e quando eu ganhava o quarto lugar, o terceiro lugar de um festival que tinha Ivanildo Vila Nova, Sebastião da Silva... eu e Moci-nha da Passira ganhava, a gente considerava o primeiro lugar. Porque universo do homem não deixava, só queria, sabe? Tirar a gente dali, da visão do aplauso, mas não conseguia[...] Tem um cantador chamado Cosme Guabiraba que também faleceu. E aconteceu de alguém pedir um pedido assim: “como passo sem dinheiro”, e tinha um LP de Moacir Laurentino que continha este trabalho. Só que ele começou a cantar o primeiro verso do disco. Eu ainda lembro que o dono da casa era seu Ivanildo, aí foi ele quem pediu este trabalho. Aí, quando ele terminou “como passo sem dinheiro”, e eu ainda pedi desculpa a ele. Eu ainda lembro desse verso que sempre eu registrava. Eu disse assim: Desculpe meu companheiro/vou atender seu Ivanildo/a minha profissão é essa/deixar de atender duvido/mas quando rodar o disco/eu atendo seu pedido. Todo mundo aplaudiu e ele ficou a cara no chão porque ele pensava que eu não conhecia o disco. Eu nunca gostei de escrever pra cantar. Que foi o que Manuel Xudu me ensinou. Foi isso. Ele disse: “Terezinha, se você aprender

a cantar decorado, você nunca vai encontrar meios de se tornar uma grande poetisa, você só vai parar ali. Quando terminar o que você decorou, você não tem mais nada pra apresentar.” Isso aí, eu não confiei (...) pra cantar, eu canto o que vem, o que vem na boca [...]⁸

A cantadora relembra a influência artística que teve no ambiente familiar e social. Em todos os depoimentos, encontramos a influência do espaço social, mas, como visto, nem todas tiveram incentivo familiar. Percebe-se, no enunciado, o imbricamento das relações de trabalho e lazer que a futura cantadora faz ainda criança. Nesse universo lúdico, ela, enquanto auxilia o pai, inicia sua produção narrativa e performática. Nesse sentido, o encontro com outras manifestações artísticas abriu caminho para o mundo da cantoria, pois despertou a criatividade da poetisa e ajudou a compor o universo de influência da menina.

Importa notar que, diferente das outras cantadoras que tiveram o primeiro contato com a cantoria ouvindo cantadores, a decisão pela profissão ancora-se na presença de Mocinha de Passira e de Maria das Dores⁹ naquele ambiente tão masculino. A existência das duas mostrou a Terezinha que era possível se tornar repentista. O enunciado de Terezinha deixa evidente como o ambiente familiar e social contribuiu com o percurso da futura cantadora. Além disso, outra vez no enunciado, há um discurso que revela que, ao se pretender cantadora, está querendo ser igual às mulheres violeiras.

Na memória narrada pela entrevistada, encontramos uma polifonia de vozes que apontam nomes de cantadores, demonstram a efervescência da cantoria e apresentam julgamento sobre o dom poético. A heterogeneidade se apresenta na voz da violeira, principalmente, quando ela faz uso das outras vozes que se misturam ao seu enunciado. Entendemos que pretende não apenas afirmar que concorda com o que é dito pela mãe e pela professora, mas também legitimar, trazer à narrativa mais veracidade. Além disso, a avaliação prévia que ela faz é positiva e, ao usar a voz de uma professora, por exemplo, deseja apresentar a opinião de alguém que tem autoridade para avaliar seus versos. O mesmo acontece quando apresenta a apreciação do poeta Xudu Sobrinho. Bakhtin (1997) enfatiza que, quando se constrói um enunciado, pretende-se expressar algum juízo de valor ou alguma emoção. Nossos enunciados estão repletos de discursos dos outros, vários enunciados são acrescentados ao nosso e formarão nossa visão de mundo.

A profissionalização ocorreu muito cedo, tal qual ocorre com a maioria dos cantadores. Creio que isso se deve ao fato de Terezinha não apenas ter a aprovação familiar, mas também já desenvolver outras práticas artísticas. Além disso, encontrou apoio de um cantador que, já naquele momento, fazia parte do cânone. Mas, novamente, percebe-se a ausência da arte por imposição do marido. Essa realidade é própria da sociedade

⁸Entrevista realizada na casa de Dona Nena e Mané Piaba, no Loteamento Santana, cidade de Camaragibe, Pernambuco, durante cantoria, no ano de 2011.

⁹Em conversa informal, na cidade de Arcoverde, durante o mês de março de 2014, o poeta Ivanildo Vila Nova me falou sobre essa cantadora que, segundo ele, cantava com muita habilidade, o poeta a comparou à Mocinha de Passira. E Segundo Santos (2009), a poeta Mocinha de Passira considera Maria das Dores a maior violeira repentista de quantas houve.

androcêntrica, que destina à mulher atividades restritas ao lar. Ao fazer a revelação, ela demonstra sofrimento, pois reconhece o prejuízo para a profissão.

Outro aspecto relevante refere-se à importância que a depoente dá aos estudos. Ela tem consciência da importância de se atualizar para ter êxito na arte da cantoria. Assim, mesmo se tendo afastado da escola, ela continua a estudar nas horas de que dispõe. Além disso, a poeta entende a importância de se estar atualizada para a *performance* da cantoria.

Percebe-se, nesse enunciado, que a cantadora refuta a ideia de cantar balaio¹⁰. Nesse momento, ela recorre ao ensinamento do mestre para corroborar sua afirmação. Quando o cantador improvisa, a singularidade dos versos confere-lhe uma autoridade particular. A utilização de balaio ameaça a credibilidade do cantador, é recurso desonesto, condenado pelas regras da cantoria. O balaio contraria a ética da cantoria, à medida que burla a igualdade de condições na competição entre os poetas. (TRAVASSOS, 2010).

Ao usar o verso “Como passo sem poesia”, de Moacir Laurentino, observa-se quatro enunciados distintos. O primeiro é o do autor, o segundo seria o de seu Ivanildo, que fez o pedido, o terceiro seria o do cantador que, não apenas usou o mote, mas também os versos de Moacir, recorrendo à prática do balaio, e o quarto é o da própria cantadora, que o ousou durante a *performance* da cantoria. Considerando o momento do mote, o dialogismo se constrói, praticamente, face a face, já que três dos falantes estão presentes no processo de comunicação.

A condição feminina no território do repente também é abordada. Sobre isso, Terezinha se posiciona semelhante a outras companheiras, pois acusa a sociedade de discriminar a mulher que se aventura no território do repente. Como nos ensina Bakhtin (1997), nunca se diz algo pela primeira vez, nosso enunciado está sempre composto pelas palavras de outros, e corresponde às respostas que damos a enunciados proferidos anteriormente, pois, ao nos posicionarmos, marcamos nosso espaço. A poetisa evidencia sua visão do que pensa sobre a razão de existirem poucas mulheres atuando no ambiente da cantoria. E assim, dialoga com várias mulheres que sofrem ou sofreram discriminação por ocuparem o espaço em território onde a maioria é masculina. Igualmente a outras cantadoras, Terezinha acusa a sociedade de discriminatória.

Outro aspecto que se evidencia é a prática usada por alguns cantadores que, ao cantar com mulher, “[...] afina o instrumento de acordo com a voz masculina, o que as obriga a maior esforço, ficando roucas em pouco tempo” (AYALA, 1995, p. 493).

¹⁰Trechos elaborados com antecedência, que são acrescentados aos improvisos, versos que o poeta finge terem sido criados durante a *performance*, mas foram construídos previamente e são cantados no momento da contenda.

Em paralelo: cotejo dos enunciados

Antes, transcrevemos três depoimentos que relataram sobre diversos temas, entre eles, o início das atividades poéticas das violeiras, as parcerias, as orientações recebidas de cantadores experientes e as adversidades enfrentadas para se profissionalizarem. Os enunciados comprovam que a língua é usada de acordo com o propósito do enunciador, e o enunciado apresenta nossas vivências de mundo. Nas interações sociais são usadas outras vozes. A enunciação, do ponto de vista do seu conteúdo, é sempre resultado da condição extraorgânica do meio social, é um produto da interação social (BAKHTIN, 2006).

A comparação dos depoimentos permite-nos identificar algumas semelhanças quanto às experiências de vida das poetisas. Os testemunhos das cantadoras convergem em alguns aspectos: o interesse pela cantoria, como acontece com os poetas, adveio da observação de cantadores, e a iniciação ocorreu pela orientação destes, pois, nos relatos, vê-se que cantadores já iniciados apresentam as jovens violeiras além de orientá-las quanto à técnica do gênero. O acesso ao universo da cantoria repete o caminho trilhado por cantadores, é um caminho natural na aprendizagem da tradição oral “[...] que vai passando dos mais velhos para os novos” (AMORIM, 2003, p. 117).

Apresenta-se, ainda nas narrativas, a importância que o folheto exerce na formação das cantadoras. A partir da leitura desse gênero, as poetisas assimilam a tríade métrica, rima e oração e exercitam a *performance* da cantoria.

Os depoimentos apontam ainda que, desde criança, as poetisas conviviam com o universo da cantoria e algumas delas, de maneira lúdica, começaram a ensaiar os primeiros baiões enquanto brincavam, ou seja, a cantoria fazia parte do cotidiano das cantadoras. A maioria das violeiras vivenciava cantoria no lar, o que seguramente fez com que elas se interessassem pela poesia. No entanto, geralmente, os familiares se opunham a que elas seguissem improvisando.

Outro aspecto semelhante é quanto à consciência da discriminação que a mulher enfrenta ao se interessar em seguir a profissão. Enquanto os violeiros, após a iniciação, ampliam seus espaços e passam a participar de congressos que lhe dão maior projeção e, posteriormente, gravam CD, para as mulheres, os horizontes não se ampliam na mesma proporção. Poucas mulheres, como afirma Santinha Maurício, transitam com desenvoltura nos espaços da cantoria, são profissionais, vivem unicamente da cantoria. E, não raro, para exercer a profissão, abdicam da vida no lar.

Nesse sentido, confirma-se o que apresenta Bakhtin (1997) ao escrever que o objeto do discurso é comum a outros, nada é dito por primeira vez, e outros dirão depois, no intercruzamento constante de enunciados. Assim, as poetisas, na tessitura da narrativa, utilizam outras vozes para compor seus depoimentos.

No relato de Terezinha Maria, observa-se que ela conseguiu apoio paterno para trilhar os caminhos da poesia, e essa informação vai ao encontro de depoimentos de cantadores que, não raro, contam com o apoio dos pais para se profissionalizarem.

A relação dialógica acontece também quanto ao início da profissão, que, nos discursos das repentistas, é dito que ocorre ainda na infância.

Os relatos também apontam a discriminação da mulher no ambiente da cantoria. Essa tentativa de impedir a participação feminina não se restringe apenas ao espaço doméstico. Além de travar um duelo em casa, como é visível em dois depoimentos transcritos, a cantadora se depara com as adversidades dos colegas. Essa oposição limita a participação feminina como poetisa repentista.

Considerações finais

Pelo discurso das depoentes, embora se observe uma individualidade na maneira de sentir, pois cada uma é única e possui vivências e histórias de vida diferentes, nas relações dialógicas elas apresentam muitas semelhanças, principalmente no que tange às adversidades encontradas no campo do improvisado que impedem a projeção das repentistas.

No universo da poesia oral muito se fala sobre a mulher, mas, como mostram os depoimentos, pouco espaço se consente a esta como poetisa e, por isso, ainda continua bastante reduzido o número de mulheres que se aventuram por essas veredas. Fundamentado no dialogismo bakhtiniano, a partir dos depoimentos das colaboradoras, investigamos a presença da mulher no território do repente: a infância, o interesse e o acesso ao mundo do improvisado, as inspirações, as estratégias utilizadas por elas para transitar no espaço da poesia oral foram questões que tentamos desvendar. Ao verificar como as mulheres adentram o universo do improvisado e apreendem a arte, percebe-se que a família e o social têm influência significativa para a profissionalização delas. Confirmamos que, igualmente aos homens, essa inserção acontece, em sua maioria, pela mediação de um cantador que as orienta nos caminhos do gênero e contribui para que as futuras repentistas consigam transitar nos ambientes. No entanto, diferente dos poetas, as mulheres enfrentam adversidades para conquistar espaço.

Nos depoimentos, há algumas semelhanças tanto na produção, *performance* e organização dos espaços particulares aos sistemas, quanto na situação protagonizada pelas mulheres que se aventuram por este mundo. Os lugares ocupados por homens e mulheres delimitam a participação e, embora estejam no mesmo campo de atuação, é conferido ao homem repentista maior status, quer por parte dos artistas, quer pelos apreciadores dos gêneros.

As mulheres, ao ocuparem determinadas posições, desafiam as qualidades de gênero nelas investidas. Ainda que a entrada em novas posições represente uma conquista, transitar por caminhos onde outrora era restrito a homens é algo que desencadeia tensões e disputas.

Referências

- AMORIM, Maria Alice. Improviso: tradição poética da oralidade. In: OLIVEIRA, Solange Ribeiro de *et al.* **Literatura e música**. São Paulo: SENAC, 2003, p. 97-134.
- AYALA, Maria Ignez Novais. **No arranco do grito**: aspectos da cantoria nordestina. São Paulo: Ática, 1988.
- _____. Mulher repentista: uma profissão, dificuldades várias. In: SEMINÁRIO NACIONAL "MULHER E LITERATURA", 5., 1995, RN. **Anais ...**, Natal, RN, 1995.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoievski**. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- _____. **Estética da criação verbal**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. 6. ed. São Paulo: HUCITEC, 2010.
- FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2008.
- NOGUEIRA, Carlos. **Cantiga ao desafio e estetização da fala**: natureza, modalidades, funções. Lisboa: E.L.O. 2003.
- SANTOS, Francisca Pereira dos. **Novas cartografias na cantoria e no cordel**: desterritorialização de gêneros na poética das vozes. 2009. 200f. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal da Paraíba, Programa de Pós-graduação em Letras, João Pessoa, 2009.
- SAUTCHUK, João Miguel Manzolillo. **A prática do improviso**: prática e habilidade no repente nordestino. 2009. 200f. Tese (Doutorado em Antropologia) - Universidade de Brasília, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Brasília, D.F., 2009.
- TRAVASSOS, Elisabeth. Palavras que consomem: contribuição à análise dos cocos-de-embolada. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 50, p. 13-40, set./mar. 2010.
- ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**: a literatura medieval. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- _____. **Performance, recepção, leitura**. 2. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

Recebido em: 05.08.2016

Aprovado em: 21.08.2016

Para referenciar este texto:

QUEIROZ, Laércio. Congruências dialógicas em três depoimentos de mulheres repentistas. **Lumen**, Recife, v. 26, n. 1, p. 67-79, jan./jun. 2017.