

CANTORIA COMO TRADIÇÃO ORAL: A POÉTICA DA VOZ E A ARTIMANHA FEMININA.

Ingrid Monteiro Pinheiro

Graduada em História/Licenciatura plena pela Universidade Estadual do Ceará - UECE. Possui pesquisa em desenvolvimento na área de cultura popular e mulheres. É membro do Laboratório de Estudos e Pesquisas em História e Culturas - DÍCTIS.

E-mail: ingridmonteiriopinheiro@gmail.com

Francisco José Gomes Damasceno

Professor do Curso de História da Universidade Estadual do Ceará - UECE e coordenador do Laboratório de Estudos e Pesquisas em História e Culturas - DÍCTIS.

E-mails: francisco.damasceno@uece.br / dictis@uece.br

CANTORIA COMO TRADIÇÃO ORAL: A POÉTICA DA VOZ E A ARTIMANHA FEMININA

CANTORIA AS AN ORAL TRADITION: THE POETICS OF THE VOICE AND THE FEMININE ART

Ingrid Monteiro Pinheiro

Francisco José Gomes Damasceno

RESUMO

O presente artigo tem como objetivo central refletir sobre as formas que mulheres encontraram para romper com os silêncios impostos sobre suas existências no contexto da cantoria de repente, além de pensar a cantoria enquanto tradição secular relacionada à comunidade performática observamos como os/as artífices desta manifestação artística, cultural e popular reverberam a estrutura patriarcal de nossa sociedade e como nossos atores sócio-históricos, as mulheres, se inserem e permanecem na cantoria não mais como público apenas, mas também como artistas. Para alcançar tal intento, nos amparamos na metodologia da História Oral, através da ferramenta da entrevista, por meio da qual extraímos uma faceta da trajetória da cantadora cearense Toinha Brito, na qual percebemos o que chamaremos de artimanha feminina no repente.

PALAVRAS-CHAVE: Cantoria, Mulheres, Tradição Oral, Artimanha feminina

ABSTRACT

This article aims to reflect on the ways in which women have found to break the silences imposed on their existence in the context of *cantoria* (a kind of singing that consist in create improvised verses), as well as to consider *cantoria* as a secular tradition related to the performing community. We observe how the artists of this artistic, cultural, and popular manifestation reverberate the patriarchal structure of our society, and how our socio-historical actors, women, are inserted and remain in *cantoria* not only as an audience but also as artists. To achieve this goal, we rely on the methodology of Oral History, using the interview as a tool through which we extract a facet of the trajectory of the cantadora (feminine noun for who practice *cantoria*) Toinha Brito from Ceará (State of Brazil), in which we perceive what we will call *artimanha feminina* in *cantoria de repente*.

KEY WORDS: *Cantoria*, Women, Oral tradition, *Artimanha feminina*.

1. NOSSO MOTE PARA INTRODUIZIR

O ensejo que moveu estas reflexões surgiram graças a afinidade, as vivências familiares com o sertão, e todo o seu encanto cultural, através disso se pode ter acesso ao mundo da poesia oral manifestada pela cantoria, muitas vezes verbalizada por meus tios Luiz Gonzaga e José Monteiro, além da forte influência de meu avô, cantador, vaqueiro e aboiador, Luis Monteiro. O interesse pelo estudo das mulheres repentistas se deu pela convivência e conversas com minha avó, Maria do Carmo, que era esposa de cantador, bem como meu ingresso na universidade e contato com a pesquisa do professor e pesquisador Francisco Damasceno sobre cantadores de diferentes gerações. Já possuindo afinidade em ser espectadora da cantoria, comecei a perceber a lacuna que tornaria necessária nossa pesquisa. Onde está o protagonismo feminino? Como a mulher se insere na cantoria? É possível encontrar mulheres que não estejam na plateia ou acompanhando seus maridos que vão se apresentar? ¹

Já podemos adiantar que sim, existem! Este escrito busca propor algumas reflexões e perspectivas a respeito da presença de mulheres repentistas na cantoria, a partir do esboço biográfico da cantadeira Toinha Brito. Para isto nos aportamos na metodologia da História Oral, utilizamos a memória como recurso, bem como o conceito de tradição. Entendendo que a memória individual não se desenvolve independente da memória coletiva já que: "...é preciso deixar claro que a memória individual só se explica: em virtude de sua inscrição no conjunto social das demais memórias (BOM MEIHY, 2000, p. 94). Assim, por meio da trajetória individual de Toinha, faremos uma análise correspondente às questões suscitadas acima.

Este artigo faz inicialmente um breve histórico da cantoria, não com o intuito de abordar suas origens, mas para pensá-la enquanto manifestação tradicional do canto e da

¹Câmara Cascudo se referia a uma ocultação do cantador em relação à cantoria, de forma diferente pode-se pensar que a mulher também esteve "escondida" por trás dos relatos dos cantadores até aqui. Em suas palavras: "...o cantador estava escondido detrás da cantoria, oculto pela floração. Ninguém sabia, de modo geral, a história deles, como viviam, produziam, decoravam, enfim, a mecânica do desafio. Ignorava-se a galeria daqueles valores humanos, as fisionomias, a gesta. Eram fidalgos sem um almanaque de Gota. Batiam nas praias as ondas sem que distinguíssem a força propulsora do movimento. (CASCUDO In MOTA, 2002, p. X). Com este trabalho as mulheres se colocam nesta galeria e decerto ela se alterará, bem como a própria história da cantoria, que aos poucos mostrará outras fisionomias, a de mulheres como Toinha Brito...

poesia oral, para expor um pouco do que se trata essa manifestação e tornar compreensível posteriormente como se deu/dá sua (re)invenção. Iremos mencionar com maior frequência no segundo tópico as classificações de gênero “homem” e “mulher” não como categoria de análise, porém para descrever algumas formações de grupos ou sujeitos, portanto o entendimento dessas classificações para este trabalho se dá da seguinte forma: homem - ser humano que se identifica com o sexo masculino; mulher - ser humano que se identifica com o sexo feminino. Por sua vez, o termo feminino que compõe nosso título faz alusão aqui a tudo que se referir à(s) mulher(es).

No decorrer de nossa pesquisa chegamos a um aspecto sinalizado na trajetória de Toinha e na observação participante desenvolvida ao longo dos estudos e denominado aqui de “artimanha”, que está relacionada diretamente com estratégias (em alguns casos) e/ou táticas (em outros) das mulheres para adentrar e atuar como fazedoras de repente. Convidamos você leitor a prestigiar nosso trabalho e refletir conosco um pouco acerca dessa nuance da historiografia sobre cultura popular e mulheres.

2. A POÉTICA DA VOZ: UM BREVE HISTÓRICO.

“Cantoria é uma arte
Com certeza milenar
Da Grécia veio pra França
Em Portugal pôde chegar
Até chegar ao Brasil
Pra quem gosta de escutar”
(Luiz Gonzaga, 2020)²

O cantor em seu improviso externado em forma de sextilha³ configurou a cantoria em três aspectos que lhe dão forma, na primeira linha ressalta seu caráter de arte, na segunda linha enaltece-a como tradição e da terceira em diante o alcance e fluxo da cantoria enquanto prática que transcende fronteiras e não só ela, uma das características dos cantadores

² Poeta cearense, residente do município de Maracanaú-CE, região metropolitana de Fortaleza, oriundo de uma família de cantadores, na qual compartilha da arte com seu pai e mais dois irmãos. Não teve o repente como profissão primeira, mas sempre se empenhou neste fora do expediente de trabalho e após sua aposentadoria passou a dedicar-se com maior afinco.

³ Estilo de verso composto em seis linhas, no qual rimam as linhas pares entre si.

é o fato de estarem em movimento constante, se deslocam para onde a cantoria chamar, até mesmo os que não vivem profissionalmente dela o fazem, porém com menos frequência e de acordo com a disponibilidade de seu trabalho formal. Essa fluidez e movimentação constante é um atributo nato da cantoria o que talvez até dificulte definir sua origem o que não é nosso objetivo, assim ela se faz grande, se projeta no mundo e o abrange em seus versos, enquanto poética cumpre o papel de comunicar e a arte em suas diferentes expressões é universal, ainda mais quando se trata do canto, como ressalta Paul Zumthor adiante:

Uma cultura age sobre os indivíduos do grupo social como uma programação contínua; ela lhes fornece gestos, falas, ideias, de acordo com cada situação. Mas, ao mesmo tempo, ela lhes propõe técnicas de desalienação, oferece zonas-refúgio, de onde se pode banir, ao menos ficticiamente, as pulsões indesejáveis. A arte é a principal dessas técnicas; mas, de todas as artes, a única que seria absolutamente universal é o canto. (ZUMTHOR, 2010, p. 202)

Na citação direta da entrevista com o poeta Ivanildo Vila Nova ele dá ênfase a quão antiga é a cantoria e seus elementos que a precedem como o canto, a narrativa, a declamação, a história da humanidade, segundo Zumthor (2010, p.8) é marcada pelas tradições orais, muitas culturas não se perderam graças a elas que através da voz se projetam em ressonância infinita ocupando lugares que antes eram ausências, ultrapassando as palavras, fazendo transitar a linguagem.

Entre 1850 e 1900, a sobrevivência do romanceiro ibérico foi assinalada sucessivamente na Nicarágua, na Venezuela, no Uruguai, na Argentina, nos Andes; na época da Primeira Guerra Mundial, nas Grandes Antilhas; por volta de 1940, no sul dos Estados Unidos e no Brasil. Em quase toda parte produziu-se uma adaptação temática e musical. No Brasil a veia do *Romanceiro* alimentava até pouco tempo a literatura de cordel (ZUMTHOR, 2010, p. 202).

A cantoria coexiste com uma variedade de ramificações poéticas que constituem o cancionero nordestino a começar pelos romances, mais conhecidos como cordéis que foram de suma importância na fundamentação da literatura oral portuguesa de acordo com Câmara Cascudo (2006, p. 181), ambos foram semeados no Brasil em consequência das expedições do século XVI, sendo a poética a forma mais popular e ampla trazida da Europa, de acordo com o autor. Os folhetos de cordéis embora poesia escrita, podem ser orais quanto à propagação, pois costumam ser declamados, como de costume em diversos eventos literários e de cantoria

com a qual compartilha de alguns pontos em comum, como a ênfase na temática regional nordestina, a valorização da vida no sertão, modalidades e estrofes, as quadras, por exemplo, que são estrofes de quatro linhas/versos, muito comum antigamente e presentes até hoje inclusive na “Desgarrada” como é conhecida a manifestação equivalente à cantoria em Portugal⁴.

Existem teorias sobre origens da cantoria endossadas por pesquisadores e pelos próprios cantadores, que apesar de não serem definitivamente comprovadas estão enraizadas no imaginário assim como mostra o verso que introduz este tópico. Cascudo (2006, p. 366) aponta a teoria de Teófilo Braga exposta no livro *Introdução à História da Literatura Portuguesa* de que a poesia árabe teria influenciado os romanceiros e que as *desgarradas* e *desafios* seriam de origem árabe tendo sido imitados pelos provençais, acredita-se também na proveniência do *canto amebeu* ou *canto alternado* que seria um embate poético entre pastores na Grécia (DAMASCENO, 2012). Sobre isso não sabemos ao certo, contudo sobre o canto alternado, Zumthor (2010, p. 108) diz o seguinte:

A era da difusão do canto alternado, sob suas diversas formas, abarca o horizonte inteiro da história e das culturas conhecidas. No ocidente, é uma constante do discurso poético, da antiguidade grega à época romana e aos nossos folclores até a tal balada de *Woody Guthrie* como *Dusty Old Dust*, e outros depois dele. Certos povos, aprisionando a forma por convenção, criaram um gênero muito elaborado, embora muitas vezes improvisado e de uma extrema habilidade de execução: a ponto de este parecer por vezes, representar alegoricamente a luta do indivíduo, às voltas com a complexidade do jogo social.

A cantoria estabelece um jogo de disputa poética e dependência mútua entre os repentistas, cabe a ambos convencer o público quem é o melhor, mas para isso precisam um do outro, se alternam no improviso de versos sempre neste formato, a cantoria se realiza em dupla, menos no caso da interpretação de canções que pode ser individual. A construção poética externa não só a complexidade das regras da poesia oral, mas também os jogos sociais refletidos nas temáticas das estrofes, sobre isso vamos discorrer mais adiante. A voz poética incorpora a transmissão de um saber contínuo, constitui para determinado grupo cultural a

⁴ Ainda em Portugal a quadra é a característica marcante do cante ao Baldão ou simplesmente Baldão, outra manifestação de canto popular de improviso semelhante à cantoria.

experimentação de si, assumindo assim um controle de mundo, suscitando um julgamento de valores estéticos e de conhecimento do conteúdo que se expõe. A poesia oral assume desde muito tempo a responsabilidade não só de entreter, mas também muito serviu para informar e externar conhecimento, prática comum quando eram mais escassos os meios de comunicação, narrava acontecimentos recentes, ensinava sobre batalhas antigas ou encenava histórias de amor.

Em *Cultura Popular na Idade Moderna*, Peter Burke (2010) expõe uma interpretação do período caracterizado como início da Europa Moderna com recorte delimitado de 1500 a 1800, compreendendo o conjunto espacial da Europa, da Noruega à Sicília, da Irlanda aos Urais. O autor define a cultura como “um sistema de significados, atitudes e valores partilhados (apresentações, objetos artesanais) em que eles são expressos ou encarnados”, tendo sido seu objetivo com a obra descrever e interpretar uma cultura dita popular que ganhou maior notoriedade nos inícios da Europa Moderna contrastando com a cultura reconhecida como da elite e considerada oficial. É interessante observar a partir desta obra a amplitude da prática da poesia oral, a ênfase na cultura popular que é o campo no qual está contida a cantoria de repente e algumas relações que denotam a fluidez da propagação da poesia oral. Burke expõe no decorrer do livro o embate existente entre o erudito e o popular, não é nosso objetivo, mas existe um dentre tantos aspectos das trocas realizadas entre ambos que vale a pena ressaltar. A cultura popular se apropriou de narrativas da nobreza, o que era visto como um tipo de rebaixamento cultural, todavia houve uma difusão gradual dos romances de cavalaria, originalmente criados para a nobreza, contavam as aventuras dos nobres e expressavam valores aristocráticos como, por exemplo, as estórias de Carlos Magno que tiveram ampla difusão como afirma Burke:

Contudo, em 1500, as estórias de Carlos Magno e seus paladinos eram cantadas nas praças de mercado italianas para todos que as quisessem ouvir, e em 1800 os romances de cavalaria ficaram entregues aos camponeses, mais particularmente na Sicília.[...] mas não foi só na Itália que os romances de cavalaria tiveram tal apelo. Na França, nos séculos XVII e XVIII, cerca de 10% da Bibliothèque Bleue, composta de livretos populares, consistia dessas obras, com *Pierre de Provença*, *Orgier, o dinamarquês* e *Os quatro filhos de Aymon* entre os títulos mais populares. *Pierre de Provença* também era popular em Portugal, *Orgier, o dinamarquês* (não admira muito) na Dinamarca, e *Os quatro filhos de Aymon* na Holanda. Na Inglaterra, as aventuras de Guy de Warwick e Bevis de Hampton faziam parte do repertório dos menestréis do século XVI, e eram ainda mais acessíveis como baladas impressas e romances editados em livretos populares. (BURKE, 2010, p.95)

Muitos cantadores das primeiras gerações eram analfabetos e recorriam além da memória às leituras que ouviam fazer, curiosos e atentos aproveitavam toda oportunidade possível para captar informações, uma habilidade natural de todos os cantadores até os dias de hoje. Os alfabetizados, segundo Cascudo, compartilhavam além da habilidade de observação a narração de histórias da literatura popular comuns à memória coletiva sendo uma delas a do Imperador Carlos Magno, como demonstra o autor em *Vaqueiros e Cantadores*:

“História do Imperador Carlos Magno, e dos Doze Pares de França”. Traduzida do castelhano em português, era o grande livro de História para as populações do interior. Nele espelhava-se a velha cavalaria andante com seus lances de heroísmo incrível e de audácia sobre-humana. Os cantadores aproveitavam-se abundantemente do repositório de andanças inverossímeis de guerras inacabáveis. Carlos Magno, Roldão Oliveiros, os duques, mouros, reis bárbaros, corriam e correm de memória em memória numa continuidade de admiração profunda. (CASCUDO, 2005, p. 134)

Embora os romances de cavalaria não tenham tido grande difusão no sertão como declara Cascudo (2005, p.177), a “História do Imperador Carlos Magno, e dos Doze Pares de França” ganhou popularidade, o original francês *Conquetês du grand Charle Magne* data de 1485, quarenta anos depois em 1525 veio a edição castelhana de Sevilha *História del emperador Carlo Magno, y los Doze Pares de Francia* que se espalhou em Portugal e foi traduzida para o português por Jerônimo Moreira de Carvalho no início do século XVIII constando na literatura popular e narrativa dos poetas do sertão.

Embora não seja nosso intento trabalhar com as hipóteses originárias da prática poética em questão, passear um pouco por essas conexões suscita ainda mais a curiosidade acerca de nossa existência enquanto indivíduos em um sistema global direto e indiretamente concatenado. Outras formas poéticas além do cordel mantêm relação de identidade com a cantoria, como o aboio que é o canto dos vaqueiros para reunir o gado, comum em vaquejadas e festividades que recorram à temática sertaneja, existem também outras formas de canto improvisado, como o “coco de embolada”⁵, popular no Nordeste, a “pajada” no Rio Grande

⁵ Desafio poético em dupla com acompanhamento instrumental de pandeiro geralmente realizado em praças e locais abertos sem a necessidade de um mediador e acordo prévio como na cantoria. As regras de rima são menos rígidas e também neste caso prevalece o improviso.

do Sul, o “calango” e o “samba de partido alto” no Rio de Janeiro, o “cururu” em São Paulo e o “freestyle” que é uma modalidade do rap⁶.

Todas essas expressões artísticas são variedades de *desafio*, nas quais os poetas trabalham em prol de externar sua capacidade de criação poética em detrimento do parceiro. Peter Burke abordou algumas em “cultura popular na idade moderna” e comenta que “no século XVII, a *sfida*, ou “desafio”, de um poeta popular a outro, para ver quem improvisava os melhores versos, parece ter sido uma instituição tanto na Sicília como no Japão.” O autor não se restringiu somente por lá. Sobre isso também fala Paul Zumthor:

Quando o canto se alterna entre dois cantores isolados, ele toma frequentemente a forma chamada, segundo as épocas e as línguas, *desafio*, *altercação*, *tensão* e outros termos de sentido próximo: disputa estilizada em princípio improvisada, mas estreitamente regulada, destinando-se a valorizar a virtuosidade dos poetas. [...] o desafio se conservou em algumas aldeias aragonesas e sobretudo na América Latina: *desafios brasileiros*. (ZUMTHOR, 2010, p 109)

Compreendendo assim essa estrutura secular de canto poético e outros fatores aqui expostos, entendemos a cantoria como uma arte poética externada de maneira performática⁷ pelos cantadores através da música, na qual ao dedilhar e bater da viola seu instrumento característico, harmonizam de forma improvisada os versos, que respeitam uma estrutura de regras, ritmos e modalidades.

⁶ No Brasil, existem outras formas de canto improvisado além da cantoria e da embolada – das quais cito apenas alguns exemplos. No Rio Grande do Sul, existe a *pajada*, em que dois cantores se alternam no improviso de décimas de versos de sete sílabas, parecidas com as dos cantadores nordestinos. A prática dessa poesia é mais difundida na Argentina e no Uruguai (*payada*). No estado do Rio de Janeiro, há o calango e o samba de partido alto. Em ambos, nem sempre se cria versos no momento em que se canta. No partido alto, é comum o uso de quadras e estribilhos de domínio público, mas há também partideiros consagrados pela criação de estrofes no momento em que se canta, em diálogo (ou desafio) com um parceiro (LOPES, 1992). No estado de São Paulo há o cururu em que os improvisos são feitos em estrofes de nove ou de sete versos (BA-BADACCA), em que A é a “linha”, a rima que deve ser seguida em toda uma seqüência de estrofes. Nas apresentações de cururu, enquanto um cantador improvisa versos, seus oponentes (um ou dois) ficam sentados ao fundo do palco ouvindo as estrofes e depois o sucedem respondendo suas provocações. (OLIVEIRA, 2007). Uma forma mais recente de desafio poético é o *freestyle*, uma modalidade de rap em que dois cantores improvisam versos de desafio e na qual não há modelos fixos de estrofe nem padrões métricos estipulados (SAUTCHUK, 2009, p.4), deste se originam as chamadas “batalhas de rima”.

⁷ Entendemos a performance como uma forma dinâmica realizadora que não se restringe a regras, pois ela mesma é a regra, porém não é fixa, se recria e transforma para transmitir e comunicar como nos permite refletir os escritos de Zumthor (2007). Na cantoria, para a construção dos versos são exigidas regras específicas, mas a forma e lugares de se apresentar se adapta e tem um histórico de exploração de diversos espaços.

Os cantadores são os atores sócio-históricos responsáveis pela realização desta arte, foram e são objetos de pesquisa no âmbito acadêmico quanto às particularidades do repente e às suas habilidades de perpetuar e reinventar a tradição, Câmara Cascudo descreve-os da seguinte forma:

Que é o cantador? É o descendente do Aedo da Grécia, do Rapsodo ambulante dos Helenos, do Glee-man anglo-saxão, dos Moganis e metris árabes, do velática da Índia, das runoias da Finlândia, dos bardos armorianos, dos escaldos da Escandinávia, dos menestréis, trovadores, mestres-cantadores da Idade Média (CASCUDO, 2005, p.128).

Se existe algo tão fluente quanto a poesia, talvez seja o cantador que transpõe tempos e espaços, se é levado pela poesia ou a leva, o certo é que a amplitude dessa arte denota o poder desta fluência, os registros de desafio não se restringem à Europa ou oriente médio apenas, na América Latina além da *pajadacomum* na Argentina e Uruguai existe o *contrapunteo* que segue a mesma estrutura lógica de produção poética, na qual o poeta se enaltece e procura se destacar em detrimento do parceiro (DAMASCENO, 2012).

Assim, vemos que o nosso cantador – este artista reinventor da longa tradição, do canto amebou (?), do desafio, da peleja, da desgarrada – possui um vasto território na América Latina, onde se fez e se refez, inventou-se e reinventou-se de forma a absorver as inúmeras formas culturais aqui já existentes à sua maneira e jeito próprios. É um traço de sua capacidade de se transformar de modo a refletir e interferir nas realidades das quais faz parte uma das suas mais fortes características. (DAMASCENO, 2012, p. 105)

Essa capacidade de reinventar-se que faz resistir a cantoria, sustentada pela tradição, um conjunto de elementos culturais, práticas e valores arraigados nos costumes, nas artes e nos fazeres herdados do passado (SILVA; SILVA, 2014), elementos estes que se encontram na estrutura do desafio e na performance do repente, deste modo os cantadores agregam práticas se adaptam às mudanças e transcendem as limitações, estas manobras são fomentadas pela ação da memória sem a qual não haveria performance, de modo que é fundamental para as culturas orais como fator de coerência que se constitui no tempo e parcialmente no espaço (ZUMTHOR, 2010). A memória não só é base constitutiva da cantoria, como se relaciona com nossa escolha metodológica para elaboração desta pesquisa historiográfica, sobre isso iremos tratar no segundo tópico.

3. (RE)INVENÇÃO DA TRADIÇÃO: A ARTIMANHA FEMININA.

Neste segundo tópico vamos iniciar destrinchando esse título para melhor entender o que se propõe aqui, a começar pelo termo “tradição”, o que está sendo aqui “(re)inventado”?

Uma forma de pensar tradição, é como uma prática de longa duração que evoca repetições que perpassam por diferentes gerações e formações sociais, não se trata de uma prática estática, pelo contrário está sempre passível de mudanças. Outro modo complementar de pensar tradição é segundo Caroline Kraus Luvizotto (2010, p. 63):

[...] como um campo que envolve um ritual e possui status de integridade, uma forma de garantir a preservação, baseado em modelos que podem ser histórias fictícias, reais ou reinventadas, dando conta dos inúmeros processos de simbolização no curso da história dos atores sociais. Em suma, a tradição passa a ter um caráter normativo, relacionado aos processos interpretativos, por meio do qual o passado e o presente são conectados para ajustar o futuro.

A preservação vem sempre atrelada ao termo em questão, pois justifica a prática, quando se pratica o ritual, quando se reproduz o simbólico se mantém a tradição, se reservam as formas e criações que dão sustentabilidade à variadas estruturas. Toda tradição é, a partir de Hobsbawm e Ranger (1997), uma invenção elaborada em algum momento do passado que é suscetível a alterações ao longo do tempo, sendo a tradição inventada compreendida como:

[...] conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. (HOBSBAWM; RANGER, 1997, p. 9)

O motivo pelo qual introduzimos este conceito foi pelo fato de que é difícil pensar em cantoria sem refletir a tradição, a primeira enquanto manifestação popular é prática que se configura na segunda, deste modo a cantoria é dinâmica, por isso reinventada, pois como coloca Gilmar de Carvalho (2012, p. 16): “[...] as manifestações que fazem sentido para as comunidades continuarão sendo praticadas, ainda que com fortes mudanças. A atualização das

manifestações culturais é uma exigência para sua permanência”. O fio condutor das tradições que colabora para suas permanências é a memória.

Anteriormente abordamos a importância da memória na cantoria, ela “é base não só para fenômenos biológicos, mas também para a identidade cultural e para a tradição; sua seletividade é tanto uma proteção para os indivíduos e sociedades, como é caminho para a cultura (FERREIRA, 2004). A memória é nossa aliada neste estudo não somente por sua relação intrínseca com a tradição do repente, mas também pela relação estabelecida com a História:

Se o historiador produz o conhecimento acerca de temas vinculados ao passado, a própria escolha efetuada decorre das indagações do momento presente a ele direcionado, onde a memória torna real a trajetória de aproximação entre o ontem e o hoje. (JUCÁ, 2011, p. 41)

A primeira produção historiográfica na qual pude encontrar a trajetória de duas mulheres cantadoras⁸ foi “Versos Quentes e Baiões de Viola: Cantorias e Cantadores do/nordeste Brasileiro no Século XX” (DAMASCENO, 2012), a obra esboçou o recorte biográfico de Mocinha de Passira e Angelita Cantadeira junto aos de outros cantadores, a partir de onde o autor propôs reflexões a respeito da cantoria enquanto manifestação e seu sistema⁹. Uma das dificuldades no início de nossos estudos foi encontrar trabalhos historiográficos e fontes que abordassem a atuação das mulheres na cantoria de repente, grande parte das produções vinham das áreas de letras e ciências sociais. Estes primeiros obstáculos definiram nossa fonte e nossos primeiros problemas, o primeiro deles foi “como diminuir esse silêncio quanto à história de mulheres nas produções historiográficas e caminhar em divergência ao esquecimento desses sujeitos?”. Para isso a História Oral foi o método escolhido para nos auxiliar nesse processo com o suporte da memória, pois como afirma Jucá (2011, p. 39):

A princípio, em decorrência do enlevo da História Oral, a memória passou a ser utilizada como um recurso para ultrapassar as barreiras impostas pela documentação tradicional. Desse modo, o seu suporte básico direcionava-se contra a limitação da produção acadêmica, que se restringia a um elenco temático recomendado, sempre dependendo da disponibilidade e fontes a serem exploradas.

⁸ Cantadoras, cantadeiras, cantadoras de viola, cantatrizes, repentistas, poetisas são todas formas de se referir às mulheres que praticam cantoria de viola e produzem repente.

⁹ Sistema de cantoria (RAMALHO, 2002), formado pelo público ouvinte e os cantadores.

Deste modo, em busca de sanar as hipóteses que abordamos no início deste artigo, realizamos pesquisas, entrevistas e trabalhos etnográficos de observação participante, uma das experiências de campo foi em 2017 no Festival de Cantoria Norte Nordeste de Teresina-PI¹⁰, além da busca de percepção através da pesquisa em campo, estávamos com o intuito de conhecer quem eram essas mulheres, iriam passar três dias acampadas na casa do cantador de Teresina. Para este artigo vamos apresentar o esboço biográfico de Toinha Brito.

4. TOINHA BRITO: VIDA, VERSO E VIOLA

Imagem 01: Toinha Brito



Fonte: Conta do *facebook* de Toinha Brito. Disponível em:
<https://www.facebook.com/photo/?fbid=129635387583987&set=pob.100016125783932>. Acesso em: 17 jun 2023

Nascida em 04 de outubro de 1964, no município de Mucambo no Ceará, a cantadeira profissional Antônia Gomes de Sousa de nome artístico Toinha Brito, considera a cantoria motivo de felicidade, alto astral e renda financeira. A poetisa fez seu primeiro pé-de-

¹⁰O festival é um evento anual que através da idealização de personalidades consideradas importantes pelos cantadores por um bom histórico de apoio prestado, assim como suas associações e patrocinadores admiradores da arte proporcionam de três a quatro dias de evento que incluem a estadia na casa do cantador para os artistas e acompanhantes que vem de fora apreciar o evento, é um grande acampamento musical.

parede poucos dias antes de completar 14 anos, começou a cantar junto com seu irmão Raimundo Brito, por volta dos 13 anos, apesar de já saber criar estrofes desde os 11 anos de idade.

Toinha não esquece sua primeira cantoria que foi com o já falecido cantador Francisco Soares, vulgo Mandi, que aos seus 50 anos de idade já contava com 30 anos de carreira na cantoria quando cantou com a menina de 13 anos que nessa idade ganhou de seu pai sua primeira viola, no caso um violão adaptado. Ela fala com orgulho que aos 16 anos através de seu próprio trabalho comprou sua primeira viola de dez cordas.

A poetisa teve uma infância simples, cresceu ao lado dos pais e do irmão, não obteve tanto incentivo aos estudos, pois com receio que a filha escrevesse cartas para algum pretendente, o pai de Toinha não concordava que ela aprendesse a escrever, contudo aos 12 anos de idade ela o surpreendeu enquanto escrevia algo em um papel, coisa que aprendeu sozinha, pois segundo a poetisa com seu esforço e vivências se formou na faculdade da vida, como costuma dizer.

Ela não contou com apoio tão expressivo durante sua carreira, não teve o apoio de sua mãe que achava a cantoria inapropriada para a filha, por ser mulher, já seu pai apesar de não ter incentivado seus estudos não se posicionava contra. Entretanto, mesmo sendo uma cantadora profissional, Toinha Brito precisou recorrer a fontes de rendas secundárias, como diz nesse trecho de sua entrevista:

Sim, minha única profissão é a cantoria né, porque as outras coisas os outros bicos eu num tenho... aliás no momento quase nada tá sendo profissão eu faço de tudo quase nada eu num tô sendo profissional em tudo, mas eu já vivi diretamente da cantoria né, num tô vivendo agora, mas eu já vivi e quero resgatar isto, mesmo que eu faça outra coisa, mas como que ela seja a profissão principal né porque eu penso que eu só vou deixar de cantar só no final né, no final da vida esse vai chegar né, porque graças a Deus nos lugares que eu vou uma vez sempre sou chamada a segunda, a terceira, então eu me sinto feliz porque se eu sou chamada a segunda, a terceira vez é porque alguém gostou, alguém prestigiou o meu trabalho, gostou né, então eu acho que é só mesmo com o final da vida que vai terminar isso aí, eu num pretendo parar não. (**Toinha Brito**. Entrevista, Teresina-PI, 19 de agosto de 2017).

A primeira cantoria de Toinha lhe proporcionou um fôlego que rendeu uma persistência que a acompanhou durante a vida, a boa receptividade do público e a perspectiva de autonomia financeira a incentivaram, assim como o sentido que é atribuído à sua vida

através do bem que o repente lhe faz, ela conta que esquece a dor e os problemas quando canta e ouve repente. Ainda que cantar seja um ponto de paz em sua vida, ela enfrentou alguns momentos desconfortáveis na carreira, como a resistência de alguns repentistas. Um exemplo foi relatado por Toinha, ocorreu em um tipo de seleção como ela explica abaixo:

[...] é uma vez... Isso faz uns, uns 10 anos, 9 anos, 10 anos assim... e a gente tava fazendo uma eliminatória né é pra saber quem ia ser classificado pra um cordel, sala de aula, um programa na televisão e eu me inscrevi só tinha eu de mulher, eu convidei outra mulher ela disse que não que num tava se achando capacitada né de competir, ia ser julgado sete itens né, era feito improvisado ai eu fui e me inscrevi sozinha teve um cantor que ficou falando pra mim assim; “num vai desistir não?” Isso, ia começar[o evento] sete da noite, quatro da tarde né [gesticula com as mãos] falava isso. “Não, vou não!” Passou uma vez, disse uma vez, nas três vez eu disse assim; “por que você pergunta, que eu vou desistir?” Ele disse; “É porque ai vai ser pesado!” Eu disse; “sim eu sei que num vai ser maneiro não.” Ele disse; “e se tu perder?” Eu disse; “eu só perdo uma competição, não perdo a vida!” Ai eu disse; “e eu só vou saber se eu perdo ou ganho se eu participar, seu eu num participar eu num vou saber, então eu tenho que participar!”. Participei, eu fui uma das classificadas, eu fiquei um ano só no cordel sala de aula, eu fiquei dois anosna televisão. (**Toinha Brito**. Entrevista, Teresina-PI, 19 de agosto de 2017).

Apesar dessa e outras situações desagradáveis, Toinha demonstra que sempre teve a confiança de não se desviar do seu caminho em virtude desses percalços e é feliz em contar não só com o apoio, mas com a admiração de seu marido que segundo ela, se comporta como um grande fã de seu trabalho. Além disso, reforça a importância de seu trabalho e de outras mulheres.

Eu acho muito, muito boa! Atuação boa por a gente se sentir bem fazendo o que gosta, boa pra mostrar pra o povo que a mulher é capaz também, que a mulher tem inteligência do mesmo jeito que o homem, que ela sabe fazer e várias profissões, várias profissões a mulher tá fazendo o mesmo que o homem faz e num é diferente na cantoria né, na cantoria num é diferente porque tem gente que diz assim quando é uma mulher cantando “mulher cantando?” Tem gente que assim, se admira né como que não seja possível, como que a gente, nós mulheres num temo a capacidade é pra desenvolver tudo que a gente quer na mente da gente, é que ninguém, ninguém vive, diz assim “a fulano não tem memória pra aprender” Tem! Todo mundo tem memória é só explorar né e no caso da cantoria a memória ela vem junto com o dom e é necessário cê ter o dom né pra a gente poder improvisar, se a gente num tem a gente pode entender é estudar pra entender né, mas não faz não improvisa né. (**Toinha Brito**. Entrevista, Teresina-PI, 19 de agosto de 2017)

Imagem 02: Toinha Brito durante entrevista no 44º Festival de Violeiros do Norte e Nordeste.



Fonte: Acervo Ingrid Pinheiro

Nascida em meados do século XX por vezes em sua vida, Toinha precisou desenvolver mecanismos para conseguir exercer a cantoria, ela vem de um contexto em que a luta por direitos das mulheres caminhava a passos lentos. Embora com algumas conquistas alcançadas, qualquer desvio de comportamento fora do que era designado a mulher, poderia gerar críticas, desqualificação e marginalização social, supomos que essa seja a razão da falta de apoio da família que vivenciou a poetisa. Notamos também a partir de sua fala que apesar da falta de apoio ela se utilizou de artifícios para fazer repente, ações essas que denominaremos aqui de "artimanha". Na brevidade de seu entendimento pode ser interpretada como tática ou estratégia (ou uma ação combinada de ambas dependendo das situações e contextos), além de sua interpretação no dicionário da língua portuguesa que dá significação de “comportamento que induz ao erro”, astúcia. Todavia, entendemos por "artimanha", conceito já estabelecido como sendo o “conjunto de interferências realizadas por cada geração de cantadores ou por eles individualmente e depois aceita ou não coletivamente” (DAMASCENO, 2012, p. 198).

A cantoria em sua trajetória é constituída de alterações feitas por seus artífices ao longo do tempo como forma de sobrevivência da manifestação, balizadas por suas noções de estética e compreensão de mundo. Para além de um fazer a cantoria é pertencer, quem produz

e ou colabora está inserido em uma comunidade e compõe uma relação poética que constitui uma sensibilidade coletiva originando por sua vez uma relação ética.

Esta sensibilidade coletiva em forma de relação ética, associada a trajetória da própria manifestação e as trajetórias individuais dos cantadores - regidos por esta ética - que propiciam a noção de inserção, negociação, rejeição e produção da própria cantoria, e a partir dela as formas específicas de cada intervenção poético-social, que venho chamando de “artimanha” (DAMASCENO, 2012).

Ao refletir a trajetória da poetisa enxergamos como tal conceito se aplica nos trechos de sua história conosco partilhada, ela queria cantar, contudo havia circunstâncias que a limitavam, Toinha aprendeu a ler sozinha mesmo sem o suporte da família, trabalhou e comprou sua primeira viola e apesar de tentarem intimidá-la ela não desistiu dos desafios, embora não consiga sobreviver apenas da cantoria nunca abandonou a arte. Essas estratégias desenvolvidas por ela para se manter no campo de atuação que consideramos artimanhas femininas na cantoria de repente.

Ao iniciamos a pesquisa percorremos alguns caminhos para chegar até as mulheres cantadoras, como por exemplo, a pesquisa da manifestação em busca de referências e nomes dos praticantes; sendo os sujeitos praticantes sendo em sua maioria homens, e tendo acesso a eles mais facilmente, interrogávamos sobre o conhecimento ou não de mulheres cantadoras e estes geralmente nos diziam se conheciam ou não cantadoras, desta forma chegamos a alguns nomes, como: Santinha Maurício (PE), Mocinha de Passira (PE), Luzivan Matias (SP), Minervina Ferreira (*in memoriam*)-(PB), Maria da Soledade (PB), Fabiane Ribeiro (MA), Damiana Pereira (CE), Neuma da Silva (PB), Marcelane Araujo (PI), Graça Pereira (CE), Toinha Brito (CE), Maria Ferreira (MA), Lucinha Saraiva (SP), Luzia dos Anjos (CE), Rafaela Dantas (RN), Iasmim Nunes (CE), Rosinha Alves (*in memoriam*)-(MA), Angelita Cantadeira (*in memoriam*)- (CE). É importante para nós registrarmos aqui esses nomes, cujo levantamento exigiu maior esforço de busca, sendo fundamental destacar que elas existem, que marcaram a cantoria e sua história, que fazem parte deste processo, como mulheres e como cantadoras com tudo que isso implica e significa.

Nossa comunicação com algumas dessas mulheres repentistas se deu através de redes sociais como *facebook* e *WhatsApp*, contudo a aproximação física e/ou virtual e o diálogo melhorou após elas nos identificarem como pessoas participantes e conhecidas no campo da

cantoria, este fator fortaleceu a confiança, percebemos ainda que a validação de nossa presença por meio dos cantadores homens facilitou o contato com as cantadoras. Foi possível constatar também a admiração que as poetisas sustentam por alguns renomados cantadores, no acervo de suas grandes referências constam muitos nomes de cantadores homens, isso nos trouxe algumas inquietações no início da pesquisa, pois percebi que estávamos aplicando algumas perspectivas pré-concebidas e advindas de leituras acadêmicas para o campo de atuação e saber do repente. Esperávamos talvez encontrar mulheres com posicionamentos mais assertivos e auto-afirmativos no sentido de impor seus lugares a todo custo, contudo encontramos um cenário aparentemente mais calmo.

A relação ética que rege a comunidade do repente que se configura em cantadores, apologistas, mediadores, público, poetas e poetisas, determina o que é aceito ou não em relação às mudanças e permanências, esta comunidade se caracteriza por ser um grupo específico gerido pelos nomes que se consagram no decorrer de suas trajetórias, geralmente cantadores de carreira mais sólida, em sua maioria homens.

A comunidade do repente se comporta como reflexo do patriarcado posto na construção da nossa estrutura social, visto que se por muito tempo às mulheres foi decretado o espaço doméstico e negada sua existência nas práticas públicas é natural que ainda hoje as práticas e espaços sejam em sua maioria regidos por homens. A forma como Toinha Brito se inseriu na cantoria, diz sobre suas percepções e aprendizados no decorrer de sua trajetória individual, suas formas de negociar e buscar mesmo o que lhe foi negado, se fazer presente onde lhe diziam que não deveria estar ou ser, essa inserção se deu e se dá aos poucos de forma discreta. Negociar nessas relações é uma forma de resistir, a nosso ver se a maioria dos cantadores e promoventes de cantoria são homens, dialogar com eles não é uma ação necessariamente consciente muito menos organizada, mas faz parte do processo de se inserir e se projetar na cantoria, é uma artimanha de resistência e uma forma que Toinha e outras mulheres encontraram de se visibilizar e soltar suas vozes.

Imagem 03: Toinha Brito posando com sua viola em cantoria.



Fonte: Conta do *facebook* de Toinha Brito. Disponível em:
<https://www.facebook.com/photo/?fbid=122239128323613&set=a.122239141656945>. Acesso em: 17 jun 2023

4. CONCLUSÃO:

Uma vez que aqui pudemos nos utilizar de uma metodologia que foge às limitações da história positivista que por muito tempo inviabilizou este tipo de construção historiográfica, fomos capazes de perceber o quanto o silêncio também pode comunicar e que sujeitos como as mulheres que tiveram historicamente suas movimentações cerceadas mesmo quando não ouvidas desenvolveram formas de existir nos mais diversos lugares, inclusive onde por muito tempo não sabíamos que elas estavam. O caminho é longo e ainda faltam muitos passos, contudo quanto à cantoria o verso ainda se desenha e há muita rima a se fazer.

Mulher é ser exemplar
Melhor como genitora,
Na polícia corajosa
Na piscina nadadora,
Gera vida salva vida
Na profissão de doutora¹¹

¹¹Mulher cantando é assim. CD com 10 faixas. Gravação Maria Ferreira e Toinha Brito. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=J6T0TPb8v-8> . Acesso em: 17 jun 2023.

O que Toinha traz em seu verso, além da perspectiva que foi certamente uma das primeiras que teve contato que foi a da mulher genitora, são as várias possibilidades que as mulheres têm de ser ou estar, pois não há limites e habilidade para chegarem onde quiserem não falta. As mulheres cantadoras assumem o lugar do “eu”, na performance do canto não são mais o outro ser, o que não é o homem, sua rima é potencia, reivindicam e desafiam. Mulher cantando é assim!

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BOM MEIHY, José Carlos Sebe. **Manual de História Oral**, 3. ed. revista e ampliada. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

BORN, Claudia. Gênero, trajetória de vida e biografia: desafios metodológicos e resultados empíricos. In: **Sociológicos**. Porto Alegre, ano 3, Nº 3, jan/jun 2001, p. 240-265.

BURKE, Peter. **Cultura popular na idade moderna**: Europa, 1500-1800. 1º reimpressão. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Companhia da Letras, 2010.

CARVALHO, Gilmar de. Sobre tradições, mídias e espetáculos. Reflexões sobre consumo e cultura. In: **História(s) E(m) Artes(s) : Reflexões Sobre Sujeitos**. Campina Grande - PB: EDUFCEG, 2012.

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

CASCUDO, Câmara. Apresentação. In: MOTA, Leonardo. **Cantadores – Poesia e linguagem do sertão cearense**. 7ª Edição. Fortaleza: ABC Editora, 2002.

DAMASCENO, Francisco José Gomes. **Versos quentes e baiões de viola**: cantorias e cantadores do/no Nordeste Brasileiro no século XX. Campina Grande: EDUFCEG, 2012.

FERREIRA, J. P. Tantas memórias ou um difícil passeio pelos modos de pensar a memória. Resgate: Revista Interdisciplinar de Cultura. Campinas, SP, v. 12, n. 1, p. 65-74, 2006. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/resgate/article/view/8645612>. Acesso em: 17 jun. 2023.

HOBSBAWN, Eric; RANGER, Terence (orgs.). **A invenção das Tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984. Disponível em: http://www.janduarte.com.br/textos/teoria/invencao_tradicoes.pdf. Acesso em: 01/02/2016

JUCÁ, Gisafran Nazareno Mota. **A Oralidade dos velhos na polifonia urbana**. Fortaleza - CE: Premius, 2011.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas, SP Editora da UNICAMP, 1990.

LUVIZOTTO, CK. **As tradições gaúchas e sua racionalização na modernidade tardia**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010. Disponível em: <<https://static.scielo.org/scielobooks/cq8kr/pdf/luvizotto-9788579830884.pdf>>.

PERROT, Michelle Perrot. Práticas da memória feminina. In: **Revista Brasileira de História**. “A mulher e o espaço público”. ANPUH. Marco Zero. v. 9, nº 18, 1989.

RAMALHO, Elba Braga. Cantoria Nordestina: pensando uma estética da cultura oral. **Actas del IV Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional par el Estudio de la Música Popular**. IASPM/LA, Ciudad de México, 2002. Disponível em: <<http://www.iaspmal.net/anais/mexico2002/pdfs/>>. Acesso em: 01/02/2016.

SAUTCHUK, João Miguel Manzollilo. **A poética do improviso: prática e habilidade no repente nordestino**. 2009. 214 f. Tese (Doutorado em Antropologia) - Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

SOUZA, Laércio Queiroz de. **Mulheres de Repente: vozes femininas no repente nordestino**. 2003. 186 f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2003.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à Poesia Oral**. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. **Performance, recepção e leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Artigo recebido em agosto de 2022. Aprovado em outubro de 2022.