

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MULTIDISCIPLINAR EM
CULTURAS E IDENTIDADES BRASILEIRAS

MARIANA DO NASCIMENTO ANANIAS

OS DESAFIOS DE CHICA BARROSA:
estudo dos fragmentos poéticos e biográficos de uma repentista
negra da Paraíba Oitocentista

São Paulo
2023

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MULTIDISCIPLINAR EM
CULTURAS E IDENTIDADES BRASILEIRAS

MARIANA DO NASCIMENTO ANANIAS

OS DESAFIOS DE CHICA BARROSA:
estudo dos fragmentos poéticos e biográficos de uma repentista
negra da Paraíba Oitocentista

Versão Corrigida

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em “Culturas e
Identidades Brasileiras” do Instituto de Estudos
Brasileiros da Universidade de São Paulo para
obtenção do título de Mestre.

Área de Concentração: Estudos Brasileiros.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Teixeira Iumatti.

São Paulo
2023

DADOS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
Serviço de Biblioteca do
Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo

C198

Ananias, Mariana do Nascimento

Os desafios de Chica Barrosa: estudo dos fragmentos poéticos e biográficos de uma repentista negra da Paraíba Oitocentista / Mariana do Nascimento Ananias ; Paulo Teixeira Iumatti, orientador -- São Paulo, 2023.

Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo. Instituto de Estudos Brasileiros. Programa de Pós-Graduação em Culturas e Identidades Brasileiras. Área de concentração: Estudos Brasileiros. Linha de pesquisa: Brasil: tensões, rupturas e continuidades entre passado, presente e futuro.

Título em inglês: *The challenges of Chica Barrosa: study of poetic and biographical fragments of a black repentista from Paraíba in the 19th century.*

Descritores: 1. Conceição, Francisca Maria da, 1860-1899 2. Cantoria 3. Cordel 4. Poéticas Oraís 5. Mulheres Negras 6. Escravidão I. Universidade de São Paulo. Instituto de Estudos Brasileiros. Programa de Pós-Graduação II. Iumatti, Paulo Teixeira, orient. III. Título.

IEB/SBD118/2023

CDD 22. ed. 398.2

Para Jonildes, minha mãe,
Flor Dourada das Águas de Oxum

Para Jeremias, meu querido pai,
Filho de Oxossi, mestre do conhecimento

Em memória de Isabel e Joventina,
as minhas sagradas ancestrais

AGRADECIMENTOS

Há muitas pessoas que contribuíram para a realização deste trabalho. Gostaria de agradecer, primeiramente, a todas as mulheres e homens que, com suas vozes, espalham poesia pelo nosso país. Agradeço também ao meu orientador, o Prof. Dr. Paulo Teixeira Lumatti, por me acompanhar nesta jornada cordelística desde a graduação até a concretização do mestrado. Ressalto também o apoio da Bolsa CAPES, que foi fundamental para a realização da pesquisa aqui apresentada.

Na esfera acadêmica, sou muito grata ao professor Michel Riaudel pela sua coordenação durante os meus estudos de iniciação científica na Universidade de Poitiers (França), assim como por suas contribuições durante o Exame de Qualificação. Agradeço, igualmente, ao professor Jaime Tadeu Oliva, por sua leitura atenta e todas as valiosas colocações feitas ao longo desse mesmo exame, bem como na defesa do mestrado. Estendo esse agradecimento à professora Francisca Pereira dos Santos, que eu tive a sorte de encontrar nos caminhos da poesia, assim como a querida professora Ria Lemaire, Rosilene Alves de Melo, Joseilda Diniz, Eliana Esval, Márcia Lima, Telê Lopez, Gustavo Castro e aos saudosos amigos Xico Esval e Gilmar de Carvalho (*in memoriam*), por toda atenção e generosidade sempre me dedicaram.

Destaco também a excelente recepção e auxílio que recebi de funcionários/as, arquivistas e bibliotecários/as ao longo da pesquisa, tais como Andressa (UEPB), Daliana Cascudo e equipe do Ludovicus (Natal-RN), Jeanne (Biblioteca Brasileira-USP), Flávio R. Mariano e Silvana Bonifácio (BIB-IEB), além da equipe do setor acadêmico do IEB-USP, principalmente à Maria Cristina Pires da Costa, que nunca hesitou em me auxiliar nos labirintos acadêmicos, sempre com sua gentileza e prestatividade. Agradeço também a toda equipe do Arquivo IEB e ao Projeto de Cordel, do qual fiz parte durante quatro anos.

Finalmente, gostaria de registrar a minha gratidão a todos/as que aceitaram me conceder entrevistas e compartilharam comigo a riqueza de suas reflexões, histórias, versos e memórias. Deixo o meu muito obrigada a Minervina Ferreira, Bráulio Tavares, Quelyno, Chico Mulungu, Geraldo Amancio, Sebastião Marinho, Andorinha (*in memoriam*), Marco Haurélio, Lucélia Borges, Valdeck Garanhuns, Oliveira de

Panelas, Aderaldo Luciano, Clécia Pereira, Moreira de Acopiara, João Gomes e Pedro Monteiro. Dentre tantos/as artistas, destaco o meu agradecimento a uma das nossas grandes rainhas da cantoria, Minervina Ferreira, com quem aprendi muito. Ressalto também a generosidade de Thalia Brasileira ao me guiar pelos caminhos de Fortaleza, São Gonçalo do Amarante e Siupé. Do mesmo modo, sou grata à sua irmã Cíntia Brasileiro (*in memoriam*) pelos cafés e boas conversas que tivemos, bem como a todas as pessoas que conheci nas trilhas poéticas cearenses e que me concederam entrevistas: Sr. Lúcio Alcântara, Dona Aglaê Martins, Dona Berenice Gomes, Seu Edilson Gomes (*in memoriam*), bem como os poetas Juarez Leitão e José Gildenor – e também Sebastião Piauí e o seu neto Isaque, que me cantaram versos de Chica Barrosa.

Dedico um agradecimento especial à minha mãe, Jonildes, por ter me apoiado em cada momento dessa jornada. Sou grata ao meu pai Jeremias e também ao meu irmão, o geógrafo Rodrigo Santiago, que me auxiliou na elaboração cartográfica dos mapas apresentados neste trabalho. Por fim, agradeço àqueles que fizeram parte do meu convívio e que sempre me incentivaram, como os queridos uspianos Jailton Oliveira, Marcelo Vitale e Thaís Avelar.

A todas essas pessoas, manifesto a minha mais profunda gratidão.

RESUMO

ANANIAS, M. N. **Os desafios de Chica Barrosa**: estudo dos fragmentos poéticos e biográficos de uma repentista negra da Paraíba Oitocentista. 2023. Dissertação (Mestrado em Estudos Brasileiros) - Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

Essa pesquisa se concentra na análise dos fragmentos poéticos e biográficos de Francisca Maria da Conceição, conhecida como Chica Barrosa, uma violeira negra nascida na Paraíba na segunda metade do século XIX, considerada como a primeira mulher repentista do nordeste brasileiro. Sua obra pertence ao campo das poéticas orais e foi criada através do canto, ao som de sua viola, sobretudo nos chamados *desafios de repente*, que correspondem a verdadeiras batalhas de improviso poético, feitas diante de um público. Por meio delas, a violeira Chica Barrosa enfrentou afamados repentistas de diferentes localidades e posições sociais, até ser brutalmente assassinada durante uma cantoria. Alguns fragmentos dos seus desafios foram guardados na memória oral e também incorporados a antologias folclóricas, que são fontes fundamentais para esse estudo. Apesar da força poética de Chica Barrosa, através da qual ela se destacou e propagou a sua voz em diversos espaços dentro dessa tradição, podemos constatar que houve um grande silêncio em torno da autora na esfera acadêmica, tendo em vista a ausência de um estudo exclusivo e sistemático de sua produção e trajetória. Diante disso, essa dissertação está inserida no *Programa de Pós-Graduação em Culturas e Identidades Brasileiras* e tem o objetivo de romper com esse silêncio, apresentando uma análise multidisciplinar dos ecos da poesia e as evidências da atuação dessa grande repentista, que exaltava-se como *negra atrevida*, propagando a sua voz em um contexto bastante adverso, marcado pelo domínio patriarcal e por relações escravistas, mesmo nos anos do pós-abolição. Levando-se em conta a complexidade dos estudos acerca da cantoria, a pesquisa procura integrar diferentes áreas do conhecimento, com ênfase na perspectiva histórica e literária, considerando a íntima relação que existe entre texto e contexto no gênero poético do *desafio de repente*, cuja realização envolve fatores históricos, geográficos, sociais e culturais.

Palavras-chave: Chica Barrosa. Cantoria. Cordel. Poéticas Oraís. Mulheres Negras. Escravidão

ABSTRACT

ANANIAS, M. N. **The challenges of Chica Barrosa:** study of poetic and biographical fragments of a black *repentista* from Paraíba in the 19th century. 2023. Dissertação (Mestrado em Estudos Brasileiros) - Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

This research focuses on the analysis of the poetic and biographical fragments of Francisca Maria da Conceição, known as Chica Barrosa, a black woman born in Paraíba in the second half of the 19th century, considered the first female *repentista* in the Brazilian Northeast. Her work belongs to the field of oral poetics and was created through singing, made with musical accompaniment, being composed, above all, at the “*desafios de viola*”, which correspond to real battles of poetic improvisation. Through them, Chica Barrosa sang with famous repentistas from different locations and social positions, until she was brutally murdered during a *cantoria*. Some fragments of her poetry were kept in oral memory and also incorporated into collections, anthologies, which are fundamental sources for this study. Despite the poetic force of Chica Barrosa, through which she stood out at the time and was able to spread her voice in different spaces, there is a great silence around the author in the academic sphere, in view of the absence of a systematic study of its production and trajectory. That said, this dissertation is part of the *Graduate Program in Brazilian Cultures and Identities* and has the objective of breaking with this silence, presenting a multidisciplinary analysis of the echoes of Barrosa's verses and the evidences of her performance, through which she is exalted herself as an irreverent black woman, propagating her voice in a very adverse context, marked by patriarchal domination and slave relations, even in the post-abolition years. Taking into account the complexity of this study, the research integrates different areas of knowledge, with emphasis on the historical and literary perspective, considering the intimate relationship between text and context in the poetic modality known as *desafio de repente*, whose realization involves historical, geographic, social and cultural factors.

Key words: Chica Barrosa. Cantoria. Cordel. Oral Poetry. Black Woman. Slavery

LISTA DE FIGURAS

- Fig. 01 : Cortejo da Rainha Negra em Festejo de Reis
- Fig. 02: Desembarque de Migrantes no Brás
- Fig. 03 : Capa do Folheto de Gonçalo Ferreira da Silva
- Fig. 04 : Capa do Folheto de Silvino Pirauá da Peleja de Romano e Inácio
- Fig. 05 : Retrato de Fabião das Queimadas.
- Fig. 06 : Monumento a Inácio da Catingueira.
- Fig. 07 : Violeiro no sertão de Pernambuco.
- Fig. 08 : Chapa em homenagem a Chica Barrosa na UFPB
- Fig. 09 : Chica Barrosa ilustrada por Lúcia França
- Fig. 10 : Chica Barrosa no cartaz da Caravana Literária Agosto das Artes
- Fig. 11 : Retrato da violeira repentista Maria Luisa Alves de Melo
- Fig. 12: Igrejas de Pombal (PB)
- Fig. 13 : Imagem de Nossa Senhora do Rosário - Pombal (PB)
- Fig. 14: Capa do Livro de Batizado - Pombal (PB).
- Fig. 15: Batizado de uma negra - F. J. Stober.
- Fig. 16 e 17: Negros de Pombal, Missões Folclóricas M. de Andrade (1938).
- Fig. 18: O castigo da palmatória - J. M. Rugendas
- Fig. 19 e 20: A ativista Marielle F. retratada em muros e protestos em sua memória,
- Fig. 21 : Capa da Antologia de Neco Martins
- Fig. 22: Encontro com Prof. Gilmar de Carvalho em Fortaleza (CE)
- Fig. 23 : Encontro com Sr. Lúcio Alcântara, descendente de Neco Martins
- Fig. 24: Capa do Livro de Irani Medeiros
- Fig. 25: Dona Aglaê segura retrato de Neco Martins
- Fig 26.: Retrato de Neco e sua esposa Filomena Martins
- Fig. 27: Retrato de Euphrosina Martins
- Fig. 28: Capa do Manuscrito de Euphrosina Martins
- Fig. 29: Aglaê Martins e Thalia Brasileira.
- Fig. 30: Detalhe de uma das anotações sobre desafio de Neco e Barrosa
- Fig. 31: Encontro com Sr(a) Aglaê Martins no Ceará
- Fig. 32: Caminho para Siupé (Ceará)
- Fig. 33: Praça central de Siupé

Fig. 34: Registro Fotográfico do momento em que Sebastião Piauí aponta o local da cantoria entre Barrosa e Neco

Fig. 35: Antiga casa de José Soriano (hoje reformada)

Fig. 36: Dona Berenice, José Gildenor e José Edilson Gomes

Fig. 37: Ilustração do personagem João Grilo

Fig. 38: Ilustração antiga da Donzela Teodora

Fig. 39: Capa do Folheto de Leandro Gomes de Barros

LISTA DE QUADROS

Quadro 01: Indicação dos principais acervos e instituições consultadas

Quadro 02: Variantes dos nomes da violeira Chica Barrosa

Quadro 03 : Fragmentos de desafios de Chica Barrosa

Quadro 04: Repentistas que enfrentaram Chica Barrosa

Quadro 05: Testemunhas que forneceram informações sobre Chica Barrosa

Quadro 06: Versos coletados oralmente através de entrevistas.

LISTA DE MAPAS

Mapa 1: Cantorias de Chica Barrosa no Ceará

Mapa 2: Cantorias de Chica Barrosa no sertão paraibano

Mapa 3: Cantorias de Chica Barrosa no agreste paraibano

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	11
- A Negra Chica Barrosa.....	13
- Trilhando caminhos, reunindo fragmentos.....	22
- Apresentação dos capítulos.....	33
CAPÍTULO 1: Vozes e atravessamentos.....	36
1.1. Chica Barrosa e as vozes negras da tradição.....	37
1.2. Mulheres negras no Brasil.....	59
1.3. Descrições e contradições.....	63
1.4. Em busca de fragmentos biográficos.....	69
1.5. Os Negros do Rosário de Pombal.....	85
CAPÍTULO 2: A vida da cantadeira.....	90
2.1. Dos folcloristas ao movimento negro.....	91
2.2. Uma voz silenciada.....	92
2.3. Desafios e disputas raciais.....	107
2.4. As tramas do real e do ficcional.....	116
2.6. As antologias e disputas pela memória.....	122
2.7. Nos caminhos de São Gonçalo do Amarante.....	129
CAPÍTULO 3: O mapa de Chica Barrosa.....	140
3.1. Uma nação geográfica	141
3.2. Desafio com Manoel Francisco.....	142
3.3. Disputas e metamorfoses poéticas	147
3.4. Desafio com Manoel Preto Limão	152
3.5. A força da astúcia.....	155
3.6. Adivinha, adivinhão!.....	160
3.7. Desafio com Zé Bandeira.....	167
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	175
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	178

APRESENTAÇÃO

A história da mulher repentista
Se alguém duvidar que me reprove
Começou lá no século XIX
Como está na manchete da revista
Ela foi se tornando ativista
À procura da sua direção
Mesmo vítima de discriminação
Conseguiu levantar sua bandeira:
Era Chica Barrosa violeira
A mulher corajosa do sertão

(Minervina Ferreira)



Era alta, robusta, inteligente,
Tinha a voz regular, bem moderada,
E assim a mulata era chamada
Como Negra Rainha do Repente.
O legado de Chica é para a gente,
Um presente pra mulher da profissão.
Quem seguir, nessa nova geração,
Quer mostrar que um dia vai ser guerreira:
Era Chica Barrosa violeira
A mulher corajosa do sertão¹.

(Maria da Soledade)



¹ Versos cantados por Minervina Ferreira e Maria da Soledade, em homenagem à Chica Barrosa, durante o Festival de Mulheres Repentistas realizado na cidade de Guarabira, na Paraíba, em 2021. Figura: **Cortejo da Rainha Negra em Festejo de Reis**. Aquarela de Carlos Julião (1770). Fonte: Fundação Biblioteca Nacional.

• A Negra Chica Barrosa

Lembro-me da primeira vez em que li o nome de Chica Barrosa, grafado nas folhas amareladas de um velho cancioneiro. Tratava-se de uma obra publicada no início do século XX, mas que se dedicava ao registro de versos de poetas e cantadores nascidos no século anterior, na região do atual nordeste do Brasil. Sobre Chica Barrosa, o autor dizia que, segundo os testemunhos coletados por ele, a voz dessa cantadeira “*ficou imortalizada nos sertões da Paraíba*”. De acordo com a descrição de sua aparência, ela era uma mulher “*alta, robusta, mulata simpática, bebia e jogava como qualquer boêmio*”. Uma de suas marcas principais era o modo como terminava as suas toadas, sempre repetindo o estribilho: “*A negra Chica Barrosa/ É faceira e é dengosa*” (CARVALHO, 1903, p.169).

O pequeno fragmento, inserido dentre outras notas biográficas e poéticas que compõem o livro, revelou para mim a presença marcante de uma autora negra no sertão oitocentista que cantava exaltando o seu gênero e a sua raça, entoando os seus versos ao som da viola. Logo pude perceber que estava diante do registro de um canto muito antigo, que ecoava através do tempo, por meio de uma tradição poética oral cujos traços ficaram guardados na memória e também em algumas publicações, como aquele raro cancioneiro que eu tinha em minhas mãos. Havia ainda, naquelas páginas, um trecho do encontro entre Chica Barrosa e outro cantador, o poeta Manoel Francisco. Ambos pertenciam às primeiras gerações dessa rica tradição que se baseia no canto poético, através do qual duas pessoas poderiam se enfrentar publicamente em um duelo de improviso, os chamados “desafios de repente”, que acontecem, até hoje, de maneira ritualizada e seguindo uma série de regras que conduzem a métrica, a rima e a coerência dos versos, as famosas regras da cantoria.

Além da presença dessa mulher em meio a tantos homens cantadores, um dos primeiros aspectos que me causaram grande impressão foi o modo como ela se apresentava. No registro dos versos do seu estribilho, a voz da cantadeira assumia o discurso direto, sinalizado pelas aspas. O termo inicial, “A Negra”, estava grafado com letra maiúscula na transcrição. Isso parecia indicar que, mais do que um mero atributo, o termo constituía o seu próprio nome: ela era a *Negra Chica Barrosa*. O

estribilho, composto por dois versos de sete pés², também era marcado pelo som da vogal [a], que assumia a função de artigo definido e indicava a desinência de gênero das palavras. Consequentemente, essa pequena partícula sonora ressoava tanto nos adjetivos quanto no nome da repentista. Esse encadeamento de sons abertos não apenas conferia ritmo e assonância aos versos, como também estruturava toda a rima: “**A** Negra/ Chica /Barrosa /É Faceira/E é Dengosa”. Com isso, alguns elementos se destacam e se movimentam, produzindo diversos efeitos de sentido.

Mas, afinal, quem era ela? Quais seriam os sentidos do seu estribilho? Desde aquele momento, muitas perguntas começaram a surgir em minha mente. À primeira vista, a utilização do sufixo feminino em seu nome de repentista, uma marca que ela aparentemente fazia questão de ressaltar, demonstrava uma postura poética muito particular a ser investigada³. Além disso, era preciso considerar o uso do termo *negra*, que está associado a um campo semântico bastante extenso e variado. Em geral, ele designaria um conjunto de características físicas associadas à origem ou descendência africana de um indivíduo. No entanto, ao longo da história do Brasil, o termo foi associado diretamente à escravidão, sendo carregado de noções depreciativas vindas de uma sociedade construída com base na escravidão, na violência e na discriminação racial. Por isso, para uma pessoa nascida na segunda metade do século XIX, que vivia em um contexto marcado por relações escravistas e domínio patriarcal, exaltar-se como negra não poderia ser algo casual, mas sim um gesto repleto de significado histórico. Mais do que isso, ao encerrar as suas toadas com esse estribilho, Chica Barrosa parecia constituir uma espécie de assinatura, a sua assinatura de repentista. Por meio dela, a violeira se apresentava no exercício de sua arte – e se declarava como mulher e negra.

Tudo isso me pareceu muito instigante desde o início, embora eu ainda não pudesse imaginar quantos caminhos, estreitos e sinuosos, levariam-me até essa autora e permitiriam a realização da presente pesquisa de mestrado. Naquele momento em que lia o cancionário, em meados de 2014, eu era uma estudante de graduação em Letras na USP. Ao formular essas minhas primeiras indagações, eu ainda nem poderia supor quantos arquivos, bibliotecas, céus e estradas eu estaria

² Na cantoria, os versos de sete sílabas poéticas podem ser chamados de *versos de sete pés*, que correspondem aos versos em redondilha maior.

³ Segundo Leonardo Mota Chica Barrosa, “*não gostava, “por ser mulher” – dizia ela – de que a chamasse Chica Barroso*” (MOTA, 1976, p. 178).

disposta a percorrer, durante anos, em busca dos ecos da voz dessa cantadeira paraibana. Não imaginava os percursos que eu deveria trilhar com o intuito de recuperar versos, relatos, notas biográficas e indícios da atuação de Chica Barrosa, essa autora que, mais tarde, eu vim saber que era considerada como pioneira em sua arte: “*a primeira lutadora do seu sexo que enfrentou os nomes mais ilustres da cantoria*”, dizia Câmara Cascudo (1984, p. 316).

Contudo, apesar de desconhecer o que me aguardava, eu também não poderia dizer que não fui avisada desde o princípio. A verdade é que as vozes poéticas deixam seus sinais. Foi assim que, nos anos que se seguiram, relendo atentamente as páginas daquele mesmo cancioneiro, eu me dei conta de que não havia identificado, anteriormente, uma astuciosa mensagem que havia em outra passagem do livro. Desta vez, não se tratava do estribilho, mas do trecho relativo ao encontro entre Chica Barrosa e um poeta chamado Manoel Francisco. Nele, a repentista encerrava a sua estrofe cantando assim: “*Atrás da abelha anda um homem/ Atrás do homem anda um bicho/Quem se mete com Barrosa/Dizem que encontra serviço*” (CARVALHO, 1903, p. 169). O aviso já estava dado, não se pode negar. No entanto, sem compreender o recado da cantadeira, eu simplesmente embarquei em seu campo poético. Quando dei por mim, já estava seguindo os traços dos caminhos que ela desenhava.

Uma coisa é certa: encontrei um enorme serviço! Ora, mas ela mesma já havia avisado que quem ousasse “se meter com ela” não encontraria uma tarefa simples. E não poderia ser diferente: ao trazer para a academia um estudo sobre uma autora negra do século XIX, uma poeta da oralidade que ergueu a sua voz em um contexto tão adverso, seria preciso aprender um pouco de sua própria ousadia. De acordo com a obra *Adagiário* (1982) de Leonardo Mota, a expressão “*encontrar serviço*” significa “*não ser coisa de fácil realização*”, isto é, deparar-se com algo muito complicado ou laborioso (MOTA, 1982, p. 333). Porém, no trecho da cantoria, essa expressão parece ter sido utilizada como uma afirmação da força poética de Chica Barrosa, e também como uma advertência lançada aos seus possíveis adversários/as, que teriam grandes problemas ao enfrentá-la. Afinal, a violeira daria muito trabalho a quem tentasse acompanhá-la no improviso. O melhor seria tomar cuidado com ela!

De certa forma, essa corajosa provocação de Chica Barrosa ampliou-se no tempo e serviu-me também de aviso. Não há dúvidas de que precisei aprender muito como pesquisadora, e continuo aprendendo. Ao tentar acompanhar os passos dessa cantadeira, foi necessário adentrar a complexidade desse campo de estudos cheio de lacunas, de grandes desafios multidisciplinares e de um trabalho imenso que eu vi pela frente; trabalho do qual essa pesquisa, certamente, é apenas o começo. Por isso, poderia dizer que “encontrar esse serviço” foi mesmo uma enorme tarefa, mas certamente uma das mais honrosas que desempenhei. Além do mais, essa também foi a primeira lição que aprendi com Chica Barrosa: se uma pessoa pretende adentrar o universo da cantoria, ela precisa estar pronta para ser duramente desafiada. Essa é a essência do jogo poético – e eu aceitei o desafio.

Como se poderia supor, ouvi diversas falas de desencorajamento antes mesmo de ingressar no programa de mestrado. Devo confessar que a ideia de desistir deste estudo me pareceu tentadora em vários momentos. Isso porque busquei conversar com integrantes do meio acadêmico enquanto desenvolvia o meu projeto de pesquisa. Apresentei a eles as minhas ideias e contei sobre Chica Barrosa. “*Era uma poeta notável do período oitocentista*” – eu dizia – “*Tocava viola e enfrentava outros cantadores em duelos de improviso*”, explicava. Porém, nessas conversas, a pertinência do meu trabalho foi constantemente questionada por colegas e professores/as da universidade. Deparei-me com muitos olhares de incômodo ou desconfiança. No final, lançavam-me perguntas do tipo: “*Qual o sentido em pesquisar uma mulher negra analfabeta do século XIX? Ela era mesmo poeta? Tocava viola?*”. Em seguida, sentenciavam: “*Isso só pode ser uma lenda, fruto da imaginação popular. Ou, com certeza, uma personagem feminina criada por algum escritor*”.

Essas falas se repetiam a todo momento. Com o tempo, percebi que eu já possuía uma enorme coleção de objeções, que sempre buscavam me direcionar para outros caminhos de pesquisa. Houve até quem me dissesse: “*você realmente acha que isso de cantoria e cordel poderia ser considerado poesia?*” (e ressalto que não foram poucos os que repetiram essa frase para mim). Estes últimos não se limitaram a negar a existência de Chica Barrosa. Em vez disso, concentraram-se em descartar o valor da tradição oral à qual ela pertencia. Sugeriram, então, que eu me

afastasse da cantoria e fizesse um estudo antropológico acerca desta mulher negra, deixando de lado “*a tal parte poética, que não me levaria a lugar nenhum*”.

A recorrência dessas afirmações foi algo espantoso para mim. Lembrei-me de que os principais acervos de cantoria e cordel⁴ no Brasil se encontram dentro das universidades. Eu mesma trabalhei em um desses acervos durante os anos de graduação⁵ e pude conhecê-lo a fundo. Refiro-me ao Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da USP, onde há um vasto conjunto de folhetos de cordel, obras raras, periódicos, transcrições e vários registros valiosos sobre poetas, repentistas, emboladores/as, xilogravadores/as etc. Também existem numerosas anotações de pesquisadores/as que se dedicaram ao assunto, tais como Mário de Andrade, Graciliano Ramos, Marlyse Meyer e Ruth Terra. Embora todo esse material seja muito rico, percebi que ainda é necessário avançar muito nesse campo de estudos para superar algumas noções que inibem o aproveitamento do potencial que existe nos acervos que estão sob a salvaguarda da USP e de outras instituições.

Quanto ao meu projeto, ao invés de desistir dos meus objetivos iniciais, considerei atentamente cada uma das sugestões e questionamentos vindos do meio acadêmico. Ao ouvi-los, lembrei-me daqueles versos: “*Quem se mete com Barrosa/ Dizem que encontra serviço*”, que retornavam à minha mente com a força de um mote. Foi assim que compreendi que não seria mais possível renunciar a este trabalho. Na verdade, o fato é que a pesquisa já estava em andamento e tudo aquilo era material para o meu estudo. Com o avanço das minhas leituras teóricas, pude perceber que a maioria dos intelectuais com que conversei na época possuía uma visão preconceituosa em relação às poéticas orais e ao que se convencionou chamar de “cultura popular”. Há uma série de questões que perpassam esse pensamento, cujos pressupostos, alicerçados em noções da cultura dominante, costumam lançar autoras da oralidade, como Chica Barrosa, em um lugar marginalizado. Sua arte é reduzida e vista sob o signo da carência por não se enquadrar em uma definição limitante de “poesia brasileira”, confinada em

⁴ Cantoria é a criação poética cantada e improvisada por dois indivíduos, diante do público, com acompanhamento instrumental. O termo “cordel”, por sua vez, se refere aos poemas narrativos publicados em folhetos: trata-se de uma forma literária que surgiu no século XIX na região do atual nordeste do Brasil. Essa tradição recebeu muitos nomes ao longo da história, tais como “folhetos”, “folhetos de feira”, “folhetos de cordel” ou ainda “literatura de folhetos” (ABREU, 1999).

⁵ No período de 2014 a 2018, integrei o *Projeto do Portal de Literatura de Cordel* do Instituto de Estudos Brasileiros da USP. Trabalhei com Coleções de Cordel, Acervo Mário de Andrade e outros.

determinados modelos que excluem o cordel, a cantoria e outras diversas tradições orais e escritas que circulam há séculos pelo país.

Mas esse não é um dado aleatório. Como afirma Renato Ortiz, “*em última instância, são os intelectuais que definem a legitimidade do que seria, ou não, popular*” (ORTIZ, 1992, p. 6). Há muitos autores/as que tratam sobre o que há por trás desse tipo de perspectiva, que é tão recorrente na academia. Roger Chartier, por exemplo, é um dos escritores que falam sobre as concepções que existem em torno das manifestações ditas “populares”⁶. Em seus trabalhos, o autor fala sobre essa posição adotada por muitos/as intelectuais que tendem a enxergar o conceito de “cultura popular” a partir de modelos teóricos da cultura dominante. Chartier chama a isso de *legitimismo*, uma concepção fundada na ideia de total dependência simbólica entre as culturas. Para ele, o grande problema do legitimismo é que essa abordagem faz com que “diferenças” sejam interpretadas como “carências” e “alteridades” como “inferioridades” (CHARTIER, 1995). Desse modo, partindo das ideias do autor, podemos entender as razões pelas quais a visão legitimista não consegue alcançar as particularidades e nem a riqueza dessa “cultura popular”. Pelo contrário, trata-se de um raciocínio que contribui para que a criação poética de autores/as como Chica Barrosa seja relegada à margem e ao esquecimento; ou vista sob o signo da carência e da inferioridade. É um gesto teórico-metodológico que reduz os elementos que constituem as poéticas orais, enfatizando as relações de dominação presentes na sociedade.

Roger Chartier apresenta uma revisão do conceito historiográfico de “cultura popular”, questionando a maneira como ele tem sido definido e estudado ao longo do tempo. O autor esclarece que, além do *legitimismo*, existe um segundo modelo teórico, igualmente arriscado do ponto de vista metodológico, que é aquele que parte da ideia de autossuficiência simbólica da “cultura popular”, concebendo-a como um sistema totalmente coerente e autônomo em relação à cultura dominante. Diante disso, a teoria proposta por ele se baseia na análise da apropriação e das práticas adotadas em cada caso. Sendo assim, com base em suas formulações, busquei partir da premissa de que o material em estudo pertence àquilo que Chartier chama de *história social das práticas*, cujo enfoque consiste nas manifestações ditas populares e no modo como elas se apresentam.

⁶ Sobre o tema, cf. BAKHTIN (1987); BURKE (2008); HALL (2003); THOMPSON (1998) e outros.

No caso da cantoria, os folcloristas tiveram um papel central no registro e na divulgação dessa poética. Viajaram por muitos locais, entrevistando pessoas e coletando versos e narrativas que foram publicadas em suas antologias. Por essa razão, esses textos folclóricos carregam várias concepções sobre cultura popular, geralmente associada à própria identidade da nação brasileira. Isso porque, durante muito tempo, a cultura popular foi vista como um “*reduto da essência nacional; na luta contra a invasão e a colonização estrangeira*” (ORTIZ, 1992, p. 06). O próprio termo folclore carrega essa concepção. Ele foi criado em 1846 por William John Thoms a partir da junção de duas palavras inglesas: “folk” (povo) e “lore” (saber). Influenciados por essas ideias, os principais folcloristas que trataram sobre o início da cantoria foram: Sílvio Romero, Rodrigues de Carvalho, Francisco C. Batista, Gustavo Barroso, Leonardo Mota, Câmara Cascudo, dentre outros. No final da década de 1970, também houve um movimento importante de cantadores que participaram do registro e estudo crítico dessas poéticas, elaborando obras em parceria com universidades, como é o caso de José Alves Sobrinho que produziu um dicionário ao lado do acadêmico Átila Almeida; assim como o poeta Otacílio Batista que publicou uma antologia sobre cantadores junto com Francisco Linhares.

Diante desse cenário, uma outra questão relevante diz respeito à constituição do corpus desta pesquisa, um corpus formado inicialmente por um conjunto de versos, notas e relatos publicados por poetas e folcloristas (e, portanto, atravessados por eles) a partir de depoimentos orais coletados desde o final do século XIX. Essas fontes, que são de extrema importância para o conhecimento sobre cantoria, costumam ser invalidadas por alguns pesquisadores/as devido às interferências que atuam no interior desses textos, bem como as múltiplas camadas de sentido que eles possuem. Sem dúvida, esse é um material bastante complexo – e lidar com esses atravessamentos é um dos grandes desafios analíticos que existem nesse campo de estudos. Contudo, vale ressaltar que esse fator não foi um impedimento para o avanço da pesquisa. Na verdade, a própria reflexão sobre essas fontes pôde revelar elementos essenciais para a compreensão da cantoria.

Os estudos orais fornecem importantes subsídios para esse tipo de reflexão. Um dos grandes teóricos nesse campo é Paul Zumthor, que em seus estudos propõe a constituição de uma ciência voltada para a poética da voz. Segundo o autor, o conceito de obra poética se refere “*aquilo que é poeticamente comunicado,*

aqui e agora [...] o termo abarca a totalidade de fatores da performance (ZUMTHOR, 2005, p. 142). O autor aponta que o tratamento desse tipo de fonte deve partir da observação dos trânsitos que existem entre a letra e a voz. Por isso, as análises desta pesquisa levaram em conta a identificação dos índices de oralidade em textos conservados pela escrita, as marcas que eles carregam, as características do gênero em questão (e suas formas de produção, transmissão e recepção), de modo a tentar vislumbrar a variedade de elementos que compõem os seus significados.

Com efeito, é preciso ter em mente que o estudo da poesia das primeiras gerações de mulheres e homens repentistas tem como fonte um material que antecede o uso de algumas tecnologias, como o gravador. Não há registro do som das vozes desses autores/as. Esse é um fator que, muitas vezes, serviu de argumento para contestar as suas existências, transformando-os em personagens lendários, já que supostamente não haveria “provas” de que viveram e cantaram. Ou seja, segundo esse ponto de vista, a necessidade de registros fonográficos se impõe como um dos meios de comprovar, ou melhor, *legitimar* (CHARTIER, 1995) a existência desses autores/as e de suas obras. No entanto, sabemos que esse recurso não estava disponível para esses autores/as do período oitocentista. Posto isso, convém sublinhar que o corpus desta pesquisa é constituído por uma poética associada, primordialmente, à substância fônica, mas que foi criada em um passado anterior ao uso de aparelhos de gravação. Consequentemente, este trabalho recorre a testemunhos orais conservados pela escrita, que são analisados a partir de noções “*aplicáveis ao fenômeno das transmissões da poesia pela voz e pela memória*” e sua transposição para outros suportes (ZUMTHOR, 2005, p. 07).

Para tanto, as reflexões de teóricos como Paul Zumthor se mostraram substanciais. Partindo da proposta do autor, a pesquisa considera que a oralidade desse tipo de texto, conservado por escrito, pode ser examinada a partir de suas marcas orais, que indicam uma dimensão mais profunda do texto, remetendo aos elementos presentes em sua concepção através da *performance* individual, isto é, através da “*ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente aqui e agora, transmitida e percebida*” (ZUMTHOR, 2010, p.31). Sendo assim, os fragmentos dos desafios de Chica Barrosa, e das circunstâncias que envolveram a sua realização, foram examinados ao longo da dissertação enquanto fatos de *poesia-oral-no-passado*. A interpretação considera, portanto, o conjunto de marcas

orais e também as características específicas do gênero poético em questão.

Sob esse prisma, os versos de Chica Barrosa, produzidos originalmente por meio da oralidade e do improviso poético, são interpretados como apenas uma das múltiplas dimensões do que teria sido a sua obra poética, a qual foi necessariamente atravessada por quem repetiu os versos e relatos guardados na memória, além de todos aqueles que os registraram, na transposição do texto oral para a escrito. Diante dessa conjuntura, também busquei apoiar as análises em alguns conceitos da História Social, como a noção de indício, com a qual o historiador Carlo Ginzburg apresenta estudos históricos a partir de fios e rastros que estão no interior dos textos. Desse modo, o tratamento do material foi executado por meio da combinação de diferentes abordagens teóricas a fim de analisar os dados obtidos, que remetem aos instantes de improviso e, de maneira mais ampla, aos caminhos trilhados pela cantadeira. Assim, podemos notar que a voz de Chica Barrosa nos chega somente através de um certo número de partículas cintilantes, os elementos de uma constelação que, ainda que não possamos vislumbrar por completo, sugerem um rico universo poético, bem como apresentam indícios da atuação da autora.

Diante do que foi exposto, convém sublinhar também que a proposta desta dissertação de mestrado é inédita. Até o momento, nenhuma pesquisa acadêmica havia se dedicado a um estudo exclusivo e sistemático sobre Chica Barrosa. Ainda que a violeira seja considerada como precursora dentre as mulheres repentistas do nordeste brasileiro, o fato é que existe um grande silêncio em torno dela na esfera acadêmica. Não obstante, vale ressaltar que a importância da repentista foi lembrada em excelentes trabalhos⁷; os quais, no entanto, teceram apenas algumas considerações sobre Barrosa, pois ela estava inserida em análises panorâmicas acerca de mulheres cordelistas e repentistas, cantadores negros ou outros temas que ocupavam o foco central das investigações.

De todo modo, essas pesquisas foram fundamentais e promoveram verdadeiros avanços dentro desse campo de estudos. Foram elas que propiciaram a abertura de caminhos para que, atualmente, fosse possível o desenvolvimento deste meu trabalho. Dentre as pesquisas existentes, destaco as produções de Francisca Pereira dos Santos e Ria Lemaire, que estão entre as principais referências nos de

⁷ Cf. QUEIROZ (2003); SANTOS (2009, 2020); OLIVEIRA (2009); GOMES (2012); MELO (2016); IUMATTI, (2020) e outros.

estudos de gênero e poéticas da voz. Recentemente, a autora Francisca Santos lançou um catálogo sobre as mulheres dentro dessas poéticas, chamado *O livro delas* (SANTOS, 2021), fruto de anos de investigações. Dessa forma, dando continuidade às trilhas percorridas por grandes pesquisadores/as que me antecederam, eu também ingressei nessa roda com o intuito de me aprofundar no conhecimento sobre cantoria, uma arte que ainda precisa ser muito estudada.

Afinal, a realidade brasileira nos mostra que a produção poética em nosso país é muito mais exuberante e diversa do que supõem os discursos oficiais e os cânones literários. No caso de Chica Barrosa, temos a presença da voz de uma mulher negra no século XIX. Sua obra extrapola a palavra escrita. É uma poesia que emergia do canto, do corpo, do gesto e do encontro entre poetas e público no instante do improviso. Esse é um tipo de prática que se difundiu em várias partes do mundo desde os tempos mais remotos. Quando ela assume a forma de desafio, podemos dizer que estamos diante de uma *“disputa estilizada, em princípio improvisada, mas estreitamente regulada, destinando-se a valorizar a virtuosidade dos poetas”* (ZUMTHOR, 2010, p. 109). Na região do atual nordeste brasileiro⁸, a origem dessa forma poética remonta ao século XIX, quando viveram as primeiras mulheres e homens repentistas de que se tem notícia. Dentre tais autores/as, estava Francisca Maria da Conceição, a violeira que ficou conhecida como Chica Barrosa.

- **Trilhando caminhos, reunindo fragmentos**

Como se poderia imaginar, há muitas lacunas em relação ao conhecimento da poesia e atuação dessa cantadeira paraibana que, com sua viola, percorreu diferentes regiões nas últimas décadas do século XIX, espalhando cantigas, toadas e travando intensos combates através de seus desafios de repente. Desde o início da pesquisa, as lacunas se mostraram como um fator significativo, revelando muitos aspectos acerca do silêncio histórico sobre mulheres e homens negros/as e indígenas do Brasil. Diante disso, para viabilizar esse estudo e constituir o corpus da pesquisa, foi preciso recorrer a uma metodologia multidisciplinar, que tentasse dar conta desse desafio. Também tornou-se necessária a realização de um grande

⁸ O surgimento da ideia de “nordeste brasileiro”, enquanto recorte espacial (dotado de sentidos políticos, econômicos e culturais), ocorreu por volta da década de 1910. Cf. ALBUQUERQUE (2009).

levantamento bibliográfico e documental em bibliotecas e arquivos, junto com a execução de mapeamentos, trabalhos de campo e consulta a acervos no Brasil e no exterior (França), por meio de viagens que foram realizadas.

Nas trilhas que percorri, devo dizer que eu me deparei, frequentemente, com olhares de surpresa. Muitas pessoas queriam saber como eu, pesquisadora paulistana, pude obter notícias sobre Chica Barrosa, uma cantadeira⁹ nascida em pleno sertão paraibano, há tanto tempo atrás. Perguntavam-me como eu fui parar naquelas redondezas, como decidi viajar para tão longe, no tempo e no espaço, com a finalidade de elaborar esse estudo. Tendo em vista a constância de tais indagações, que surgiram em vários contextos, entendi que seria necessário incluir um relato pessoal na apresentação desta pesquisa, a fim de esclarecer qual foi o percurso que me levou até Chica Barrosa. Sendo assim, devo dizer que os livros, folhetos, documentos e registros de cantoria guardados em acervos da USP foram os meios essenciais para que eu soubesse da existência da autora e tivesse acesso às primeiras transcrições de seus versos, como apontei no início do texto.

De modo geral, as fontes bibliográficas e documentais referentes às antigas gerações da cantoria e da literatura de cordel estão localizadas em instituições públicas e privadas. Existe um vasto conjunto de “Coleções de Obras Raras” presentes em bibliotecas; coleções de folhetos em Cordeltecas e Arquivos; além de uma importante parte documental reunida por pesquisadores/as, em instituições públicas e privadas. Em relação à Chica Barrosa, especificamente, há também algumas publicações mais recentes, como a antologia de Irani Medeiros (2009). Também encontrei fontes em acervos pessoais de descendentes de poetas e repentistas, onde havia transcrições, manuscritos e outros materiais variados. Por fim, temos as fontes orais: as vozes de pessoas que recontam histórias e cantam versos antigos, que foram repetidos por seus familiares por várias gerações.

Em suma, esta pesquisa foi desenvolvida a partir da consulta a muitos acervos e obras raras, mas também por meio de um extenso trabalho de campo, com a realização de viagens e entrevistas, entre 2017-2022, em busca de fontes orais e escritas. A área onde encontrei maiores informações sobre a atuação de Chica Barrosa foi o estado da Paraíba e do Ceará, devido aos desafios que ela travou

⁹ Há muitos nomes para se referir às autoras da cantoria. Elas se apresentam como poetas, poetisas, cantadoras, repentistas, cantadeiras, violeiras etc. Tratarei sobre essa questão no Capítulo 2.

nesses locais. Quanto à consulta aos arquivos e bibliotecas, foi necessário realizar um longo levantamento. Dessa forma, foram consultadas cerca de 26 acervos principais, conforme indicado no quadro a seguir.

Quadro 1: Indicação das principais instituições e acervos consultados

INSTITUIÇÃO	LOCAL
Acervo de Raymond Cantel - Université de Poitiers	Poitiers - França
Acervo do Centro Cultural São Paulo	São Paulo-SP
Arquivo e Biblioteca do IEB-USP	
Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin - USP	
Biblioteca de Obras Raras Florestan Fernandes da USP	
Biblioteca Mário de Andrade	
Casa Mário de Andrade	
Arquivo da Fundação da Casa de Rui Barbosa	Rio de Janeiro-RJ
Arquivo Pessoal Átila de Almeida da UEPB	Campina Grande-PB
Arquivo Pessoal José Alves Sobrinho da UFCG	
Arquivo do Programa de Literatura Popular da UFPB	João Pessoa - PB
Fundação José Américo de Almeida	
Museu da Academia Paraibana de Letras	
Núcleo de Pesquisa e Documentação em Cultura Popular	
Casa da Cultura de Pombal	Pombal - PB
Igreja Matriz de Pombal	
Casa do Cordel de Natal	Natal - RN
Estação do Cordel de Natal	
Ludovicus - Instituto Câmara Cascudo	
Acervos Privado de Aglaê Martins e Thalia Brasileira	Fortaleza - CE
Acervos Privado de Gilmar de Carvalho	
Centro Cultural Casa de Juvenal Galeno	
Casa do Cantador no Ceará	
Acervo Privado de Maria Berenice Gomes	São Gonçalo do Amarante - CE
Capela Nossa Senhora da Soledade Siupé	

Mas devo lembrar que, antes de esse trabalho brotar e ganhar vida como pesquisa acadêmica, houve muitos acontecimentos que me conduziram até o estudo de Chica Barrosa. Creio que o interesse por narrativas, poéticas da voz e tantos outros aspectos da chamada “cultura nordestina” era algo que já estava presente em minha jornada há muito tempo, de maneira subjacente. Parece que algumas ideias residem dentro de nós, feito sementes que germinam, silenciosamente, nas profundezas da terra. Se for assim, eu poderia dizer que essa pesquisa nasceu, em parte, de um conjunto de experiências e questionamentos que me acompanharam desde a infância, em minha casa e nas andanças pelas ruas da minha cidade natal.

Eu nasci e cresci no bairro do Brás, em São Paulo, um local de grande diversidade populacional, repleto de confluências sociais e culturais; e fortemente marcado pelo fenômeno da (i)migração. Localizado no centro do município, o Brás já abrigou um grande número de imigrantes europeus, sobretudo italianos, desde os fins do século XIX, atraídos por oportunidades de trabalho e por uma série de subsídios oferecidos pelo Estado, como custos de transporte e alojamento inicial (MARTIN, 1984, p. 61). No século XX, após passar por várias transformações, o bairro ampliou as suas atividades econômicas e começou a assumir uma importante posição nos processos migratórios de pessoas que seguiam em direção à capital paulista, especialmente de nordestinos/as. Essa população, oriunda de diferentes regiões, lidou com uma situação bastante adversa ao chegar em São Paulo. Entregues à própria sorte, a maioria dos recém-chegados tiveram de enfrentar grandes dificuldades materiais e de hospedagem, além de preconceitos com os quais se defrontaram ao tentarem se estabelecer na *terra da garoa*, em busca de ascensão e melhores condições de vida, sobretudo a partir da década de 1940.

Como era de se esperar, dentre os/as retirantes também vieram artistas, carregando consigo violas, pandeiros, rabecas, sanfonas, folhetos, narrativas, além de uma série de elementos imateriais, que pertencem ao domínio simbólico e subjetivo. Não é por acaso que até hoje, por ali, ainda é possível ouvir o som de violas, forrós e emboladas; ou mesmo ter notícias de cantorias acontecendo dentro de alguma residência ou estabelecimento da região. Acrescente-se a isso o fato de que o bairro do Brás, e suas imediações, assumiram um papel relevante na publicação e na circulação da literatura de folhetos, mais conhecida hoje como

literatura de cordel, que são as famosas narrativas poéticas publicadas em folhetos, impressos em tipografias no nordeste.

Essa tradição literária, que teve origem no sertão da Paraíba Oitocentista, fundou um opulento mercado editorial no nordeste do século XX. Em São Paulo, através dos processos migratórios, os folhetos também ocuparam o seu espaço e passaram a ser impressos em algumas tipografias na capital paulista. Em 1952, houve o surgimento daquela que veio a ser a maior editora paulista de folhetos de cordel: a Editora Prelúdio – cujo nome mudou para Editora Luzeiro, a partir de 1973. De acordo com Marco Haurélio, os folhetos de cordel eram revendidos por poetas e também *“estavam expostos em bancas de revistas no Brás, bairro onde a editora estava estabelecida, à rua Almirante Barroso”* (HAURÉLIO, 2015, p. 86).

Ao chegar em São Paulo, a população de retirantes costumava desembarcar em um ponto específico. Conforme apontam muitos estudiosos/as, como o escritor Assis Ângelo, durante muitos anos o principal ponto de desembarque (em viagens de ônibus ou de trem) era a chamada “Estação do Norte”, localizada, justamente, no bairro do Brás (ÂNGELO, 1996, p. 27). Os registros históricos mostram que muitos indivíduos chegavam e acabavam permanecendo no local, onde buscavam moradia e um modo de se inserirem no mercado de trabalho. De acordo com o autor André Martins: *“Em 1970 calculava-se que no Município [já] habitavam 1,5 milhões de nordestinos, os quais fizeram do Brás não só um lugar de residência, mas um ‘centro’”* (MARTIN, 1984, p. 170).

Figura 1 : Desembarque de Migrantes na *Estação do Norte* no Brás



Fonte: Acervo do Museu da Imigração de São Paulo

A minha avó materna fazia parte desse número de retirantes. Ela se chamava Isabel e desembarcou em São Paulo em 1969, deixando para trás o pequeno distrito de Ubiraitá, na Bahia, onde nasceu. Era uma mulher negra, muito sábia e amável, mãe de quatro filhos. Ao chegar na capital, ela se estabeleceu no Brás e encontrou trabalho no ramo têxtil. Minha mãe, Jonildes, a filha caçula, desembarcou no bairro somente anos depois. Ela precisou sair da Bahia na esperança de dar continuidade aos seus estudos, já que em Ubiraitá havia apenas uma escola, voltada para os anos iniciais do Ensino Fundamental. Com essa decisão, minha mãe deixou os extremos cuidados de Dona Joventina, a minha bisavó – e mudou-se para o Brás, onde precisou encontrar meios de vida, além de enfrentar os desafios de ser uma menina negra retirante no sudeste do país.

Do meu lado paterno, sou filha de Jeremias, um cidadão branco nascido em São Miguel Paulista em São Paulo. Curiosamente, além do Brás, esse é o segundo bairro para onde convergiam aqueles/as retirantes artistas, aos quais eu me referi anteriormente¹⁰. Talvez venha daí certas influências que recebi de Seu Jeremias, como o gosto musical. O meu pai é cantor, violonista e flautista. O seu repertório mistura modas paulistas, sambas, ritmos nordestinos, canções latino-americanas, bem como uma série de cantigas tradicionais. Durante a juventude, ele e minha mãe estudaram muito, obtiveram bolsa de estudos e ingressaram em uma excelente instituição de ensino, a Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Ela formou-se em Letras e depois em Psicanálise; ele, em Sociologia.

Ambos tornaram-se grandes professores, encheram o apartamento de livros, discos, amigos/as e rodas musicais. Vale dizer que por ali nunca se comprovou a falsa impressão do bairro, que foi propagada pelo famoso *Samba do Arnesto* (1952), eternizado na voz de Adoniran Barbosa. Essa canção mostra o desabafo de dois personagens que são convidados para uma festa no Brás e, ao voltarem, reclamam: “*nóis fumo e não encontremo ninguém*”¹¹. Contrariando o samba, quem adentrasse a nossa residência naquela época, provavelmente, encontraria muita gente cantando, dançando e misturando uma variedade de ritmos e gêneros musicais. Nessas ocasiões, aliás, havia a constante presença de músicos e poetas nordestinos. Foi

¹⁰ Segundo Assis Ângelo: “*Muitos cordelistas e cantadores repentistas trocaram o Nordeste por grandes centros urbanos (...) O bairro por eles primeiramente escolhido foi (...) em São Paulo, o Brás e São Miguel Paulista* (ÂNGELO, 1996, p. 38).

¹¹ “Samba do Arnesto” é uma composição de Adoniran Barbosa em parceria com Alocin, gravada no segundo LP do artista.

nesse ambiente em que eu me formei como cantora e instrumentista, através da escuta, da observação e do mergulho nesse caldeirão de entrecruzamentos culturais no contexto urbano da cidade de São Paulo. Foi assim, também, que eu e meu irmão desenvolvemos uma paixão irremediável pelos discos de vinil.

Convém destacar que a cultura oral era uma dimensão importante nesse ambiente doméstico onde cresci. O meu pai, cuja família tem raízes no interior de São Paulo, é um dos grandes contadores de causos que essa cidade já viu. Exímio divulgador daquilo que muitos autores chamariam de "contos de facécias" ou "narrativas anedóticas", contadas para divertir os/as ouvintes (CASCUDO, 2000). E a minha mãe, por sua vez, sempre foi uma admirável contadora de histórias. Com voz suave, ela também entoava cantigas que embalavam o nosso sono, como fizeram tantas mulheres negras, transmissoras da memória ancestral na diáspora africana. Frequentemente, ela partilhava conosco as suas memórias afetivas da Bahia. Essas narrativas eram tão belas e envolventes, nas tramas de cada enredo, que eu quase podia ver a casa, a lamparina, o terreiro e a força delicada do olhar matriarcal de minha bisavó Joventina; tudo isso eu via, sem nunca ter pisado o chão de Ubiraitá, a terra que as gerou. Com todas essas experiências, eu adquiri ferramentas poderosas que, posteriormente, auxiliaram-me na jornada de pesquisadora. Creio que a principal delas foi perceber a importância de uma dedicação rigorosa aos estudos, como fizeram os meus pais; mas também compreender a importância da oralidade e do lugar da escuta, um lugar que entendi que deveria ser ocupado com toda a atenção e deferência.

Quanto à minha avó Isabel, enquanto viveu ela foi para mim a mais doce das criaturas. Com ela, eu adorava passar horas conversando, ouvindo histórias e brincando com as palavras. Ela me fazia perguntas e, no nosso faz de conta, eu fingia que era a sua professora, imitando a profissão dos meus pais. Foi só depois de adulta que percebi que, naqueles momentos, eu ensinava a minha avó a ler e a escrever as primeiras letras. Mas tudo era leve e profundo, como toda brincadeira de criança; e as palavras sempre foram os meus brinquedos favoritos. São os brinquedos que eu nunca abandonei. Afinal de contas, diferente de outros objetos, as palavras nunca se desgastam. Pelo contrário, como diz o poeta José Paulo Paes: "*quanto mais se brinca com elas/ mais novas ficam*" (PAES, 2007).

Dessa maneira, foi a minha avó Isabel quem me proporcionou uma das mais profundas experiências sobre os limiares que existem entre oralidade e letramento. Ao lado dela, eu passeava despreocupada pelos sons e sentidos das palavras. No entanto, somente anos mais tarde, essas experiências me fizeram compreender também que a grandeza dos conhecimentos de uma cultura oral, que a minha avó trazia da Bahia, era atravessada, cotidianamente, pelas lâminas do estigma e da exclusão social. Como criança que eu era, não podia perceber os desafios de viver na metrópole paulistana, um local tão hostil aos retirantes, sobretudo negros/as; e em um ambiente urbano profundamente baseado na cultura escrita.

Considerando todo esse percurso, quando chegou o momento de entrar na universidade, eu logo descobri qual caminho deveria seguir. Ingressei no curso de Letras na USP e embarquei nos estudos de língua e literatura. No segundo ano de graduação, realizei a minha primeira investigação acadêmica: um estudo vinculado à disciplina “Teorias do Texto”, ministrada pela Prof^a Dr^a Ana Rosa F. Dias. Escolhi pesquisar a variação linguística na fala de vendedores/as ambulantes no Brás. Durante o trabalho de campo, percebi, mais claramente, que o bairro era um verdadeiro palco de encontro das populações vindas de diferentes estados que formam esse extenso recorte geográfico chamado “nordeste”, com as suas peculiaridades, os seus sotaques e elementos culturais diversificados.

Em meio a toda essa multiplicidade, no entanto, havia a afirmação de uma identidade comum, uma “nordestinidade”, estreitamente associada ao compartilhamento de experiências sociais vividas fora dos seus estados de origem¹². Esse poderia ser considerado um fenômeno de formação de um “*território de resistência, memória, diálogo e criação*” (IUMATTI, 2019, p. 12) em meio aos processos migratórios e a busca de enraizamento por parte de nordestinos/as no sudeste. Mas o meu foco, naquele breve estudo de graduação, foi apenas verificar o modo como esses fatores se manifestavam enquanto fato linguístico, demarcado pela utilização de determinadas palavras que só eram compreensíveis dentro de um grupo fechado. Essa análise me permitiu observar que a língua, sendo ela um produto social e cultural (SAPIR, 1929), possui inúmeras variações. Naquele caso, elas indicavam a busca de fechamento, proteção e auto-afirmação por parte de ambulantes (camelôs) nordestinos/as reunidos/as no local.

¹² Cf. ALBUQUERQUE, 2009.

E não era à toa que o uso de uma linguagem específica, cifrada, fazia-se estritamente necessário, tendo em vista que era preciso enfrentar muitos agentes de fiscalização, os chamados “rapas”, profissionais que poderiam apreender os produtos postos à venda, dos quais dependia a sobrevivência desses trabalhadores/as. Consequentemente, a presença do “rapa”, como representante das forças do poder público, exigia cada vez mais a adoção de estratégias de comunicação e a consolidação de redes de apoio. Não por acaso, esse tipo de peleja é narrada em folhetos de cordel publicados no sudeste, como se vê no folheto *A briga do rapa com o camelô* (1988) do poeta cearense Gonçalo Ferreira da Silva.

Figura 2: Capa do Folheto de Gonçalves F. da Silva



Fonte: Coleção Gilmar de Carvalho do IEB-USP

Depois dessa etapa de preparação, decidi ingressar na iniciação científica. Reunindo várias áreas de interesse, pensei em escolher como objeto de estudo a obra de Elomar Figueira Melo, um compositor baiano de Vitória da Conquista. Como musicista e estudante de Letras, eu pretendia realizar uma análise da oralidade poética que perpassa o cancionário desse artista. Foi com essas ideias preliminares que procurei o orientador desta dissertação. Naquela época, em 2014, o Prof. Paulo Iumatti oferecia uma disciplina de graduação no Instituto de Estudos Brasileiros da USP, chamada “História, Cultura Popular e Folhetos de Cordel no Brasil”. Desde o instante em que nós nos conhecemos, ele aceitou me orientar pelos caminhos

acadêmicos e não hesitou em acolher as minhas ideias. Em seguida, ingressei no Projeto de Cordel e, a partir desse momento, o IEB se tornou o lugar onde passei a maior parte dos anos da minha graduação, participando de projetos e realizando estudos de iniciação científica, imersa nos conjuntos documentais que estão armazenados no instituto. Também foi a partir dessa época que comecei a participar, mais ativamente, dos circuitos de cordel e cantoria da cidade.

Em 2015, atravessei o oceano e desembarquei na França, na cidade de Poitiers. Em conformidade com a minha dupla habilitação no curso de Letras (Português e Francês), escrevi um projeto de intercâmbio e obtive os recursos da bolsa Aucani-USP para estudar na Faculdade de Letras e Línguas da Universidade de Poitiers. Ali, busquei aprimorar os meus estudos linguísticos e também pude aprofundar os conhecimentos sobre poesia oral na visão de Paul Zumthor, por meio das disciplinas de literatura ministradas pelo Prof. Dr. Pierre-Marie Joris. Ao mesmo tempo, tive a oportunidade de trabalhar no acervo de Raymond Cantel, como integrante do *Projeto Cantel Cordel*, sob a coordenação do Prof. Dr. Michel Riaudel que, fora isso, também foi o meu professor em disciplinas de língua e literatura. A esses dois grandes mestres que mencionei, o Sr. Riaudel e o Sr. Joris, expressei o meu agradecimento por tudo o que me ensinaram e pela generosidade com a qual me receberam em seu país.

Sobre Raymond Cantel, vale lembrar que esse foi um estudioso francês que teve uma atuação considerável na construção da historiografia do cordel e da cantoria no Brasil. Em seu acervo, situado no *Centre de Recherches Latino-Américaines* da Universidade de Poitiers, há milhares de folhetos de cordel brasileiros, documentos, correspondências, bem como uma série de obras raras sobre o assunto, que ele adquiriu em suas viagens. Durante o meu intercâmbio acadêmico-cultural, realizei o tratamento digital de uma parte das coleções de folhetos do Arquivo Pessoal do autor. Paralelamente, eu pude conhecer o seu acervo e realizar muitas leituras que me fizeram refletir sobre os processos de produção crítica em torno dessa temática. Contando com a coordenação do Prof. Riaudel, fiz diversas incursões pelo acervo de Raymond Cantel e pude conhecer mais a fundo a bibliografia em torno dessas poéticas, além de começar a compreender os pressupostos teóricos e ideológicos que serviram de base para concepções que existem até hoje nesse campo de estudos.

Uma referência imprescindível que encontrei nesses itinerários teóricos foi a pesquisa realizada por Francisca Pereira dos Santos, professora da Universidade Federal do Cariri (UFCA). Francisca Santos abriu muitos caminhos para o conhecimento acerca do território feminino na cantoria e no cordel. A autora também mostra como se deu a construção de um cânone em torno dessas poéticas, um processo repleto de contradições e omissões como, por exemplo, “*a exclusão de negros, índios e mulheres*” da cantoria e do cordel, pessoas cuja participação e importância foi, frequentemente, ocultada pelos acadêmicos que construíram essa historiografia. Além disso, em sua tese, a autora dedicou um espaço para tratar sobre Chica Barrosa, dentre outras mulheres atuantes nessas poéticas da voz. Inclusive, sobre Barrosa, a autora levantou a seguinte hipótese: “*talvez (...) uma das primeiras mulheres negras da história do Brasil a exaltar a cor negra através da poesia*” (SANTOS, 2009, p. 125). Dessa maneira, o trabalho da professora Francisca representou um grande avanço na fortuna crítica em torno da cantoria e do cordel e foi também uma valiosa contribuição para a realização de minha pesquisa.

Após o meu retorno da França, o IEB-USP deu lugar a um evento notável em 2017, com um formato que é muito utilizado em universidades francesas. Trata-se de uma *Jornada de Estudos de Jovens Pesquisadores*, um encontro que reúne estudiosos/as que estão em diferentes fases de desenvolvimento acadêmico, desde a iniciação científica até o pós-doutorado. Os trabalhos apresentados durante essa jornada concentraram-se em reflexões sobre a “cultura nordestina”, entendida como um fenômeno múltiplo que se espalhou em vários estados do sudeste. Esse evento, mais tarde, resultou em um volume da série de Cadernos do IEB (nº11), com o título *A cultura nordestina no contexto urbano do sudeste* (ANANIAS; DERINGOND; IUMATTI, 2019).

Como se pode ler na introdução do livro (IUMATTI, 2019, p. 11-33), no decorrer dessa jornada de estudos houve a apresentação de muitos trabalhos acadêmicos, mas também contamos com a presença de vários artistas que abrilhantaram o evento, como Antônio Nóbrega em sua aula-espetáculo na abertura, o recital do cordelista Moreira Acopiara durante a tarde, e um belo encerramento com a dupla de repentistas: Sebastião Marinho e o saudoso Andorinha (*in memoriam*). Porém, dentre os artistas convidados não havia nenhuma mulher. Lembrei-me ainda mais de Chica Barrosa, a antiga precursora dentre as mulheres

no repente. Até aquele momento, eu já havia reunido um grande número de fragmentos sobre ela, por meio das incursões por diferentes acervos e viagens que realizei pelo nordeste. Ao término desse evento, eu já não tinha dúvidas de que Chica Barrosa seria o foco da minha pesquisa na pós-graduação.

Finalmente, perante o que foi exposto, creio tenha sido possível contextualizar os percursos que me conduziram à elaboração da problemática deste trabalho. Sendo assim, ressalto que essa dissertação de mestrado está inserida no *Programa de Pós-Graduação em Culturas e Identidades Brasileiras* do IEB-USP e foi orientada pelo Prof. Dr. Paulo Teixeira Iumatti. O estudo concentra-se na atuação de Chica Barrosa, com ênfase na voz poética que perpassa os versos, relatos e notas biográficas sobre a trajetória de repentista. Por meio de uma análise multidisciplinar, esse trabalho tem o intuito de trazer contribuições para esse campo de estudos acadêmicos, em conformidade com a linha de pesquisa “*Brasil: tensões, rupturas e continuidades entre passado, presente e futuro*”. A pesquisa está guiada pela premissa de que a integração de diferentes áreas do saber pode propiciar um grande desenvolvimento na reflexão teórica acerca da cantoria e do cordel, bem como o exercício da crítica e a abertura a novas metodologias dentro desse campo.

- **Apresentação dos capítulos**

Para tratar sobre os pontos mencionados, a dissertação está dividida em três capítulos. “**Vozes e atravessamentos**” é o capítulo de abertura. Ele começa situando Chica Barrosa no contexto do sertão oitocentista, considerando a cultura e a religiosidade como um meio através do qual mulheres e homens negros/as de sua região elaboraram formas de propagarem as suas vozes ativamente dentro da sociedade em que viveram. Neste capítulo, são apresentados um conjunto de dados biográficos sobre Francisca Maria da Conceição, que é o nome de batismo de Chica Barrosa. A partir de uma perspectiva multidisciplinar, com ênfase na História Social, o capítulo apresenta alguns caminhos e possibilidades analíticas que permitem examinar os percursos traçados por essa autora, enquanto mulher negra na Paraíba Oitocentista. Para isso, variadas fontes e abordagens foram utilizadas a fim de

recuperar os ecos de sua voz e os indícios de sua atuação no universo da cantoria, tendo como enfoque as ações desempenhadas por ela enquanto agente histórico.

“A vida da cantadeira” é o segundo capítulo. Ele evoca as diferentes maneiras pelas quais a autora Chica Barrosa foi abordada pela historiografia da cantoria. Um assunto importante é a morte da repentista, que foi assassinada no final do século XIX. O modo como essa questão foi tratada ao longo dos anos é um dos temas centrais do capítulo, pois funciona como um fio condutor que permite visualizar um breve panorama das múltiplas perspectivas em torno de Chica Barrosa, desde os folcloristas até o movimento negro. O capítulo também trata sobre as disputas pela memória e embates raciais, que são analisados a partir de versos de um desafio marcante que consta na trajetória da violeira, que é o seu encontro com o cantador Neco Martins no estado do Ceará. Essa disputa, que ocorreu na cidade de São Gonçalo do Amarante, gerou múltiplas versões e variantes. Em entrevistas a familiares e moradores da região, pude coletar depoimentos orais sobre as circunstâncias desse desafio, cujos detalhes apresento aqui.

Em seguida, há o terceiro capítulo **“O mapa de Chica Barrosa”** que tem como objetivo (1) situar territorialmente suas cantorias, com uma cartografia de locais percorridos; (2) apresentar um estudo analítico dos desafios poéticos de Chica Barrosa, a partir de dois temas principais: as metamorfoses poéticas e as perguntas enigmáticas. O intuito do capítulo é analisar o encontro de Barrosa com outros cantadores identificados ao longo da pesquisa. Para tanto, foram abordados os desafios contra cinco poetas: Manoel Francisco, Zé Bandeira, Preto Limão, Neco Martins e um cantador do Piauí, cujo nome se perdeu. Assim, a análise se concentrou nos ecos da voz de Chica Barrosa, de modo a investigar os sentidos mais profundos dos versos coletados, no qual se verifica um constante embate de gênero, raça e disputa de territórios, como veremos nas páginas a seguir.



Figura 3 : Cortejo da Rainha Negra em Festejo de Reis
Aquarela de Carlos Julião (1770). Fonte: Fundação Biblioteca Nacional

“A Barrosa quando canta
Faz a terra estremecer”

Chica Barrosa

CAPÍTULO 1:

Vozes e atravessamentos

1.1. Chica Barrosa e as vozes negras da tradição

Seu moço, quer saber,
Eu vou contar num baião
Minha história para o sinhô,
Seu moço, preste atenção.

João do Vale

Foi através do canto que muitas mulheres e homens negros/as propagaram as suas histórias no Brasil escravista e pós-abolição. Esses são relatos e trajetórias que não estão em diários, autobiografias e nem constam em documentos oficiais. Eles pertencem ao reino da voz. Para acessá-los, é preciso seguir percursos semióticos que remontam a tradições orais muito antigas, associadas a diferentes culturas e civilizações, as quais se reinventaram em terras brasileiras em meio ao violento processo de travessia e diáspora negra. Com a crueldade do sistema escravista no Brasil, o Estado operou no sentido de objetificar os povos de origem indígena e africana, submetendo-os ao domínio europeu durante séculos, explorando os seus corpos e tentando abafar as suas vozes com o intuito de destituí-los da sua própria humanidade. Porém, dentre as variadas estratégias de sobrevivência a esse sistema, um dos índices de resistência cultural deu-se através da oralidade, que é uma das dimensões fundamentais que perpassa a multiplicidade cultural desses povos.

Como mostram os versos da canção “Minha História” de João do Vale, na epígrafe que inicia este capítulo, a voz possui o poder de transmitir muitas memórias. Afinal, foi no braço da viola e no toque do baião que esse compositor negro, nascido em Pedreiras no interior do Maranhão, deixou o seu relato autobiográfico. Os seus versos evocam lembranças de uma infância de trabalho, marcada por grandes desigualdades sociais que o impediram de estudar. Contudo, a canção também fala sobre o seu talento em “fazer baião”, um aprendizado adquirido fora da escola e que causava grande admiração por parte de seus amigos, como se verifica no trecho abaixo:

E todos eles quando ouvem
Um baiãozinho que eu fiz,
Ficam tudo satisfeito

Batem palmas e pedem bis
E diz: – João foi meu colega,
Como eu me sinto feliz!¹³

João Vale escolheu o toque do baião para cantar sua história. Antes de se tornar um gênero musical, amplamente divulgado por Luiz Gonzaga, esse ritmo teve origem na cantoria. Baião, também chamado de rojão, é o nome dado ao acompanhamento instrumental utilizado por repentistas desde o século XIX, período em que a cantoria emergiu como prática cultural de grande relevância poética e histórica no Brasil. Dentro desta tradição poética oral, havia uma participação negra expressiva, com a presença de mulheres e homens escravizados, livres e libertos, que empunharam seus instrumentos e espalharam poesias, enfrentando outros/as repentistas em duelos de improviso. Herdeiro de antigas tradições orais, João do Vale não era repentista e nasceu tempos depois, em 1934. No entanto, ele também foi um poeta da oralidade e é um dos artistas brasileiros que nos mostram a riqueza das vozes negras, vozes que ecoam há muito tempo e atravessam gerações. Para nos aproximarmos dessas vozes, no entanto, não basta apenas percebê-las. É preciso ouvir atentamente o conselho do poeta, que diz: “*seu moço, preste atenção*”.

Essa é uma das lições que a oralidade nos ensina. No entanto, a dimensão da voz foi constantemente perseguida, negada ou ignorada pela cultura dominante. Mesmo após o fim da escravidão, uma consequência grave desse fato é a permanência de um silenciamento histórico em torno das vozes de mulheres e homens negros/as e indígenas, que cumpriram um papel imprescindível na formação cultural do nosso país. Como se não bastassem todas as formas de violência física e psicológica enfrentadas por essas populações ao longo dos séculos, esses ataques também se estenderam ao campo simbólico, o que inclui as práticas culturais e, dentre elas, a produção poética. Nesse sentido, o silenciamento da palavra oral tem provocado, dentre outros fatores, a continuidade da negação de muitas culturas, revelando o impacto das heranças da colonização, do extermínio e da escravidão, que ainda prevalecem no Brasil de maneira pungente. A atualidade dessa violência pode ser observada através das complexas estruturas de domínio e mecanismos que continuam operando, diariamente, em função da discriminação e da produção de desigualdades nos mais diversos contextos.

¹³ Composição de João do Vale, gravada no álbum *O poeta do povo* (1965), em parceria com Raymundo Evangelista.

Sobre os povos originários do Brasil, por exemplo, a autora Graça Graúna, escritora indígena potiguara, aponta que a literatura indígena foi negada sistematicamente ao longo da história do Brasil, sendo colocada à margem das tradições literárias. Ainda assim, Graúna destaca que *“apesar da intromissão dos valores dominantes, o jeito de ser e de viver dos povos indígenas vence o tempo: a tradição literária (oral, escrita, individual, coletiva, híbrida, plural) é uma prova dessa resistência”* (GRAÚNA, 2013, p. 15). Em relação a essa produção literária, a autora acrescenta que:

A busca da palavra, mais precisamente a luta dos povos indígenas pelo direito à palavra oral ou escrita configura um processo de (trans)formação e (re)conhecimento para afirmar o desejo de liberdade de expressão e autonomia e (re)afirmar o compromisso em denunciar a triste história da colonização e os seus vestígios na globalização (GRAÚNA, 2013, p. 54).

No caso dos povos africanos, arrancados de seus países e trazidos à força em navios negreiros para serem escravizados no Brasil, também foi preciso construir variadas formas de sobreviver ao domínio senhorial durante séculos. No campo literário, uma das estratégias adotadas por parte da população negra brasileira foi a luta incessante dos Movimentos Negros e a vasta produção de intelectuais e artistas que romperam com o silêncio e conseguiram produzir suas obras, construindo novas epistemologias e refutando a historiografia tradicional. Um reflexo dessa resistência é o intenso debate que existe hoje em torno da literatura produzida por escritores negros/as, cujas publicações permaneceram durante muito tempo no esquecimento.

O autor Luiz Gama (1830-1882) ocupa um dos lugares centrais desse debate. Luiz Gama foi ex-escravizado, jornalista, advogado, abolicionista e também poeta. Foi um importante nome apagado da história durante mais de um século. A pesquisa e a divulgação de sua obra e atuação profissional só foram impulsionadas nos fins do século XX, a partir dos estudos de Ligia Fonseca Ferreira. Assim como Gama, podemos relembrar a importância da romancista Maria Firmina dos Reis (1822-1917). Uma grande escritora negra maranhense, que permaneceu silenciada durante um longo período. Era uma mulher culta, professora, muito atuante em diversos setores em sua cidade natal, Guimarães, no estado do Maranhão. Atualmente, a autora é celebrada como a primeira romancista brasileira com a publicação de sua obra *Úrsula* em 1859. Contudo, mesmo após esse

reconhecimento tardio, ainda não se pode dizer que os autores/as mencionados/as chegaram, de fato, ao grande público.

Por outro lado, temos o caso da escritora mineira Carolina Maria de Jesus (1914-1977), que também era compositora e poeta, além de exercer a profissão de empregada doméstica e catadora de papel. Sua obra inaugural, *Quarto de Despejo: Diário de uma Favelada*, publicada em 1960, relata as suas experiências enquanto vivia na Favela do Canindé, em São Paulo. A narrativa autobiográfica de Carolina chegou ao grande público e atingiu um sucesso extraordinário que resultou na tradução do livro em cerca de quatorze línguas. Porém, apesar de todo esse êxito inicial, a autora foi, pouco a pouco, lançada no esquecimento nos anos que se seguiram. Suas publicações posteriores não tiveram a mesma repercussão e ela terminou a sua vida, aos 62 anos, enfrentando dificuldades materiais, em um cenário oposto ao que se esperaria encontrar na biografia de uma grande autora, que denunciou as mazelas da pobreza que e se fez ouvir, obtendo reconhecimento em vida e recordes de vendas no Brasil e no exterior.

Esses são apenas alguns dos numerosos exemplos que poderiam ser citados aqui. Como se verifica, se a nossa historiografia se encarregou em apagar autores negros/as que conseguiram meios de ingressar, com excelência, em círculos literários da cultura letrada, nem é preciso afirmar o quanto a situação é ainda mais grave no que se refere a autores negros/as que pertenceram à esfera da oralidade. Nesse caso, o peso do silenciamento é enorme, por se tratar de um campo que já é marginalizado, pois os discursos oficiais sobre a literatura brasileira, via de regra, não consideram a produção oral. Mas tal silenciamento também assume outras facetas: por vezes, há algumas menções à oralidade, porém ela é apresentada sob um viés reducionista, genérico ou obscuro.

Com isso, os gêneros pertencentes à oralidade são, frequentemente, relegados ao esquecimento, à subalternidade ou a um espaço de anonimato folclorizado, exótico e/ou inferiorizado. Em relação à cantoria, que é o que nos interessa mais particularmente neste estudo, podemos verificar que, mesmo em obras basilares que são dedicadas especificamente a esse tema, verifica-se que a tendência ao silenciamento da produção de autores negros/as e indígenas se manteve. Como aponta Francisca Pereira dos Santos:

a exclusão de negros, índios e mulheres da historiografia da cantoria e do folheto se deu tanto pelo silêncio que omitiu a contribuição e a existência – nada “harmoniosa”, das etnias nesse universo, quanto pela repetição constante desse silêncio (SANTOS, 2009, p. 125)

A cantoria pertence à poética das vozes, que é um campo muito amplo, formado por variadas expressões culturais que circulam pela região do atual nordeste do Brasil desde séculos passados. Em meio a essa vasta produção poética ligada ao canto, há uma poesia de improviso, cuja tipologia prevê uma estruturação específica, a partir de recursos mnemônicos e de esquemas fixos de composição, sempre acompanhada por instrumentos musicais. Essa vertente, fundada no improviso poético, ficou conhecida como “repente”, um termo que faz referência à arte de improvisação. Seus autores e autoras, por sua vez, são chamados de poetas repentistas, isto é, aqueles/as que criam versos e os transmitem no mesmo instante.

Realizado como prática coletiva, com a participação de um público, o repente poderia assumir a forma de desafio, que consistia no enfrentamento entre dois indivíduos por meio da criação poética cantada e improvisada. Nesses desafios de repente, o combate se realizava através da alternância de vozes em unidades, ou estrofes, nas quais cada repentista precisava comprovar a sua habilidade em criar versos, estruturados a partir de determinadas fórmulas e padrões que constituem as regras da cantoria, como se vê no exemplo abaixo (CARVALHO, 1903):

Barrosa

A Barrosa quando canta
Faz a terra estremecer
Faz o céu se abalar,
Faz os planetas descer;
Quem vier cantar comigo
Correrá grande perigo,
Até da morte sofrer!

Neco

O Neco Martins cantando,
O mundo não estremece:
Sustenta o céu, não se abala,
Nenhum dos planetas desce;
Cantando, hoje, contigo,
Não corre grande perigo,
E a morte não aparece!

Esses versos foram extraídos de uma transcrição do encontro entre dois poetas repentistas, que ocorreu no fim do século XIX. Em linhas gerais, podemos considerar que a força de cada cantador ou cantadeira estava no domínio de suas

armas, isto é, na sua capacidade particular de utilizar os procedimentos formais do desafio e as suas etapas – como, por exemplo, o seu talento em exaltar as próprias qualidades e construir sua fama (o auto-elogio) e o rebaixamento do oponente pelo uso do insulto poético. Além disso, era preciso demonstrar conhecimento, criatividade e agilidade mental em versar sobre assuntos variados ou cantar modalidades específicas, a pedido da plateia, além de responder às provocações ou questões que poderiam ser colocadas, de modo a tentar silenciar o oponente e conquistar aplausos e preferência, vencendo então a disputa¹⁴.

A partir do final do século XIX, com a possibilidade de publicação dos chamados *folhetos*, *folhetos de feira* ou *folhetos de cordel*, poemas narrativos que passaram a ser impressos em tipografias nordestinas, podemos dizer que a poesia cantada estendeu-se para outro suporte, o qual exigiu outra modalidade da língua: a escrita. Desse modo, carregando os ecos das vozes dos cantadores, os versos assumiram a forma escrita e geraram todo um sistema literário e editorial próprios, permanecendo, contudo, com marcas e influências da tradição poética oral. Em relação aos desafios de repente, sobre os quais falei acima, tal influência pode ser percebida, dentre outros fatores, no surgimento de um dos gêneros da literatura de folhetos, chamado *peleja*, onde se encontram antigas narrativas sobre batalhas poéticas travadas entre repentistas.

Figura 3 : Capa de Folhetos de Cordel (Pelejas)



Fonte: Acervos Átila Almeida e IEB-USP

¹⁴ Ao que tudo indica, o desafio ocupava um lugar central nas antigas cantorias. Cada repentista combatia com todas as suas forças poéticas e, quem vencía o embate (conforme a preferência da plateia) costumava levar todo o dinheiro arrecadado durante o festejo. Atualmente, porém, o dinheiro deve ser repartido entre ambas as partes; e a disputa entre “ganhar ou perder” não está mais no centro do encontro, exceto nos Festivais de Repentistas, que surgiram no século XX e que resgatam esse elemento de premiação e a competição entre poetas. De todo modo, ainda hoje o desafio está presente, de maneira menos acirrada, como “uma das *temáticas mais comuns da cantoria*” (SAUTCHUK, 2009, p. 168) que tem a finalidade de divertir o público ao ver os ataques entre poetas.

Além dos folhetos, a poesia cantada ganhou espaço em coletâneas e antologias folclóricas, sobretudo a partir do início do século XX. Nessas obras, há transcrições de versos de grandes poetas, além de fragmentos de célebres desafios entre repentistas e, por vezes, as obras apresentam pequenas notas biográficas e informações sobre o contexto em que foram travados os embates. Diante disso, surge uma questão importante: o que nós sabemos sobre as gerações de poetas da oralidade que cantaram (e ainda cantam) no nordeste do país?

É preciso dizer que o conhecimento sobre as primeiras gerações de repentistas é escasso e cheio de lacunas. Muitos nomes se perderam completamente com o passar dos anos. Outros, foram preservados pela memória oral e/ou pela escrita, através de suportes variados, publicados por poetas e folcloristas. É assim que temos notícia dos versos cantadores de diversas etnias, como Ugolino, Agostinho e Nicandro (da família Nunes da Costa), Germano da Lagoa, Bernardo Nogueira, Silvino Pirauá, Joaquim Francisco Santana, Preto Limão, Fabião das Queimadas e assim por diante. Também existem registros de famosos encontros da história da cantoria, como o desafio entre Romano da Mãe D'Água e Inácio da Catingueira, um duelo de improviso que ocorreu por volta de 1874 na cidade de Patos na Paraíba.

Inácio foi um grande cantador negro escravizado, nascido em Catingueira (PB). O seu embate com Francisco Romano é atravessado por ataques raciais e revela a importância dessa dimensão dentro desta poética, uma vez que a cantoria surge em meio a uma sociedade escravista e em um contexto de grandes transformações históricas, econômicas e sociais que marcaram o século XIX. Desse modo, considerando que, antigamente, a disputa entre poetas ocupava um lugar central na cantoria, não é de se admirar que a troca de insultos fosse um recurso essencial dentro do jogo poético. Trata-se de uma estratégia discursiva que permite rebaixar e desestabilizar o outro e, ao mesmo tempo, afirmar a sua própria superioridade como repentista. Como tudo isso acontecia de repente, na urgência do improviso, era necessário o domínio das regras, além de muito talento, força e agilidade de raciocínio para conseguir atacar e também responder a cada insulto.

Essa era uma época em que os desafios de repente se configuravam como um espaço bastante conflituoso, de intensos duelos, onde poderia acontecer a intersecção de vozes de indivíduos negros e brancos no período oitocentista. Como aponta Paulo Iumatti, esses combates “*podiam chegar a dramatizar as relações*

raciais potencialmente em xeque” (IUMATTI, 2020, p. 55) em um século de profundas transformações que afetaram não apenas as relações sociais, raciais, políticas e econômicas, mas que também abalaram o plano simbólico, gerando intensas disputas. Cada repentista, então, precisava provar a sua força e o seu domínio de territórios poéticos, resistindo aos ataques de seus oponentes.

É por essa razão que, certa vez, o escritor Orígenes Lessa se referiu a essas batalhas poéticas, dizendo: “*Ai de quem tivesse calcanhar de Aquiles num daqueles torneios (...) Ai do poeta capenga, cego ou negro, se quem luta com ele não é, ou não se julga, cego, negro ou capenga*” (LESSA, 1982, p. 08). Na citação, Lessa faz alusão a Aquiles, um personagem mitológico muito poderoso e aparentemente invencível, mas que foi morto por uma flecha em seu calcanhar. Desse modo, o autor utiliza a imagem de Aquiles para dizer que, caso alguém possuísse um “ponto-fraco”, isto é, algum elemento que pudesse ser condenado segundo os valores da época, era preciso estar ciente de que essa pessoa “apanharia” bastante na cantoria, uma vez que se tornaria alvo de violentos insultos. Quando se tratava de um duelo contra um/a repentista negro/a, os ataques racistas frequentemente provocavam uma enorme humilhação, pois evocavam os valores de uma sociedade escravocrata e colocavam em questão a própria humanidade da pessoa negra¹⁵.

É o que se observa no exemplo abaixo, retirado do desafio entre dois antigos cantadores, chamados Bentevi e Madapolão, em versos coletados pelo folclorista Rodrigues de Carvalho. Bentevi era cearense e branco – ou mameluco, segundo Carvalho – ao passo que Madapolão era um poeta negro de Alagoas. Na transcrição da disputa, vemos que Madapolão ataca o adversário e ameaça tirar-lhe as penas, fazendo referência ao seu apelido de passarinho. Por outro lado, Bentevi devolve o insulto dizendo que Madapolão não seria um homem, mas sim “*um negro preto*” e “*cor de carvão*” (CARVALHO, 1967, p. 295-296, grifo meu):

Madapolão

Bentevi olhe para mim:
Me chamam Madapolão,
Arranco-te as penas tôdas
Não te deixo um só canhão.

¹⁵ Vale destacar que há excelentes pesquisas que focalizaram a atuação de mulheres e homens negros na cantoria e no cordel desde o período oitocentista, como se observa nos trabalhos de LESSA (1982); SANTOS & VIANNA (1989); LEWIN (2007); SANTOS (2009, 2020); ALVES SANTOS (2010); GOMES (2012); IUMATTI (2020); dentre outros.

Bentevi

Prá isso não vejo **homem**,
 Meu velho Madapolão,
Vejo aqui um negro prêto,
 Mais prêto do que carvão.

Madapolão

No alicerce tem pedra,
 E na parede tijolo,
 Se mando a mão, vejo a queda,
 Se mando o pé, vejo o rolo.
 Na ponta da língua eu trago
 Noventa mil desaforos.

Esse pequeno trecho ilustra a enorme tensão racial e social que poderia ocorrer em meio ao duelo entre antigos poetas. Por outro lado, o trecho também indica a presença e a potência da performance do repetista negro. Se os ataques contra poetas negros/as poderiam ser cruéis, esses homens e mulheres também não hesitariam em atacar com a mesma força, tal como o cantador que avisara: “*Na ponta da língua eu trago/ Noventa mil desaforos*”. No segundo exemplo abaixo, é possível notar que até mesmo a suposta branquitude, como estatuto social, poderia ser colocada em xeque durante uma disputa, descortinando aspectos da miscigenação racial no Brasil.

É o que se observa no desafio entre os cantadores Inácio da Catingueira e Romano da Mãe D’água, já mencionados anteriormente. Vejamos o trecho abaixo, em que Romano aparece dizendo (NUNES, 1979, p. 58):

Romano

Negro, canta com mais jeito,
 Vê a tua qualidade,
 Eu sou branco, tu um vulto
 Perante a sociedade.
 Eu pra vir cantar contigo
 Baixo de dignidade.

Inácio

Esta sua frase agora,
 Me deixou admirado...
 O sinhô para ser branco,
 Seu couro é muito queimado,
 Sua cor imita a minha,
 Seu cabelo é agastado.

Nos versos citados, a fronteira que separava os cantadores durante o desafio parece ter sido abalada, mesmo que por um breve momento, a partir da resposta de Inácio, que enumera algumas características físicas de Francisco Romano, trazendo à tona as contradições do preconceito racial no país¹⁶.

Dentre os repentistas negros/as, também havia Chica Barrosa, uma poeta¹⁷ paraibana de grande força e irreverência. Ao que tudo indica, Barrosa era uma mulher negra livre e cantou nas últimas décadas do século XIX. Em seu desafio contra Neco Martins, um cantador branco, podemos notar que ela também responde a vários ataques raciais, que foram registrados por diferentes autores. Leonardo Mota, por exemplo, publicou alguns trechos do referido desafio a partir do testemunho oral fornecido pelo poeta Azulão. Vejamos a seguir alguns versos em que Barrosa aparece afirmando a sua liberdade e recusando, portanto, ser tratada como “cativa” ou “criada” pelo seu oponente (MOTA, 1921, p. 82):

Barrosa

– Não me ameace de peia
Que me faz ficá danada;
Eu não sou sua cativa
Nem também sua criada;
Se continuá assim,
Vê nega desaforada...

Neco

– Você pode se daná
E ficá desaforada!
Porém, se cantá comigo
Com cantiga arrebatada,
Tem sorte de tartaruga:
Morre na beira virada!

Barrosa

– Neco, você não se esqueça
De que eu sou nega atrevida...
Eu no dia em que me estóvo,
Só canto é à toda brida...
Meus olhos se acacuruntam,

¹⁶ O desafio entre Inácio e Romano é um dos mais conhecidos e estudados da história da cantoria. Muitos/as poetas, folcloristas, autores/as e pesquisadores/as se dedicaram ao tema. Sobre a questão levantada nesse parágrafo, convém destacar, por exemplo, o trabalho de Orígenes Lessa em sua obra intitulada “*Inácio da Catingueira e Luís Gama: dois poetas negros contra o racismo dos mestiços*” (LESSA, 1982), bem como NUNES (1979), LEWIN (2007), ALVES SANTOS (2010) etc.

¹⁷ Neste trabalho, optei pelo uso do termo poeta, que pode abarcar mulheres e homens. No entanto, as autoras também se apresentam como poetisas, repentistas, cantadoras e outras denominações.

Fica a venta retorcida;
 Cantadô macho é bobage,
 Não pode com a minha vida!

É nesse contexto que podemos situar Chica Barrosa, a cantadeira que ocupa o foco dos estudos realizados nesta pesquisa de mestrado. Chica Barrosa está associada a um grupo de autores negros/as da oralidade, autores/as cuja contribuição foi por muito tempo silenciada. Ela pertence às primeiras gerações de repentistas e os traços de sua trajetória nos mostram o quanto as mulheres sempre estiveram presentes na cantoria, entoando os seus versos e enfrentando muito “cantadô macho”, como dizem os versos acima. No entanto, infelizmente, o conhecimento sobre Chica Barrosa e outras mulheres é mais escasso em relação ao material disponível sobre homens cantadores. Isso porque, em geral, essas autoras foram mencionadas em notas breves e ganharam pouco espaço em publicações. Até hoje, há muitas obras sobre cantoria nas quais nenhuma mulher é citada, como se elas nunca tivessem participado da construção dessa poética¹⁸.

Esse apagamento vem de longe e tem profundas raízes históricas. Assim como aconteceu em outras áreas, por muito tempo a historiografia oficial procurou reduzir ou ignorar a presença das mulheres na cantoria. Joseph Luyten, um renomado pesquisador da área, chegou a afirmar certa vez que *“se os autores, por uma razão ou por outra, não conseguiram citar uma só autora, uma só trovadora, é que realmente o ‘sexo fraco’ não se interessa pelo cancioneiro nordestino”* (LUYTEN, 2003, p. 143). Esse é um grande equívoco, pois as mulheres sempre foram atuantes no cancioneiro nordestino e suas presenças foram, sim, testemunhadas e circularam pela oralidade. Além disso, elas também chegaram às páginas de antigas obras de folcloristas. Por isso, como demonstra os estudos de Francisca Santos (2009; 2020), a colocação de Luyten revela um tipo de pensamento que *“não somente nega a existência de uma produção poética de mulheres, como transfere para elas a responsabilidade de não haver, na historiografia, [mais] referências sobre suas poesias”* (SANTOS, 2020, p.14).

Assim como Joseph Luyten, muitos autores afirmaram (e alguns ainda afirmam) a inexistência dessas mulheres repentistas no passado, seja de maneira explícita ou seja por meio da omissão de seus nomes. De todo modo, há pesquisas muito sérias

¹⁸ Cf. BATISTA (1929); PEREIRA (1995) e outras obras sobre cantoria onde não constam nomes de mulheres repentistas.

desenvolvidas nos últimos anos, as quais refutam esse apagamento. Autoras como Francisca dos Santos (2009) já demonstraram que, a despeito dos equívocos e preconceitos propagados pelo discurso oficial, a verdade é que as mulheres sempre estiveram presentes na cantoria – inclusive as mulheres negras. Para demonstrar esse fato, também poderíamos tomar, como exemplo, os escritos de Rodrigues de Carvalho, um dos primeiros folcloristas a se interessar pelo registro de versos e notas biográficas de cantadores. Dentre as suas obras, há um trabalho dedicado aos aspectos da influência africana na cultura brasileira. Em relação ao universo da cantoria, o autor declara: “*Não é só no sexo forte que o talento africano se revela. Temos a negra Xica Barroza, que ficou memorável no conceito popular, pelo seu talento e sua verve de cantadora em sambas*” (CARVALHO, 1967, p. 75)¹⁹.

Esse é um dos registros que chama a atenção para a presença de mulheres negras nesse campo poético. Embora o autor também esteja preso a algumas noções depreciativas, como a separação de “sexo forte” e “sexo fraco” associada a homens e mulheres, ainda assim a sua obra salienta a presença e o talento das mulheres dentro dessa tradição, citando, como exemplo notável, a presença da repentista Chica Barrosa enfrentando cantadores no século XIX. Além dela, outras obras mencionam versos de mulheres repentistas, de várias etnias, como Branca Salvina, Maria Tebana e Rita Medeiros. Sobre esta última, há indicações de que ela espalhava seus versos “*cantados na toada saracoteada dos batuques, de que ainda há memória vivíssima entre os negros*” (MOTA, 2002, p. 140).

Atualmente, a memória em torno de algumas dessas mulheres ainda existe na oralidade e está nas páginas de livros e folhetos, como se vê nos versos da cordelista Dalinha Catunda (2010), que dizem:

E pelo Nordeste afora,
Em roda de cantoria,
Rita Medeiros cantava,
Chica Barrosa se via.
Maria Tebana também
Cantava e cantava bem
Mulher que se garantia.

Vale ressaltar que, durante muito tempo, os estudos sobre as origens da cantoria se empenharam em indicar uma hegemonia de influências europeias,

¹⁹ “Samba” aqui se refere a uma acepção antiga que designava os encontros festivos, festas ou funções, onde poderiam se desenrolar as cantorias.

através da imagem do “cantador”, representada pelo homem branco que seria o próprio “*descendente do Aedo da Grécia, do rapsodo ambulante dos Helenos [...] dos menestréis, trovadores, mestres-cantadores da Idade Média*” (CASCUDO, 1984, p. 129). Essa é uma visão que buscava associar a origem da cantoria a elementos europeus, excluindo a contribuição cultural de homens – e mulheres – de outras etnias, que também participaram do processo de formação dessa poética.

Mas existem outras vertentes de estudos que chamam a atenção para a presença de variadas culturas na formação da cantoria no nordeste do Brasil, como a contribuição africana, que foi talvez a mais negada ao longo da história²⁰. Com isso, o tema das relações da cantoria com a África se faz cada vez mais presente. E não é para menos: o continente africano possui ricas tradições orais e é repleto de grandes improvisadores/as. Muitos estudiosos/as se dedicaram a esse tema em vários âmbitos, chamando a atenção para as múltiplas formas de improvisação (poética, narrativa, musical) observada em culturas africanas. O autor Le Roi Jones, por exemplo, ressalta que algumas dessas formas “*constituíam o meio principal de educação dos africanos, o meio pelo qual a sabedoria e conhecimento dos mais velhos eram transmitidos aos mais novos*” (JONES, 1967, p. 37). Não é de se admirar o fato de que muitos/as repentistas de ascendência africana estivessem presentes, de maneira marcante, desde os primórdios cantoria no Brasil.

Durante o regime da escravidão, a cantoria também foi um meio pelo qual alguns indivíduos escravizados conseguiram conquistar a liberdade, seja pela compra da alforria, seja pelo reconhecimento que receberam a partir de suas performances poéticas (GOMES, 2012). É o caso de cantadores como Inácio da Catingueira, Fabião das Queimadas, Manoel Caetano, dentre outros. Em relação a Manoel Caetano, por exemplo, o autor Francisco das Chagas Batista aponta que ele “*residia em Barra de Santa Rosa, no Estado da Paraíba. Fora cativo; tendo se dedicado a vida de cantador, o senhor dera-lhe a carta de alforria*” (BATISTA, 1929, p. 82). No trecho de um de seus desafios, publicado na obra *Cantadores e poetas populares* (1929, p. 77), podemos notar como a questão escravista aparece nos insultos raciais direcionados ele:

²⁰ Cf. Estudos de L. Soler (1995), G. Gomes (2012), S. Gomes (2008), P. Iumatti (2020) e outros.

M. Cabeceira

Negro Manoel Caetano
 Focinho de Papa-vento,
 Tanto eu tenho de vermelho
 Como tu tens de cinzento:
 Por que entraste em Moreno
 Sem o meu consentimento?

Manoel Caetano

Não preciso de licença,
 Para cantar no Moreno:
 Eu para dar em cantor
 Ocupo qualquer terreno;
 Homem que rouba cavalo
 Passa a noite no sereno.

M. Cabeceira

Negro, trate com respeito,
 Não seja tão **atrevido**;
 Passo a noite no sereno
 Atrás de negro fugido;
 Você pode ser cativo
 E andar aqui escondido.

Assim como Manoel Caetano, um dos primeiros grandes cantadores negros foi Inácio da Catingueira, já citado anteriormente. O seu nome foi guardado pela memória oral e escrita. Os autores Almeida e Sobrinho apontam que, segundo os inventários, Inácio foi escravo de “*Manoel Luiz de Abreu e, após a morte deste, de seu genro Francisco Fidié Rodrigues de Souza*” (ALMEIDA e SOBRINHO, 1978, p. 108). O seu desafio mais conhecido deu-se contra o cantador Romano da Mãe D’Água, um intenso combate que ocorreu na cidade de Patos. Esse duelo poético gerou inúmeras transcrições, variantes e recriações literárias. Um dos pontos mais sensíveis do desafio era a distância social entre os combatentes, a começar pela questão racial e o estatuto que ocupavam na sociedade.

Também havia uma grande diferença no interior do espaço poético, demarcada por elementos diversos, como os próprios instrumentos utilizados durante o embate. Conforme os registros, Inácio da Catingueira cantava ao som do pandeiro, enquanto Romano empunhava a sua viola. Dessa forma, como observa o autor Lumatti, esse desafio contou com o uso de duas armas poéticas diferentes:

De um lado, a viola, o cantar mais pausado e a performance mais estática, de origem europeia; de outro o pandeiro, o ritmo acelerado da embolada e a maior presença do corpo – os quais abrangiam vocalizações e performances que poderiam implicar toda uma visão

diversa de mundo, incluindo processos de ‘encantamento’, de origem africana (IUMATTI, 2020, p. 54).

O encontro de Inácio da Catingueira e Romano da Mãe D’Água é considerado, muitas vezes, como um marco simbólico das origens da cantoria. De acordo com a pesquisadora Linda Lewin, Inácio era um “*rimador de pandeiro*” (LEWIN, 2007, p. 94). Em um dos fragmentos desse desafio contra Romano, coletado por Rodrigues de Carvalho, Inácio afirma: “*Sou das emboladas*” (CARVALHO, 1903, p. 181), uma referência direta a esse tipo de improviso acelerado ao som do pandeiro. Esse aspecto também pode ser observado nas referências ao instrumento que estão nos próprios versos relativos ao cantador, bem como nas ilustrações das capas de vários folhetos de cordel que foram escritos a partir do desafio entre Inácio e Romano.

Figura 4: Capa do folheto de Silvino Pirauá



Fonte: Acervo Pessoal de Gilmar de Carvalho

Embora a viola seja considerada, atualmente, como o instrumento central deste gênero da cantoria, isso se deu por meio de um processo gradual, que foi traçando fronteiras entre o improviso poético de violeiros/as, emboladores/as,

rabequeiros/as e assim por diante. No passado, porém, essas convenções e regras ainda estavam em processo de codificação. Isso permitiu que cada repentista pudesse se apresentar com seu instrumento de improviso, com a sua própria arma de combate. Quanto aos poetas negros, eles também cantaram ao som de rabecas, como é o caso do famoso Fabião das Queimadas, um cantador escravizado nascido no Rio Grande do Norte. Fabião também está entre os grandes nomes da história da cantoria²¹. No *Dicionário Biobibliográfico de repentistas e poetas de bancada* (1978), os autores afirmam que o poeta nasceu Santa Cruz-RN e viveu entre 1848 e 1928:

[...] foi escravo de José Ferreira Rocha, juntou vintém a vintém os oitocentos mil réis com os quais comprou a sua própria alforria. Livre, continuou amealhando até o suficiente para comprar por cem mil réis a alforria da mãe que, velha, só valia essa importância. Não parou por aí. Juntou quatrocentos mil réis, comprou a alforria da sobrinha, com quem se casou e de quem teve quinze filhos (ALMEIDA E SOBRINHO, 1978, p. 238)

No fragmento acima, extraído do verbete de Fabião das Queimadas (ou Fabião Hermenegildo Ferreira da Rocha, como era o seu nome de batismo), podemos notar que a cantoria se constituiu como uma possível via de acesso à liberdade para repentistas negros/as em meados do século XIX no Brasil. Ainda que o cenário fosse bastante adverso para essas pessoas, com uma enorme pressão social sobre suas performances poéticas, existia a possibilidade acúmulo de dinheiro ao ganhar as disputas, mostrando-se como uma via de trabalho. Em alguns casos, seria possível obter um valor suficiente para a compra de alforrias (IUMATTI, 2020).

Em última instância, tudo indica que o reconhecimento e a fama de cantador poderiam significar um caminho para a conquista da liberdade ou, ao menos, uma maneira de propagar as suas vozes ativamente dentro da sociedade em que viveram. Para Fabião das Queimadas, a cantoria forneceu a possibilidade de compra de sua própria alforria, além de propiciar a liberdade de sua mãe e sobrinha. Em versos registrados por Batista e Linhares (1976, p. 24), Fabião exalta: “*Quando forrei minha mãe/ A lua saiu mais cedo/ Para alumiar o caminho/ De quem deixava o degredo*”. A historiografia registra uma rara fotografia do poeta, com idade já avançada, trazendo a rabeca em suas mãos. Em relação à Inácio da Catingueira, existe um monumento erguido em sua memória na cidade de Patos, onde se pode

²¹ Há alguns autores/as que tratam sobre esse famoso rabequeiro, como Irani Medeiros (2017), Alessandro Dozena e Caio Padilha (DOZENA; PADILHA, 2021), dentre outros.

ver uma representação desse grande “*rimador de pandeiro*”, que é um dos poetas que marcaram o início da história da cantoria.

Figura 5: Retrato de Fabião das Queimadas



Fonte: BATISTA e LINHARES (1982, p.05)

Figura 6: Monumento a Inácio da Catingueira



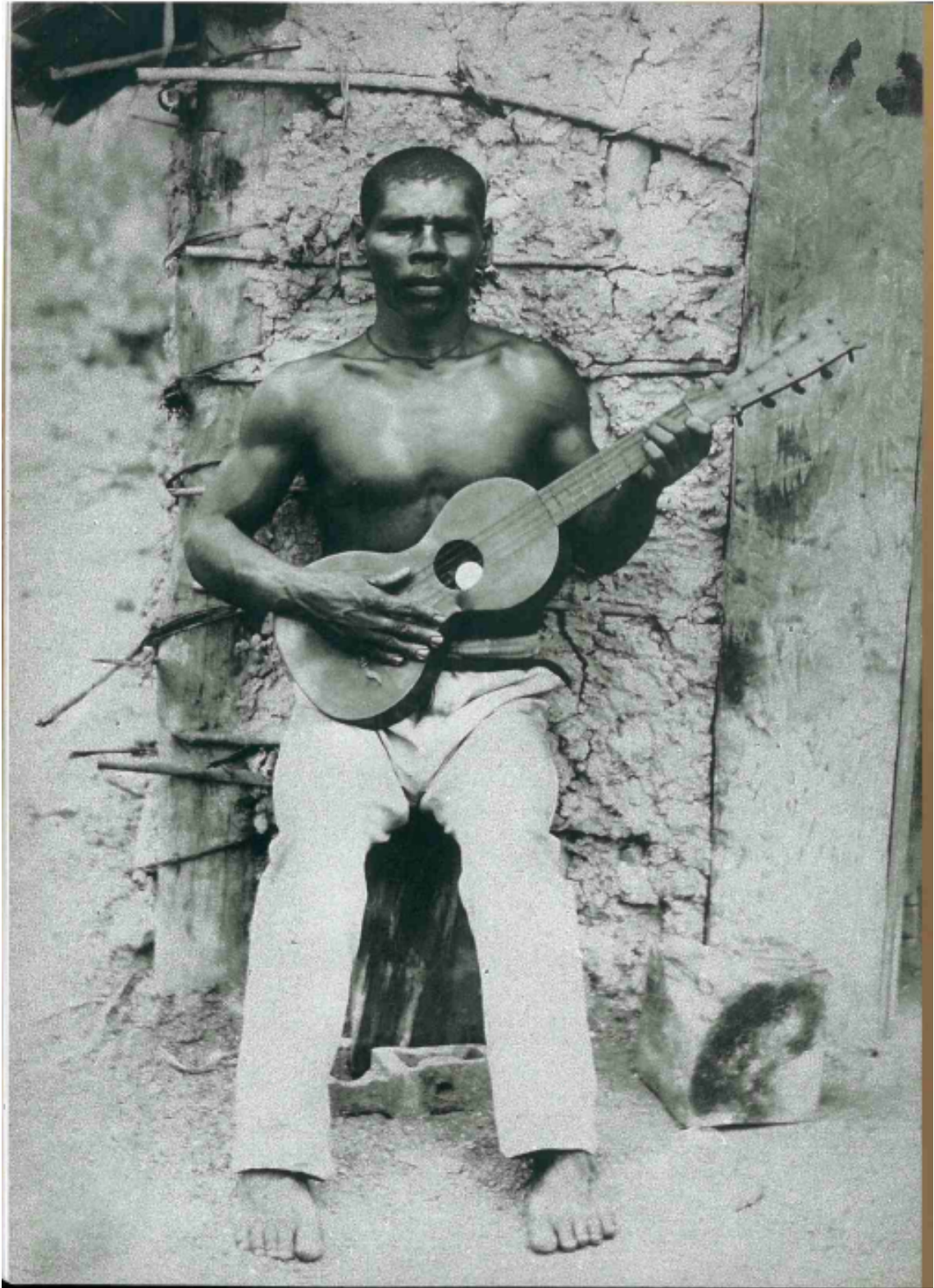
Fonte: Associação da Memória Musical da Paraíba

Além de repentistas negros/as que tocaram instrumentos de arco ou percussivos, houve também muitos indivíduos que adentraram a cantoria tocando viola. Para o historiador Paulo Iumatti, esses homens e mulheres são aqueles que “*tiveram ou optaram por mostrar o seu valor na poesia de improviso dominando as armas do establishment*”, isto é, com as mesmas armas da ordem estabelecida (IUMATTI, 2020, p. 54). Dessa forma, há um grande número de violeiros/as negros/as do século XIX, tais como Manuel Caetano, Madapolão, Azulão, Preto Limão e Chica Barrosa, que cantaram os seus repentes ao som das violas.

Sobre esse ponto, vale destacar um raro registro fotográfico que consta na obra *O negro na fotografia brasileira do século XIX* (ERMAKOFF, 2004), onde há o retrato de um cantador negro do período oitocentista. Trata-se de um poeta do sertão de Pernambuco. Seu nome não aparece no registro e também não há informações sobre o fotógrafo/a. Contudo, a imagem nos permite ver o cantador, que

olha para câmera com olhar fixo, encostado a uma parede e carregando consigo uma viola de dez cordas.

Figura 7 : Violeiro no sertão de Pernambuco



Fotógrafo não identificado, Société de Géographie, Paris. Fonte: ERMAKOFF, 2004.

Em relação à Chica Barrosa, tudo indica que a sua inserção no universo da cantoria não foi nada fácil. Como mulher negra, ela certamente precisou enfrentar desafios ainda maiores do que os seus companheiros para conseguir adentrar esse campo e conquistar territórios poéticos, respeito e reconhecimento. Para as mulheres, de um modo geral, há grandes dificuldades em ingressar na profissão de repentista. Isso porque, desde o início, elas cantaram em um contexto histórico muito desfavorável, em meio a uma sociedade patriarcal que pretendia exercer todo tipo de controle sobre elas. Por isso, é provável que muitas repentistas talentosas não tenham conseguido ingressar na profissão ou tenham deixado de cantar precocemente – outras, permaneceram atuantes apenas em círculos mais restritos, devido à pressão familiar, sobretudo por parte de pais e/ou maridos.

Os contextos são múltiplos. O que sabemos é que, certamente, há grandes mulheres cujos nomes a história não guardou. Mulheres que cantaram e foram famosas em suas regiões, mas seus versos não chegaram às páginas de livros e folhetos. Em muitos casos, também houve o desinteresse por parte de vários autores que coletaram relatos e versos, mas não tinham a intenção de retratar mulheres em suas obras, dando preferência aos homens poetas, considerados os verdadeiros representantes da cantoria. Por essas razões, e muitas outras, as fontes de pesquisa apresentam grandes lacunas e muitos nomes se perderam, como parte desse processo de silenciamento histórico que recai sobre as mulheres há séculos, ainda mais quando se trata da população negra e indígena no Brasil. Mesmo assim, a atuação das mulheres na cantoria está documentada desde os primeiros registros sobre essa tradição. Elas aparecem em antigas publicações elaboradas a partir de depoimentos orais, muitas vezes mencionadas em pequenas notas.

No caso de Chica Barrosa, ela aparece, na história da cantoria, como a primeira mulher repentista do Brasil. É a primeira a conseguir se estabelecer na profissão e espalhar a sua fama, deslocando-se por várias regiões e travando intensos combates durante a sua vida de repentista. Segundo Câmara Cascudo, ela foi “*a primeira lutadora do seu sexo que enfrentou os nomes mais ilustres da cantoria*” (CASCUDO, 1984, p. 316). Por esse motivo, Barrosa é consagrada por sua grande irreverência ao ingressar em um universo dominado por homens. Este trabalho visa investigar a sua atuação desta cantadeira, com enfoque em sua trajetória individual e mapeando os circuitos poéticos que a violeira integrava.

Infelizmente, não existem retratos de Chica Barrosa e nenhum tipo de registro iconográfico que nos revele o seu verdadeiro rosto. Porém, nos últimos anos, houve quem se aventurasse a criar algumas ilustrações, construindo representações da cantadeira. É o caso da ilustração de Lúcia França que está na capa da antologia poética elaborada por Irani Medeiros, publicada em 2009. Nela, vemos o contorno da imagem de uma mulher, trazendo uma viola nas mãos. Mais recentemente, essa mesma ilustração da antologia serviu de modelo para a elaboração do cartaz de divulgação da *Caravana Literária Agosto das Artes*, um evento literário que ocorreu na Paraíba e que prestou homenagem à autora Chica Barrosa.

Figura 9 : Chica Barrosa ilustrada por Lúcia França



Fonte: Capa do livro de (MEDEIROS, 2009)

Figura 10 : Chica Barrosa ilustrada no cartaz do evento *Caravana Literária Agosto das Artes 2022*



Fonte: FUNESC - Fundação Espaço Cultural da Paraíba

Vale dizer que a localização de registros iconográficos de antigas mulheres repentistas se mostrou muito difícil, por diversas razões. Uma delas é o fato de que as tecnologias, muitas vezes, não eram acessíveis para essas mulheres na época. Fora isso, existe o fato de que uma parte dessas violeiras cantava em ambientes domésticos, devido a uma série de impedimentos impostos a elas naquele contexto. Diante desse cenário, há uma grande dificuldade em conhecer as histórias dessas mulheres repentistas e suas produções poéticas, bem como acessar possíveis registros guardados por familiares. Porém, um dos registros raros, que tive a chance de contemplar durante o trabalho de pesquisa, foi o retrato de uma violeira nascida no século XIX, em data imprecisa, provavelmente no município de Areia, na Paraíba. Ela se chamava Maria Luisa Alves de Melo. Na imagem, podemos vê-la em idade avançada, usando vestido e chapéu de palha, com sua viola nas mãos. Segundo o seu bisneto, o Sr. Evaldo Costa, que me concedeu generosamente a cópia desta fotografia, Dona Maria Luísa era repentista e ficou cega aos 40 anos, como se pode notar pelo uso dos óculos.

Figura 11 : Retrato da violeira repentista Maria Luisa Alves de Melo



Fonte: Acervo Privado de Evaldo Costa

1.2. Mulheres negras no Brasil

Até esse ponto, tratamos sobre a riqueza poética da cantoria e do seu significado histórico e cultural, uma reflexão que é de suma importância para o estudo de Chica Barrosa. Essa poesia improvisada e cantada também foi um meio através do qual mulheres e homens negros/as conquistaram e elaboraram formas multivariadas de propagarem as suas vozes dentro da sociedade em que viveram, adentrando espaços e ampliando suas ações, mediante lutas e estratégias de sobrevivência. Em relação à Chica Barrosa, os traços de sua trajetória revelam, principalmente, o impacto das estruturas de gênero e raça na sociedade de sua época. Desse modo, este primeiro capítulo da dissertação se apoia, em grande parte, nos conceitos das novas vertentes da História Social, sobretudo aquelas que consideram o estudo das mulheres e homens negros a partir da centralidade do indivíduo e a noção de sujeito histórico, o que representa uma grande mudança de direcionamento na historiografia.

Como se sabe, durante muito tempo a história da escravidão no Brasil se limitou a uma visão de completa passividade, que convertia a população negra em objeto. Consequentemente, os estudos históricos tendiam a considerar as mulheres e homens escravizados/as como indivíduos totalmente submetidos à dominação senhorial e à violência do sistema escravista, como se fossem seres desprovidos de qualquer possibilidade de ação ou autonomia. Por outro lado, houve também muitos trabalhos que levantaram a questão da rebeldia escrava, destacando os confrontos diretos travados contra o sistema vigente, por meio de fugas, atentados, quilombos, levantes e outras formas de combate e insubmissão. Diante disso, podemos dizer que, até meados dos anos 1970, a historiografia brasileira construiu, basicamente, duas imagens primordiais em torno dos/as escravizados/as: de um lado, a ideia de passividade e objetificação; de outro, a rebeldia e os confrontos diretos travados em diferentes épocas e regiões do país²².

Contudo, a partir dos anos 1980, houve uma renovação ocorrida nesse campo de estudos, com o advento de um novo ponto de vista analítico. Rompendo com a antiga dicotomia entre passividade e rebeldia (ROCHA, 2009), essas pesquisas

²² Há pesquisadoras que apresentam excelentes balanços da discussão historiográfica sobre escravidão no Brasil, como MACHADO (1988, p.143-60); ROCHA (2009, p. 30-75), dentre outros/as.

passaram a colocar o indivíduo no centro das investigações, considerado-o como um agente histórico. Através dessa mudança de enfoque, houve um grande avanço nos estudos historiográficos, o que tornou possível analisar não somente as rebeliões e combates empreendidos ao longo dos séculos, mas também vislumbrar as variadas formas de resistência cotidiana, realizadas por meio de uma trama complexa de negociações e conflitos que permearam as relações da sociedade brasileira.

Em relação ao estudo das mulheres negras no Brasil, durante a escravidão e após a abolição, importantes pesquisas têm sido desenvolvidas nas últimas décadas no campo historiográfico, que consideram as suas ações e perspectivas enquanto agentes. Por meio dessas pesquisas, que são parte de um novo contexto da História Social da escravidão, o conhecimento a respeito das experiências dessas mulheres passa a ocupar o lugar central em investigações. Desse modo, variadas fontes e novas abordagens estão sendo utilizadas a fim de se recuperar rastros de vivências que foram traçadas, bem como analisar as formas de conflito e negociação que permeavam as relações estabelecidas por mulheres negras com os segmentos das sociedades a qual elas pertenciam.

Nessa perspectiva, os estudiosos salientam que, apesar de o regime de escravidão ter operado de modo a promover a exploração mulheres e homens de origem africana, havia entre ambos certas funções condicionadas por aspectos biológicos, sociais ou culturais. No que se refere às mulheres negras, em muitos contextos elas desempenharam as mais diversas ocupações produtivas ao lado dos homens, dentro de um mesmo regime exaustivo de trabalho forçado. Entretanto, elas também foram submetidas a mais formas de exploração, por meio das quais os seus corpos eram alvos de apropriação sexual e reprodutiva. Considerando esse fato, constata-se que as relações escravistas (e pós-escravistas) eram atravessadas por questões de gênero e de raça:

Portanto, sobre a escrava-mulher recaiu uma tripla exploração, visto que além de ser mulher, era trabalhadora escravizada e amargava a condição de objeto sexual (...) podendo gerar filhos que representavam um lucrativo investimento para o senhor, que dispunha dessas crianças como melhor lhe aprouvesse (ROCHA, 2001, p. 04).

Embora esses estudos ainda não sejam tão numerosos no país – tendo em vista o que já foi produzido em outras regiões do continente americano, como

Estados Unidos e Caribe²³ – as pesquisas recentes no Brasil têm demonstrado um avanço considerável na compreensão do universo da mulher negra, revelando o impacto das estruturas de gênero em sociedades escravistas. Trata-se de uma mudança de enfoque, cujo ponto de partida analítico passa a ser o próprio indivíduo, enquanto agente histórico, observando-se as formas de resistência cotidiana e as práticas sociais exercidas, a partir de temas como: trabalho feminino no campo e na cidade, obtenção de alforrias, maternidade, violência sexual, controle de fertilidade, manutenção da família negra, transmissão de aspectos culturais de matriz africana, entre tantos outros.

No livro *Mulheres negras no Brasil escravista e pós-emancipação* (2012), Paixão e Gomes ressaltam os caminhos e possibilidades que essas novas vertentes dos estudos historiográficos apontam. Como afirmam os autores: “*precisamos conhecer mais a fundo as vivências das mulheres negras (...) acompanhar trajetórias e personagens para entender o cotidiano das mulheres africanas e crioulas*”. Para isso, “*interessaria fundamentalmente localizar vozes femininas no passado, não apenas os sons da opressão, do poder público, da medicina e das elites letradas*” (PAIXÃO e GOMES, 2012, p. 300). Segundo tal perspectiva, não interessam somente as vozes advindas do discurso oficial e letrado, mas há também a busca por vozes que ecoaram fora dessa lógica. Vozes cujos registros fornecem alguma possibilidade de aproximação da ótica de mulheres negras em relação às suas próprias vidas, as quais poderiam variar de modo significativo de acordo com a época, a localidade e a condição social à qual pertenciam, além de uma série de fatores em cada contexto.

Em artigo publicado no livro *História das Mulheres no Brasil* (2001), por exemplo, a autora Miridan Knoz Falci resume os principais registros que encontrou de mulheres na região do “sertão nordestino”:

As muito ricas, ou da elite intelectual, estão nas páginas dos inventários, nos livros, com suas jóias e posses de terras; as escravas, também estão ali, embora pertencendo às ricas. As pobres livres, as lavadeiras, as doceiras, as costureiras e rendeiras, (...) as apanhadeiras de água nos riachos, as quebradeiras de coco e parteiras, todas essas temos mais dificuldade em conhecer: nenhum bem deixaram após a morte, e seus filhos não abriram nenhum inventário, nada escreveram ou falaram de seus anseios, medos e

²³ Nos Estados Unidos e Caribe, destaco os trabalhos de MORGAN (2017) e WEST (2018).

angústias, pois eram analfabetas e tiveram, no seu dia-a-dia de trabalho, de lutar pela sobrevivência. Se sonharam, para poder sobreviver, não podemos saber (FALCI, 2001, p. 241-242).

Em seu estudo, Falci afirma que a localização de informações acerca da experiência de mulheres escravizadas e pobres livres no sertão é um grande desafio para o desenvolvimento de pesquisas nesse campo. Para a autora, que analisou o período do século XIX nas Províncias do Piauí e Ceará, a explicação para esse fato estaria relacionada à condição social em que viviam essas mulheres. Na sua visão, a ausência de documentos oficiais, além da questão do analfabetismo, foram impedimentos para que elas “falassem” e “escrevessem” algo sobre elas mesmas – o que encerrou também, por extensão, as possibilidades de sabermos mais sobre as suas vivências²⁴.

Mas será que essas mulheres escravizadas ou livres do sertão nordestino não deixaram mesmo “*nenhum bem*”, como afirma a historiadora? Parece que o próprio fragmento citado contém a resposta. Se retomarmos a citação, podemos notar que a Falci enumera, justamente, alguns bens deixados por essas mulheres, ao citar as diversas atividades que elas desenvolviam como lavadeiras, doceiras, costureiras, rendeiras, quebradeiras de coco e assim por diante. Trata-se de um universo repleto de conhecimentos compartilhados, de modos de fazer e um vasto campo cultural protagonizado por essas mulheres, que provavelmente transmitiram esses elementos para várias gerações seguintes. Esse é um bem de grande relevância, embora não conste nos documentos e inventários que a autora menciona.

Por isso, se tivermos em vista as contribuições recentes no âmbito da História Social, os impedimentos sobre o estudo dessas mulheres podem ser repensados. O aprimoramento dos instrumentos analíticos, assim como a reavaliação de fontes históricas, têm demonstrado a existência de mulheres (escravizadas, libertas e livres) que conseguiram traçar percursos diversos, até mesmo inusitados em seus contextos, a despeito das adversidades que enfrentaram. As evidências da atuação de mulheres negras tem revelado uma realidade bastante complexa, cujos indícios apontam que parte delas conquistou e elaborou várias formas de atuar dentro da sociedade em que viveram, por meio de estratégias, lutas e negociações.

²⁴ Há muitas pesquisas sobre o tema da escravidão e letramento, como o estudo *Escravos bem falantes e nacionalização linguística no Brasil* de Ivana Lima (2012). Ver também, BARROS (2017), ALKMIM (2006), dentre outros.

Certamente, esse processo não se deu sem que houvesse tensões e contradições, mas sim *“através de lutas, conflitos, resistências e acomodações, cheias de ambiguidades”*:

Assim, as relações entre senhores e escravos são frutos de ações (...) tecidas nas experiências destes homens e mulheres diversos, imersos em uma vasta rede de relações pessoais de dominação e exploração (LARA, 1995, p. 46-47).

Dentre essas vozes negras que chegaram até os dias de hoje, podemos distinguir aquelas que se davam de um modo bastante singular, carregado de força simbólica: a saber, as vozes que se propagaram no tempo e no espaço através do canto. Sendo assim, o fato é que – independentemente do acesso à escrita – uma das formas possíveis de expressão por parte de mulheres e homens acontecia através da oralidade. Foi através da voz que teve origem no Brasil a chamada cantoria. Como vimos, essa tradição poética, apesar de aparecer vinculada a uma produção masculina de forma predominante, guarda também a presença de mulheres. Assim sendo, dentre as múltiplas realidades vividas em território brasileiro, interessa-nos aqui, particularmente, a chamada Província da Paraíba. Foi ali que nasceu, na segunda metade do século XIX, a violeira negra Chica Barrosa.

1.3. Descrições e contradições

Francisca Barroso, Chica Barroso, Francisca Barrosa ou Chica Barrosa... há muitas variações nos nomes pelos quais a repentista ficou conhecida. Na grafia mais antiga, o seu nome aparece como Xica Barroza. Com o passar do tempo, no entanto, ele foi repetido de maneiras diferentes, substituindo-se a letra “X” por “Ch” e/ou o “Z” por “S”. Atualmente, a versão mais corrente é “Chica Barrosa”, optando-se por uma atualização ortográfica. Em meio a tantas possibilidades, optei por adotar somente um desses nomes. Por isso, ao longo deste trabalho, a repentista é chamada de Chica Barrosa, com sufixo feminino, visto que esse é o modo como seu nome aparece no interior dos versos de desafio, e também no estribilho com o qual ela assinava as suas toadas, dizendo: *“A Negra Xica Barroza/ É faceira e é dengosa”* (CARVALHO, 1903, p. 169). No corpus da pesquisa, porém, há dois casos em que a repentista parece ter optado pelo nome Francisca Barrosa, provavelmente devido a

uma adequação da métrica, como mostra o Quadro 2:

Quadro 2 - Fragmentos onde constam variantes dos nomes da violeira Chica Barrosa

Fragmento 1 - Desafio com Preto Limão	Fragmento 2 - Desafio com Neco Martins
E eu sou Francisca Barrosa Vaca das pontas serrada... No costume de tirar Touro velho de malhada, Esses pretos carreteiro Não me aguenta a marretada! BARROSA apud ALMEIDA e SOBRINHO, 1978, p. 165 (grifo meu)	Seu Neco, eu vou lhe avisá Pro sinhô sabê como é Eu sou Francisca Barrosa Vamo cantá no Siupé? O sinhô nunca encontrô hôme Mas hoje encontra muié! Versos cantados pelo poeta Sebastião Piauí em entrevista realizada em junho de 2019 (grifo meu).

Fonte: Autora

A marca do sufixo feminino no nome da repentista aparece em todos os fragmentos que compõem o corpus da pesquisa. Sem dúvidas, isso não é mera coincidência. Mesmo considerando que existem muitas camadas de sentido nos fragmentos e na transposição do texto escrito para o oral, podemos verificar que, nos versos que aparecem no quadro acima, há todo um conjunto de marcas orais e de recursos poéticos que indicam a auto-afirmação no feminino. Se considerarmos também as regras da cantoria, é bastante improvável que a repentista tenha construído as suas rimas combinando o som da vogal [a] (que é aberta) com a vogal [o] (fechada). Esse não é um recurso usual na cantoria e nem no rimário brasileiro, de maneira geral. Dito isso, é preciso frisar que essa marca do feminino como desinência de gênero indica, na verdade, uma postura poética muito particular, por meio da qual a violeira se afirmava como mulher e negra. Como observou Leonardo Mota, ao tratar sobre as mulheres no repente: “*outra renomada cantadora foi a Chica Barrosa, que não gostava, “por ser mulher” – dizia ela – de que a chamasse Chica Barroso*” (MOTA, 1976, p. 178).

Quanto à transformação do nome Francisca em Chica, esse é um fenômeno muito comum na língua portuguesa. Trata-se de um processo de encurtamento de palavras que a linguística chama de hipocorização (GONÇALVES, 2004). Nesse caso, o final do nome **Francisca** transformou-se em **Chica**. No entanto, em relação ao termo “Barrosa”, não foi possível recuperar os motivos pelos quais ela decidiu adotar, especificamente, esse sobrenome na arte do repente. Pelo que sabemos, o seu nome de batismo era Francisca Maria da Conceição, conforme consta nas

fontes bibliográficas²⁵ e também no interior de alguns fragmentos de desafio, como podemos ver no exemplo abaixo, extraído da antologia poética de BATISTA e LINHARES (1982, p. 89):

Há muito tempo a Barrosa
Está sofrendo da bola:
O repente, já, lhe falta
Em tudo se descontrola.
Pois de **Maria Conceição**,
Vou tomar a inspiração
E deixar só a viola.

Não é verdade, seu Neco,
Que eu ande de emboláu:
Pois a Santa Mão divina
Me protege com seu véu!
Se faltar-me inspiração
Eu peço de coração
Jesus me manda do céu!

Como já foi dito, não existe nenhum retrato de Chica Barrosa, embora ela tenha inspirado algumas ilustrações recentemente. Mas há uma breve descrição de sua aparência no *Cancioneiro do norte* (1903) de Rodrigues de Carvalho. Esse é um registro importante em vários sentidos, a começar por ser o primeiro fragmento datado que faz referência à repentista. Conservando-se a ortografia da edição inicial, segue abaixo a descrição de Chica Barrosa apresentada por Carvalho a partir do testemunho oral de Romeu Mariz, que foi um poeta de São José de Piranhas-PB:

A Negra Xica Barróza ficou imortalizada nos sertões da Parahyba. Alta, robusta, mulata symphatica, bebia e jogava como qualquer boêmio e tinha a voz regular (...) A célebre poetisa acabava sempre as suas toadas com este estribilho: 'A negra Xica Barroza/ É faceira e é dengoza'. Dizem que fora assassinada em um samba, em Pombal, Parahyba (CARVALHO, 1903, p.169).

Nessa breve nota biográfica, Chica Barrosa é retratada por meio de uma sucessão de atributos físicos (alta, robusta, mulata, voz regular), psicológicos (simpática) e comportamentais (bebia e jogava). A descrição é apresentada de forma bastante concisa, como acontece em todo o livro. Há alguns aspectos no fragmento que merecem a nossa atenção. De certo modo, os atributos mencionados, que foram obtidos a partir do testemunho de Romeu Mariz, parecem também ter sido atravessados pelo olhar de Rodrigues de Carvalho. Nas páginas do

²⁵ Há notas biográficas em ALMEIDA e SOBRINHO (1978), BATISTA e LINHARES (1982), CASCUDO (1984) e SOBRINHO (2003).

cancioneiro podemos verificar que há a tentativa de se estabelecer uma descrição genérica, algo que corresponderia ao “perfil do cantador”. Trata-se de um retrato de violeiros homens, errantes, perambulando pelos povoados. É a imagem de um cantador que supostamente andava “*quase sempre desocupado, sem profissão classificada entre as classes laboriosas, boêmio por índole, valentão e desordeiro*” (CARVALHO, 1903, p.165).

Sendo assim, podemos observar que a caracterização da cantadeira Chica Barrosa se dá também a partir da indicação de suas práticas. Além de cantar e tocar, ela “*bebia e jogava como qualquer boêmio*”. A sua produção poética se dava, portanto, em espaços de convivência e interação social, onde poderia haver também a presença de bebidas e jogos. Eis o ambiente dos chamados “sambas” ou “funções”. Em sua acepção mais antiga, essas palavras significam “encontros e festas”. Desse modo, Chica Barrosa é descrita pela sua atuação e sua presença nas cantorias, onde agia “como qualquer boêmio”, uma indicação que parece enfatizar que havia algo de inusitado na presença de uma mulher inserida entre aqueles homens repentistas.

Fora a publicação do cancionário, que ganhou edições revistas e ampliadas, outras obras se seguiram, de diversos autores, nas quais se encontram fragmentos de célebres desafios travados por Barrosa, bem como alguns dados biográficos e informações sobre o contexto em que foram travados os embates. Esse material estava disperso até a publicação da antologia *Chica Barrosa: a rainha negra do repente* (MEDEIROS, 2009). Trata-se de uma primeira iniciativa de reunião dos fragmentos poéticos dessa autora. O organizador é Irani Medeiros, um conterrâneo da repentista, nascido na cidade de Pombal (PB). No que diz respeito às antologias poéticas, vale destacar que o nome de Chica Barrosa já havia sido mencionado muitas vezes, mas nem por isso ela tinha sido foco de uma antologia exclusiva, por isso a iniciativa do autor e a realização deste trabalho é muito importante.

Porém, o livro de Medeiros apresenta alguns problemas para um estudo acadêmico: os textos não estão dispostos de maneira sistematizada, há algumas repetições de trechos inteiros, omissão das fontes citadas e referências dos textos que foram incorporados ao livro, além da livre criação de dados biográficos, que apontam para uma clara tendência a preencher as lacunas da vida de Chica Barrosa, sem recorrer a um compromisso científico. Em consequência disso, o autor

fornece uma quantidade impressionante de detalhes, que nem mesmo os estudos mais minuciosos sobre repentistas do século XIX foram capazes de alcançar. A título de exemplo, podemos apontar que, em seu livro, Medeiros expõe uma profusão de dados que incluem a filiação da repentista, sua naturalidade, seu estatuto social e parentescos – além da data exata do seu nascimento (indicando o dia, mês e ano) e a data de sua morte (relatando as circunstâncias desse fato). Porém, não consta em seu livro nenhuma indicação dos processos de pesquisa e das fontes consultadas para obtenção dos dados apresentados sobre a biografia de Chica Barrosa.

Em 2019, entrevistei Irani Medeiros em um encontro que tivemos na Estação do Cordel em Natal-RN. Na ocasião, o autor me contou que a preparação de sua antologia sobre Chica Barrosa teve como única fonte os livros que constam na bibliografia fundamental sobre a cantoria²⁶. O autor relatou também as suas motivações para escrever essa antologia e outras obras do gênero, nas quais ele se dedica a reunir versos de poetas e cantadores. Segue abaixo trecho inicial do seu depoimento²⁷:

Sim, eu tenho trabalhado como poeta e trabalho como pesquisador. Então eu já escrevi sobre vários poetas de bancada e poetas repentistas: Belarmino de França, Ivanildo Vilanova, Josué da Cruz, Chica Barrosa, que foi também uma negra nascida escrava e filha de escravos que é considerada a primeira mulher a tocar viola e cantar repente no Brasil (...) Então o objetivo desse trabalho de pesquisa que eu realizo é exatamente trazer a memória dessas pessoas que muito contribuíram com a cultura popular brasileira e que de certa forma está um tanto quanto esquecido. Esse é o objetivo. Eu não gosto muito de usar essa palavra “resgatar” porque não tem muito sentido nesse aspecto da pesquisa que eu realizo. Então é a partir dessas pesquisas, do conhecimento passado por esses poetas, eles passaram a ser estudados, inclusive nas academias e universidades.

Como se pode notar, mesmo com todos os impasses mencionados, há também pontos muito positivos decorrentes da publicação: a antologia contribuiu para uma maior divulgação de Chica Barrosa, que passou a ser conhecida em outros círculos literários, chegando a algumas regiões do Brasil para além do meio específico da cantoria; e isso repercutiu também na produção de mais trabalhos acadêmicos, que

²⁶ Apesar da afirmação do autor, a bibliografia à qual ele se refere não apresenta tais detalhes sobre Chica Barrosa. Além disso, as referências apontadas ao final de seu trabalho não permitem localizar nenhuma das informações citadas (como filiação, parentesco, data de nascimento e óbito etc).

²⁷ Transcrição de trecho da entrevista com Irani Medeiros realizada em Natal, Rio Grande do Norte, em Junho de 2019. Fonte: Autora.

passaram a mencionar a repentista²⁸. No entanto, para a minha pesquisa, a antologia trouxe muitos impasses, pois acabou difundindo dados biográficos contraditórios, que precisam ser revistos. Antes de Medeiros, houve outros autores que trataram sobre Chica Barrosa e também difundiram alguns dados equivocados sobre a violeira, como a datação de sua morte.

Em geral, o registro de dados biográficos de mulheres e homens na cantoria do século XIX foi colocado em segundo plano pelos folcloristas que os registraram em suas coletâneas. Seja pelas dificuldades reais em acessar fontes e documentos necessários, seja porque alguns autores consideravam essas informações como irrelevantes, a questão é que havia uma visão em torno dos chamados “poetas populares” que associava a cantoria a uma forma de criação anônima e coletiva, que funcionava como uma representação da alma do povo brasileiro. Por essa razão, os primeiros autores que se voltaram para esse gênero tendiam a desconsiderar os detalhes biográficos, já que a imagem do “cantador” era, geralmente, reduzida a tipos caricatos, sertanejos rústicos, que eram uma espécie de representação da verdadeira alma nacional. Trata-se de uma visão influenciada por ideias de grande circulação nos fins do século XIX e início do século XX, baseadas em noções de identidade nacional, determinismo e racismo científico.

Além disso, no caso de Chica Barrosa, as dificuldades para o conhecimento de detalhes de sua biografia revelam também o contexto histórico que atravessa a história de mulheres negras, como vimos anteriormente. Em virtude disso, uma das grandes dificuldades para o desenvolvimento desse capítulo foi o acesso a fontes históricas em busca de dados sobre a vida da autora. Para tanto, as reflexões de Carlo Ginzburg serviram de importante apoio teórico. Segundo esse historiador, é possível examinar os paradigmas e sinais que se escondem por trás das palavras, observando os fios e os rastros no interior de cada texto. Em suas reflexões, Ginzburg aponta caminhos para a realização de estudos históricos a partir de fragmentos. Dessa forma, a revisão bibliográfica, a busca de novas fontes e o trabalho de campo foram os principais meios que permitiram o avanço da pesquisa. Assim sendo, no tópico a seguir, apresento as trilhas que percorri para obter maiores informações sobre a biografia dessa autora.

²⁸ Cf. SOUZA (2009); GOMES (2012); PEREIRA (2012) e outros.

1.4. Em busca de fragmentos biográficos

Escavando os meandros dos textos, mesmo contra as intenções de quem os produziu, podemos fazer emergir vozes incontroladas²⁹.

Carlo Ginzburg

Francisca Maria da Conceição nasceu na Província da Paraíba na segunda metade do século XIX. Analisando as fontes disponíveis, constatei que não existem divergências quanto a isso. No entanto, em algumas obras ela é indicada como natural de Pombal; em outras, da cidade de Patos. Ambas as regiões são muito próximas e se localizam no sertão paraibano. Em vista disso, essa variação provavelmente está associada à própria história das duas cidades, cujas fronteiras eram distintas no passado. Como aponta o autor Wilson Seixas: “*Nesse tempo, [a cidade de Patos] ainda era sítio e termo da Vila de Pombal (...) Foi Patos elevada a Vila, em 1883*” (SEIXAS, 2004, p. 80).

Na tentativa de recuperar os dados de nascimento e óbito da cantadeira, realizei uma viagem até o sertão da Paraíba em 2019 a fim de verificar a existência de documentos sobre a sua identidade. A minha busca se concentrou, principalmente, nas igrejas da região, devido ao significado histórico que possuem para a população negra, e também tendo em vista a riqueza das fontes guardadas em antigos Arquivos, que poderiam fornecer maiores informações sobre Chica Barrosa, ou melhor dizendo, neste caso, sobre Francisca Maria da Conceição, o nome de batismo pelo qual eu procurava. A consulta a fontes eclesásticas revelou-se como fator indispensável para essa pesquisa, tendo em vista que a própria cantadeira, ao responder um insulto racial durante um desafio, parece ter ressaltado essa questão, ao falar sobre o seu batismo (BATISTA e LINHARES, 1982, p. 85, grifo meu):

Mais seu Neco, a diferença
Entre nós, só é na cô,
Eu, também, fui batizada,
Sô cristão como o senhô!

Eis aqui um indício, nos termos de Carlo Ginzburg (2006). O que significa dizer que temos um elemento que demonstra que, mesmo que os autores em

²⁹ GINZBURG, 2006, p. 11.

questão não soubessem (ou não tivessem o interesse de) fornecer informações sobre a biografia de Barrosa, o fato é que deve ser considerada a possibilidade da voz da cantadeira emergir dos fragmentos poéticos, em primeira pessoa, trazendo indícios sobre a sua própria vida, ao exaltar: “*fui batizada*”!

Seguindo esses sinais, ao chegar no sertão paraibano, dirigi-me às igrejas de Pombal, que são um verdadeiro patrimônio para a população local e estão associadas ao desenvolvimento social e cultural da região. Em um estudo sobre a cidade de Pombal, o autor Wilson Seixas destaca que “*a história da igreja de N. Senhora do Bom Sucesso está de tal modo vinculada à história do Município de Pombal que se torna inteiramente impossível estudar uma, sem ter em vista a outra*” (SEIXAS, 2004, p. 46).

Figura 12: Igrejas de Pombal (PB)



Fonte: Autora

Essa é a principal instituição religiosa da cidade até os dias de hoje. A sua primeira construção é antiga: ela foi fundada em 1701 como uma pequena capela de taipa e madeira, que servia a ofícios religiosos e que não se situava no mesmo local de hoje. De acordo com Seixas, foi em 24 de fevereiro de 1721 que houve a edificação da igreja matriz, que mudou o seu nome para Igreja de Nossa Senhora do Rosário a partir de 1897:

[A igreja] possui, internamente, três artísticos altares esculpidos em madeira de cedro. O Alto-mor, antigo trono da padroeira de Pombal, atualmente contém a imagem de N. Senhora do Rosário, no centro (SEIXAS, 2004, p. 52).

Figura 13: Imagem de Nossa Senhora do Rosário - Pombal (PB)



Fonte: IPHAEP

Historicamente, o batismo está associado a uma prática do catolicismo que foi uma das bases da colonização e do processo de aculturação dos povos negros e indígenas, através da imposição da religião cristã. Por muitos séculos, o batismo serviu de justificativa para escravizar esses povos, considerados como “selvagens” que seriam convertidos ao cristianismo e, assim, poderiam obter a salvação de suas almas, conforme os preceitos religiosos da época. Como aponta a autora Solange Rocha: “*entre os sacramentos, o batismo era o primeiro e o mais importante, pois permitia que as pessoas adentrassem o universo cristão (...)*” (ROCHA, 2009, p. 218). Com o passar do tempo, o batismo e a própria relação com o cristianismo transformou-se e foi ganhando diferentes valores para a população negra.

O acesso a esse sacramento incluía a escolha de madrinhas e padrinhos para o batismo, o chamado *apadrinhamento*. Desse modo, por meio desse sacramento inicial havia o estabelecimento de um parentesco espiritual entre indivíduos (escravizados, libertos e/ou livres), o que gerava relações de compadrio e formação de redes de apoio: “*a base da relação de compadrio era a reciprocidade, as trocas de afeto, de bens materiais ou qualquer outra que beneficiassem ambas as partes*” (ROCHA, 2009, p. 221). Essa prática teve grande impacto social na vida de pessoas negras, inclusive na época de Chica Barrosa, no século XIX, quando há a transição do regime escravista para o período pós-abolição.

E como acontecia o batismo nesta época? Segundo a historiadora Solange Rocha, o sacramento na Paraíba Oitocentista era realizado pelo pároco e a sua validação ocorria por meio de um documento oficial: “*em um livro encadernado, numerado e assinado no alto de cada folha por um provisor, vigário-geral ou*

visitador e, no final de cada página, assinaria o pároco ou sacerdote que fizesse o batismo” (ROCHA, 2009, p. 221). Para os pesquisadores/as na área da História Social, esses livros de batismo tornaram-se uma fonte importante que revela, por exemplo, a constituição de laços familiares entre a população negra. É o que demonstram vários estudos, como a obra *Gente negra na Paraíba Oitocentista* (ROCHA, 2009), que oferece elementos substanciais na compreensão dessa temática.

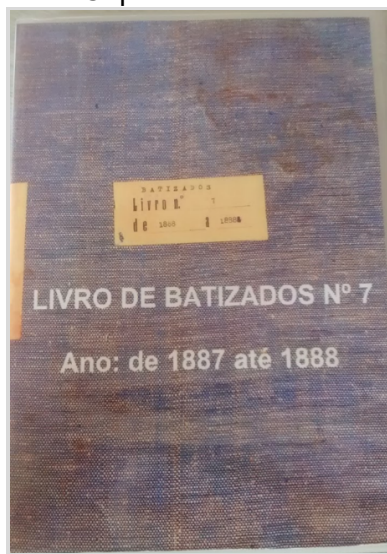
Apesar das divergências em torno do local de nascimento de Chica Barrosa na bibliografia, as minhas buscas revelaram que os registros de batismo da região concentravam-se no mesmo local, a Igreja Matriz de Pombal, que guarda antigos documentos. No entanto, ao consultar o acervo e entrevistar os dirigentes da igreja, descobri que grande parte dos livros de batismo e casamento se perderam completamente por diversos fatores, como a própria ação do tempo e problemas de conservação, tornando-os completamente ilegíveis. Por isso, diante da situação em que se encontravam, há alguns anos a igreja realizou um projeto de digitalização dos livros que ainda estavam em condições de consulta – os demais foram descartados. Sendo assim, ao chegar ao acervo, eu tive acesso apenas a alguns livros de batismo e casamento. Infelizmente, as datas dos livros que sobreviveram não coincidiam com as datas presumidas do nascimento de Chica Barrosa. Os livros que resistiram deixaram uma grande lacuna justamente no período em que a autora teria nascido, a partir de meados do século XIX.

Ainda assim, tendo em vista a possibilidade de dispersão do material na passagem do livro físico para o digital, consultei cada um dos documentos a fim de verificar se havia algum registro com o nome de Francisca Maria da Conceição. Também levei em consideração que o batismo era recomendado para as crianças até oito dias após o nascimento, porém também era possível que ocorresse na idade adulta (ROCHA, 2009, p. 2019). Pensando nisso, solicitei cópias dos arquivos em mídia digital e pude me dedicar a essa busca durante os meses seguintes à minha visita ao acervo. Entretanto, além da dificuldade de datação e a questão dos documentos perdidos, um outro impasse com o qual me deparei foi a ausência de dados de filiação que pudessem contribuir para a localização exata do registro de batismo da cantadeira. Devo acrescentar também a recorrência do nome “Maria da

Conceição”, o que tornou o trabalho mais complicado, já que faltariam informações suficientes para assegurar a identificação do registro que eu buscava.

Diante de tudo isso, mesmo após os esforços empreendidos, não foi possível localizar o registro de batismo Chica Barrosa. Ao que tudo indica, o documento se perdeu em meio a outros tantos registros preciosos, destruídos pelo tempo, os quais poderiam fornecer informações sobre outros/as poetas como ela, nascidos/as no sertão oitocentista, uma região de grande efervescência poética e também onde há uma forte resistência negra, cuja atuação é marcante na cultura e na religiosidade até os dias atuais, como veremos mais adiante, a partir da existência da Irmandade do Rosário, das Festas dos Negros do Rosário de Pombal e dos chamados brinquedos (que são os Pontões, Congo e Reisados).

Figura 14: Imagem da Capa de Livro de Batizado - Pombal (PB)



Capa de livro de batizados em formato de DVD.
Fonte: Arquivo da Igreja Matriz de Pombal (PB)

Perante o que foi exposto, a pesquisa nos permite presumir que Francisca Maria da Conceição nasceu por volta da década de 1860 e chegou a ser batizada, tendo o seu documento de batismo se perdido pelas razões acima apresentadas. O conhecimento de sua data de nascimento seria um dado importante para analisar o seu estatuto social (escravizada, liberta ou livre), tendo em vista que ela nasceu em um século de grandes transformações, como a abolição da escravatura. No corpus da pesquisa, existe um pequeno registro do encontro de Chica Barrosa com um cantador chamado Preto Limão, que era escravizado. Por outro lado, a cantadeira também enfrenta adversários brancos no pós-abolição. Dessa forma, ao que parece

Barrosa viveu nas décadas dessa transição e, provavelmente, era uma mulher negra livre. A afirmação de sua liberdade é recorrente nos seus desafios, inclusive em versos que fazem alusão à sua infância (MOTA, 1921, p. 83, grifo meu):

Não preciso de conselho
 Porque já não sou menina;
Faço tudo quanto quero
Isso desde pequenina...
 Eu nas minhas brincadeira
 Sempre fui negra traquina!

Os versos “*Faço tudo quanto quero/ Isso desde pequenina*” e “*Eu nas minhas brincadeira/ Sempre fui negra traquina*” configuram uma exaltação de sua liberdade e autonomia desde os tempos de menina. É claro que esse tipo de afirmação poderia ser um recurso dentro da sua criação poética. No entanto, existem outros indícios que apontam para essa liberdade. O primeiro deles é que, em nenhum fragmento, Chica Barrosa é chamada de escrava. Esse é um aspecto considerável, já que o esperado é que ela recebesse ataques por sua condição de escravizada, se fosse o caso. Como já foi mencionado antes, esse tipo de insulto poético é frequente em antigos desafios entre indivíduos negros e brancos. No desafio entre Inácio e Romano, por exemplo, isso aparece de maneira evidente (NUNES, 1974, p. 42):

Romano

Negro criado vadio
 Tem por fim acabar má:
 Uns casam com mulher fôrra
 Outros dão pra roubá.
 Outros fogem do serviço
 Com medo de trabalhá

Inácio

Eu felizmente não sou
 Escravo de senhor cru,
 Que trabalha todo dia
 De noite faz quinguigu³⁰
 Aparpando no escuro
 Fossando que nem tatu

Romano

Estou ouvindo as tuas lôas,
 Não te posso acreditar.
 Que eu também tenho escravo
 Mas não mando vadiar,

³⁰ De acordo com Luciano Nunes, sobre o termo quinguigu, trata-se de uma expressão de origem africana que significa “serão” (NUNES, 1974, p. 42).

Que eu saio pra divertir
Os negros vão trabalhar.

Inácio

Seu Romano, sou cativo,
Mas trabalho no comum.
Dar descanso aos seus escravos
É gosto de cada um
Meu sinhô tem muito negro,
Seu Romano só tem um.

Nas diferentes versões do desafio, Inácio sempre rebate ataques raciais que se concentram em sua condição de escravizado. Isso não aparece nos registros de desafios de Chica Barrosa que chegam até nós. Pelo contrário, o material nos mostra que, ao receber ameaças simbólicas de castigos físicos, procedimento comum na cantoria, há versos em que a repentista exalta: “*eu não sou sua cativa/nem também sua criada*” (MOTA, 1921, p. 82), destacando que ela não estaria sob o poder senhorial dos brancos. O outro indício de liberdade é o seu deslocamento, que revela uma ampla possibilidade de ir e vir, da qual muitas mulheres e homens negros/as foram privados/as ou controlados/as, durante séculos. Os antigos registros de cantoria mostram exemplos de desafios em que a questão do deslocamento e a permissão para cantar são questionadas ao longo do combate poético. Sobre esse tema, poderíamos citar outro trecho do mesmo desafio entre Romano e Inácio, do qual falei há pouco. Desta vez, Inácio, enquanto cantador negro, é alvo de ataques baseados em seu estatuto social (NUNES, 1979, p. 81):

Romano:

Na minha casa não passa
Negro sem carta de guia
Boto-lhe surrão abaixo
Para lhe fazer vistoria
Se é cativo ou se é liberto
Se é casado e tem famia.

Considerando esse conjunto de sinais (GINZBURG, 2006), tudo sugere que Chica Barrosa tenha nascido livre – ou tenha sido liberta antes de ingressar na cantoria. A data provável do nascimento pode ser presumida levando-se em conta alguns elementos, como o período de sua atuação (até o fim do século XIX) e a faixa etária de seus adversários, como o poeta Neco Martins, que nasceu em 1865. Sobre Neco Martins, convém destacar que a diferença que existe entre o registro da memória desse cantador e os registros relativos a Chica Barrosa é enorme.

Esse é um dado histórico muito relevante para esse estudo. Além de cantador, Neco Martins era um homem branco, rico, coronel e proprietário de terras no Ceará. Chica Barrosa, por sua vez, era uma mulher negra, provavelmente livre, que cantou durante a escravidão e pós-abolição, período fortemente marcado por grandes transformações, mas também pela permanência de estruturas escravistas nas relações de poder. O encontro poético entre ambos aconteceu durante uma cantoria no Ceará e tudo indica que foi um embate bastante intenso, devido às distâncias sociais e raciais que os separavam, mas que a cantoria aproximava, obrigando-os a usarem suas armas poéticas dentro de um espaço no qual cada um deveria provar a sua superioridade na arte do improviso.

Ao contrário do que aconteceu com Chica Barrosa, no caso de Neco Martins muitos detalhes biográficos foram preservados. Seu nome é registrado pela história do Ceará e está em placas de ruas em São Gonçalo do Amarante (CE). Seus descendentes tiveram condições de conservar um vasto conjunto de documentos, manuscritos, fotografias e relatos, aos quais eu tive acesso durante a pesquisa. Dessa maneira, a distância drástica entre a posição social de Chica Barrosa em relação a Neco Martins, que foi um dos seus principais adversários, é algo que se reflete nos documentos e registros de suas memórias.

Outra diferença está na longevidade de ambos, que é um aspecto notável: Neco viveu até quase metade do século XX, tendo falecido de causas naturais em 8 de abril de 1940, com 75 anos de idade. Essa data consta não só em seu documento de óbito, mas pode ser verificada através de jornais, como *Gazeta de Notícias* e *Correio do Ceará*, que na mesma semana publicaram informações sobre o enterro e missa de sétimo dia de Manuel Martins de Oliveira, como aponta Gilmar de Carvalho em seu estudo introdutório sobre esse cantador (CARVALHO, 2010, p. 29). Chica Barrosa, por outro lado, nasceu em data imprecisa e viveu aproximadamente entre os anos de 1860-1899. Ao contrário de Neco Martins, a morte da repentista não foi provocada por causas naturais. Ela foi assassinada durante uma cantoria, segundo consta na bibliografia e nos testemunhos orais coligidos no trabalho de campo.

O contraste entre essas duas biografias – e o registro de suas memórias – chama a atenção para profundas desigualdades sociais que os separavam. Porém, de certo modo, essas vidas tão distintas se aproximam e se entrelaçam na história

da cantoria, já que esse foi um encontro importante na trajetória de ambos: o desafio mais marcante de Neco Martins deu-se contra a repentista Chica Barrosa, e vice-versa. Mais do que isso, de acordo com a *Antologia Ilustrada dos Cantadores*, o encontro entre Barrosa e Neco Martins corresponde a “*um dos maiores desafios que a histórica folclórica registra*” (1982, p. 85). Para Barrosa, desafiar um cantador branco, muito rico e poderoso, certamente foi um acontecimento marcante em sua vida de cantadeira. E hoje, mais de um século depois, esse encontro ainda abre possibilidades para levantar mais informações sobre ela, por meio de cruzamentos de dados sobre Neco e outros cantadores. Trata-se de um dos procedimentos metodológicos utilizados no desenvolvimento da pesquisa com a finalidade de investigar os circuitos que a violeira integrava e os adversários que enfrentou.

Voltarei ao assunto do famoso desafio de Barrosa e Neco mais adiante. Por ora, podemos nos concentrar nos versos que mencionei anteriormente, aqueles em que Chica Barrosa afirma que foi batizada e era cristã. Esses versos fazem parte de uma das variantes do desafio entre Neco e Barrosa, publicada na antologia de Batista e Linhares (1982). Na obra, os autores explicam que os fragmentos dos desafios e os relatos foram obtidos a partir de entrevistas e manuscritos recebidos da família de Neco; além da contribuição de moradores da região, que enviaram os seus depoimentos para a elaboração do livro.

Sem nos aprofundarmos na transcrição como um todo, vejamos por enquanto um pequeno trecho do embate, conforme a transcrição publicada pelos autores Otacílio Batista e Francisco Linhares (1982, p. 86):

Neco

Eu agora, estou ciente,
Que nego não é Cristão:
Pois a alma dessa gente
Saiu debaixo do chão,
E lá na mansão celeste,
Não entra quem é ladrão!
[...]

Barrosa

Mais seu Neco, a diferença
Entre nós, só é na cô,
Eu, também, fui batizada
Sô cristão como o senhô!
De lançar mão no “alei”
Nunca ninguém me acusô!
De ir o preto para o céu,
Seja o branco sabedô,

E, lá na Mansão Celeste,
Se quiser Nosso Senhô;
Vai o branco pra cozinha
E o preto para o andô!

Como já foi mencionado, a disputa racial é central nesse desafio em todas as variantes. O insulto poético, que faz parte do ritual da cantoria, assume formas de violentos ataques raciais dentro dos embates de repentistas brancos/as e negros/as. Inclusive, no fragmento acima, podemos notar que Neco Martins constroi o seu insulto poético valendo-se de uma ideia muito propagada durante o regime escravista, que é o argumento que associa pessoas negras ao inferno, além de contestar a religiosidade dessa população, ao dizer: “*negro não é cristão*” e “*a alma desta gente/saiu debaixo do chão*”. A noção diabólica que recaí sobre pessoas de origem africana é uma das marcas da herança escravista e o conjunto de construções pejorativas associadas ao povo negro, as quais serviram como instrumentos de dominação. Por outro lado, a afirmação de Chica Barrosa enquanto católica e batizada, ao dizer “*sou cristão como o senhô*”, aponta para a dimensão social que a religião poderia assumir em sua vida, sendo ela uma mulher negra naquele contexto. Como aponta a historiadora Solange Rocha:

Na concepção católica, o indivíduo conseguia com o batismo o perdão de todos os pecados, inclusive o ‘pecado original’, imputado a todos os descendentes de Adão e Eva, que nasciam em estado de culpa; adquiria-se a condição de ser adotado como ‘filho de Deus’, feito herdeiro da ‘Glória e do Reino do Céu’; e, por fim, os que eram batizados antes do falecimento ganhavam salvação eterna (ROCHA, 2009, p. 217-218).

Observando a transcrição dos versos de Chica Barrosa, na versão de Batista e Linhares (1982), podemos notar uma valorização do cristianismo e dessa cerimônia batismal. Os versos se configuram como se fossem a afirmação de dignidade dessa mulher negra diante do homem branco, colocando-os em igualdade de condições perante o senhor maior, onipotente e onipresente, o Deus católico. Essa valorização do cristianismo parece bastante difundida no século XIX na Paraíba, mesmo entre os próprios indivíduos negros, se levarmos em conta os relatos de viajantes como Henry Koster e Rugendas. Segundo Rocha, esses viajantes destacam que a população africana recém-chegada ao Brasil era tratada “*com uma espécie de desprezo e como selvagens, até o momento de serem nivelados a eles [os escravos mais antigos] por esse sacramento [o batismo]*” (RUGENDAS, 1954 apud ROCHA, 2009, p. 220). O relato de Koster ainda

acrescenta que africanos/as se tornavam cristãos, muitas vezes, por uma questão de aceitação, já que “*seus companheiros [de cativo] em cada rixa ou pequenina discussão com eles terminam seus insultos com oprobriosos epítetos, como o nome de pagão*” (KOSTER, 1942 apud ROCHA, 2009, p. 220).

Se essa oposição entre “selvagem” e “cristão” operou com tanta eficiência até mesmo entre as mulheres e homens negros/as e escravizados/as, podemos imaginar o quanto esse insulto poderia soar mais profundo e ofensivo quando proferido por uma pessoa branca em relação a uma pessoa negra. Tendo isso em vista, a resposta de Chica Barrosa ao insulto poético de Neco Martins nos leva a uma reflexão sobre a apropriação da violeira de sua religiosidade cristã, o que pode ter lhe permitido rebater os insultos durante o desafio.

Desse modo, é possível observar que existe um significado histórico e social na afirmação de religiosidade, que aponta para uma relação singular com o cristianismo para uma mulher negra. Até aqui, concentramo-nos nos primeiros quatro versos da resposta de Chica Barrosa. No entanto, há ainda outros elementos que precisamos considerar. O que nos interessa neste ponto é observar que, no fragmento, Chica Barrosa não apenas rebate o insulto diabólico e de paganismo: ela também responde a uma acusação de má conduta, que é expressa pela afirmação “*Lá na mansão celeste/ Não entra quem é ladrão*” (BATISTA; LINHARES, 1982, p. 86). Esses versos associam o povo negro a um povo pecaminoso, que não poderia entrar na “mansão celeste”, na morada divina. Nos versos seguintes, a violeira afirma: “*De lançar mão no “alei”/ Nunca ninguém me acusô!*”.

Levando-se em conta que Chica Barrosa nasceu e, provavelmente, formou-se como repentista na região do sertão paraibano, é provável que ela tenha tido influências (ou mesmo relações estreitas) com o povo que veio a fundar a Irmandade dos Negros do Rosário, que possui grande relevância cultural e religiosa na região de Pombal até os dias de hoje. Para refletir sobre essa hipótese, vejamos o exemplo de uma quadra cantada em uma antiga Festa do Rosário.

Os branquinhos vão dizendo
Que todo negro é ladrão.
Os branquinhos também roubam
Com sua pena na mão³¹

³¹ Essa quadra foi coletada no estado de Pernambuco (MARQUES, 2004, p. 49) e há variantes em vários locais, algumas registradas por folcloristas como Gustavo Barroso (1949, p. 176).

A semelhança entre a quadra acima e os versos do desafio entre Barrosa e Neco é notável. Ambos tem como tema a acusação de que negro é ladrão. Nos versos de Neco, uma das razões para que o povo negro não entrasse no céu seria devido a essa suposta deformação moral, que corresponderia também a um infração de um dos dez mandamentos da religião católica: não roubar. No entanto, a quadra acima, da Festa do Rosário, demonstra o ponto de vista negro e revela a hipocrisia da ideia difundida pelos brancos que, na realidade, roubam “*com sua pena na mão*”.

É interessante observar que, na quadra citada, o “roubar” dos negros não é questionado, mas sim a hipocrisia dos brancos. Algo semelhante pode ser visto nos versos de lundu que seguem abaixo, nos quais também prevalece a perspectiva do negro em relação ao ato de roubar, inclusive apresentando a justificativa de ações praticadas, decorrentes de desigualdades sociais, como se pode notar em um verso que diz “preto furta com razão”, isto é, “preto **furta** com razão” (grifo meu). A citação abaixo apresenta os versos do lundu, conforme a ortografia utilizada em sua transcrição original (MENDES, 1901 apud ABREU, 2004, p.245)

Baranco dize – preto fruta,
 Preto fruta co rezão;
 Sinhô baranco também fruta
 Quando panha casião.
 Nosso preto fruta garinha
 Fruta sacco de fujão;
 Sinhô baranco quando fruta
 Fruta prata e patacão.

Nosso preto quando fruta
 Vai pará na correção,
 Sinhô baranco quando fruta,
 Logo sai sinhô barão.

Todos esses versos remetem também a um antigo ditado que diz: “*Negro quando rouba é ladrão/ Branco quando rouba é barão*”³². Dessa forma, retomando os versos extraídos do trecho do desafio de Chica Barrosa e Neco Martins, podemos notar que essa noção de “negro ladrão” é retomada, como forma de ataque poético, apoiado em ideias depreciativas que foram sendo vinculadas à população negra desde a escravidão. A resposta de Barrosa, no entanto, parece não apenas dissolver essa barreira moral, como também abalar a hierarquia social que existia

³² Como observa a autora Martha Abreu, em 1888, esse ditado já era bastante difundido e constava no livro *Folk-lore brésilien* de Santa Anna Nery (NERY, 1888 apud ABREU, 2004, p. 245).

entre ambos. Nesse sentido, os versos sobre a cristandade de Chica Barrosa assumem o significado de afirmação de sua própria humanidade e dignidade, enquanto mulher negra repentista que, diante do homem branco e coronel, rompe as hierarquias que os distanciavam. O que os separa é somente a cor da pele.

Entretanto, os versos não indicam apenas uma afirmação de igualdade e integridade moral. A questão é ainda mais profunda. Nas linhas seguintes, Chica Barrosa acrescenta que, ao chegar na mansão celeste, a situação de ambos poderia mudar significativamente. Aliás, poderia até ser invertida, segundo a vontade do senhor. Mas o grande senhor, neste caso, não correspondia ao homem branco, mas sim ao Deus único onipotente e onipresente, conforme os preceitos da doutrina cristã. Podemos ver que essa inversão entre brancos e negros é construída, na estrofe de Barrosa, por meio de dois elementos essenciais que são evocados. Dois lugares carregados de força simbólica, que são: a cozinha e o andor.

O insulto poético apresentado por Neco Martins faz referência à mansão celeste, que é uma representação do céu, um local que seria restrito aos brancos. Nos versos da resposta de Chica Barrosa, por sua vez, dois locais são mencionados: de um lado, a cozinha – espaço historicamente reservado às mulheres negras; de outro, o andor, onde se carregam os santos. Por isso, os versos apontam para uma inversão da ordem social estabelecida, fazendo com que o branco fosse para cozinha e o negro para o andor. Ou seja, ao chegar na mansão celeste, a posição de destaque é de Chica Barrosa. A cantadeira seria santificada e carregada no andor, como os santos negros.

Com esses versos, Barrosa parece ter fincado o seu marco de cantadeira. Significa dizer que essa construção simbólica demarca a sua fortaleza, o seu prestígio e a extensão de seu território, para além das barreiras impostas pelo sistema de dominação senhorial nas relações escravistas e pós-escravistas. Dessa forma, o seu canto nega o lugar do povo negro no inferno ao reivindicar a sua cristandade e batismo, elementos que funcionam como mecanismos de sobrevivência dentro desse contexto, assim como demonstram a construção do seu marco na mansão celeste, que ampliaria a extensão de seu domínio poético para além do mundo terreno e, portanto, para a eternidade. Em relação à noção de marco³³, esse é o nome de um antigo gênero poético da literatura de cordel. Jerusa

³³ Cf. ALMEIDA e SOBRINHO (1981), FERREIRA (2004, p. 145-172); IUMATTI (2020) e outros.

Pires Ferreira o definiu como um “curioso torneio” (2004, p. 151) entre poetas. Segundo Iumatti:

O marco é um gênero dos mais singulares [...], derivado das cantorias e, particularmente, dos desafios entre cantadores, remete ao máximo superlativo que pode levar sua dinâmica de auto-exaltação, estruturada pelo insulto poético. Podemos resumir-lo como uma ‘construção imaginária’, feita por um cantador ou poeta em primeira pessoa do singular, em especial por meio de hipérboles, na qual são procurados a delimitação e o estabelecimento de um território poético (IUMATTI, 2020, p. 20)

No passado, o gênero estava presente nos folhetos, onde foram publicados marcos famosos, mas estavam fortemente associados à cantoria. Como observa Idelette Santos: *“um dos temas recorrentes nas sessões de cantoria refere-se a esses redutos imaginários que todo bom cantador elabora, lugares fantásticos e metafóricos, cercados de um terrível sistema defensivo para impedir qualquer assalto”* (SANTOS, 2006, p. 117). Neste caso, no marco de Chica Barrosa o sistema defensivo seria o mais poderoso. É a própria vontade do Deus Supremo, que Ihe conduziria ao andor, com toda honra e destaque, para habitar sua mansão celeste.

Posto isso, podemos dizer que, a partir dessa construção imaginária, o território poético de Barrosa se estende simbolicamente até o céu e temporalmente ao infinito. Mas isso só é possível pela própria afirmação de seu batismo, que Ihe confere o status de cristã e a coloca em posição de igualdade perante Neco. Ao fazer isso, os próprios preceitos da cultura dominante são usados para afirmar o seu território e defender-se do insulto poético de seu adversário. Sendo ambos cristãos, Neco e Barrosa estariam sob as leis de um mesmo senhor, cujo poder seria capaz de destituir Neco de sua posição de senhor branco e dono das terras, já que a mansão celeste se situa nas terras de Deus, onde só impera o poder divinal.

Como aponta Iumatti, *“o marco é em geral uma cidade, castelo, fortaleza ou refúgio erigido em um vasto domínio [...] ele é utilizado, com frequência, para significar o território pelo qual se estenderia a fama de um cantador”* (IUMATTI, 2020, p. 20-21). O historiador também lembra que existem algumas interpretações religiosas em torno desse gênero poético. Um dos autores que levantaram essa hipótese foi Mário de Andrade, que acreditava na existência de um “fundo religioso subjacente ao marco”. Em suas notas de pesquisa, Mário de Andrade cita alguns exemplos em que aparecem alegorias ao ‘castelo da alma’, ‘morada de Deus’,

dentre outras referências similares. Sobre esse ponto, Iumatti menciona a seguinte nota de Mário, presente em seus manuscritos, na qual o autor escreve: “*Marco de cantador/ Esboço disso já é o castelo no céu, que se vê numa quadra tradicional da Dança de São Gonçalo [...]*”³⁴. Iumatti também indica os versos dessa quadra tradicional, os quais reproduzo a seguir (SANTOS apud IUMATTI, 2020, p. 25):

Lá no céu tem um castelo
Feito de mil maravilhas
Onde está o menino Deus
Filho da virge Maria.

Figura 15: Batizado de uma negra



Fonte: F. J. Stober, em Wikimedia Commons

Considerado o que foi apresentado até aqui, a análise dos fragmentos permite vislumbrar o peso que havia em torno do cristianismo e da noção de batismo nesse contexto. Ao mesmo tempo, é possível notar a existência de uma disputa racial em torno da religiosidade, que aparece na afirmação de Neco nos versos: “*Eu*

³⁴ O autor faz referência ao seguinte manuscrito: ANDRADE, M. [Notas de pesquisa]. Pasta Cantos de Guerra, Código MA-MMA-024-043, Fundo Mário de Andrade, Arquivo IEB-USP.

agora estou ciente/ Que nego não é Cristão” (BATISTA; LINHARES, 1982, p. 86). Esse aspecto está registrado, também, em outros versos de famosos poetas. No acervo de Mário de Andrade, por exemplo, encontrei um poema atribuído a Leandro Gomes no qual são apresentadas algumas glosas a partir de um mote de cunho racista, que diz: “*Negro não merece/ Nem a água do batismo*”.

O texto recebeu o título de “Um motte” e apresenta, logo no início, o seguinte apontamento: “[*Glosas*] feitas pelo poeta Leandro Gomes n’uma ocasião em que esteve em Guarabira, a um negro d’alli”. Ou seja, segundo as indicações, esse seriam versos de Leandro, proferidos como insultos poéticos a uma pessoa negra. Reproduzo abaixo as glosas elencadas no documento³⁵:

Dinheiro, gosto, prazer,
Saude, paz, amizade,
Logar na sociedade
Negro não devia ter,
Pois nascer para soffrer
As torturas do abysmo.
Era até um heroismo
Que se tinha a registrar,
Se não lhe quisesse dar
Nem a água do batismo.

Negro só deve saber
Plantar roça e cortar canna,
E fóma de raça humana
Negro não devia ter,
Como não devia ver
Da fortuna nem o dizmo,
Acho ser um despotimo
E acto de excomunhão,
Negro não tem de christão
Nem a agua do baptismo.

Pouco ou nada pode ser
Essa alma triste e impura,
Nem a mesma sepultura
Negro não devia ter,
Porque depois de morrer
Suja o fundo do abysmo,
Esse dis com egoismo:

³⁵ ANDRADE, M [Notas de pesquisa]. Dossiê de Literatura Popular, Código MA-FVL-P18-04, Fundo Mário de Andrade, Arquivo IEB-USP, grifos meus.

O Padre que o baptizou
Foi bruto, não respeitou
Nem a água do baptismo.

Os versos acima expressam a mesma ideia que aparece no insulto poético de Neco Martins direcionado a Chica Barrosa, quando o cantador se refere à ideia de que negro não é cristão, afirmando ainda que “*a alma dessa gente/Saiu debaixo do chão*”, segundo a transcrição de Batista e Linhares (1982, p. 86). Como se verifica, essa visão contempla um discurso que circulava amplamente e que evidencia a discriminação racial associada aos negros e os signos e sacramentos da religiosidade cristã. Contudo, vale dizer que, da mesma maneira que esse tipo de ataque se espalhava no discurso dos brancos, também havia a resistência do povo negro. Um reflexo disso é a organização das Irmandades do Rosário e outras associações religiosas no Brasil.

1.5. Os Negros do Rosário de Pombal

Para mulheres e homens negros/as, uma das formas de resistir, desde o período escravista, foi através da criação de irmandades, com suas celebrações, coroações de reis e outras festividades. Tendo em vista os indícios sobre o modo como Chica Barrosa se apresentava em seus desafios – bem como o fato de ela ter nascido na região de Pombal, é provável que ela tenha tido influência da população negra que habitava esse pequeno município, onde mais tarde foi fundada a chamada “Irmandade dos Negros do Rosário de Pombal” no sertão da Paraíba.

As irmandades são de grande importância para o povo negro. No período da escravidão, as Irmandades do Rosário dos Pretos possuíam muitas funções, tais como a integração da população (escravizada, liberta ou livre) não apenas à religião católica, mas também a um sistema de apoio e proteção, inclusive no que diz respeito à “*arrecadação de fundos para alforria de escravos*” (AYALA, 1996, p.37). No Brasil, o século XVIII é considerado o período áureo das irmandades (SCARANO, 1976). Dentre elas, as mais antigas são dedicadas, justamente, à Nossa Senhora do Rosário, situadas em várias partes do país. Algumas dessas antigas confrarias foram fundadas na região norte (que hoje chamamos de

nordeste). A Irmandade do Rosário do Bairro de Santo Antônio em Recife (PE), por exemplo, foi criada em 1674 (BENJAMIN, 1976). No entanto, o autor Marcos Ayala aponta que as Irmandades dos Negros remontam a tempos mais remotos. Em Recife, no ano de 1552, já havia uma confraria do Rosário formada por indivíduos escravizados (negros e indígenas). Como aponta o autor, a existência desta confraria é registrada em carta escrita pelo jesuíta Antônio Pires:

Há nesta Capitania grande escravaria asi de Guiné como da terra. Tem uma Confraria do Rosario. Digo-lho missa todos os domingos da Quaresma, e entre os homens e mulheres serão perto de mil almas, afora muytos que ficão nas fazendas, não entrando nella os brancos porque mais tarde faziam os brancos a sua" (PIRES apud AYALA, p. 36)³⁶

O fragmento acima indica que havia a presença de pessoas negras e indígenas, cuja Irmandade era própria, separada dos brancos. Fora esses exemplos, também poderíamos mencionar, dentre outras, a Irmandade do Rosário da Freguesia de Sant'ana do Seridó de 1771, que é "*talvez a mais antiga do sertão nordestino*" (BENJAMIN, 1976, p. 28). Nesse sentido, podemos notar que a oficialização da Irmandade de Pombal é um pouco tardia em relação às outras, já que ela data do final do século XIX. Contudo, de acordo com os estudos de Marcos Ayala, a Irmandade dos Negros do Rosário de Pombal foi criada, oficialmente, entre 1893 e 1894. Mas o autor salienta que isso não significa que a atuação do povo negro nesse campo religioso deu-se a partir dessa data. O mais provável é que "*a devoção ao Rosário, principalmente entre negros de Pombal, fosse bem anterior à oficialização de sua Irmandade*" (AYALA, 1996, p. 36). Ou seja, havia uma confraria e organização pré-existente e atuante³⁷, mas que passou por muitas dificuldades antes de conseguir a sua oficialização, já que precisou enfrentar a oposição do vigário da época, que não concordava com a oficialização da Irmandade.

Conforme os relatos dos próprios Negros do Rosário, que foram entrevistados por Marcos Ayala em seu estudo, a questão central que atrasou a oficialização da Irmandade era "*o preconceito do sacerdote contra os negros [que] levou-o a se opor também à religião 'dos negros' – a devoção do Rosário – e por conseguinte à*

³⁶ "Carta do P. Antônio Pires aos padres e irmãos e Coimbra" na ortografia original. Sobre o tema, ver AYALA (1996) e LIMA (2010).

³⁷ Vale lembrar que essa devoção ao Rosário já existia em países da África por volta do século XV e XVI – e também em Portugal, com a realização de festas e danças pelos negros (AYALA, 1996).

existência de sua confraria” (AYALA, 1996, p. 34). Desse modo, foi através do fundador da Irmandade, chamado Manoel Cachoeira, que o documento de autorização foi obtido, após uma enorme insistência e depois de ele ter realizado três viagens a pé até Olinda, local onde se situava a sede da Diocese. O autor Roberto Benjamim, que também dedicou-se ao estudo dessa Irmandade, acrescenta que o bispo de Olinda também exerceu um papel importante na oficialização pois ele era “um ardoroso devoto do rosário” (BENJAMIN, 1976).

De acordo com Ayala, *“os negros de Pombal recriaram, no sertão paraibano, algumas tradições afrobrasileiras cultivadas em outros lugares, particularmente em cidades de Pernambuco. São elas: a organização da Irmandade, o brinquedo dos Congos e a realização da festa do Rosário”* (AYALA, 1996, p. 43). O principal evento vinculado a essa associação religiosa é a Festa do Rosário, que continua a acontecer, anualmente, em Pombal. Durante a festa, há a coroação de reis, além de danças, cantos e brinquedos. Essa permissão para a coroação de reis estava presente em *“quase todos os compromissos das Irmandades brasileiras”* (BENJAMIN, 1976, p. 13). Entretanto, tal prática foi, por muito tempo, interpretada como um mero instrumento de manutenção do domínio senhorial, um mecanismo de controle para conter e manipular “a escravaria”.

Esse ponto de vista aparece na obra de Antonil (1711), que defende os rituais presentes nessas festas religiosas, sob o argumento de que, através deles, os senhores brancos poderiam manter o seu poder, de forma mais eficiente, sobre a população negra escravizada:

Negar-lhes totalmente os seus folguedos, que são o único alívio do seu cativeiro, é querê-los desconsolados e melancólicos, de pouca vida e saúde. Portanto, não lhes estranhem os senhores o criarem seus reis, cantar e bailar por algumas horas honestamente em alguns dias do ano, e o alegrarem-se inocentemente à tarde depois de terem feito pela manhã suas festas de Nossa Senhora do Rosário, de São Benedito e do orago da capela do engenho, sem gasto dos escravos, acudindo o senhor com sua liberalidade aos juízes e dando-lhes algum prémio do seu continuado trabalho. Porque se os juízes e juízas da festa houverem de gastar do seu será causa de muitos inconvenientes e ofensas a Deus por serem poucos os que o podem lícitamente ajuntar (ANTONIL, 1711, p. 92).

Muitos autores seguiram por esse caminho interpretativo, que reduz significativamente o valor das irmandades, dos brinquedos e das coroações de reis. Câmara Cascudo, por exemplo, refere-se a essas coroações como uma maneira de

“*quietação e disciplina da escravaria*” (CASCUDO, 1972, p. 280). Como lembra o escritor Ayala, Mário de Andrade também tratou sobre essa prática, a qual ele denominou de coroação de “reis de fumaça” com função alienadora (ANDRADE, 2003, p. 304-305 apud AYALA, 1996). Porém, em estudos mais recentes, os/as pesquisadores/as têm apresentado uma compreensão mais profunda das irmandades e sua realezas, encaradas sob a ótica dos negros, como agentes que estão no centro desses eventos. Assim, podemos notar que a realeza negra remete a antigas tradições de diferentes nações africanas. Como aponta Ayala:

São as nações africanas que estão presentes nestas denominações. A cerimônia, assim, remete às origens dos negros forçados a migrar para trabalharem como escravos no Brasil. A criação de irmandades, a coroação, a dança ou o brinquedo dos Congos (e também outras manifestações abro-brasileiras que recebem nomes de nações, como o Moçambique), reafirmam uma identidade negada pela escravização. Em primeiro lugar, os realizadores destas práticas negam o caráter de mercadoria, imposto pelos senhores, ao se organizarem, se associarem para fins religiosos, ao elegerem um rei e, por esse meio, estabelecerem uma autoridade que, para eles, não é “de fumaça”. embora seja simbólica (AYALA, 1996, p. 46)

O livro *Afrografias da Memória*, de Leda Martins, também aborda esse tema. Ao tratar sobre a história dos negros nas Américas, a autora afirma que essa é uma “*narrativa de migrações e travessias, nas quais a vivência do sagrado, de modo singular, consitui um índice de resistência cultural e de sobrevivência étnica, política e cultural*” (MARTINS, 1997, p. 24). Sendo assim, podemos observar que é nesse contexto de ambiguidades e entrecruzamentos que as culturas negras se constituíram como “lugares de encruzilhadas”, como diz a autora. A fundação das Irmandades de Negros do Rosário é um exemplo dessa apropriação e transformação do cristianismo, cultuado com a fusão de elementos pertencentes a outros sistemas religiosos (nagô, banto, iorubá, dentre outros).

Em suma, diante desse panorama, podemos dizer que Chica Barrosa nasceu em Pombal na segunda metade do século XIX. Viveu, provavelmente, em torno das décadas de 1860 e 1899. Foi uma mulher negra batizada e ligada ao cristianismo. Formou-se como cantadeira em uma região de enorme efervescência poética – e também de forte presença negra, sobretudo na cultura e na religiosidade, o que se reflete em versos e relatos relativos à autora, como foi demonstrado no desenvolvimento deste capítulo. Finalmente, é interessante observar que o fato de Chica Barrosa ter sido nomeada como “a rainha negra do repente”, como se vê na

obra de Medeiros (2009), sugere não apenas um enaltecimento de sua importância dentro dessa poética. De certo modo, podemos notar que esse título de rainha negra contém reminiscências culturais de nações africanas, cujos elementos de realeza se reinventaram em diferentes regiões do Brasil, inclusive no próprio sertão paraibano.

Figura 16 e 17: Negros de Pombal retratados nos registros das Missões Folclóricas de Mário de Andrade (1938)



Imagens do grupo de "Reis de Congo", colhedor Luis Saia, Cód. FOT0185 e FOT0186. Fonte: Acervo CCSP.

CAPÍTULO 2

A VIDA DA CANTADEIRA

2.1. Dos folcloristas ao movimento negro

Como vimos até aqui, a voz de Chica Barrosa é repleta de atravessamentos. Esse é um aspecto marcante no corpus desta pesquisa. Por essa razão, creio que a noção de “vozes e atravessamentos”, que dá nome ao capítulo inicial, seja algo imprescindível para este estudo. Afinal, ainda que muitos registros apresentem a voz da violeira em primeira pessoa, existe sempre a interferência inevitável daqueles/as que cantaram os seus versos ou que narraram eventos e desafios dos quais ela participou. Em meio a toda essa trama tecida pela voz, memória, repetição e transposição do oral para o escrito, existem complexas camadas de sentido que se entrecruzam e que perpassam os depoimentos de cantadores, poetas e de diversas pessoas que, em algum momento, deixaram o seu testemunho a respeito da atuação de Chica Barrosa.

Além disso, existem os atravessamentos realizados por parte daqueles que publicaram versos, notas e relatos em antologias, como os autores Rodrigues de Carvalho, Câmara Cascudo, Gustavo Barroso, Leonardo Mota, Francisco Coutinho, Luis Wilson, Irani Medeiros, dentre outros. Também temos algumas obras que se tornaram referências fundamentais sobre cantoria, as quais incluíram informações referentes a Chica Barrosa e outros poetas, como o *Dicionário Biobibliográfico de cantadores e poetas de bancada* (1982) de Átila Almeida e José Alves Sobrinho, bem como a *Antologia Ilustrada dos Cantadores* de Francisco Linhares e Otacílio Batista. Cada um desses autores participou ativamente do processo de seleção, transcrição e produção dessas publicações, que foram elaboradas a partir de textos que, a princípio, foram criados, percebidos e transmitidos pela voz – e que, posteriormente, assumiram a forma escrita.

Sendo assim, até aqui já é possível apontar algumas das múltiplas dimensões desse *atravessamento* ao qual me refiro. Em termos teóricos, partindo das ideias de Paul Zumthor, uma primeira dimensão desse atravessamento pode ser compreendida como um fenômeno intrínseco à própria natureza da poesia oral, cuja constituição implica a combinação de diversos planos que delineiam a palavra e a voz. Esses planos ultrapassam a escrita e não cabem nas páginas dos livros. Eis porque, afirma Zumthor, “o texto transmitido pela voz é, necessariamente,

fragmentário” (ZUMTHOR, 2005, p.31). Quando um texto oral passa à forma escrita, ele é atravessado por quem participou desse processo, em suas várias etapas.

Sob esta ótica, os registros de desafios de Chica Barrosa, e as circunstâncias que envolveram a sua realização, podem ser vistos enquanto fatos de “poesia-oral-no-passado” (ZUMTHOR, 2005) que nos chegam através de fragmentos. Trata-se de um material de grande riqueza poética, histórica e cultural, porém ele carrega a interferência de diferentes autores, desde os fins do século XIX até os dias de hoje. Essa é mais uma forma de atravessamento, que está ligada ao modo como a autora foi retratada ao longo dos anos, conforme os valores vigentes em cada época e as diferentes perspectivas adotadas, dos folcloristas até o Movimento Negro. Para tratar sobre isso, escolhi um elemento que permite visualizar um panorama sobre essas abordagens. Trata-se do desfecho da biografia de Chica Barrosa, um tema espinhoso que abre este segundo capítulo.

2.2. Uma voz silenciada

Pois o nome de Chica apareceu
Pra ficar no nosso imaginário
No percurso do seu itinerário
Bem a frente do seu tempo viveu
Nesta arte brigou, também bebeu
Era forte, tinha a disposição
Mas o mal fez parar seu coração
E foi morta por golpes de peixeira:
Era Chica Barrosa violeira
A maior repentista do sertão.

Minervina Ferreira

Entre poetas e pesquisadores/as, um fato conhecido sobre a biografia de Chica Barrosa é o seu assassinato. Segundo consta nas fontes bibliográficas e em depoimentos orais coletados em meu trabalho de campo³⁸, a cantadeira faleceu após ser atacada durante uma cantoria. Ao que parece, a arma utilizada pelo assassino foi uma faca. Nos versos de Minervina Ferreira, citados acima, a violeira presta sua homenagem à “*maior repentista do sertão*” e conta que Chica “*foi morta por golpes de peixeira*”, isto é, por uma faca muito comprida e cortante, utilizada

³⁸ Material indicado nos Quadros 3, 4, 5 nas páginas 126, 127 e 137 desta dissertação.

como arma pelo agressor. Há também algumas versões que apontam que ela foi morta a pauladas³⁹. Seja como for, em todas as ocorrências é possível verificar que a brutalidade do assassinato é um dado constante e estarrecedor: não se trata de uma única facada utilizada para tirar a vida da cantadeira. O que aparece nos registros (escritos e orais) é ainda mais grave. São descrições breves de um ato de extrema violência, por meio do qual um homem empreendeu vários golpes contra Chica Barrosa, golpes que perfuraram o seu corpo até provocarem a sua morte, publicamente, diante daqueles/as que ali estavam e que testemunharam o ato.

Desse modo, estamos falando de uma cantoria que extrapolou as fronteiras simbólicas do combate poético, que emudeceu o canto e o som das violas, para se transformar em um espetáculo de horror, cujo desfecho foi um ato criminoso e covarde cometido por um homem contra Chica Barrosa, que estava em meio ao exercício de sua arte. Essa ação criminosa caracteriza o que, somente hoje, chamamos de *feminicídio*, um crime de ódio, cuja concepção sequer existia na época; e tampouco constava na legislação brasileira nos fins do século XIX. Posto isso, esse tópico do capítulo foi elaborado com o objetivo de descortinar a violência e a barbárie que marcam a biografia de Chica Barrosa. Para tanto, serão analisados um conjunto de elementos que revelam o quanto ela estava em posição vulnerável ao adentrar esse universo dominado por homens e enfrentá-los nos desafios.

Em outras palavras, essa reflexão tem o intuito de demonstrar que, para essa cantadeira, o perigo mortal poderia ir além do jogo de insultos e de ameaças simbólicas, que são procedimentos poéticos próprios da cantoria, sobretudo quando ela assume a forma de desafio. Nesse tipo de confronto, segundo as regras, a força de cada repentista deveria ser demonstrada através da poesia, dentro de um espaço controlado e ritualizado, na presença de um público. Esse combate entre poetas evoca toda uma dimensão agonística, na qual a noção de morte está associada à derrota. Morre, simbolicamente, aquele que é vencido durante o improviso poético. Porém, no caso de Chica Barrosa, a ameaça de morte parece ter rompido os limites metafóricos para se concretizar no plano real, culminando em seu assassinato. Esse evento violento, até mesmo na possibilidade de não ter acontecido “de fato”,

³⁹ Em Leonardo Mota (1976, p. 95) consta que Barrosa “foi assassinada a cacete e faca, durante uma cantoria”. Barros Alves afirma que ela “foi assassinada a pauladas” (ALVES, 1984). Nas entrevistas que realizei no estado do Ceará (2018-2019), verifiquei que as duas versões circulam. Contudo, o poeta Sebastião Piauí esclarece que ela foi “morta à faca”, segundo o testemunho que ouvira de seu falecido pai, o Sr. Vicente Correia de Carvalho.

revelaria, justamente, a construção/invenção de uma violência. Esse, por si só, já é o indício da presença dessa mesma violência, de forma latente e disseminada, dirigida contra as mulheres – ainda mais uma mulher negra que, literalmente, desafia os homens.

Somado a isso, há informações de que a cantadeira foi intimidada e sofreu várias ameaças em diferentes ocasiões, pelos caminhos que trilhou com sua viola. Alguns autores, como BATISTA e LINHARES (1982), por exemplo, mencionam uma cantoria em que Chica Barrosa recebeu mais aplausos do público e, por isso, foi ameaçada com uma arma de fogo pelo seu adversário. A partir dos depoimentos coletados, eles contam que, na ocasião, a repentista precisou fugir para se salvar e aguardar *“até que os ânimos se acalmassem”*. Em entrevistas realizadas no Ceará, assunto sobre o qual tratarei mais adiante, ouvi relatos de que Barrosa se sentiu em perigo durante a cantoria com Neco Martins. Em 2019, o poeta José Gildenor relatou: *“Ela começou a ficar com medo dele, ela viu que... ela estava querendo ganhar dele. Aí ela perdeu porque quis, ela ficou com medo dele”*. Outros antigos moradores da região também confirmam esse relato.

Em entrevista, Dona Berenice, moradora de São Gonçalo do Amarante, me disse que *“[Neco] estava pensando que ela ia ganhar, se ela estava vencendo todo o tempo na cantoria. Aí ele fez esse verso assim querendo ameaçar. Aí ela ficou com medo e ela perdeu”*. Segundo os relatos, ao longo do duelo poético a cantadeira preferiu recuar e perder aquele desafio, para manter a própria vida. Esse cenário evidencia que, mesmo tendo conquistado respeito por parte de colegas de profissão e também desenhado o seu mapa feminino na cantoria, Barrosa deve ter causado muito incômodo pelo caminho, sobretudo para quem achava inadmissível ser derrotado por *“essa negra com fama de cantador”*, como dizem alguns versos extraídos desse mesmo desafio (BATISTA; LINHARES, 1982, p. 85):

De onde vem essa negra
Com fama de cantador,
Querendo ser respeitada
Como se fosse um senhor?
Pois negro na minha terra
Só come é chiquerador.

É preciso frisar que a questão da vitória ou da derrota era muito importante neste período, já que a disputa ocupava um lugar central na cantoria. Em geral,

vencer o desafio significava obter mais fama, ampliar o território poético e também levar o dinheiro, já que o valor costumava ir diretamente para quem saísse vitorioso/a. A quantia paga era de grande relevância para grande parte dos/as poetas. Como vimos, no caso de repentistas negros/as, esse poderia ser um caminho para a liberdade e sobrevivência. Para Neco Martins, no entanto, esse fator não tinha um peso muito relevante. Na verdade, o poeta tinha a fama de ser benevolente, já que *“jamais recebeu qualquer pagamento de suas cantorias”* e *“além de entregar, ao companheiro, todo o dinheiro da contribuição dada pelos ouvintes, ainda completava com o de seu bolso, caso a arrecadação fosse pequena”* (BATISTA; LINHARES, 1982, p. 84). Desse modo, sendo Neco um homem muito abastado, tudo indica que não era o dinheiro que estava em jogo em seus desafios, mas sim a demonstração de seu talento e, certamente, a sua glória e reconhecimento enquanto poeta. Daí podemos entender a conotação dos versos citados acima, onde há a pergunta: *“De onde veio esta negra/Com fama de cantador”*. Afinal, quem é essa Chica Barrosa que apareceu em minha terra e deseja ser respeitada *“como se fosse um senhor”*?

Esses versos evocam um tema recorrente em relação aos desafios travados entre homens e mulheres, que é o preconceito de muitos poetas em cantar com as repentistas, seja por subestimá-las, seja pelo medo de perder para elas (SANTOS, 2009). Afinal, perder para uma mulher seria uma vergonha imensa, segundo os valores de uma sociedade machista. Podemos imaginar, então, o significado de perder para uma mulher negra naquele período. Mesmo assim, Neco aceitou cantar com a famosa violeira, que foi quem o desafiou. Para enfrentá-la, ele precisou arquitetar o encontro, que aconteceu em uma fazenda *“distante duas léguas de São Gonçalo”*. Tudo isso para *“não dar a conhecer o fato à sua esposa, que se opunha a esse tipo de atividade”* (BATISTA; LINHARES, 1982, p. 84).

A maior parte dos autores afirmam que Neco venceu o desafio contra Chica Barrosa⁴⁰. No entanto, a disputa parece ter sido bastante acirrada. Segundo Cascudo: *“Embora vencida, a mulata improvisara magnificamente, deixando forte impressão entre os cantadores”* (CASCUDO, 1984, p. 317). Mas o seu desempenho pode ter incomodado o adversário. Como vimos, há relatos de que, em determinado

⁴⁰ Cf. ALMEIDA e SOBRINHO (1978, p. 85 e p. 200); CASCUDO (1984, p. 316-317), MARTINS (2010, p. 25)

momento, Neco se irritou e partiu para uma ameaça física. Essa informação circula oralmente e também em diferentes publicações. Sobre as circunstâncias do desafio, Batista e Linhares (1982, p.84) afirmam que “*o duelo ia avançando noite adentro. Os presentes exigiram um desafio mais acalorado. Barrosa, por ser grande repentista, e pela diferença do nível social, mereceu mais aplausos da assistência*”. Por esse motivo, dizem os autores, que “*Neco, irritado, ajudou-se duma arma para alvejá-la. Barrosa não teve outra alternativa senão correr*” até que tudo se acalmasse.

Se uma arma fosse apontada para Barrosa naquela noite, essa seria a prova da derrota de Neco, uma vez que a briga só poderia acontecer através da poesia. Em outras palavras, partir para o ataque físico seria uma infringir as regras e também uma prova da incapacidade de vencer o oponente com uso de armas poéticas. Contudo, essa interpretação quase não foi considerada pela bibliografia. O autor Barros Alves foi uma das raras exceções que questionou a vitória de Neco. Em 1984, em um artigo de jornal publicado em Fortaleza, Barros Alves ressalta que “*o famoso coronel [...] não chegou a vencer*”. Considerando o episódio da arma e da ameaça física, ele conclui que “*fica por demais evidenciado que Barrosa não foi derrotada pelo coronel que também era um grande cantador. Ele é que não suportou o peso do verbo e o verso da extraordinária mulher*” (ALVES, 1984).

Na visão dos descendentes de Neco Martins, essa seria “*uma ideia equivocada*”, já que “*não faria sentido organizar uma cantoria, que lhe dava tanto prazer, para agredir fisicamente o rival, ainda por cima, uma mulher*” (MARTINS, 2010. p. 25). O argumento pode ser plausível, embora essa não tenha sido uma cantoria como as outras, haja vista o aparente espanto de Neco ao se deparar com “*essa negra com fama de cantador*”. Não se sabe o que de fato aconteceu. Se houve uma ameaça implícita, como ouvi nas entrevistas – ou se houve, de fato, uma ameaça direta. Seja como for, o fato da própria família trazer essa questão à tona, mesmo que seja para refutá-la, mostra o quanto o tema da violência se faz presente neste encontro, de uma maneira ou de outra. Como esse é o desafio mais famoso de Chica Barrosa, do qual temos mais detalhes, podemos notar o quanto esses relatos apontam para os perigos que ela poderia enfrentar durante os seus embates.

Como se verifica, há muitos indícios de que a violeira precisou elaborar estratégias para a sua atuação (e sobrevivência) na cantoria. Dito isso, deixemos de lado o desafio com Neco Martins, por enquanto, para voltarmos ao tema da biografia

de Chica Barrosa. Segundo consta, a violeira terminou a sua vida através de um assassinato. Se levamos em conta os elementos elencados acima, podemos considerar que esse crime pode ter sido um golpe fatal em um contexto de diversas formas de violência enfrentadas pela cantadeira. Ela pode ter sofrido muitas ameaças durante sua trajetória, até ter sido assassinada de forma brutal. Vale ressaltar que as circunstâncias desse crime ainda permanecem obscuras. Há muitas lacunas sobre esse acontecimento. Afinal, como e onde ocorreu essa cantoria? Quem era o assassino? Ele foi julgado, condenado? Existem documentos de processo-crime que apresentem relatos sobre o caso? Há algum registro de óbito ou informação sobre o local onde a cantadeira foi enterrada? Ora, são tantas as perguntas que permanecem em aberto. São tantos detalhes que se perderam ou que não chegaram aos registros oficiais. Acrescentemos a isso também o descaso por parte de alguns antigos autores que, mesmo tendo acesso aos testemunhos de pessoas contemporâneas à Chica Barrosa, aparentemente desconsideraram a relevância em incluir maiores informações sobre o seu assassinato em suas coletâneas.

Por todos esses motivos, infelizmente, a bibliografia disponível não apresenta respostas às questões enunciadas, pelo o que eu pude apurar. Além disso, mesmo após as buscas incessantes que realizei durante a pesquisa, não foi possível reunir elementos suficientes para a localização de documentos históricos que, talvez, pudessem fornecer detalhes sobre como se deu a morte da repentista. No entanto, a análise do corpus permitiu promover um avanço considerável em torno dessa questão, um trabalho que ainda estava por fazer. Sendo assim, para tentar compreender as circunstâncias desse acontecimento terrível, procurei não apenas reavaliar as fontes, mas também ampliar o corpus da pesquisa, por meio de levantamentos e de entrevistas, com intuito de realizar uma reflexão sobre alguns elementos que marcam o desfecho da biografia da autora.

Com efeito, apesar de tantas lacunas e silenciamentos, está claro que há muito o que se dizer sobre a morte de Chica Barrosa. Em primeiro lugar, convém sublinhar que, nas fontes bibliográficas, o crime cometido contra a violeira, quando mencionado, foi abordado frequentemente enquanto uma mera banalidade, uma anedota, um fato curioso ou cômico – ou até mesmo, como veremos mais adiante, como algo cuja responsabilidade foi atribuída à própria repentista, devido ao seu

suposto comportamento imoral (associado à bebida, ao jogo e ao ambiente masculino das cantorias que ela participava). Diante dessa constatação, houve uma questão que se impôs em meus estudos, uma questão que é em si mesma reveladora: por que a morte de Chica Barrosa foi tratada de maneira banal, durante tanto tempo, pela historiografia da cantoria? Como explicar o fato de um crime dessa proporção, cometido contra uma grande poeta e pioneira dentre as mulheres repentistas, não ter merecido destaque e nem provocado indignação por parte dos principais autores dentro dessa temática até o século XX? Ou, para aprofundarmos mais ainda, talvez seja possível reunir todas essas indagações em na seguinte questão: por que será que o assassinato de uma mulher negra não é considerado algo escandaloso?

Essa questão está formulada no presente, pois não há dúvidas de que esse tipo de crime cometido contra Chica Barrosa não se trata de um fato isolado. Historicamente, quantas mulheres negras foram torturadas, violentadas e assassinadas durante séculos de escravidão no Brasil? Como dizem os versos cantados por Minervina Ferreira, citados na abertura deste tópico, Chica Barrosa foi uma autora visionária: *“Bem à frente de seu tempo viveu”*. De fato, tudo indica que foi necessário muito talento e uma enorme irreverência de sua parte para que, em pleno século XIX, ela pudesse se estabelecer na profissão de repentista, espalhando os seus versos e, além de tudo, exaltando-se como mulher, negra... e atrevida!

Atrevida, sim, com toda a certeza. Se a cantoria já era um ambiente bastante hostil aos cantadores negros na época, os quais eram alvos de ferozes insultos, sendo menosprezados e insultados devido à sua raça e condição social, podemos imaginar o tamanho da pressão social que havia sobre uma mulher, uma repentista negra. Posto isso, vale ressaltar que Chica Barrosa, embora tenha sido ignorada pelos cânones da cultura dominante, é uma figura notável no campo das poéticas orais. Afinal, não acredito que tenha sido por obra do acaso, e nem por sorte, o fato de ainda hoje nós ouvirmos falar dessa cantadeira, e possuírmos alguns fragmentos de sua obra poética. Nem as lacunas, tão constantes e reveladoras, nem mesmo elas estão vazias de sentido. Isso chega até nós somente porque, com seu talento e sua postura poética, Barrosa certamente conseguiu desempenhar um belo trabalho dentro dessa poética, superando fronteiras estabelecidas para mulheres e homens negros de sua época.

Como mostram os estudos sobre cantoria e escravidão, tudo leva a crer que para os cantadores negros do século XIX, que quisessem se inserir no repente, havia uma pressão esmagadora. Era necessário apresentar “*um desempenho não apenas bom, mas excepcional; para que, em termos gerais, ele fosse a ‘voz de uma localidade’, dominando, simbolicamente, toda uma área geográfica*” (IUMATTI, 2020, p. 49). Creio que o mesmo poderia ser dito, de maneira ainda mais acentuada, no caso Chica Barrosa, sendo ela uma mulher negra. Conseguir ultrapassar tais barreiras só poderia ser um enorme atrevimento. Foi através do seu desempenho que a sua voz perdurou e venceu o tempo. Embora não tenha chegado ao grande público, até hoje Barrosa é celebrada por colegas de profissão, por cordelistas, repentistas e amantes dessa arte, que a reconhecem como a mulher que foi “*a maior repentista do sertão*” da Paraíba, uma frase que também aparece nos depoimentos orais que coletei em entrevistas a pessoas anciãs, descendentes gerações de poetas e amantes da cantoria, que ainda se lembram, cantam e repetem os versos de desafios travados por essa antiga cantadeira.

Com isso, podemos vislumbrar a potência da atuação de Chica Barrosa. Nem mesmo a brutalidade de um assassinato, que abreviou a sua vida, fez com que a sua memória se apagasse de vez. Dizem que nenhuma lâmina é suficiente para calar uma voz naquilo que ela guarda de mais profundo e incontável (GINZBURG, 2006). Como escreveu, certa vez, a escritora negra Carolina Maria de Jesus: “*Falavam que eu tenho sorte. Eu disse-lhes que tenho audácia*” (JESUS, 1960). Foi, então, com essa mesma força intrépida que, muitos anos antes de Carolina, Chica Barrosa empunhou a viola e compôs os seus versos, oralmente, enfrentando muitos cantadores. Foi com grande audácia, dizendo-se “faceira e dengosa”, “negra atrevida e desaforada”, que Barrosa cantou as suas toadas, travou desafios e desenhou os seus caminhos dentro dessa tradição.

Entretanto, creio que para tentar chegar ao cerne desta história silenciada, em seu aspecto mais sombrio e pungente, é preciso compreender que, ao erguer a sua voz, Chica Barrosa não apenas desafiou os homens na cantoria e mostrou que poderia ser tão boa quanto eles, ou mesmo superá-los na arte do improviso, deixando-os humilhados ou enraivecidos. Ela também desafiou, ao mesmo tempo, um complexo jogo de forças repressoras em um contexto que lançava mulheres negras ao não-lugar, à subalternidade; e mais do que isso, à própria desumanidade.

No sistema de relações escravistas e pós-escravistas, uma mulher ocupar o seu lugar de fala (RIBEIRO, 2019) e reivindicar-se como sujeito, enaltecendo o seu talento e a sua raça por meio da poesia (SANTOS, 2009), até mesmo diante de homens brancos, já era em si um ato subversivo; e, portanto, muito arriscado.

Não podemos perder de vista que a história do Brasil está fundada no genocídio e na escravidão⁴¹. Não é por acaso que, atualmente, tantos anos após a morte de Chica Barrosa, o país continua a apresentar altos índices nos casos de feminicídio de mulheres negras, como nos mostram as terríveis estatísticas dos Mapas da Violência⁴². Esses são alguns dos reflexos da escravidão e do racismo estrutural, que ainda atingem milhões de pessoas negras. Como aponta o filósofo Silvio Almeida, até hoje *“mulheres negras são consideradas pouco capazes porque existe todo um sistema econômico, político e jurídico que perpetua essa condição de subalternidade, mantendo-as com baixos salários, fora dos espaços de decisão, expostas a todo o tipo de violência”* (ALMEIDA, 2019, p. 67).

É por essa razão, dentre tantas outras, que a voz silenciada de Chica Barrosa ainda ecoa através do tempo e continua atual, pois ela tem muito a nos dizer. Seu canto abafado descortina um cenário de horrores da história recente/presente do Brasil. Cada fragmento biográfico e poético de que dispomos – com todos os seus silêncios, descontinuidades, contradições, fios e rastros – constituem um material valioso que nos permite vislumbrar pequenas amostras da potência poética dessa repentista, bem como verificar alguns sinais das complexas formas de violência que operaram em torno dela; e que, por isso, também são parte de sua história.

Mas essa não é uma história simples de ser contada. Certamente, o conjunto de versos e narrativas que exponho neste trabalho atualizam uma história que pode parecer incômoda e impertinente para muitas pessoas, visto que o sistema continua produzindo desigualdades sociais e raciais no Brasil, com uma força esmagadora. Em meio a esse contexto, apresentar um estudo acadêmico sobre Chica Barrosa é também romper com *“um lugar estruturalmente silenciado”*, cujas forças operam no sentido de invisibilizar e retirar a legitimidade de *“produções intelectuais, saberes e vozes”* (RIBEIRO, 2019, p.63-64) da população negra, em diversas áreas, dificultando a realização e recepção desse tipo de pesquisa, que também é, muitas

⁴¹ Ver a obra *O Genocídio Negro Brasileiro* (2019) de Abdias Nascimento.

⁴² Sobre o tema, há dados importantes apresentados em “Mapa da violência contra mulheres negras: reflexões sobre racismo e gênero na sociedade brasileira” (GALVÃO, 2021).

vezes, lançada ao lugar da subalternidade e da irrelevância. Tudo isso integra esse fenômeno que, repetidamente, age no sentido de dificultar o avanço da reflexão sobre o povo negro e a produção de novas epistemologias nesse campo.

Muito embora a relevância e a atuação de Chica Barrosa tenha sido rebaixada ou ignorada por diversos autores/as, ainda assim a sua voz permanece, de alguma maneira, indefectível. Mesmo que ela tenha sido evocada, muitas vezes, por um viés de negação e menosprezo. Isso acontece não apenas porque a sua poesia pertence a um lugar que ainda é marginalizado dentro da cultura brasileira, que é o lugar das poéticas orais. Na realidade, esse tipo de abordagem também se deu no âmbito dos estudos da cantoria, por meio de uma perspectiva que reduzia os aspectos e procedimentos próprios das poéticas da oralidade, encarando-as como inferiores com base em preceitos que são próprios da cultura escrita.

Essa visão, que a autora Francisca Santos chama de *escriptocentrismo*, provocou grandes impactos:

Essa tomada de posição [por parte de autores da historiografia da cantoria e do cordel] teve e tem algumas implicações, a saber, a desconsideração das vozes cantadas e improvidas que não foram registradas oficialmente e simultaneamente a negação da presença feminina nesse campo, na medida em que as mulheres [na época] estavam produzindo basicamente no mundo da oralidade (SANTOS, p. 29, 2009)

Uma questão central, que demonstra as questões levantadas até esse ponto, é o enorme descuido que se constata na abordagem da biografia de Chica Barrosa, principalmente em relação ao seu assassinato. Para comprovar essa afirmação, basta observar o equívoco gritante, mas muito frequente, que existe em relação à data de óbito de Barrosa. Numeros trabalhos de folcloristas, cantadores e pesquisadores/as, até mesmo recentes, que publicaram sobre o cantoria e cordel (e mencionaram Chica Barrosa), situam o assassinato da repentista como algo que ocorreu no início do século XX. Existem algumas variantes nas fontes, mas todas as ocorrências citam diferentes datas dentro do período entre 1910 e 1918. Posso afirmar, no entanto, que essa datação de óbito não procede. Tudo indica que a repentista viveu apenas até o final do século XIX, tendo falecido, provavelmente, por volta de 1898 e 1899. Ou seja, Chica Barrosa não chegou ao século XX. Isso mostra que é imprescindível que haja uma revisão e correção de informações veiculadas sobre essa datação.

Para verificar a inconsistência da data de falecimento da violeira, como um fato que teria ocorrido após a primeira década do século XX, bastaria consultar a primeira obra datada que trata sobre essa repentista, o *Cancioneiro do Norte* de Rodrigues de Carvalho, ao qual já me referi em outros momentos nesta dissertação. A questão é que a primeira edição do cancionero foi publicada em 1903 e, nela, o autor já menciona o assassinato de Chica Barrosa. Portanto, o que não foi observado pelos/as estudiosos/as, é que todos as notas biográficas e versos relativos à Barrosa, os quais foram inseridos na coletânea, constituem uma publicação póstuma, baseada em testemunhos sobre essa famosa violeira que ficou “*imortalizada*” nos sertões:

A Negra Xica Barróza ficou **imortalizada** nos sertões da Parahyba. Alta, robusta, mulata symphatica, bebia e jogava como qualquer boêmio e **tinha** a voz regular [...] Dizem que fora **assassinada** em um samba, em Pombal (CARVALHO, 1903, p. 169, grifos meus).

Esse pequeno trecho, extraído do cancionero, mostra que todo o relato referente à Chica Barrosa é apresentado no passado, desde a primeira frase. O fragmento evidencia o fato de que Barrosa já não vivia no momento em que Carvalho elaborou e publicou essa coletânea, a qual foi resultado de pesquisas e entrevistas feitas pelo folclorista nos últimos anos dos Oitocentos. Ou seja, podemos constatar que a notícia do assassinato de Chica Barrosa já circulava no final daquele século.

Diante disso, é surpreendente o fato de tantos/as autores/as repetirem um dado biográfico incorreto, que poderia ser corrigido por meio da consulta à primeira edição do cancionero. Vale frisar que essa não é uma obra pouco conhecida nesse campo de estudos. Pelo contrário, quando se fala em Chica Barrosa, quase sempre esse fragmento de Rodrigues de Carvalho é citado, por ser uma das obras basilares sobre cantoria, e também por ser o único registro que fornece alguns detalhes sobre a aparência da cantadeira. Por isso, quase todos os autores/as retomam esse livro quando querem tratar sobre Barrosa e as primeiras gerações de repentistas.

Por essa razão, é importante enfatizar que, embora a referência à sua morte apareça desde a edição inicial do cancionero de Carvalho, muitos autores/as acrescentaram até duas décadas de vida à biografia da cantadeira. Pelo que eu pude apurar, esse dado ainda não foi contestado em trabalhos acadêmicos, até esse

momento. O equívoco na observação e análise dos dados fez com que diferentes autores levassem adiante essa ideia de que Barrosa viveu até meados da década de 1910.

Parece-me ainda mais significativo constatar que esse equívoco escapou até mesmo aos olhares atentos de pesquisadores/as mais recentes, que fizeram trabalhos excelentes ao tratar, por exemplo, sobre a história de cantadores negros e de mulheres na cantoria. Em vista disso, desde o início de minha pesquisa, eu me perguntei o que poderia ter acontecido. Como esse dado de nós? Como esse grande descaso se manteve, de maneira tão perene e eficaz, sem ser contestado e nem reavaliado? Em meio a essa confusão de datas, é difícil estabelecer o ponto em que a informação de óbito incorreta começou a ser difundida. No entanto, talvez o folclorista Câmara Cascudo nos dê um indício do que houve durante este processo. Em seu livro *Vaqueiros e Cantadores*, o autor incluiu o seguinte verbete:

Xica Barrosa, grande cantadeira sertaneja, gabada como a primeira lutadora do seu sexo que enfrentou os nomes mais ilustres da cantoria. Era “alta, robusta, mulata simpática, bebia e jogava como qualquer boêmio, e tinha voz regular” (Rodrigues de Carvalho, p. 334). Paraibana, seus desafios correm mundo, despertando aplausos [...] Xica Barrosa (“A negra Xica Barrosa, é faceira e é dengosa”, costumava ela cantar), foi assassinada num samba em Pombal, Paraíba (CASCUDO, 1984, p. 316)

Essa pequena nota sobre Chica Barrosa mostra que Câmara Cascudo cita vários trechos do cancioneiro de Rodrigues de Carvalho ao tratar sobre a repentista. No entanto, o autor se apoia na edição de 1928, como se verifica na referência de páginas indicadas após a citação. É provável, então, que a data de óbito da cantadeira tenha sido deduzida por diferentes autores/as, posteriormente, segundo as suas próprias hipóteses, baseando-se em edições variadas da obra de Rodrigues de Carvalho (ignorando, portanto, a edição inicial, onde já constava a morte da cantadeira). Em todo caso, mesmo sem saber ao certo quando isso tudo começou, o fato é que essas informações se espalharam.

Não tenho a intenção de afirmar, com isso, que possíveis lapsos e erros de datação não sejam frequentes e absolutamente compreensíveis, ainda mais em estudos tão lacunares como esse. No entanto, essa interpretação não me parece suficiente no caso de Chica Barrosa, se considerarmos que não se trata de uma morte comum, mas sim de um ato de extrema violência contra uma mulher, um

feminicídio que ocorreu durante uma cantoria, diante de todos/as. Levando isso em conta, a permanência desses equívocos de datação não sugere apenas um lapso na observação dos dados. Na realidade, esse é mais um elemento dentro de um quadro de verdadeiro descaso em relação ao seu assassinato.

Mas voltemos ao cancioneiro de Rodrigues Carvalho. Vale dizer que, apesar de mencionar o assassinato de Chica Barrosa na coletânea, essa questão é abordada pelo autor da forma mais sintética possível, como mera curiosidade. É esse o tom adotado por Carvalho, que simplesmente encerra o tópico dedicado à cantadeira com a frase: *“dizem que fora assassinada em um samba, em Pomba”*. Rodrigues de Carvalho não acrescenta mais nenhuma informação e passa a um outro assunto em seguida. Nenhum detalhe é mencionado. Não sabemos ao certo o que ele ouviu, os detalhes daquilo que lhe “disseram”. Nada disso chegou às páginas do seu cancioneiro. Nem mesmo em 1928, na segunda edição revista e ampliada, foram adicionadas quaisquer informações sobre esse assassinato, que não mereceu um comentário sequer da parte do folclorista. Na verdade, o que o autor considerou digno de nota, logo em seguida, foi o estabelecimento de uma relação intrínseca entre os cantadores e a bebida alcoólica, um tema que ele evoca nas linhas subsequentes:

O cantador anda invariavelmente aguardentado. Do domingo ao sábado, pernoitado, olhos raiados de sangue, vai de povoado em povoado, de fazenda em fazenda, em sua faina de ganhar a vida cantando, ora em desafio picaresco, ora emlouvaminha barata ao seu coronel, ou à filha dêste, a Sinhazinha, moçoila gentil, que nem sempre vem à sala, quando há visita de homem estranho em casa. (CARVALHO, 1903, p.170).

É interessante observar que, ao abordar o tema da bebida e apresentar um perfil do cantador do sertão, Carvalho também se refere a uma figura feminina, a “sinhazinha” da fazenda. No fragmento acima, a jovem moça gentil aparece restrita ao ambiente doméstico; e até dentro dele tem pouca mobilidade, já que ela não poderia ir à sala de sua própria casa se houvesse a presença de “homem estranho”. Certamente, a atuação de Chica Barrosa estava bem distante desses códigos de controle social da conduta feminina. A cantadeira não correspondia em nada à imagem da moça branca sertaneja, filha de coronel, cujo pudor e recato era tanto que ela, talvez, nem tivesse autorização para assistir às cantorias e receber os

versos elogiosos nas louvações ao dono ou dona da casa, que é um dos momentos que compõem esse ritual poético.

Sendo assim, o autor descreve a imagem sinhazinha branca, representação da honra e da decência; após tratar sobre uma mulher negra repentista assassinada, que estava sempre cercada de homens cantadores e que, assim como eles, bebia, jogava, cantava e tocava viola. Desse modo, se levarmos em conta os códigos moralizantes que aparecem nessa obra, é claro que Chica Barrosa já estaria condenada desde o princípio, devido ao seu comportamento e insubmissão. Independente do desfecho de sua biografia, ela já poderia ser julgada por estar fora dos padrões que controlavam a conduta feminina. Contudo, parece que foi justamente essa fama e ousadia que despertou a atenção. Talvez venha daí o fato de Rodrigues de Carvalho não ter deixado de incluir Chica Barrosa em sua coletânea, mesmo que a cantadeira apareça reduzida a um campo exótico⁴³.

Chica Barrosa, que estava inserida dentre os cantadores e que “*bebia e jogava como qualquer boêmio*” aparece, conseqüentemente, associada ao perfil do cantador, que é descrito por Rodrigues de Carvalho a partir da ideia do estigma do alcoolismo. Esse perfil picaresco de um “*tipo popular*” andarilho e boêmio, com “*olhos raiados de sangue*”, correspondia à visão de Carvalho sobre essas pessoas. O autor, cujas ideias se baseiam em noções sobre raça, meio, identidade e nacionalismo, traçou em sua obra um perfil caricato de um sertanejo rústico e inculto, mas que seria o intérprete do “verdadeiro sentir do povo brasileiro”.

A questão da bebida e do alcoolismo continuará associada ao perfil do cantador em publicações de outros autores, como o folclorista Leonardo Mota, que também prosseguiu com a realização de levantamentos, pesquisas e elaboração de antologias sobre cantoria. Em sua obra *Cantadores* (1921), o autor incluiu a transcrição de alguns versos de desafios de Chica Barrosa, mas não mencionou nenhum dado biográfico sobre a cantadeira. No entanto, esse assunto aparece em uma obra posterior, chamada *Sertão Alegre* (1928), na qual Leonardo Mota trata sobre o assassinato de Chica Barrosa apenas de passagem, utilizando um tom cômico e anedótico. E o momento do livro em que ele decide evocar esse tema é,

⁴³ Rodrigues de Carvalho se interessava bastante por temas raciais e era adepto da ideia de “mestiçagem” da nação, que resultaria em um “tipo brasileiro”, conforme as noções que circulavam entre os séculos XIX e XX. Em sua obra *Aspectos da influência africana na formação social do Brasil*, o autor dedica um espaço para tratar Chica Barrosa e outros cantadores de descendência africana (CARVALHO, 1967).

justamente, em uma seção denominada “Cantadores e a cachaça”. Ali, o autor retoma o perfil de cantor boêmio, que tem “*amor ao álcool*” e, apenas a título de curiosidade, cita a morte de Chica Barrosa, como se vê abaixo:

Do meu convívio com os cantadores me resta suficiente autoridade para garantir que os cantadores, que são também ‘homens de inteligência e grandes lúcidos’, não gostam de água mineral. Entre os mortos tenho notícia de muitos que iam à perfeição de não abusar, sequer, da água do pote, embora não repetissem a velhaca escusa daquele boêmio que se abstinha do uso da água, para não roubar o pão às pobres lavadeiras... Zé Matos, Rita Medeiros, **Chica Barrosa... Esta última, a Barrósa, foi assassinada a cacete e faca, durante uma cantoria, em a qual andou, embriagada, a dizer rebarbativas inconveniências** (MOTA, 1976, 94-95, grifo meu)

Na versão de Leonardo Mota, a causa do assassinato da cantadeira foi o excesso de bebida e a sua insolência. O autor insere o seu comentário em uma seção do seu livro dedicada à relação que existe entre “Cantadores e a cachaça”. Desse modo, Mota afirma que Chica Barrosa teria sido assassinada após beber e dizer inconveniências. A cachaça, dentro do perfil inicial do cantador, foi tratada de maneira cômica e anedótica, como uma fonte de inspiração e divertimento. Porém, é preciso frisar que isso vale apenas para os homens poetas⁴⁴. Para uma mulher, ainda mais uma mulher negra, a prática de ingerir a bebida poderia carregar um enorme estigma social. Afinal, se Chica Barrosa apenas “*bebia e jogava como qualquer boêmio*”, como diz o cancionista, porque essa prática foi vista como a sua sentença de morte? Ora, esse discurso revela que práticas comuns entre homens podem ser apontadas como motivos para morte de uma mulher, que aparentemente não deveria usufruir de tal liberdade.

Historicamente, a cachaça também foi associada aos negros/as como uma acusação de vadiagem e má-conduta, nos constantes ataques contra essa população. Essa visão é representada em versos, como a quadra citada abaixo, que possui muitas variantes⁴⁵:

⁴⁴ Muitos autores/as falam sobre a cachaça na cantoria. Mário de Andrade, por exemplo, publicou dois artigos que tratam sobre o “Cantador Cachaceiro” (1993, p. 91-105). Sem me prolongar no tema, que é bastante extenso, evoco aqui um breve recorte de gênero (e também de raça) em relação à ingestão da bebida, o que permite observar o modo como a prática de “beber” poderia ser condenável em relação às mulheres cantadeiras, servindo até mesmo como justificativa para a morte de Chica Barrosa, como foi demonstrado. Sobre cachaça e cantoria, ver também ALVES (1991).

⁴⁵ Cf. ANDRADE, Mário. [Fichário Analítico], Arquivo IEB-USP.

Branco se fica doente
Manda chamá um doutô
E o negro, quando morre,
Foi cachaça que matô!

Para além da questão do acoolismo, a quadra também revela as marcas do estigma social em relação ao povo negro. Os versos indicam uma desigualdade: diferente dos brancos, não há atendimento médico para a população negra. Para o povo negro, a causa de morte pode ser reduzida ao diagnóstico geral expresso no último verso, que diz: “foi cachaça que matô”. Essa ideia esconde as inúmeras causas da mortalidade decorrentes, por exemplo, das péssimas condições de vida, das formas de exploração e toda a violência do sistema escravista. Quando se trata de Chica Barrosa, uma mulher negra, “*que bebia e jogava como qualquer boêmio*” (CARVALHO, 1903), as noções de moralidade são ainda mais incisivas e o peso do estigma é ainda maior. Como consequência, Mota conclui o que dizem os versos da quadra: “*E o negro quando morre/ Foi cachaça que matô*”.

No trecho do livro, Leonardo Mota também nos leva a entender que a cachaça foi a causa da morte de Chica Barrosa. Em outras palavras, ela mesma seria responsável por seu assassinato, devido à prática de beber, de estar entre os homens e falar demais. Sendo assim, “as rebarbativas inconveniências” que ela teria pronunciado apontam para um campo arriscado, no qual o espaço da expressão e possibilidade de fala poderia ser fatal, mesmo dentro do ambiente da cantoria, onde a morte deveria ocupar apenas o plano simbólico da derrota de cada repentista. Não é mera coincidência o fato de que, ainda hoje, exista uma visão pejorativa em relação à “mulher que bebe” (SAUTCHUK, 2009, p. 156). O julgamento em torno da bebida passa por questões sociais, em que a cachaça, por exemplo, se torna alvo desses discursos (em contraposição a outros tipos de bebidas, como o vinho, que não carrega o mesmo estigma). No caso de Chica Barrosa, há ainda um outro atributo na sua condenação: ela era atrevida – e poderia dizer “inconveniências”, isto é, aquilo que os homens não queriam ouvir.

2.3. Desafios e disputas raciais

Para nos aproximarmos mais da compreensão sobre as dificuldades e os riscos que Chica Barrosa deve ter enfrentado durante a sua trajetória, podemos

observar atentamente algumas palavras que pertencem ao campo semântico de sua auto-exaltação, como, por exemplo, o uso do termo “negra atrevida” (MOTA, 1921, p. 81). Essa expressão remete ao tema racial em relação à mulher negra. Nos registros de seus repentes, o desafio em que o aspecto racial pode ser percebido de forma mais intensa é no encontro entre a cantadeira e Neco Martins.

Como disse antes, foi contra Neco Martins que se deu o mais famoso desafio de Chica Barrosa. Esse é um encontro que marca a trajetória de ambos. De acordo com Batista e Linhares, “*era Manoel Martins de Oliveira (Neco Martins) rico fazendeiro, político e cantador, residente em São Gonçalo do Amarante [...] foi o genial repentista desafiado pela famosa negra cantadeira paraibana Francisca Maria da Conceição, conhecida por “Chica Barrosa”* (1978, p. 84). Segundo relatos, Neco apreciava a cantoria, mas sua esposa, Dona Filomena Martins, se opunha a essa prática, que ela considerava incompatível com sua posição social. Por essa razão, ao ser desafiado, conta-se que Neco precisou inventar uma desculpa para ir ao encontro de Chica Barrosa. Foi assim que o desafio aconteceu. O local escolhido foi uma fazenda no Siupé, pequeno distrito de São Gonçalo do Amarante (CE).

O embate é marcado por uma intensa disputa racial, que remete a relações escravistas, no confronto entre uma mulher negra e um homem branco. Ocupando posições sociais radicalmente distintas, os dois repentistas se enfrentam no improviso. A análise dos fragmentos desse desafio nos permite refletir sobre a inserção de Chica Barrosa na cantoria como mulher e negra, além de indicar a sua postura poética ao desafiar o cantador branco na terra dele. Para iniciar essa análise, podemos partir do uso do termo “negra atrevida”, que aparece em primeira pessoa, como se vê abaixo (MOTA, 1921, p. 81, grifo meu):

– A Barrosa se zangando
Lhe dá uma grande pisa,
Daquelas de engrossá couro...
Veja lá que ela lhe avisa!

– Inda que o diabo lhe atente,
Nem assim isso acontece;
Porque de peia no lombo
Eu nunca achei quem me desse,

– Não me ameace de peia
Que me faz ficá danada;
Eu não sou sua cativa
Nem também sua criada;

Se continuá assim
Vê nega desaforada...

Você pode se daná
E ficar desaforada!
Porém se cantá comigo
Com cantiga arrebatada,
Tem sorte de tartaruga:
Morre na beira virada!

– Neco, você não se esqueça
De que eu **sou nega atrevida...**
Eu, no dia em que me estôvo,
Só canto é a toda brida...
Meus olhos se acucurutam,
Fica a venta retorcida;
Cantado macho é bobage,
Não pode com minha vida.

No desafio entre Barrosa e Neco, grande parte dos insultos poéticos fazem referência a elementos que são próprios das interações entre indivíduos escravizados e os poderes senhoriais, travadas ao longo de séculos no Brasil. Assim, os versos nos permitem refletir sobre a relação entre mulheres negras (escravizadas, libertas ou livres) e senhores brancos, um tema que aparece de forma explícita. Para essa análise, tomarei como apoio os estudos da historiadora Maria Odila Dias, que demonstram o quanto a palavra oral foi um recurso e uma forma de insubmissão por parte de muitas dessas mulheres.

Maria Odila aponta que existem registros de um grande número de processos por injúria levantados contra mulheres negras durante a escravidão. Segundo ela, algumas delas *“provocavam a ira dos senhores a ponto de ocasionar tumultos que ficaram documentados nos ofícios da polícia”* (DIAS, 2012, p. 372). A mesma autora, ao tratar sobre a rebeldia e o temperamento das mulheres negras, destaca o seguinte caso:

Os proprietários reclamavam frequentemente da rebeldia das escravas e de seu temperamento indomável. O administrador de uma negra livre chamada Maria desabafava num ofício a seu superior: ‘Maria estava quase a maior parte do tempo fugida, **é má negra na extensão da palavra, atrevida, de má língua, possuída de liberdade, um precipício, não tem por onde se lhe pegue**’. Os gestos arrogantes e as palavras desbocadas ou desaforadas das escravas eram motivos de frequentes castigos de chicote a fim de dobrar-lhes a têmpera forte. (DIAS, 2012, p. 372, grifo meu)

Esse ofício, coletado por Dias, contém a queixa do administrador de Maria, uma mulher negra livre. No texto, o homem relata para o seu superior um suposto comportamento inadequado por parte de Maria. As palavras utilizadas no ofício indicam sérias acusações. Ele cita atributos que poderiam provocar punições severas à Maria, ainda que ela fosse livre. É importante notar que essa mesma sequência de características se aproxima de alguns elementos que aparecem nos versos de desafios de Chica Barrosa: “[Maria] é má negra na extensão da palavra, atrevida, de má língua, possuída de liberdade, um precipício, não tem por onde se lhe pegue”. O atrevimento, a liberdade e a má língua são as bases das acusações proferidas contra essa mulher, cuja existência foi registrada por meio de documentos jurídicos, atravessadas pelos “senhores” e as vozes da opressão. Esses mesmos atributos parecem estar na base da postura poética de Chica Barrosa.

Desse modo, vale destacar que um recurso essencial que consta nos desafios de Barrosa é a habilidade em converter ataques raciais e outros insultos poéticos a seu favor, conferindo-lhes novos sentidos, de modo a enfatizar a sua força de cantadeira. No desafio com Neco Martins, Chica Barrosa rebate as ameaças simbólicas de castigo proferidas pelo poeta, ressaltando a sua própria liberdade e afirmando-se como *nega atrevida, traquina, danada e desaforada*, características que, ditas por ela, deixam de ser depreciativas para ganhar a forma de um auto-elogio, enfatizando o seu talento imbatível, sua coragem e excelente desempenho no improviso poético.

Ao ser ameaçada de “peia”, a repentista também ressalta, em primeira pessoa: “*Eu não sou sua cativa/Nem também sua criada*” (MOTA, 1921, p. 81). Os versos destituem Neco de seus poderes e enaltecem a liberdade da cantadeira. Esse tipo de colocação pode parecer simples para nós, leitores/as de uma poesia-oral-no-passado (ZUMTHOR, 2005). No entanto, se considerarmos que o desafio ocorreu no final do século XIX, nas terras do seu adversário, um homem branco, coronel e poderoso, podemos ver aqui os indícios de uma enorme irreverência. A segunda versão do desafio, coletada por Batista e Linhares (1982) também demonstra esse aspecto, como se observa na estrofe:

De onde vem essa negra
Com fama de cantador
Querendo ser respeitada
Como se fosse um senhor?

Pois negro na minha terra
Só come é chiquerador.

Aqui, a fama da cantadeira negra é evidenciada. No entanto, Neco Martins se refere a ela no masculino, “fama de cantador”, o que demarca a inserção de Chica Barrosa em um território dominado por homens cantadores. Mais do que isso, o poeta acrescenta a sua indignação perante “essa negra”, afirmando que em sua terra negro “*só come chiquerador*”, uma expressão que faz alusão ao instrumento usado em castigos físicos. Poderíamos nos perguntar, então, quais seriam os sentidos mais profundos por trás dessa ameaça de peia e do uso do termo “*essa negra com fama de cantador*”.

Creio que os estudos da historiadora Maria Odila Dias ainda apresentam outros elementos importantes que podem elucidar essas questões. A autora, que se dedicou ao estudo das mulheres negras no período da escravidão, destaca mais um caso de insubmissão através da palavra. Desta vez, trata-se de um prontuário de domésticas sob administração da polícia, no qual uma senhora branca afirma:

Declaro que **a negra é a não poder ser mais atrevida**... no dia 9 foi me preciso sahir e esta me dice ‘eu não tomo conta de sua casa porque **não sou sua escrava**’, desta maneira não a quero nem de graça em rasão de sua velhice e ser muito **atrevida** (DIAS, 2012, p. 376).

No registro policial, podemos notar que a afirmação “**não sou sua escrava**” foi motivo de denúncia sob a acusação de **atrevimento**. Qualquer ação considerada como atrevimento, cometido por uma pessoa negra, poderia ser a razão para graves punições no Brasil escravista. A pessoa poderia estar sujeita a violentos castigos, que poderiam levar à morte. Dias destaca, por exemplo, outro caso registrado pela historiografia. Trata-se de um fato ocorrido em Pernambuco, onde uma mulher negra foi denunciada e punida, severamente, ao ser acusada de “*descompor uma mulher branca*” e um **poderoso homem branco**, como se observa no fragmento a seguir:

Maria da Conceição, preta forra, moradora no beco do Marisco, remetida pelo Merme (...), pela culpa de descompor uma mulher branca, e dizer em altas vozes que não fazia caso do Sr. General e nem dos brancos. No dia 1º de setembro sofreu o castigo de setenta e duas palmatoadas. Em 2 [de setembro], duas dúzias, e ficou suspensa da ordem de ir continuando o castigo pelo deplorável estado em que se achava (DIAS, 2012, p. 372-373).

Esse relato policial demonstra que, mesmo sendo negra liberta, Maria precisava ter muito cuidado com aquilo que dizia. Essa mulher, que por coincidência também se chamava Maria da Conceição, quase o nome de batismo de Chica Barrosa, foi torturada brutalmente por dizer “em altas vozes” aquilo que pensava, por se rebelar contra a opressão dos brancos. O relato mostra que o castigo ao qual Maria foi submetida foi aplicado dia após dia, sendo suspenso apenas quando ela já estava prestes a morrer, como indica o desfecho da punição diante do “*deplorável estado em que se achava*”. Como podemos observar, Chica Barrosa, certamente, não foi a primeira e nem a última mulher negra da história a ser assassinada porque disse “rebarbativas inconveniências”, como aponta Leonardo Mota em seu irônico *Sertão Alegre* (1928).

Sobre o castigo da palmatória, trata-se de uma das formas de tortura mais usadas contra a população negra e indígena no Brasil. A agressão era cometida com o uso de um instrumento cortante o suficiente para provocar muita dor. O viajante alemão Rugendas, em sua passagem pelo Brasil, representa uma cena dessa violência em um de seus quadros, pintado por ele no século XIX, como vemos abaixo.

Figura 18: O castigo da palmatória



J. M. Rugendas. Fonte: RUGENDAS, 1835

Diante de todo esse cenário, podemos constatar que o atrevimento de Chica Barrosa, no espaço da cantoria, fez com que ela conquistasse territórios poéticos, respeito, reconhecimento e pudesse se inserir nesse meio. Por outro lado, esse mesmo atrevimento, certamente, causou grande incômodo a muitos cantadores de sua época, para os quais poderia ser inadmissível aceitar uma mulher negra disputando forças poéticas no combate de improviso e, quem sabe, podendo

mostrar-se melhor e mais forte do que eles, ainda mais se houvesse uma diferença racial em jogo. Provavelmente, foi em decorrência de todo esse contexto que a cantadeira teve a sua vida interrompida. Lamentavelmente, esse é o triste desfecho da biografia de Chica Barrosa: uma morte violenta, “assassinada num samba”, segundo Romeu Mariz (CARVALHO, 1903, p. 169).

É preciso lembrar que “samba”, na antiga acepção da palavra, significa festa ou função, ou seja, o termo se refere a um dos ambientes tradicionais onde as cantorias aconteciam. Desse modo, Chica Barrosa foi vítima de um assassinato que ocorreu, provavelmente, durante o exercício de sua arte – uma arte baseada na fala, no canto, na potência da voz. Posto isso, podemos dizer que, para essa autora, a ousadia em adentrar esse espaço e ocupar o lugar de fala também significou romper com uma estrutura de silenciamento histórico das vozes de mulheres negras. Sobre o conceito de *lugar de fala*, Djamilia Ribeiro esclarece que “*o falar não se restringe ao ato de emitir palavras, mas a poder existir*” (RIBEIRO, 2019, p. 64). Nesse sentido, podemos observar que a voz e a existência de Chica Barrosa, apesar de todos os silenciamentos que a atravessaram, tem muito a nos dizer sobre o Brasil, um país que, mesmo tantos anos após a morte da cantadeira, continua registrando altos índices de feminicídio de mulheres negras, as quais também ainda permanecem ocupando os lugares de maior vulnerabilidade social.

Figura 19 e 20: Imagens em muros e protestos em memória da ativista Marielle Franco



Marielle Franco (1978-2018) foi uma mulher negra, socióloga e ativista, que ocupou o espaço público como vereadora do Rio de Janeiro. Marielle ergueu a sua voz contra abusos e violações aos direitos humanos. Como represália, foi brutalmente assassinada em 2018. Fonte: Rede Brasil Atual.

Após um longo silêncio em torno do assassinato de Chica Barrosa, alguns autores/as começam retomar essa questão, a partir de meados do século XX. Nesses textos, algumas referências ao crime cometido contra Chica Barrosa são citadas, mas o fato deixa de ser descrito como uma mera curiosidade. Em 1958, por exemplo, a autora Mariza Lira apresenta um texto intitulado “Trovadores do Brasil”, publicado no *Diário de Notícias do Rio de Janeiro*. A autora cita diversos “trovadores” e as ocorrências desse gênero poético no Brasil (segundo a terminologia “trovador” adotada por ela). Ao falar sobre os repentistas no nordeste, que pertenceriam a esse grupo, a autora afirma:

Houve trovadores respeitados em todos os tempos, mas o interessante é que entre eles houve uma mulher, a Francisca Barroso, popularizada como **Chica Barrosa**, conhecida como a primeira em toda zona sertaneja do nordeste. Nascida na Paraíba, lá morreu, em Pombal e **tragicamente assassinada** num samba (LIRA, 1958).

A conotação trágica, apesar de representar uma enorme mudança de enfoque, ainda oculta a crueldade do assassinato da cantadeira, pois a ideia de acontecimento trágico ainda não chega a descortinar, de forma mais incisiva, o crime de ódio que está por trás desse ato. Contudo, em 1984, um artigo é publicado no jornal *Domingo do Povo* de Fortaleza (CE), no qual o autor Barros Alves aprofunda a questão da morte de Chica Barrosa. De acordo com ele:

Chica Barrosa faleceu algum tempo depois dessa célebre peleja [contra Neco Martins], [...] foi assassinada a pauladas numa briga na qual se meteu na cidade de Pombal-PB. Uma das versões existentes sobre a morte dela dá conta de que tendo a cantadora vencido em desafio de viola um seu opositor, este, enraivecido, resolveu acabar de vez com aquela que era o terror dos cantadores (ALVES, 1984).

O escritor Barros Alves, que também é cordelista, escolheu Chica Barrosa como sua homenageada ao ocupar uma cadeira na Academia Brasileira de Cordel na década de 1980. No mesmo artigo, o poeta explica os motivos dessa homenagem: “*quando fui escolhido para ocupar uma cadeira [...], não tergiversei e numa homenagem póstuma àquela genial repentista eu a escolhi para minha madrinha. Assim, o seu nome, creio, haverá de dar maior brilho àquele colegiado*” (ALVES, 1984). Fora o texto de Barros Alves, seria possível destacar um outro artigo, com o título “*A mulher nos versos do poeta popular*”, publicado em Fortaleza, no qual o autor exalta a força de Chica Barrosa, descrevendo-a como “*uma mulher*

muito valente e temida pelos cantadores homens, por ser uma excelente repentista”.

No texto, a autora afirma que:

A valentia de Chica foi cantada por toda a Paraíba e se estendeu pelo nordeste, despertando inimizades masculinas, até que ela foi assassinada. Sobre sua morte, existem duas versões: a primeira é que ela abriu uma confusão durante uma festa e foi morta à faca. A segunda, é que Chica venceu um valentão num desafio e por vingança ele a matou. Essa segunda versão mostra o sentimento de macho ferido, ante uma vitória feminina, o que, segundo o pesquisador [Barros Alves], revela o pensamento de uma camada social, que não aceita, até hoje, uma posição de igualdade entre homem e mulher (SILVA, 1989).

O uso do termo feminicídio, no entanto, é bastante recente no que se refere à biografia de Chica Barrosa. Ele passou a ser utilizado em algumas publicações, como o artigo de jornal *Chica Barrosa: a Rainha Negra do Repente*, publicado pelo jornal Brasil de Fato em Junho de 2009. O texto traz uma visão oposta àquela adotada pelos folcloristas. Logo no início, a autora Cida Alves aponta as motivações que levaram à produção da matéria: “No mês da Mulher Negra da América Latina e Caribe, o Brasil de Fato Paraíba relembra uma importante mulher negra para a história da Cultura Popular - a cantadora de viola Chica Barrosa”. Ao tratar sobre a questão da morte da repentista, Alves salienta que essa autora foi “*mais uma artista paraibana calada pelo velho e tácito feminicídio*” (ALVES, 2019)⁴⁶.

Esses exemplos demonstram uma mudança de ótica bastante significativa, que pode estar associada, em parte, ao próprio avanço das conquistas do Movimento Negro e Feminista no século XXI. Entretanto, é importante fazer uma ressalva quanto ao uso da expressão “tácito feminicídio”, usada por Cida Alves na citação acima. Creio que o entendimento dessa violência enquanto algo sutil não poderia ser aplicado ao que aconteceu com Chica Barrosa, já que se trata de um ato de extrema violência, um crime de ódio que parece ter ocorrido publicamente, durante o exercício de sua arte. Trata-se, portanto, de uma morte chocante e escandalosa, que abreviou a vida dessa cantadeira. No entanto, ironicamente, o adjetivo “tácito” tem a sua pertinência, na medida em que ele se infiltra nos vãos das

⁴⁶ Dentre os poucos autores/as que chamaram a atenção para o horror desse assassinato, o pesquisador Aderaldo Luciano esboçou algumas reflexões sobre o tema. Segundo o autor: “*Xica Barrosa é esquecida pelos cantadores repentistas [da atualidade], mesmo sendo ela (e talvez por isso) a primeira mulher a cantar repente [...] e ter sido assassinada em um samba, depois de uma cantoria*” (LUCIANO, 2014).

palavras não-ditas, nas brechas e na forma com a qual alguns autores conseguiram ignorar o horror desse assassinato que foi, repetidamente, calado e escondido por trás de anedotas de um “sertão alegre”, mas que poderia *não-ser-tão-alegre* assim, sobretudo para uma mulher negra violeira, que ousava enfrentar os homens cantadores em verdadeiras batalhas de improviso poético.

2.5. As tramas do real e do ficcional

Não preciso de conselho
 Porque já não sou menina
 Faço tudo quanto quero
 Isso desde pequenina
 Eu nas minhas brincadeira
 Sempre fui negra traquina!

Chica Barrosa

“*Ela era uma nega atrevida!*” – exclamou, sorrindo, o poeta Sebastião Correia de Carvalho, lembrando a famosa repentista que um dia passou pela sua cidade, muito antes de ele nascer. Ouvindo as suas palavras, eu mal tive tempo de ajustar o gravador quando ele, então, acrescentou: “*Meu pai me dizia que Chica Barrosa foi a maior cantadeira que ele já viu [...] cantador que viesse, podia ser dez, ela vence*”. Em outros depoimentos, contaram-me que Chica Barrosa tinha voz bonita e um repente certo. Alguns, porém, avisaram-me que ela era uma mulher amável, mas também temida pelos seus oponentes, pois costumava impressionar o público das cantorias, ganhando dinheiro e gerando inimizades, sobretudo masculinas. Em relação aos seus desafios, contam que Barrosa alcançou muitas vitórias, mas também houve casos em que a violeira precisou se dar por vencida, estrategicamente, ao se ver em situação de perigo diante de adversários furiosos, que poderiam recorrer à violência física para atacá-la, por não serem capazes de vencê-la no improviso.

E tem mais. Parece que Chica Barrosa, assim como os grandes cantadores de sua época, tinha o poder mágico de envolver a todos/as com sua poesia cantada e improvisada, uma poesia que nascia de cada instante. Seus versos lançavam-se no firmamento em ondas sonoras tão potentes que ela mesma alertava sobre os riscos de abalos sísmicos, já que a Barrosa “*Faz o sol se abalar/ Faz o planeta descer*”

(BATISTA e LINHARES, 1982, p. 87). Segundo contam, é por isso que a sua voz se espalhou em tantos locais, ecoando do sertão paraibano aos mares cearenses. Dizem que ela atravessou longas estradas. Com valentia e altivez, Chica Barrosa pegou a viola e decidiu sair pelo mundo, “*desafiando tudo que era homem cantador*” que aparecesse pela sua frente. Foi aplaudida, reconhecida, confrontada e ameaçada. Era simpática, talentosa e conheceu homens ilustres da cantoria. Ganhou territórios e estabeleceu o seu mapa de mulher repentista.

E assim ela foi vivendo, até que um dia, durante uma cantoria, um assassino decidiu “acabar com aquela que era o terror dos cantadores” (ALVES, 1984). Com golpes sangrentos, ele acreditou que pudesse emudecer o seu canto. Contudo, ainda assim, para além das porteiras da morte, há quem diga que “*A voz de Chica Barroso/inda soa no sertão*” (MEDEIROS, 2009, p. 13). E soa mesmo: quem tentar seguir o seu itinerário, buscando os traços dos caminhos que ela desenhou, certamente ouvirá os ecos dessa voz que se expressam na permanência de versos e narrativas de uma história que sobrevive ao tempo.

Esses são alguns dos relatos que existem sobre Chica Barrosa. O segundo capítulo desta dissertação, chamado “A vida da cantadeira”, também pretende evocar uma outra dimensão da vida da autora. Além dos aspectos históricos mencionados, podemos partir para uma visão mais ampla, que considera o percurso poético de uma repentista, que é sempre repleto de narrativas e experiências (reais ou imaginadas). Esse tópico se chama “as tramas do real e do ficcional”, pois foi impulsionado pela ideia de que a abordagem histórica, por si só, não é suficiente para o estudo da vida de uma cantadeira. Isso porque os significados dessa poética e da vida de seus autores/as vão além de documentos oficiais, indícios e evidências. Para tratar sobre esse tema, também é necessário adentrar, sem medo, as tramas ficcionais em torno de repentistas como Chica Barrosa. É preciso ouvir as narrativas contadas pelas vozes dessa tradição.

Sob esse ângulo, podemos entender que a biografia de cada repentista é, necessariamente, real e ficcional ao mesmo tempo, pois o elemento imaginário é intrínseco à vida de um cantador ou uma cantadeira. Afinal, para ingressar nesse meio, era preciso “cantar bem”, saber improvisar poeticamente e construir a sua própria fama no repente. Mas o sentido dessa expressão é muito mais amplo do que se poderia supor à primeira vista. “Cantar bem” não seria apenas se sair bem nos

desafios. De maneira mais ampla, “cantar bem” significa que a performance individual (ZUMTHOR, 2005) e os elementos da criação poética deveriam ser bons o bastante para gerar fama, temor e reconhecimento em vários locais. Para tanto, era preciso exaltar a sua própria força e glória na poesia; e promover, sempre que possível, a construção da sua própria lenda, edificando a sua vida como um monumento, o seu próprio marco dentro desse campo poético. Quem alcançasse esses feitos, poderia ter a sua memória guardada na memória oral – ou mesmo recontada em folhetos de cordel e outras publicações, perdurando durante séculos.

Como se nota, essa dimensão da vida de Chica Barrosa não poderia ser alcançada através de fontes oficiais e documentos do poder público. Isso não aparece em certidões ou registros de cartório. Trata-se de um conjunto de experiências que transcendem o plano real. Com efeito, talvez seja esse um dos componentes essenciais e estruturantes da cantoria. Ele se dá por meio de um jogo poético que exige a utilização de muitos procedimentos, os quais cada poeta precisa dominar. Sendo assim, se Chica Barrosa “ficou imortalizada”, como diz o cancioneiro – e como confirmam os depoimentos orais que pude coletar – isso sugere que a ela conseguiu atingir esses feitos. Ela traçou a sua história, a sua vida de cantadeira. Nesse sentido, a construção de sua fama se deu por meio de um processo do qual ela mesma participa: não somente como cúmplice, mas como co-autora ou até mesmo como protagonista de sua própria narrativa lendária.

Mas isso não era tudo: podemos observar que a sua vida de cantadeira se associa também à conquista de determinadas regiões. Na cantoria, o domínio territorial indicava o tamanho do valor, da fama e do reconhecimento de cada repentista, que poderia ampliar, cada vez mais, os limites de seu próprio mapa, ao destronar poderosos/as oponentes em suas vitórias. Esse mapa, no entanto, não corresponde somente à cartografia real. Trata-se de um território simbólico composto por suas guerras, conquistas, posses e glórias. Por isso, quanto maior fosse o talento da repentista, maior seria a edificação de sua própria lenda, na qual realidade e ficção podem se fundir de tal modo que não importaria mais distinguir experiências reais e imaginadas, como no exemplo abaixo, no qual Chica Barrosa exalta os seus poderes poéticos, que são capazes de abalar o curso da natureza (Batista; Linhares, 1982, p. 93):

Me danei numa certa ocasião,
 Fiz a água do mar parar o açoite,
 Fiz o dia nascer à meia noite,
 Transformando-se a noite num clarão.
 Fui ao céu escanchada num trovão,
 Um corisco me vendo, se escondeu;
 Um raio ia descendo, não desceu!
 Fiz, da lua, um planeta vagabundo...
 Coloquei quatro rodas neste mundo,
 Mandeí a terra correr, ela correu!

Desse modo, vale ressaltar que o título deste segundo capítulo faz uma referência direta à obra *Vida do Cantador* (1993) de Mário de Andrade. O livro é dividido em seis partes, inseridas originalmente em sua coluna Mundo Musical na *Folha da Manhã* na década de 1940. No texto, o autor fornece importantes conceitos que contribuem para compreensão da complexidade da cantoria. Trata-se de uma série de narrativas nas quais Mário apresenta a história de Chico Antônio, um cantador de coco que ele conheceu durante as suas missões folclóricas em viagens pelo nordeste. Nessa obra, o autor também incluiu várias notas de pesquisa, chamadas “lições”, nas quais ele esclarece quais eram as suas intenções ao escrever a *Vida do Cantador*:

Na ‘Vida do Cantador’ eu me inspirei principalmente num dos homens mais assombrosos que já conheci na minha vida, o coqueiro Chico Antônio. Coqueiro é, no Nordeste, o cantador que canta “cocos”, um canto de origem coreográfica, que as mais das vezes até agora, conserva esta função originária (ANDRADE, 1993, p. 66).

Em uma dessas lições, Mário de Andrade afirma: “*aquele conto que publiquei [a vida do cantador], eu pretendi, o quanto possível livremente, conservar no domínio da ficção*”. O objetivo do autor seria, portanto, demonstrar que a vida e a obra de um cantador são indissociáveis. Em uma passagem do livro, ele esclarece: “*na verdade eu busquei fixar, mas sem métodos de ciência, a integração absoluta que deve existir, no artista, entre finalidade profissional dele e a sua existência como homem*” (ANDRADE, 1993, p. 95).

Apesar de ter se concentrado na figura masculina do cantador, que ocupa o centro de sua narrativa, Mário de Andrade conta que encontrou várias mulheres em suas viagens ao nordeste:

São também numerosas as cantadeiras, eu mesmo escutei duas, especialmente a Maria Joana, glória de Pernambuco. Talvez a mais célebre de todas tenha sido Maria Turbana (Tebana) [...] Dela disse um cantador: '*Turbana, muié do diacho/ Cantadêra que não tinha/ Arreceio de hôme macho!*' (ANDRADE, 1993, p.21)

Partindo dessas noções, podemos entender que Chica Barrosa, assim como outras cantadeiras, eram mulheres que não tinham "*arreceio de hôme macho!*". Neste ponto, creio que seja preciso esclarecer que existem vários termos podem ser usados para se referir às mulheres na cantoria. Podemos dizer que Chica Barrosa era autora, poeta, poetisa, violeira, repentista ou cantadora – esse último é um termo muito frequente nos dias de hoje. No entanto, em vez de cantadora, optei por utilizar aqui a palavra "cantadeira" ao longo de todo este trabalho. Há algumas justificativas para a minha escolha.

Primeiramente, o termo permite chamar a atenção para esse lugar específico, esse território feminino que existe dentro da cantoria⁴⁷. A segunda justificativa está associada aos depoimentos orais, nos quais eu pude notar a preferência pelo termo "cantadeira" em relatos de pessoas de idade avançada, como podemos observar no fragmento da entrevista a Sebastião de Carvalho que abre este capítulo, onde o poeta afirma: "*Meu pai me dizia que Chica Barrosa foi a maior **cantadeira** que ele já viu*"⁴⁸. Parece que o termo "cantadeira" foi muito mais utilizado para se referir às mulheres na cantoria antigamente, como podemos notar no trecho citado da obra de Mário de Andrade, em que ele aponta: "*são também numerosas **as cantadeiras** [no nordeste], eu mesmo escutei duas, especialmente a Maria Joana, glória de Pernambuco*" (ANDRADE, 1993, p. 66, grifo meu). Outro autor que adota o mesmo termo é Câmara Cascudo. Ao se referir à Chica Barrosa, em seu livro *Vaqueiros e Cantadores*, o autor diz: "*Xica Barrosa, grande **cantadeira** sertaneja*" (CASCUDO, 1984, p. 316, grifo meu).

A presença das mulheres nesse campo gera grandes impasses. Isso não vale apenas para quem teve (e tem) de enfrentá-las nas cantorias, mas também existe um grande desconforto por parte de alguns intelectuais quando se viam diante da ideia de incluir as mulheres nos modelos do cânone que foi sendo construído em torno dessas poéticas, como aponta a autora Francisca dos Santos em seus estudos

⁴⁷ Sobre cartografias do território feminino na cantoria e no cordel: SANTOS (2009, 2020).

⁴⁸ Trecho da entrevista ao Sr. Sebastião de Carvalho, Ceará, 2019. Fonte: Autora.

sobre as autorias femininas no cordel e no repente (SANTOS, 2009). Uma demonstração dessa presença desconcertante das mulheres pode ser vista na discussão que havia em busca de termos para nomeá-las. No *Dicionário Bibliográfico de Repentistas e Poetas de Bancada* (1978), por exemplo, podemos flagrar uma passagem em que os autores discorrem sobre como deveriam se referir às mulheres, tendo como exemplo a própria Chica Barrosa.

Além de discorrer sobre a ortografia de Chica (ou Xica), Átila e Almeida esclarecem as razões pelas quais se recusam a utilizar o termo “cantadeira”, pois, segundo os autores, “cantadeira” soaria “pernóstico” ou poderia ser associado diretamente à palavra “catadeira” (algo que seria, portanto, estigmatizado). Porém, é interessante notar que os mesmos autores não se incomodam com a sonoridade similar que existe entre a palavra “cantador” e “catador”. Claramente, podemos perceber que o impasse se instaura somente em relação às mulheres; e caberia a eles a decisão de como nomear “*as mulheres que cantam*”. Vejamos o fragmento abaixo:

Às mulheres que cantam, seus companheiros chamam cantatrizes. Chamá-las neste dicionário cantatrizes, soaria como pernosticismo. Câmara Cascudo, em Vaqueiros e cantadores, chamou de cantadeiras ao tratar de Xica (e não Chica) Barrosa, Certamente receoso desse pernosticismo que nos amedronta. Dentro do espírito da língua em que o feminino de comprador é compradora, de doutor é doutora, preferimos arriscar o neologismo “cantadora”, por causar o som dessa palavra menos espécie aos cantadores do que o feminino dicionarizado – cantadeira – muito próximo de catadeira. Fique registrado que se os cantadores deixassem de chamá-las cantatrizes, era de cantadoras, com alguns já o fazem, que iriam nomear às colegas de cantoria (ÁTILA e ALMEIDA, 1978, p. 46).

O fragmento acima, extraído do dicionário de Átila e Almeida, demonstra que os critérios utilizados para “*nomear as colegas de cantoria*” tinham como base uma visão androcêntrica, a partir da qual esses autores, visivelmente desconfortáveis com a presença, desconcertante, dessas mulheres, discorrem sobre tal questão e discutem sobre os termos que seriam mais adequados, cujo som causaria “*menos espécie aos cantadores*”, isto é, que incomodaria menos os seus ouvidos.

Diante disso, seguindo outra direção, proponho aqui o termo “cantadeira”, muito utilizado na época de Chica Barrosa; e que também permite demarcar, de modo mais contundente, a atuação das mulheres nesse contexto de predominância masculina, o que se constata até mesmo nas tensões que permeiam o campo

semântico e terminologias adotadas⁴⁹. Assim, perante o que foi exposto, podemos entender que a vida e arte da cantadeira se fundem e demonstram a formação conflituosa de territórios femininos e masculinos. Além disso, partindo dos escritos de Mário de Andrade, podemos detectar os aspectos ficcionais que permeiam essa poesia. A vida de Chica Barrosa, portanto, está associada a um contexto histórico, mas também vinculada à sua trajetória real e ficcional na cantoria, uma arte na qual o seu próprio corpo era o suporte da poesia que ela propagava.

2.6. Antologias e disputas pela memória

Além de garantir a sua fama e procurar deixar o seu nome na memória oral, as mulheres e homens da cantoria também podiam ser louvados em narrativas poéticas, que espalhavam notícias sobre os seus desafios. Como vimos no capítulo anterior, a possibilidade de publicação dos folhetos de cordel permitiu que a poesia cantada se estendesse para outro suporte, para além do corpo e do gesto (ZUMTHOR, 2012), assumindo a forma escrita. Desse modo, carregando os ecos das cantorias, muitos versos foram publicados e, com o tempo, geraram todo um sistema literário e editorial próprios, ainda que as marcas e influências da tradição poética oral continuem presentes, como se observa nos gêneros das chamadas *pelejas*, que narram duelos entre repentistas. Foi assim que a literatura de folhetos contribuiu para o registro de grandes nomes das primeiras gerações de poetas.

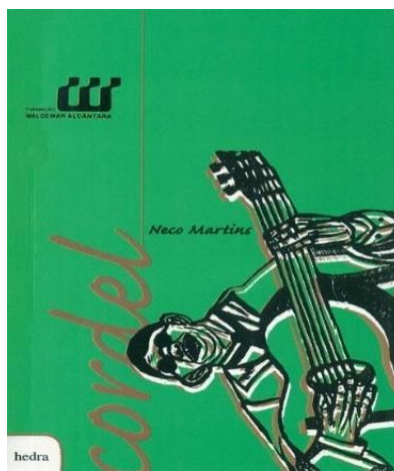
Entretanto, como já vimos anteriormente, além dos folhetos de cordel, a poesia cantada também foi ganhando espaço em coletâneas e antologias folclóricas. No caso de Chica Barrosa, os registros existentes se concentram nos textos folclóricos, que surgiram ao longo do século XX. Assim como as *pelejas*, as antologias assumem um papel importante no registro da cantoria, sobretudo no momento inicial. Uma das características dessas antologias é a diversidade de poetas reunidos/as nas obras, com a apresentação de trechos de desafios. Com o tempo, houve o surgimento de obras nas quais os autores se concentram não mais em uma coletânea de diversos nomes, mas sim na apresentação de um único cantador, como é o caso da obra *Vida do Cantador* de Mário de Andrade ou do livro

⁴⁹ Vale observar que os autores opinam também sobre qual seria a ortografia correta do nome de Chica Barrosa, argumentando que ele deveria ser grafado com “x”, como aparece nos antigos registros. Atualmente, no entanto, o nome “Chica Barrosa” com “CH” prevalece nas publicações.

Zé Limeira: o poeta do absurdo (1974) de Orlando Tejo, no qual os autores retratam um pouco sobre a vida e a poesia dos cantadores Chico Antônio e Zé Limeira, respectivamente. Outros livros seguiram essa mesma esteira, como a obra *Inácio da Catingueira: o gênio escravo* (NUNES, 1979) e *Eu sou o Cego Aderaldo* (1994).

Um projeto importante nesse sentido foi a chamada “Biblioteca de Cordel”, que passou a publicar pequenas antologias sobre autores da cantoria e do cordel, sob a coordenação de Joseph Luyten. Segundo Luyten, a proposta era “*selecionar cinquenta estudiosos do Brasil e do exterior que, por sua vez, escolheram cinquenta poetas de destaque e preparam um estudo para cada um, seguido por uma antologia de seus poemas*” (LUYTEN apud MARTINS, 2010, p. 03). Dentro desse projeto, um dos poetas escolhidos foi Neco Martins. Já que ele cantou com Chica Barrosa, a sua antologia fala também sobre essa repentista e o encontro entre ambos. Trata-se, portanto, de mais uma fonte bibliográfica para esse estudo, onde consta um capítulo inteiro dedicado ao desafio de Neco com Barrosa.

Figura 21 : Capa da Antologia de Neco Martins



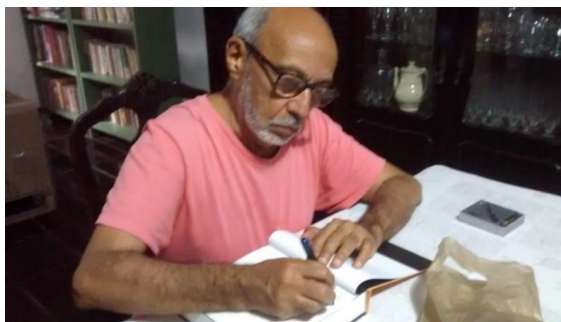
Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Para compreender como se deu a elaboração dessa antologia, entrevistei Gilmar de Carvalho em Fortaleza (CE). O autor foi um grande especialista na área de cordel e cantoria. É ele quem assina o estudo introdutório que inicia essa antologia de Neco Martins, publicada em 2002 no projeto da Biblioteca de Cordel. Na ocasião, o Prof. Gilmar falou sobre a sua participação na elaboração da obra:

Recebi as transcrições dos versos. Não eram manuscritos. Já estavam digitados. Juntei o que recebi ao que tinha dos livros sobre

cantoria. Neco Martins é presença forte nestas compilações. Está no Rodrigues de Carvalho (Cancioneiro do Norte, do qual tenho a terceira edição, de 1967), por exemplo. Quanto aos dados biográficos, foi fácil obtê-los. A família sabia do meu envolvimento no projeto e me abriu as portas. Visitei a localidade de Sítios Novos (Caucaia), onde ele nasceu. Não encontrei nada relevante. Apenas curiosidade minha. Fui lendo mais sobre Neco. Ele está revestido de uma certa "aura". Era "coronel", em meio a violeiros pouco letrados e pobres. As histórias de valentia tornam sua figura lendária. Caucaia foi durante muitos anos uma cidade marcada pela violência. Tudo isso ajudou⁵⁰

Figura 22: Encontro com Prof. Gilmar de Carvalho em Fortaleza (CE)



Fonte: Autora

Após alguns meses de busca, foi possível localizar os familiares que forneceram o material para a elaboração da antologia. Descobri que a iniciativa da publicação partiu do Sr. Lúcio Gonçalo de Alcântara, descendente de Neco Martins e ex-governador do Ceará, que foi quem encomendou a obra. A informação sobre a encomenda foi obtida em contato com a Fundação Waldemar Alcântara, cujo logo aparece na capa da publicação. Em entrevista com o Sr. Lúcio na cidade de Fortaleza, em junho de 2019, ele lembrou o seu parentesco com Neco Martins e relatou a sua iniciativa em conceber uma antologia desse poeta, que representa uma importante memória afetiva para a família.

Figura 23 : Encontro com o Sr. Lúcio Alcântara



⁵⁰Trecho de entrevista realizada com Prof. Gilmar de Carvalho, Fortaleza, 2019.

Na versão do desafio que aparece nesta antologia, a voz de Neco Martins aparece em primeira pessoa. Nos versos de abertura, podemos ver o relato sobre o famoso encontro (MARTINS, 2010, p. 42):

Encontrei na cantoria
Uma Francisca Barrosa
Que a fama desta negra
No mundo era espantosa
Tivemos um desafio,
Este me deu calafrio
Ficando a boca amargosa.

Esses versos também apareceram nas entrevistas na memória de antigos moradores da região. De modo geral, essa versão do desafio, publicada na antologia de Neco Martins, apresenta os versos já conhecidos, que constam na bibliografia, com algumas pequenas variações. Também há estrofes inéditas considerando os registros anteriores. Há aspecto importante nessa antologia: como se vê na estrofe acima, alguns verbos aparecem no passado: “*Encontrei na cantoria/Uma Francisca Barrosa*”. Esse é o registro bem peculiar em relação ao desafio de Neco Martins e Chica Barrosa. É uma versão que parece mesclar aquilo que circulava oralmente com algum processo de seleção, organização e reelaboração. Porém, diferente das antologias dos folcloristas, esse livro não indica a fonte dos depoimentos orais, não se sabe ao certo quem foram as pessoas que forneceram os versos.

Na introdução da obra, Gilmar de Carvalho indica que o desafio apresentado se baseia em uma transcrição feita por uma descendente de Neco Martins que se chamava Francisca Eulália de Moraes, que foi quem copiou os versos a partir de depoimentos orais (MARTINS, 2010, p. 25). Vale dizer que também constatei a existência de versos desse desafio na memória oral, principalmente após a entrevista ao poeta Sebastião Piauí, morador do Siupé, que não lê e nunca viu essa antologia, mas recitou para mim algumas variantes de estrofes que aparecem nela, a partir dos versos que ele se lembra de ter ouvido de seu pai, já falecido⁵¹.

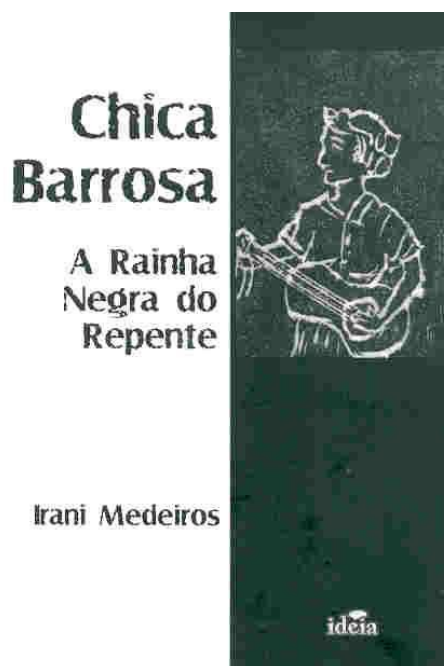
Sendo assim, podemos considerar que há muitos indícios de que esse material tenha profundas raízes na oralidade, embora os versos tenham sido dispostos de modo a tentar a constituir uma sequência, aproximando-se um pouco da narrativa dos folhetos de peleja. Como me disse o escritor Braulio Tavares, durante uma entrevista, esse é um processo conhecido como “versos de traslado”:

⁵¹ Entrevista feita com Sebastião Piauí, morador do Siupé (Ceará), em 2019 e 2021.

[Na época] as pessoas copiavam versos à mão. Então, naquelas fazendas, acendia-se o lampião de noite, havia geralmente uma mocinha, com uma letra bonita, copiando os versos que o pai, o avô, a avó, sabia de cor. Eram os versos de traslado, eles iam sendo trasladados de uma geração para outra⁵².

Mas deixemos de lado a antologia de Neco Martins para abordar um outro fato que merece atenção. Afinal, a cantoria é um local de disputas pela memória. Não é de se admirar que, após essa publicação, tenha surgido uma resposta. Em 2009, foi publicado o livro *Chica Barrosa: A Rainha Negra do Repente*, organizado pelo pombalense Irani Medeiros. Essa é uma obra editada com o apoio do Fundo de Incentivo à Cultura (FIC) do estado da Paraíba. Trata-se de uma compilação de versos e mais um ensaio biográfico, contando com poucas fontes e alguns dados contraditórios, mas que tem a relevância de ser a primeira obra que se propôs a reunir as principais transcrições de fragmentos poéticos relativos a Chica Barrosa. Esse trabalho difundiu o nome da violeira por várias regiões do país, tornando-a mais conhecida, para além dos pesquisadores e amantes da cantoria.

Figura 24: Capa do Livro de Irani Medeiros



Fonte: Acervo Pessoal da Autora

⁵² Entrevista feita com o escritor e pesquisador Bráulio Tavares, Rio de Janeiro, 2021. Na ocasião, Tavares também salientou que a expressão “versos de traslado” foi utilizada por Manuel Diégues Júnior para se referir a esse tipo de material transmitido por gerações. Voltarei a esse tema do material no próximo tópico, chamado “Nos caminhos de São Gonçalo do Amarante”.

Desse modo, tendo em vista essas antologias e as diferentes obras já citadas neste trabalho, destaco que o corpus da pesquisa reúne diferentes fontes (escritas e orais) que trazem informações sobre Chica Barrosa. Em relação à produção poética que consta na bibliográfica, após um longo levantamento foram detectados um total de 10 textos (com variantes) onde há trechos de desafios dos quais Chica Barrosa participou. Temos, assim, um conjunto de fragmentos e uma rede de cantadores .

Quadro 3 – Fragmentos de desafios de Chica Barrosa coletados em fontes bibliográficas

Nº	TÍTULO DO FRAGMENTO	DEPOIMENTO DE	FONTE
1.	Desafio de Xica Barróza com Manoel Francisco (cantador de Pombal)	Romeu Mariz	CARVALHO (1903)
2.	Cantiga de Xica Barróza (estribilho)	Romeu Mariz	CARVALHO (1903)
3.	Contenda entre Chica Barrosa e Neco Martins	Azulão	MOTTA (1921)
4.	Desafio de Chica Barrosa e José Bandeira	Anselmo Vieira	MOTTA (1921)
5.	Pugna entre Chica Barrosa e <i>um cantador piauiense</i>	Anselmo Vieira	MOTTA (1921)
6.	Pega de Manoel Preto Limão e Chica Barrosa	Não indicado	ALMEIDA e SOBRINHO (1978)
7.	Desafio de Chica Barrosa e Neco Martins	Dr. Adolfo Barbosa Pinheiro João Paula Gomes e Francisca Eulália de Moraes	BATISTA e LINHARES (1976)
8.	Desafio de Neco Martins e Chica Barrosa “Nas unhas da Barrosa/ do Oliveira”	Não indicado	ALMEIDA e SOBRINHO (1978)
9.	Cantiga “Sete Vezes”	Francisco Coutinho	COUTINHO (1971)
10.	Desafio de Neco Martins com Xica Barrosa	Francisca Eulália de Souza Moraes	MARTINS (2002)

Fonte: Autora

Ao examinar esses dados, foi possível identificar os desafios travados por Chica Barrosa contra cinco cantadores: José Bandeira, Manoel Francisco, Cantador do Piauí, Preto Limão e Neco Martins, sendo que o embate contra Neco representa o texto mais longo, que rendeu diferentes versões (como se verifica no quadro 3). No quadro a seguir, temos as indicações de cada um dos cantadores que encontraram Barrosa, segundo os registros, além da indicação das pessoas que forneceram seus testemunhos, conforme consta nos textos folclóricos.

Quadro 4 - Repentistas que enfrentaram Chica Barrosa

NOME	NATURALIDADE
Cantador Piauí	Piauí
José Bandeira	Paraíba
Manoel Francisco	Paraíba
Manoel Preto Limão	Paraíba
Manoel Neco Martins	Ceará

Fonte: Autora

Quadro 5 - Testemunhas que forneceram informações sobre Chica Barrosa

NOME	NATURALIDADE
Poeta Romeu Mariz	Paraíba (São Luis de Piranhas)
Cantador Azulão	Pernambuco (<i>Não consta cidade</i>)
Cantador Anselmo Vieira	Ceará (Ipu)
Francisca Eulália de Souza Morais	Ceará (São Gonçalo do Amarante)
Francisco Coutinho Filho	Ceará (<i>Não consta cidade</i>)

Fonte: Autora

O deslocamento da cantadeira Chica Barrosa é um elemento importante. Seu território poético se estende da Paraíba até o Ceará. Segundo Almeida e Sobrinho: “*parece ter sido Xica Barrosa um dos pouquíssimos cantadores paraibanos do século passado [XIX] que se bateram com colegas cearenses*” (ÁTILA e ALMEIDA, 1978, p. 85). Sendo assim, no tópico a seguir, apresento algumas informações que

obtive a respeito da passagem de Chica Barrosa pelo estado do Ceará, especialmente por São Gonçalo do Amarante, um município que recebe o nome do santo violeiro e padroeiro do local.

2.7. Nos caminhos de São Gonçalo Amarante

Na tentativa de seguir os caminhos de Chica Barrosa, desembarquei na cidade do santo violeiro: São Gonçalo do Amarante, no Ceará. Esse santo é celebrado em danças tradicionais e é considerado o padroeiro de tocadores/as de viola. O último desafio travado por Chica Barrosa, do qual temos registros, deu-se, justamente, nessa cidade. Localizada no litoral cearense, São Gonçalo do Amarante é uma cidade repleta de riqueza poética, com profundas raízes na cantoria e no cordel, que circula pelas vozes dos habitantes. Na praça central, há a imagem do santo violeiro, que dá nome à Igreja Matriz.

As histórias em torno do santo são muito instigantes e a sua devoção é bastante difundida, sempre carregando o instrumento. Na verdade, parece que até mesmo do lado de lá, nas profundezas do além, há quem simpatize com ele. Ao menos é isso o que narra o conto "O Violeiro de São Gonçalo" (DE OLIVEIRA, 1919, p. 70-71), em que vemos um inusitado encontro entre um devoto e o diabo. Ambos se enfrentam em um desafio no qual são propostos dois enigmas:

Diabo

Pra tão forte cantador
Não farei pergunta a toa;
Qual é a única coisa
Que tem no inferno e que é boa?

Devoto

Retorquiu o folgador:
Qual é a única coisa
Que tem no inferno e que é boa?
Pois é o que ninguém tem
Enquanto a hora não soa.

Diabo

E num riso sarcástico perguntou:
Agora também me diga
Que há no céu e que presta?
Olhe, foi pra lá levada
Por santo amigo de festa.

Tem orêia, não é gente;
Cintura, sem ser muié;
Saluçá sendo de páu;
Me diga, apois, o que é?

Devoto não se fêz esperar:

Devoto

Lhe digo já o que é:
Primeiro, tudo no céu,
Tudo presta, porque é santo
De se tirar o chapéu.
Sua pergunta sem geito
Com bons modos eu lhe canto.
Vancê qué se arrefirí
À viola do meu santo!

Foi nessa cidade, mais precisamente no distrito do Siupé, que aconteceu o desafio da cantadeira paraibana Chica Barrosa contra Neco Martins, o grande proprietário daquelas terras. Em busca de novas fontes e detalhes sobre esse encontro, percorri a região e conheci moradores/as e familiares do cantador, que foi desafiado por Chica Barrosa em um combate poético que, segundo os testemunhos, durou um dia e uma noite. Como aquela cidade foi palco dessa disputa, eu tinha a esperança de encontrar ali alguns detalhes sobre esse evento, e encontrei.

Em meu percurso, conheci muitas pessoas que me abriram suas portas e me confiaram suas histórias, versos e memórias afetivas. Sabendo que a família de Neco Martins havia encomendado a sua antologia – e considerando o relato do prof. Gilmar de Carvalho, que me contou que eles guardavam registros dessa cantoria – saí em busca desse material. Tinha também uma questão em mente: quando aconteceu o desafio? Em decorrência da datação incorreta do falecimento de Chica Barrosa, assunto que já abordei anteriormente, grande parte dos registros bibliográficos apontam que a cantoria ocorreu por volta de 1910. A minha hipótese, no entanto, era de que os dois teriam se encontrado antes da virada do século XIX.

Ao chegar no local, contei com o valioso auxílio de Thalia Brasileira, bisneta de Neco Martins e uma grande admiradora da cultura e das poéticas orais, que possui papel fundamental em toda a sua região. Também pude conhecer a Sr^a Aglaê Martins, também guardiã das memórias de sua família. Ao lado delas, viajamos através do tempo. Abrimos antigos álbuns, documentos, manuscritos, fotografias e tantos outros itens guardados cuidadosamente por elas. A cada documento, havia

uma história, uma lembrança, um elemento sobre a vida desse cantador. O rosto de Neco Martins eu já conhecia, já que há uma fotografia sua na *Antologia Ilustrada dos Cantadores* (1982) de Otacílio Batista e Francisco Linhares, que é uma das obras de referência sobre o tema. Nos arquivos da família, localizamos a foto original cuja cópia foi enviada para os autores na época.



Figura 25: Dona Aglaê segura retrato de Neco Martins

Registro fotográfico da Sr(a) Aglaê Martins em sua residência (Fortaleza – CE) segurando um retrato de seu avô Neco Martins, que estava guardado no antigo álbum da família. Trata-se do mesmo retrato que fora cedido aos autores BATISTA e LINHARES para a *Antologia Ilustrada dos Cantadores*:

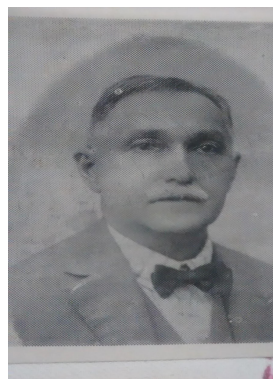


Figura 26: Retrato de Neco e sua esposa Filomena Martins



Fonte: Acervo Pessoal de Aglaê Martins

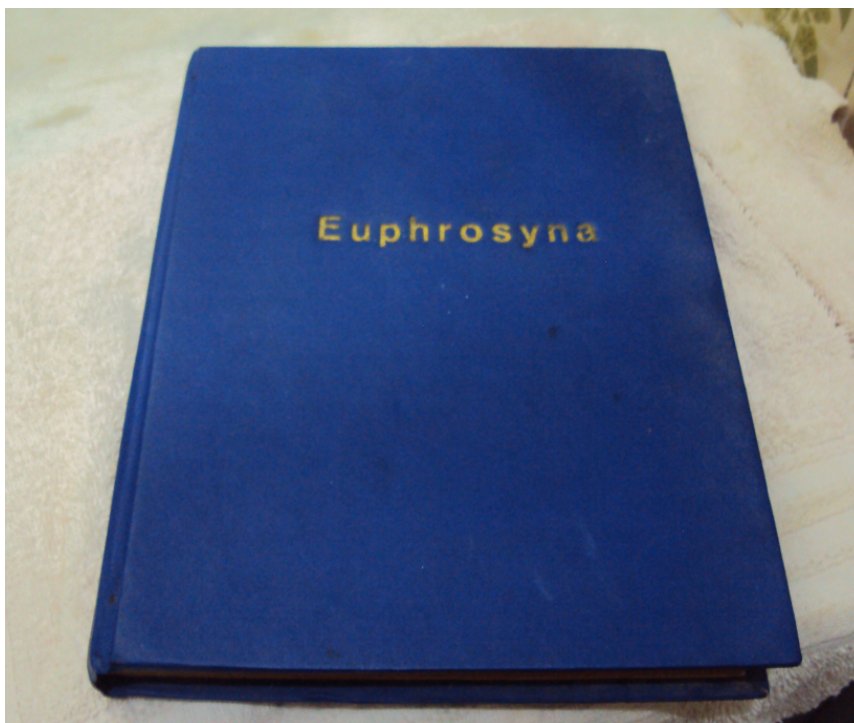
Em relação à hipótese de existência de anotações nos antigos documentos, foi localizado, no acervo da família, o manuscrito de Euphrosina, mãe de Aglaê Martins. Nele, há diversas anotações e inclusive uma anotação referente à cantoria de Barrosa e Neco.

Figura 27: Retrato de Euphrosina Martins



Fonte: Acervo Privado de Aglaê Martins

Figura 28:Capa do Manuscrito de Euphrosina Martins



Fonte: Acervo Privado de Aglaê Martins

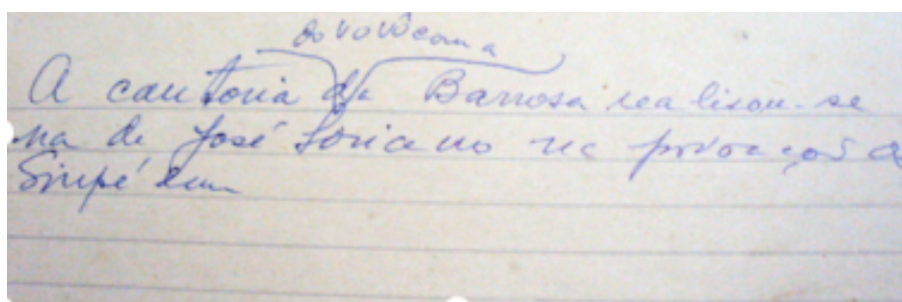
Figura 29: Aglaê Martins e Thalia Brasileira



Fonte: Autora

Na foto acima, Dona Aglaê Martins (neta de Neco) segura uma lanterna e ilumina o manuscrito deixado por sua mãe Euphrosina Martins. Thalia Brasileira (bisneta de Neco) realiza a leitura. Nesse documento, há poemas, notas de dados genealógicos da família, além de várias anotações dispersas. Dentre elas, encontramos uma alusão ao desafio de Barrosa e Neco Martins, em um documento que reproduzo abaixo. Como se pode ler na imagem: “A cantoria [do vovô com a] Barrosa realizou-se na de José Soriano na povoação do Siupé em”. E a frase fica em suspenso, deixando uma lacuna exatamente na indicação da data. No entanto, havia um novo dado: a cantoria ocorreu na casa de José Soriano.

Figura 30: Detalhe de uma das anotações sobre desafio de Neco e Barrosa



Manuscrito de Euphrosina. Fonte: Acervo Pessoal de Aglaê Martins

Figura 31: Encontro com Sr(a) Aglaê Martins no Ceará



Fonte: Autora

Figura 32: Caminho para Siupé (Ceará)



Fonte: Autora

A casa de José Soriano, localizada no distrito de Siupé, foi então o local exato onde se deu a cantoria. Essa informação foi confirmada assim que cheguei por ali e tive a oportunidade de conhecer o Sr. Sebastião Correia de Carvalho, ou Sebastião Piauí, como ele é conhecido. Seu Sebastião foi repentista no passado, vindo de uma linhagem de poetas cantadores. Quando cheguei no local, ao lado de Thalia Brasileira (bisneta de Neco Martins), lá estava ele sentado, tranquilamente, em frente à Igreja Matriz do Siupé.

Figura 33: Praça central de Siupé



Fonte: Autora

Ao ouvir o nome “Chica Barrosa”, eu mal tive tempo de pegar o gravador e Seu Sebastião já começou a entoar os versos, que atestam a ocorrência do desafio em Siupé. Segue abaixo um trecho de seu depoimento:

Barrosa, o Neco Martins
É preciso eu te avisá
Neco Martins de Oliveira
Nasceu pra improvisá
Só nunca encontrou foi homem
Nesse grande Ceará

E ela respondeu pra ele:

Seu Neco, eu vou lhe avisá
Pro sinhô sabê como é
Eu sou a Chica Barrosa
Vamo cantá no Siupé?
Você nunca encontrou homem
Mas hoje encontra muié!

[...]

A Barrosa quando canta
Faz a terra estremecer
Faz o céu se abalar
Faz os planeta descer
Quem vier cantar comigo
Sofrerá grande perigo
Até a morte se vê.

Ele disse:

Neco Martins quando canta
A terra não estremece
Sustenta o céu não abala
Nenhum dos planetas desce
Pois eu hoje canto contigo
Não sofro nenhum perigo
E nem a morte aparece
[...]

É que eu... eu sabia tudo! Hoje estou fracassado. Mas antes eu sabia tudo
[...]

Entrevistadora: *E quando foi essa cantoria de Neco Martins e Chica Barrosa, o senhor tem noção da data?*

Sebastião Piauí: Quem viu foi o meu pai. Ele era menino, estava com 9 anos.

E foi a partir dessa informação sobre a idade de seu pai, que nasceu em 1888, que foi possível presumir a data da cantoria: Chica Barrosa e Neco Marins encontraram-se em 1897. Quando perguntei sobre o local, Seu Sebastião me contou que o desafio aconteceu na casa de José Soriano, o que confirmou a informação que estava no manuscrito de Euphrosina. A casa ficava em frente à praça central. Na foto abaixo, podemos ver o momento em que o poeta me apontou o local exato.

Figura 34: Registro Fotográfico do momento em que Sebastião Piauí aponta o local da cantoria entre Barrosa e Neco



Figura 35: Antiga casa de José Soriano (hoje reformada)
Local onde Barrosa e Neco Martins se enfrentaram no desafio



Fonte: Autora

Fontes Orais: depoimentos de moradores de São Gonçalo

Em São Gonçalo, também conheci outros/as moradores/as que guardavam memórias sobre as cantorias de Chica Barrosa e Neco Martins. Em entrevista, chegaram a declamar versos conhecidos e mais alguns inéditos na bibliografia, os quais foram indicados no quadro abaixo enquanto “fontes orais”, que complementam o material reunido sobre a cantadeira a partir dos trabalhos de campo.

Figura 36: Dona Berenice, José Gildenor e José Edilson Gomes



Fonte: Autora

Quadro 6 - Versos atribuídos à Chica Barrosa coletados oralmente através de entrevistas

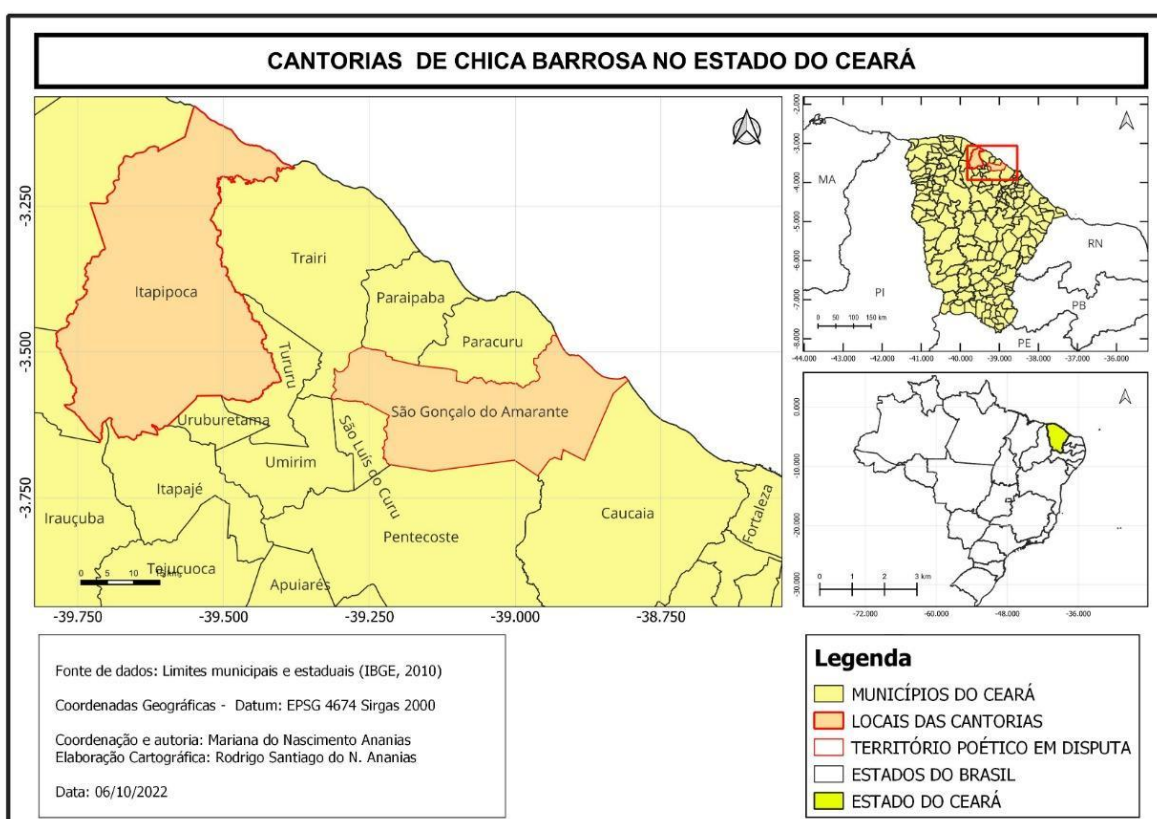
TÍTULO DO FRAGMENTO	DEPOIMENTO DE	LOCAL	ANO
“Marque o seu Riachão”	Maria Berenice Gomes	São Gonçalo – CE	2019
“Eu sou Tiranaboia”	José Gildenor Barbosa	São Gonçalo – CE	2019
“Sete Vezes” (variante)	Thalia Liberdade Brasileira	Fortaleza – CE	2019
“Buraco no Chão”	Thalia Liberdade Brasileira	Fortaleza – CE	2019
“Desafio de Barrosa no Siupé”	Sebastião Correia de Carvalho	Siupé – CE	2019

Fonte: Autora

Foi assim, por meio desses caminhos, que pude obter mais informações sobre esse encontro. No mapa abaixo, é possível visualizar a região onde Chica Barrosa chegou. Eu tive notícias, ainda, de que ela cantou em Itapipoca e Trairi, dois

municípios próximos a São Gonçalo do Amarante. Sebastião conta que foi no Trairi, segundo o seu pai, que Barrosa foi assassinada em uma cantoria. As versões que constam na bibliografia, baseadas no cancioneiro (CARVALHO, 1903) apontam que o crime aconteceu em Pombal. Contudo, tendo-se em vista as datas e os depoimentos coligidos, é bastante provável que Chica Barrosa tenha terminado a sua vida no Ceará, onde findam os rastros dos seus caminhos poéticos. No mapa abaixo, podemos visualizar a região que a cantadeira adentrou.

Mapa 1: Cantorias de Chica Barrosa no Ceará



CAPÍTULO 3
O MAPA DE CHICA BARROSA

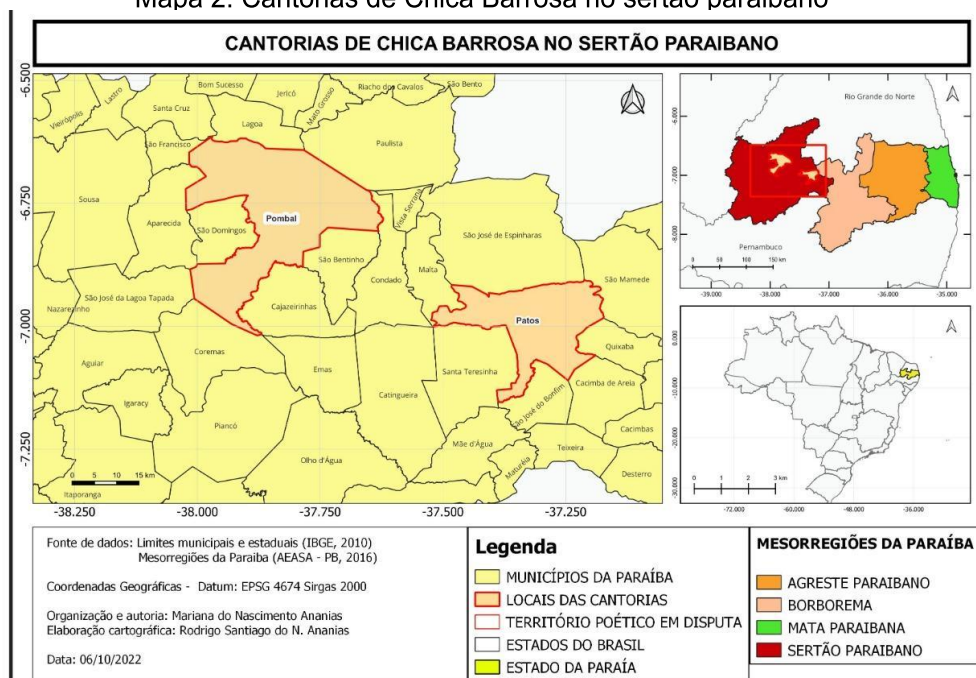
3.1. Uma nação geográfica

Mapa. (...) Essa palavra é muito empregada pelos cantadores, no sentido metafórico de tudo o que são posses do cantador adversário: voz, sabença, glória, força, corpo e propriedades de terra. Deve vir deste último. O cantador tem a sua fortaleza, 'o seu marco', que é de muitas terras, tem mar, lagos, rios, montes, uma verdadeira nação geográfica.

Mário de Andrade

Há muito tempo alguns pesquisadores já haviam notado o pioneirismo de Chica Barrosa não apenas ao estabelecer-se na profissão de mulher repentista, mas também o seu pioneirismo em relação ao deslocamento geográfico, que indica a extensão de seu mapa. Conforme aponta Mário de Andrade, a noção de mapa “é muito empregada pelos cantadores, no sentido metafórico de tudo o que são posses (...) voz, sabença, glória, força, corpo e propriedades de terra”. Desse modo, o mapa de Chica Barrosa foi constituído pela ampliação de suas fronteiras, pelos adversários que enfrentou, as suas vitórias e derrotas, as suas habilidades e experiências acumuladas, além dos mais diversos aspectos de sua criação poética. Tendo isso em vista, nas próximas páginas, passaremos à análise dos fragmentos poéticos, incluindo também, sempre que possível, uma indicação cartográfica dos possíveis territórios em disputa. Começamos pela região onde ela nasceu e cantou com grandes poetas: o sertão da Paraíba.

Mapa 2: Cantorias de Chica Barrosa no sertão paraibano



3.2. Desafio com Manoel Francisco

Em uma data imprecisa, dentre as últimas décadas do século XIX, o poeta Manoel Francisco enfrentou a famosa cantadeira negra Chica Barrosa num desafio instigante travado na cidade de Pombal. Segundo consta, esse foi um embate entre dois conterrâneos, que empunharam as suas violas e disputaram suas forças e domínio territorial sob o mesmo solo onde foram gerados. Da poesia que nasceu desse encontro, que pode ter durado longas horas, conservou-se apenas um pequeno registro escrito publicado no *Cancioneiro do Norte*, o qual consta desde a primeira edição do livro, em 1903. Segundo Rodrigues de Carvalho, os versos do desafio foram transcritos a partir do depoimento de Romeu Mariz, que é uma das principais fontes orais consultadas pelo autor em seu trabalho.

Em minha pesquisa, procurei localizar maiores informações sobre Manoel Francisco, que é um dos adversários que figuram no mapa de Chica Barrosa. Consultei toda a bibliografia fundamental sobre o tema e verifiquei que, infelizmente, a historiografia da cantoria e do cordel dispõe de pouquíssimos dados sobre esse cantador pombalense. Os detalhes de sua vida, caminhos e desafios, não chegaram às páginas do dicionário de Almeida e Sobrinho (1978), onde há apenas um pequeno verbete dedicado a esse poeta. No entanto, segundo conta a tradição oral, Manoel Francisco possuía grande reconhecimento em sua região e era considerado “*um célebre cantador de Pombal*” (CARVALHO, 1903, p. 169). Sobre o embate contra Chica Barrosa, Câmara Cascudo afirma que foi a cantadeira que saiu vitoriosa. Em *Vaqueiros e Cantadores*, Cascudo destaca que Barrosa “*bateu-se longamente, vencendo-o*” no desafio (CASCUDO, 2005, p. 345).

Para o público que presenciou a cantoria naquela data, certamente foi possível desfrutar dessa obra poética em sua totalidade, isto é, apreciar tudo aquilo que foi “poeticamente comunicado” durante cada performance desse encontro (ZUMTHOR, 2005). Mas para nós, leitores/as de uma *poesia-oral-no-passado*, guardada nas antigas páginas de um cancioneiro, não há como acessar todos os elementos que participaram desta composição. O que temos é um texto escrito. Entretanto, esse é um registro valioso que nos possibilita ter uma visão parcial do desafio; e há nele diversos elementos para a análise poética, considerando as

características específicas do gênero em questão (cantoria/desafio) e as suas marcas orais.

Desse modo, o fragmento poético de que dispomos apresenta duas estrofes do embate, sendo que a primeira é cantada por Manoel Francisco e a segunda por Chica Barrosa. O cancionero não expõe detalhes sobre os critérios de seleção e transcrição do material coligido. Por essa razão, não há como afirmar se o fragmento segue a ordem em que as estrofes teriam sido cantadas originalmente. Mas a visão do pequeno conjunto nos mostra que as estrofes diferem-se bastante uma da outra: elas rompem não apenas com a forma, mas também com o próprio conteúdo tratado nos versos. Desse modo, embora apareçam numa mesma sequência na transcrição, é mais provável que o texto corresponda a duas estrofes avulsas, cantadas em momentos distintos do embate. Posto isso, vejamos o texto abaixo, conforme ele aparece na transcrição de Carvalho (1903, p 168):

« Francisco, vamos a ella Antes que ella venha a nós; Os homens possuem as terras, Os ruins por si se destróe. Segura lá teus calções, Aperta, estira, encurta, encoe	(Manoel Francisco)
--	--------------------

« Eu ando atrás de uma abelha Que saiu do meu cortiço, Que ontem por essa hora Trabalhou no meu serviço Tirou água no barreiro. Prá água o alagadiço: Atrás da abelha anda um homem, Atrás do homem anda um bicho Quem se mete com Barroza Dizem que encontra serviço ⁵³ .	(Chica Barrosa)
--	-----------------

Como sabemos, Chica Barrosa adentrou uma tradição poética dominada por homens, num contexto patriarcal e escravista do século XIX. Não é à toa que os versos sempre demonstram diferentes ataques de gênero ou raça. Como o insulto poético era parte do desafio, ela precisava elaborar uma série de estratégias para conduzir o seu improviso, reagindo aos ataques e firmando-se em sua profissão.

⁵³ O fragmento foi reproduzido do original, foram conservadas a pontuação e a ortografia empregadas pelo autor na época. Contudo, para facilitar a análise, foram inseridos os nomes dos/as respectivos/as repentistas ao lado de cada estrofe, para que as referências aos versos possam ser facilmente identificadas ao longo da análise aqui apresentada.

Sendo assim, a primeira estrofe acima mostra que o embate entre homem e mulher é marcante. Ao observarmos a estrofe de Manoel Francisco, podemos verificar a existência de duas forças antagônicas, pronunciadas desde os versos iniciais, que situam o desafio no terreno da disputa: *“Francisco, vamos a ela/ Antes que ela venha a nós”*. Com essas palavras, o cantador, que se vê diante da mulher, decide avançar na direção de sua adversária. Os versos nos lançam no campo semântico da batalha, no momento do disparo, no qual o cantador decide partir para um ataque incisivo, antes que ela mesma o ataque. Vale observar que a estrofe começa com o nome do cantador, que se exprime em terceira pessoa. Mas ele se coloca como parte de um plural (nós), que é revelado logo em seguida (nós, os homens). Aparentemente, Manoel Francisco esclarece desde o princípio o lugar simbólico ocupado por ele. O seu canto é o canto dos homens, os poetas cantadores, os donos das terras. E, em certo sentido, ele parece convocar a si mesmo à missão de defender esse mapa poético que está em perigo. E o pior: quem o ameaça é uma mulher.

Mas o que significaria “partir para o ataque” na cantoria? Existem várias maneiras de se realizar isso. No caso dessa estrofe de Manoel Francisco, é preciso prestar atenção, especialmente, aos jogos de palavras e ao ritmo adotado nos versos finais. Há uma série de marcas orais que indicam a aceleração do canto, gerando um movimento veloz para tornar a improvisação mais difícil e o embate mais acalorado, com o emprego de jogos sonoros e aumento da velocidade. Vemos, assim, o uso da assonância e da aliteração, isto é, a repetição de sons vocálicos (a, e, i) e consonantais (r, t).

A estrofe de Manoel Francisco é uma sextilha de sete pés. A combinação entre as palavras encoe/destroe indica o modo como os versos teriam sido pronunciados. Podemos observar que são rimas baseadas na oralidade (FALEIROS, 2006, p. 113). A estrofe termina com uma sequência de verbos de ação no imperativo. Eles não estão ali por acaso. Cada um faz referência a diferentes gestos que devem ser realizados por um indivíduo durante a montaria, sobretudo quando se pretende acelerar o passo e correr com os cavalos, como faziam os guerreiros nas batalhas no momento de atacar. Desse modo, podemos verificar que os verbos *“aperta, estira, encurta, encoe”* remetem às ações praticadas durante o galope. Segundo Lamartine e Azevedo, a palavra “estirar” significa: *“aumentar a velocidade,*

correr desabaladamente; o mesmo que esticar". Com essas marcas orais, temos a indicação de que o cantador partiu para o ataque e acelerou o ritmo do seu canto. Esse tipo de procedimento costuma gerar um embate mais difícil e acalorado, já que obriga o oponente a tentar acompanhar – ou desistir.

Essa associação do ritmo da cantoria com o ato de galopar aparece em outro fragmento poético de um desafio de Chica Barrosa, em que ela diz: "*Eu no dia que me estóvo/ Só canto é à toda brida*" (MOTA, 1921, p. 82). Ou seja, ela indica que, quando perde a paciência e se enfurece, só canta em ritmo acelerado, fazendo alusão ao correr dos cavalos. Há aqui o tema da velocidade e do ritmo em um contexto de ataque (ou contra-ataque) no campo de combate. Um exemplo disso pode ser verificado em desafios de outros/as repentistas, como se vê nos versos abaixo, publicados por Gustavo Barroso (1921, p. 575):

Collega, pinique a poldra,
Se quizer me acompanhá
Que esta minha égua velha,
Quanto mais puxo, mais dá!

Na segunda parte do fragmento do desafio, temos a estrofe de Chica Barrosa. Trata-se de uma décima com sete sílabas poéticas. O esquema de composição segue a alternância de rimas (no 2º, 4º, 6º, 8º e 10º verso), sendo que há uma pequena quebra no oitavo verso. Apesar de parecer obscura à primeira vista, essa décima é uma construção engenhosa, na qual os sons e sentidos se entrelaçam numa trama poética, repleta de humor e ambiguidade por trás das metáforas. No primeiro verso, a cantadeira anuncia que anda atrás de uma abelha. Em várias regiões do Brasil, a expressão "*eu ando atrás*" tem o sentido de busca, do anseio de encontrar alguém com quem se está enfurecido/a, o que nos lança novamente no campo do combate, como na estrofe de Manoel Francisco. Contudo, nesse caso, a quem ela se refere?

O segundo verso nos fornece mais detalhes: "*uma abelha que saiu do meu cortiço*". Sabemos, então, que se trata de um inseto que estava em seu espaço privado. A palavra "cortiço" pode se referir, ao mesmo tempo, à moradia da abelha (os cortiços onde são criadas) e também à moradia da cantadeira. Se considerarmos que esse termo foi empregado metaforicamente, "abelha" pode representar aqui uma pessoa. Tendo em vista que está no feminino, poderia ser uma mulher. Vale

lembrar da expressão “abelhudo/a”, usada para se referir a quem se mete onde não é chamado, feito a abelha que entra na casa sem permissão. Em outras palavras, temos uma intrusa que adentra o seu espaço privado.

Em seguida, Barrosa aponta: a abelha “*trabalhou no meu serviço*”. Outra construção metafórica que parece indicar que essa tal abelha esteve em sua casa, exercendo as atividades que não lhe eram próprias. Dito de outra maneira, os versos sugerem que alguém esteve na casa da violeira e com um homem – talvez o seu companheiro. Se aceitarmos essa interpretação, as expressões “*Tirar água do barreiro/ Prá água o alagadiço*”, que descrevem um serviço aparentemente sem propósito ou sentido, são versos que, na realidade, guardam um fundo cômico de cunho sexual.

Diante dessa afronta, que envolve o seu companheiro e outra mulher, a cantadeira declara: “*Atrás da abelha anda um homem/Atrás do homem anda um bicho*”. Esses versos trazem um provérbio que circula oralmente, que guarda a ideia de um bicho que persegue o homem. Em alguns casos, o provérbio tem conotação religiosa, sendo que “bicho” é uma das palavras no vasto vocabulário usado para se referir ao demônio. No *Adagiário Brasileiro* de Leonardo Mota, há o seguinte verbete (1982, p. 77): “*Atrás do homem anda um bicho ou Atrás do pobre anda um bicho, e esse bicho é o diabo. (Ao pobre tudo persegue)*”.

Contudo, nos versos do desafio entre Chica Barrosa e Manoel Francisco, o sentido do provérbio pode estar associado à fúria da repentista. Para compreender esse sentido, podemos evocar uma outra expressão, também muito corrente, em que se diz que “virar o bicho” ou “virar o cão” corresponde a um estado de alteração brusca de humor, quando o indivíduo torna-se agressivo ao ser provocado. Nesta perspectiva, os versos podem indicar que ela está em busca dos dois – e furiosa! De todo modo, o que parece estar em jogo é justamente essa metamorfose em fera, aquela que vira um bicho, que está enfurecida e atrás de alguém.

A décima se encerra com a frase “*Quem se mete com Barrosa/Dizem que encontra serviço*”. Esses dois versos finais se configuram como uma espécie de mote, talvez frequente, assim como a sua assinatura cantada aos finais da toada, em que ela diz “*A Negra Chica Barrosa/ É faceira e é dengosa*” (CARVALHO, 1903, p. 169). São versos em terceira pessoa, em que o sujeito poético exalta as suas forças e atributos. Essa é uma demonstração do uso de recursos poéticos que

contribuem para a construção de sua própria fama, ou seja, ela mesma assinala aquilo que “dizem” sobre ela. Os versos finais também possuem sentido ameaçador, que pode se ampliar para os cantadores e cantadeiras que ousassem enfrentá-la. É melhor ter cuidado: “*Quem se mete com Barrosa/Dizem que encontra serviço*”, pois terá de enfrentar uma fera no repente.

A expressão “virar um bicho” também traz à tona uma outra dimensão de grande riqueza poética que aparece nos fragmentos relativos à cantadeira. Como veremos no próximo tópico, Chica Barrosa não hesita em se transformar em seres ferozes, animais perigosos, na disputa de forças com seus oponentes. Esse é mais um elemento que indica o seu domínio dos procedimentos poéticos da cantoria. Neste caso, veremos as suas metamorfoses poéticas.

3.3. Disputas e metamorfoses poéticas

Os elementos da fauna e da flora estão muito presentes na poética de repentistas do século XIX – e não é diferente com Chica Barrosa. Essa é uma época em que esses/as poetas ainda não estavam concentrados em ambientes urbanos. É o campo que ocupa o lugar central. Sendo assim, nos versos em estudo, podemos notar que o espaço não aparece apenas como uma das categorias do texto: ele também representa uma importante dimensão da performance, que está vinculada ao ambiente no qual a cantoria se desenrolou. Sendo assim, vemos que a paisagem rural é o palco predominante da cantoria de Chica Barrosa. Esse espaço aparece no interior da poesia de forma marcante, com suas características geográficas e os seres que nele habitam. Há também todo o espaço imaginário, mais abrangente, que só a poesia pode abarcar. É o mapa ao qual tenho me referido (ANDRADE, 1993), esse espaço que é, ao mesmo tempo, físico e simbólico, real e ficcional.

Dentro deste território, a força de cada poeta poderia ser exaltada por meio de metamorfoses. Refiro-me a um procedimento poético, muito recorrente na época, que consiste em proclamar a própria força a partir da metamorfose em animais. Trata-se de um procedimento que também tem raízes no canto de hipérbole, elogio e auto-exaltação, tão característicos dos desafios. Em alguns casos, a exaltação e disputa de forças se converte em metamorfose, na qual o animal representa a superioridade, a glória, a potência e o domínio territorial. No trecho abaixo, podemos

ver o exemplo de uma quadra retirada de um desafio entre dois cantadores, em que há a metamorfose em cascavel (BARROSO, 1921, p. 575, grifo meu):

Nunca vi sombra de alma,
Nem rasto de lobisome
Sou cascavel de vereda:
Quando pico, urubu come!

Os animais estão presentes de muitas formas nas tradições nordestinas. Eles aparecem em cantigas, contos orais, folhetos de cordel e tantas outras expressões. Sobre os cantos inspirados em animais, Mário de Andrade comenta que o assunto foi tratado com *“leviandade [pela] maioria dos nossos estudiosos brasileiros de folclore”*, que insistiram na ideia de totem ao analisar esse aspecto. Porém, como afirma o autor, *“não tem razão nenhuma para que imaginemos generalizadamente reminiscências totêmicas”* (ANDRADE, 1993, p. 67). Citando alguns exemplos de cocos, o Mário descarta a relação desse canto com os totens. Para ele, essa interpretação é infundada e não passa de mera erudição por parte de intelectuais:

Os animais provocam naturalmente a criação imaginativa da gente, mais que os vegetais. Os animais agem, são semoventes que nem nós mesmos, têm uma psicologia muito mais perceptível que a das plantas. De forma que em todos os povos, mesmo nos que não são e nem parecem ter sido nunca totêmicos, a gente encontra uma poesia popular vastamente inspirada na vida e na psicologia dos animais (ANDRADE, 1993, p. 67).

As metamorfoses em animais se incorporam ao canto dos poetas, com muitas repetições e reinvenções, de modo que cada um/a chega a formular as suas próprias transformações em seres ferozes. Isso também pode ser observado, de maneira similar, nos cocos de embolada. Sobre eles, afirma Mário:

[...] em caso de como esses de cocos inspirados por animais, é muito mais o assunto, o tema, o ciclo temático que se torna tradicional e é folclórico, e não os textos. Estes no geral são improvisados pelo cantador nordestino e, pouco a pouco, por causa apenas da repetição, mais ou menos decorados por eles. De forma que de cada tema o cantador tem uma versão que lhe pertence e foi mais ou menos criada por ele (ANDRADE, 1993, p. 68)

Existem numerosas metamorfoses cantadas em desafios e registradas em antologias e folhetos. São tubarões, serpentes, insetos venenosos, onças, cavalos, dentre tantos outros. O animal escolhido, evidentemente, precisa estar associado a

elementos de bravura e atributos guerreiros, que possam engrandecer o sujeito poético. É comum também que, em uma mesma estrofe, vários animais apareçam, formando um conjunto de metamorfoses.

Nos fragmentos de desafios de Chica Barrosa, as metamorfoses assumem um aspecto interessante, pois as afirmações de força animal estão no campo feminino. Podemos ver, com isso, uma série de questões androcêntricas que envolvem a própria língua e os sentidos da associação das mulheres aos animais. Um dos animais que merece destaque é a onça, bicho valente e perigoso, muito presente em versos de folhetos e cantorias. A onça aparece em um dos desafios de Barrosa, do qual se tem notícia a partir do testemunho de Anselmo Vieira, registrado por Leonardo Mota. Segundo consta, esse desafio foi entre Barrosa e um certo cantador do Piauí, que lhe disse (MOTA, 1921, p. 237-238):

Eu sou o cangussú macho,
Tú és a cangussú feme...
Si piso em riba da serra,
Em baixo o lajeiro treme!

E Anselmo Vieira acrescentava que a cantadora Chica respondêra:

Eu sou a cangussú feme,
Tú és o cangussú macho:
Si piso em riba da serra,
Facheia o lajeiro embaixo.

Nas duas quadras desse desafio, podemos observar que a metamorfose se configura a partir do embate entre macho e fêmea. A força do animal, ao pisar em riba da serra, é a força de cada repentista. Em meio a essa tensão, o cantador transforma-se em “cangussu macho” e consegue fazer o lajeiro tremer. Chica Barrosa, por sua vez, transforma-se em “cangussu feme” e o peso da sua pisada é ainda mais forte, fazendo com que o lajeiro não apenas estremeça, mas desabe e se desfaça. A diferença entre macho e fêmea pode ser vista também em expressões que pertencem ao repertório oral. Há um ditado que diz que “fulano está valente como onça de resguardo”. De acordo com Mota, esse ditado recebeu interpretações equivocadas, pensando que ele se refere a um indivíduo inofensivo, em sentido irônico. Para ele: *“ao contrário, a locução alude ao indivíduo perigoso. Claro. É natural que a fera recém-parida seja mais agressiva. O que tenho ouvido no norte, aliás, é valente como cobra de resguardo”*. (MOTA, 1982, p. 361-362).

Esses versos do desafio de Barrosa com o cantador do Piauí possuem algumas variantes, que aparecem em registros de desafios de diferentes cantadores, como se verifica no quadro abaixo:

Quadro 7: Trechos de desafios com versos sobre onças

VERSOS SOBRE ONÇA	
Sou pió que o tigre macho: Quando urro em riba da serra, Estremece o lageiro embaixo, Caçadô que anda caçando Fica tonto e perde o facho	Sou peor que a onça preta Sou peor que o tigre macho: Quando urro em cima da terra, Estremece o lagedo embaixo!
(BARROSO, 1912, p. 25)	(BARROSO, 1921, p. 33)
Bentevi, boles comigo? Bolisses com o tigre macho: Eu urro em cima da serra, Estremece o lagêdo em baixo; Caçador que anda caçando Fica tonto e perde o facho	Eu sou o cangussú macho, (Cantador) Tú és a cangussú feme... Si piso em riba da serra, Em baixo o lageiro treme! Eu sou a cangussú feme, (Chica Barrosa) Tú és o cangussú macho: Si piso em riba da serra, Fachéia o lageiro em baixo.
(CARVALHO, 1910 apud MOTA, 1921, p. 237)	(MOTA, 1921, 237-238)
1º. Cantador Tanto faz dar na cabeça Como na cabeça dar: Você é onça na terra, Eu sou tubarão no mar! 2º. Cantador Se eu sou onça na terra, Você no mar tubarão, Quando eu disser não venha, Teimoso não venha não!	— Sou onça mussuarana, Sou gato maracajá! — Dou um grito na subida Daqui p'ras barras <i>quebrá!</i> — Daqui para amanhecer Dou outro no <i>descambá!</i>
(BARROSO, 1921, p. 569)	(BARROSO, 1921, p. 565)

Fonte: Autora

O quadro acima permite notar que, dentro da metamorfose, pode existir a potência vocal do animal. O motivo do “urro”, do “canto” ou grito ameaçador e destrutivo aparece em vários exemplos. No entanto, o interessante é que esse confronto simbólico, quando proferido por Chica Barrosa, relaciona-se à força e valentia da mulher cantadeira, que se transforma em onça cangussu. Com isso,

podemos notar que a onça é um dos animais que aparecem na multiplicidade poética de Barrosa que podemos vislumbrar por meio dos fragmentos, ainda que aproximadamente. Ela remete ao animal e também aponta essa cartografia simbólica, o mapa de cantadeira, que ultrapassa a geografia física. É o espaço poético, por excelência. Isso pode ser observado, por exemplo, nestes versos que pertencem ao poema *Marco da Divisão* de Neco Martins, no qual ele descreve o seu território simbólico (MARTINS, 2010, p. 99):

Tem a onça sussuarana
A tigre e a canguçu,
Maçaroca verdadeira,
Pintada, maracajá-açu,
Atraente puraqué,
Perigoso jacaré,
Bravo lobo comedor,
Tem lobo! É como lhe digo
Porém é para castigo
De prosa de cantador

Geralmente, as metamorfoses são signos de força e bravura. Mas para Chica Barrosa as associações a animais aparecem também no campo do insulto poético, evidenciando aspectos androcêntricos da própria língua, que associa as fêmeas a noções pejorativas⁵⁴. Diante disso, com o objetivo de criar as suas metamorfoses poéticas, vemos nos desafios que a cantadeira parece ter adotado estratégias para construir a sua imagem de fera e, ao mesmo tempo, conseguir responder a ataques dentro desse campo semântico. Porém, a dificuldade está no fato de que a associação com animais costuma assumir sentidos ofensivos para as mulheres, como se verifica nos nomes de animais fêmeas, tais como galinha, vaca, cobra, piranha, cachorra, perua, dentre tantos outros. Nenhum desses termos enaltece as mulheres. Pelo contrário, eles costumam ser usados como xingamentos, que geralmente se referem à conduta e ao controle da sexualidade feminina.

Para fazer frente a esses ataques, Chica Barrosa parece usar o mesmo artifício que apontamos em outros momentos deste trabalho. Em vez de tentar rebater ou negar o insulto poético, os versos indicam uma apropriação dos próprios elementos apresentados pelo adversário, que são transformados em uma exaltação

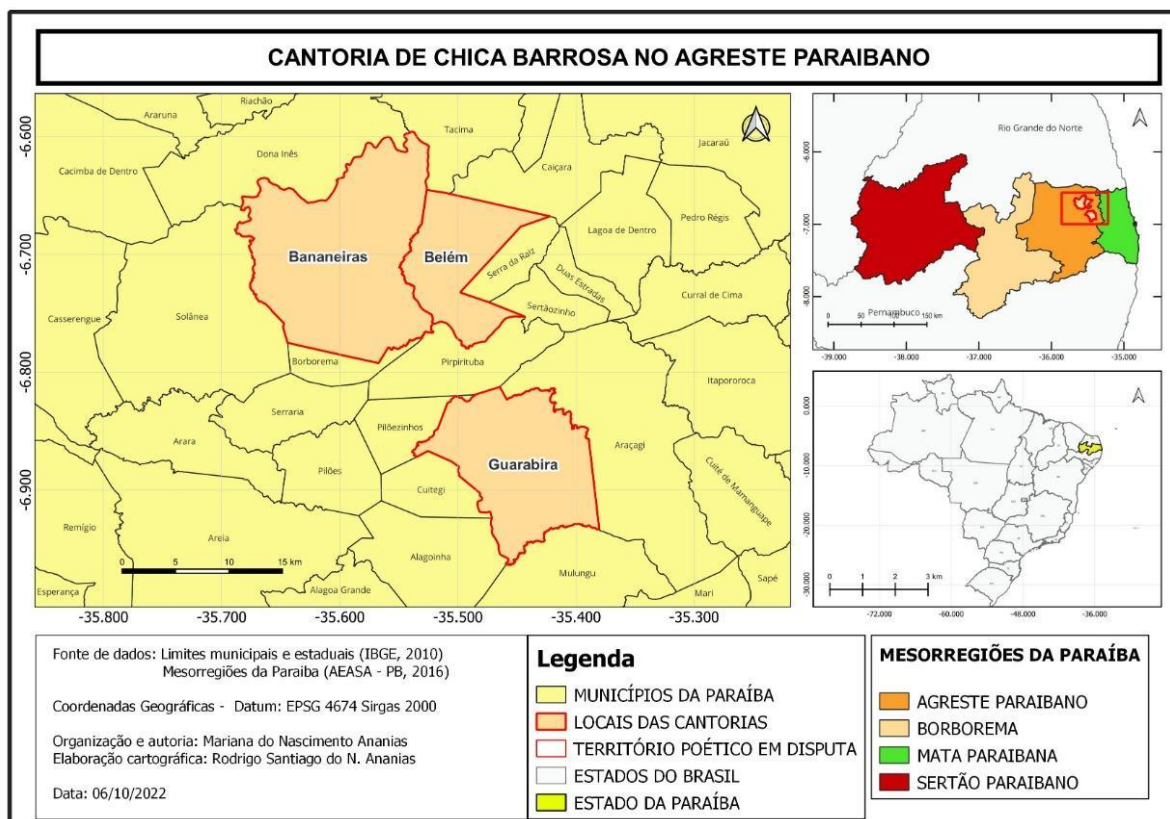
⁵⁴ Os estudos de Ecolinguística trazem reflexões importantes sobre esse tema, cf. DO COUTO (2007).

da força da cantadeira, como veremos a seguir, no trecho do desafio de Chica Barrosa e Preto Limão, um famoso cantador negro do século XIX.

3.4. Desafio com Manoel Preto Limão

No município de Guarabira, em data desconhecida, deu-se o encontro entre Chica Barrosa e Manoel Preto Limão, dois grandes repentistas negros/as da Paraíba Oitocentista. O fragmento, embora pequeno, nos mostra um valioso registro do embate entre duas feras do repente, no qual a força da metamorfose poética se apresenta de maneira preponderante, funcionando também como um recurso de demarcação de domínio territorial. É importante destacar que o desafio aconteceu na região do agreste da Paraíba, uma área dominada simbolicamente por Preto Limão, fato que ele parece fazer questão de frisar em seus versos.

Mapa 3: Cantoria de Chica Barrosa no agreste paraibano



Fonte: autora

Como acontece em quase todos os desafios em estudo, aqui também Chica Barrosa aparece como a cantadeira “de fora”, aquela que adentra o território alheio e confronta os cantadores, com intuito de ganhar territórios e espalhar sua fama. No mapa acima, há a representação cartográfica do local onde ocorreu essa histórica cantoria. Temos também a indicação dos municípios citados no desafio que integram a extensão do mapa de Preto Limão, um mapa cuja extensão a cantadeira está colocando em perigo durante a disputa poética.

Posto isso, segue o trecho do desafio de Chica Barrosa e Preto Limão (ALMEIDA e SOBRINHO, 1978, p. 165):

Me chamo Preto Limão O cantador de Belém... Sou dono de Bananeiras De Guarabira também!... Estando numa malhada, Vaca de fora não vem!	Preto Limão
E eu sou Francisca Barrosa Vaca das pontas serrada... No costume de tirar Touro velho de malhada Estes pretos carreteiro Não me aguenta marretada!	Francisca Barrosa

Preto Limão foi um cantador negro escravizado, que pertenceu ao Comendador Felinto Rocha, de acordo com Almeida e Sobrinho (1978, p. 165). Câmara Cascudo apresenta um breve retrato de sua aparência, dizendo que ele “*era um negro alto, esguio, de olhos amarelados e com um cavanhaque de soba africano*” (CASCUDO apud ALMEIDA e SOBRINHO, 1978, p. 165). Segundo os registros, é possível que o mapa de Preto Limão tenha se ampliado até o Rio Grande do Norte, onde ele teria falecido. Sua fama também é reconhecida, sendo que o seu embate mais importante foi contra Bernardo Nogueira. Em relação ao seu encontro com Chica Barrosa, o trecho acima é o único registro existente. Apesar de breve, é um fragmento de grande importância. São dois repentistas negros/as que conquistaram o seu espaço na cantoria na Paraíba Oitocentista. Chica Barrosa, como sabemos, firmou-se na profissão e ampliou o seu mapa dentre os cantadores homens, chegando até o Ceará.

Mas o mapa de Preto Limão também era poderoso. Na estrofe, o cantador começa afirmando, justamente, o seu domínio geográfico, as terras que ele possui.

Essa dimensão é marcante e reforçada pela enumeração de diferentes municípios. Quanto à metamorfose poética, o Preto Limão se transforma em touro, uma imagem que é edificada para afirmar a sua força enquanto o dono das terras, o touro da malhada. No campo simbólico, a imagem do touro costuma se associar a atributos como virilidade, fúria e soberania. Como se nota, estamos aqui, mais uma vez, diante da disputa entre homem e mulher na cantoria, em que cada um se metamorfoseia em macho e fêmea. Entretanto, os atributos do animal macho, a princípio, são vigorosos. Já a referência à “vaca”, por outro lado, é bastante depreciativa. Trata-se de um insulto poético que se concentra na questão do gênero.

Em sua resposta, a cantadeira não rebate o insulto por meio de uma negação. O que ela faz é apropriar-se da imagem depreciativa proposta pelo adversário, subvertendo os sentidos androcêntricos e criando a sua própria metamorfose poética. Sendo assim, nesses versos, a imagem da “vaca” não é negada, mas potencializada, por meio de um artifício de apropriação e ressignificação. Em outras palavras, ela recebe o ataque e se afirma não apenas como vaca, mas uma “*vaca das ponta serrada*” – aí está a marca da sua força e bravura. “Ponta” é um dos nomes utilizados para se referir aos chifres dos animais. Por isso, quando alguém se depara com uma vaca de pontas serradas, é sinal de que se está diante de um animal feroz e indomável.

Mas a metamorfose de Chica Barrosa vai mais além. Ela também ameaça o território do oponente, afirmando o seu “[...] *costume de tirar/ touro velho de malhada*”. Esse verso mostra a cantadeira como itinerante, como aquela que ganha os territórios, amplia o seu mapa derrotando os “touro velho” que encontra pelo caminho. Vale notar que, se por um lado o termo vaca foi usado para insultá-la em sua moral e honra feminina, a sua resposta com o insulto “touro velho”, busca atacar Preto Limão em sua virilidade, um tema sensível para a honra e potência masculina, que ele pretendia exaltar em sua metamorfose.

É importante ressaltar que no corpus da pesquisa Chica Barrosa nunca aparece exaltando-se como dona dos territórios, mas sempre como cantadeira itinerante, desafiando os homens que possuem as terras. No verso final da estrofe, ela acrescenta que cantadores como ele não aguentam a sua marretada, ou seja, que não são capazes de vencê-la no desafio. Afinal, se for preciso, ela se transforma em fera – e das mais bravas! Podemos ver esse aspecto, também, em um trecho de

outro desafio, no qual a cantadeira descreve o processo de sua metamorfose: “Meus olhos se acacurutam/Fica a venta retorcida/Cantado macho é bobage/ Não pode com minha vida!” (MOTA, 1921, p. 82).

3.5. A força da astúcia

Outro aspecto marcante nas cantorias até meados do século XX é a presença de perguntas enigmáticas, que serviam como perigosas armadilhas verbais lançadas aos adversários durante os desafios, com o objetivo de derrotá-los. Podemos dizer que essa é uma das modalidades mais complexas da disputa poética, afinal, ela envolve muita pressão e exige o domínio de várias habilidades de cada repentista, que são colocadas à prova diante do público. O jogo exigia a troca de perguntas e respostas sobre temas diversos, cuja formulação deveria se dar dentro da métrica, da rima, do tema e na urgência do improviso. Nessa época, qualquer repentista que quisesse estabelecer o seu mapa, deveria estar preparado/a para demonstrar a sua habilidade em “cantar perguntando”. Essa preparação está relacionada à posse de um território simbólico compartilhado, um conjunto de saberes, que formam um repertório comum, uma matéria coletiva.

Nos trechos dos desafios de Chica Barrosa, dos quais dispomos, as adivinhas ou perguntas enigmáticas ocupam um lugar muito importante. Ao observarmos as transcrições de desafios em que enfrentou cantadores como Zé Bandeira e Neco Martins, encontramos duas séries de perguntas e respostas, que são repletas de armadilhas lançadas por Barrosa aos seus oponentes – mas também as armadilhas das quais ela precisou escapar. Essa é uma das dimensões fundamentais no corpus da pesquisa. A presença das adivinhas nesses fragmentos indica a profunda inserção de Chica Barrosa nesta tradição e o domínio dos procedimentos exigidos de um/a repentista. Era preciso “saber cantar”.

Desse modo, o jogo de alternância de “perguntas e respostas” entre repentistas, dentro do desafio, atesta o preparo de cada participante, na medida em que, a cada pergunta, a sabedoria e as habilidades eram colocadas à prova. Esse momento do desafio envolvia diversos aspectos, como agilidade, criatividade, inteligência, além de promover o reconhecimento e prestígio social, quando o/a

repentista obtinha êxito. A capacidade de propor e solucionar adivinhas era imprescindível. Era preciso estar preparado/a para esse tipo de confronto. Por isso, o domínio desse procedimento poético é mais um elemento que figura no mapa da cantadeira. Para verificar o valor atribuído a esse jogo verbal, podemos observar, em versos de antigos cantadores, que a adivinhação aparece associada ao “saber cantar”. É o que se observa no exemplo abaixo, coletado por Gustavo Barroso:

Se você é cantador,
Se você sabe cantá
Me responda num repente
Se pedra fulorará

Se pedra fulorará
Eu lhe digo num repente:
Ao depois que Deus querê,
Fulóra e bota semente.

Como se observa, a condição para “saber cantar” é ser capaz de responder “num repente” a questão colocada. A questão em si parece absurda, já que sua formulação tem elementos que confundem. O desafio de quem responde é conseguir apresentar uma resposta ao oponente e ao público, dentro da forma estabelecida, com rapidez e eficiência para escapar da armadilha. É preciso conhecer o ritual, o jogo, possuir o saber, o repertório, ser capaz de improvisar. Aquele que não possuísse tais atributos, não poderia “durar” na cantoria, isto é, não poderia sobreviver ali. É interessante pensarmos na noção de sobrevivência, já que o combate leva à morte simbólica de quem é derrotado. “Matar” em cantoria é vencer, silenciar o outro, fazer com que não consiga acompanhar o improviso. Além de tudo (ou principalmente), era preciso conquistar a preferência da plateia por meio da sua performance. Em antologias e depoimentos orais, há relatos de cantadores que deixaram de cantar, que “encostaram a viola”, após uma derrota humilhante, que poderia acontecer em qualquer momento do embate, inclusive durante uma adivinhação.

Mas como entender a importância das adivinhas dentro do desafio? Para analisar esse aspecto na poesia da Chica Barrosa é preciso entender que as chamadas “adivinhas”, “enigmas” ou “perguntas enigmáticas” são pequenas formas literárias, muito sintéticas e sugestivas, que não estão presentes apenas nos desafios. Na verdade, elas fazem parte da riqueza do repertório que circulava pelas poéticas orais. Nos séculos passados, em várias regiões do Brasil, quando as

peessoas se reuniam em ocasiões diversas, era comum se deparar com um torneio de adivinhas. Muitos autores fazem referência a esses momentos em que se passava horas tentando decifrar enigmas, como aponta Câmara Cascudo (1984). A prática estava presente em diversas situações e locais e se mostrava como um elemento de cultura e uma prova de inteligência (JOLLES, 1976).

Há alguns autores/as que se dedicaram ao estudo das adivinhas no Brasil. Amadeu Amaral é um dos folcloristas que aponta que o estudo sobre as adivinhas é escasso e que ela é considerada, em geral, como um gênero menor ou insignificante. Para o autor, as adivinhas correspondem à forma que é mais menosprezada dentre todos os elementos da chamada “cultura popular”. Amaral menciona vários estudos sobre o tema em outros países para afirmar que, no Brasil, houve pouco levantamento acerca das adivinhas, sendo que os esforços estavam restritos a “meia dúzia de autores” . No entanto, ele salienta que as adivinhas se faziam muito presentes no cotidiano já que, segundo ele, se houvesse boa vontade por parte das pessoas, “*qualquer um poderia contribuir a partir de sua observação diária*” (AMARAL, 1976, p. 277). Concentrando-se no estado de São Paulo, Amaral apresenta uma coleção de adivinhas e alguns esboços de análise e de definições.

Outros autores também se lançaram nesta empreitada. No livro *A Literatura Oral no Brasil* (1952), Câmara Cascudo elenca 15 autores/as brasileiros/as que forneceram alguma contribuição nesse campo. O folclorista também menciona trabalhos de escritores portugueses e europeus, que ele considera como fonte principal para as nossas adivinhas no Brasil. Há, no entanto, trabalhos que seguem outra direção investigativa, como o escritor Artur Ramos (que fala sobre as influências negras na adivinha e o chamado *jinongonongo*); assim como o autor Luís Sombra, que apresenta adivinhas registradas entre os indígenas caxinauás. Esses dois exemplos demonstram o quanto esses enigmas verbais também se faziam presentes dentre os povos originários e africanos do Brasil⁵⁵.

Em linhas gerais, os autores/as que analisaram as adivinhas concordam que se trata de uma forma universal, presente em diversas sociedades desde a antiguidade. Há estudos que apontam que as adivinhas já tiveram funções essenciais na vida prática para muitos povos. É o que se observa em vários

⁵⁵ Em relação ao povo negro, as adivinhas também estão presentes nos jongs e outras práticas culturais, nas quais os provérbios também possuem grande importância.

exemplos, como os ritos de iniciação, cantos de colheita, sentenças de morte, eventos mitológicos etc. Em todos esses casos, a resolução de enigmas podia ser crucial (JOLLES, 1976) na vida dos envolvidos.

O escritor André Jolles elaborou um estudo muito relevante sobre a adivinha, que é vista como uma das “formas simples” que constituem a literatura, sob um olhar estruturalista. Trata-se de um estudo muito rico, que apresenta uma profundidade de detalhes acerca dos elementos que compõem esse gênero literário. Alguns aspectos dessa abordagem morfológica, mesmo com suas limitações excessivas à forma, podem ser de grande valia na análise da complexidade das adivinhas, que foram, muitas vezes, ignoradas por estudiosos/as no Brasil, os quais via de regra sequer as consideraram como parte da literatura. Algo semelhante também ocorreu com as adivinhas em Portugal. Como aponta o autor Carlos Nogueira, a adivinha foi definida no *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa* como exemplo de “rima sem poesia”⁵⁶.

Um dos autores que se dedicou a esse tema foi Florestan Fernandes (1952) que realizou um estudo sociológico de adivinhas paulistanas que ele mesmo recolheu em seu trabalho de campo. Ao analisar o material coligido e consultar a bibliografia sobre o assunto, Florestan concluiu que os autores brasileiros se preocuparam mais em classificar as adivinhas do que em buscar uma definição para elas e compreender o seu funcionamento. Assim, o autor revisita a conceituação proposta por Amadeu Amaral, segundo a qual as “adivinhas” são “*enigmas verbais, que representam o objeto por meio de analogias, mas cujo mútuo concurso o delimita suficientemente*” (AMARAL apud FERNANDES, 1952, p. 107).

Para Florestan, essa é uma definição “*sintética sem ser obscura*”, porém é dogmática, tendo em vista que as adivinhas rompem com a lógica formal e podem “*delimitar vários objetos diferentes*” em seu concurso. Posto isso, Florestan aponta que as dificuldades de conceituação das adivinhas fizeram com que os folcloristas se dedicassem apenas a descrevê-las. Isso porque “*era fácil registrar e classificar as formas objetivas (...) porém muito difícil e complicado explicar a sua “lógica”, os “princípios” que regem a sua formulação e solução*” (FERNANDES, 1952, p. 107-108).

⁵⁶ Cf. FINAZZI-AGRO, 1993 apud NOGUEIRA, 2005, p. 401.

Essa discussão nos permite vislumbrar a complexidade do gênero das adivinhas, que desafiam os teóricos a defini-la. Ao tratar sobre as adivinhas nos desafios do nordeste, Florestan afirma que:

o aproveitamento das adivinhas nos cantos de desafio constitui uma técnica, nada tendo de peculiar ou de pessoal. A elaboração pessoal só se manifesta na maneira de entrosar as adivinhas ao canto e de formular as respostas. Aliás, o emprego desta técnica é documentado para várias sociedades (FERNANDES, 1952, p. 152).

Contudo, tomarei a liberdade de discordar do autor neste ponto. Quando aparecem nos desafios, as adivinhas se inserem dentro de um jogo de forças e um espaço específico, testemunhado pelo público. Por isso, elas podem assumir muitos sentidos e permitem, sim, uma performance individual, na medida em que o gesto de "entrosar as adivinhas ao canto e de formular as respostas" não é nada simples, ainda mais sob a pressão da audiência, com a busca pela decifração e/ou a elaboração da resposta dentro da métrica e da rima, na urgência do repente. O aproveitamento, portanto, é bastante peculiar. Ainda que uma determinada adivinha fosse conhecida, a resposta deveria ser devidamente elaborada, podendo passar por diversas reformulações, conforme cada contexto.

Tendo como base os estudos de André Jolles, em sua obra *Formas Simples* (1976) podemos observar que as adivinhas são formadas por alguns aspectos essenciais. A figura daquele que adivinha, por exemplo, é primordial e poderia conferir muito prestígio. Segundo Jolles, quando esse pequeno gênero poético aparece inserido em contos de adivinhação, é como se eles a narrativa fosse um comentário que a adivinha faz de si mesma. Esse tipo de narrativa era muito presente no nordeste, circulando oralmente através da contação de histórias. Isso nos permite observar o quanto esse gênero sintético estava presente, de maneira mais ampla, no repertório das poéticas orais, para além das cantorias.

A partir dos estudos de Jolles, podemos também refletir sobre a relevância de cada um dos que estão envolvidos: aquele que pergunta (o sábio, o interrogador), aquele que responde (o interrogado) e também, por que não dizer, o público que assiste, que terá o papel de examinador e que é quem dará a sentença final, de aprovação ou desaprovação. No caso dos fragmentos poéticos de Chica Barrosa, veremos que algumas questões são lançadas durante os seus desafios, em momentos nos quais uma espécie de interrogatório poético se instaura, no qual a

maior prova de força está na astúcia, na agilidade e na sabedoria. Assim, esse estudo sobre as adivinhas nos versos de Barrosa evoca a figura do adivinhão, um personagem que é bastante recorrente nas tradições orais do nordeste brasileiro, como veremos no próximo tópico.

3.6. Adivinha, adivinhão!

O conto “Adivinha, adivinhão!” faz parte da coletânea *Contos Tradicionais do Brasil* (1946), que reúne cem narrativas que circulavam oralmente em várias regiões do país, coletadas por Câmara Cascudo. Nele, temos o caso de um homem “*muito sabido, mas infeliz nos negócios*” que, para ganhar dinheiro, resolve “*sair pelo mundo dizendo-se adivinhão*” (CASCUDO, 2000, p. 226). Depois de percorrer um longo caminho, levando consigo apenas uma trouxa de roupas, o homem chega a um palácio onde havia muitos ladrões. Oferecendo-se ao rei como adivinhão, o homem permanece um mês hospedado no local e consegue revelar quem eram os criados que roubavam o palácio. O rei fica muito satisfeito. Porém, em seguida, uma nova pilhagem acontece: desta vez, a coroa é furtada. O adivinhão, prontamente, elabora um plano engenhoso através do qual os responsáveis pelo furto são descobertos. A coroa é recuperada e o adivinhão conquista o reconhecimento do rei, que lhe oferece muito dinheiro como recompensa. E assim, usando apenas a sua astúcia e inteligência, o homem retorna rico para a sua terra.

Na coletânea, Câmara Cascudo classifica esse texto no grupo de contos divertidos, que são chamados de “Facécias”, dando ênfase ao seu aspecto cômico. Mas há também outros elementos que poderíamos ressaltar neste conto. O enredo mostra um personagem central que tem a missão de solucionar enigmas. Podemos notar que essa habilidade não é apresentada como algo trivial. Trata-se de uma aptidão valorosa, que poderia render grande fama e prestígio social a quem a possuísse. Foi através dela que o personagem adquiriu riquezas e a admiração do rei, como vimos acima. Mas o resumo apresentado ainda não esclarece como foi que, afinal, o adivinhão conseguiu desvendar o mistério e prender os ladrões da coroa. É essa a chave da narrativa. Para revelar os culpados, diz o conto que o homem reuniu todos os criados numa sala onde havia um galo coberto por uma

toalha. Ele explicou que cada um deveria passar as mãos nas costas do galo — se o bicho cantasse, revelaria o ladrão.

Desse modo, sempre que alguém se aproximava e colocava a mão por baixo da toalha, o homem gritava: “*Adivinha, adivinhão/A mão do ladrão!*”. Quando todos já haviam terminado, o adivinhão apontou os dois ladrões, que foram imediatamente presos. O rei, curioso para entender como o enigma havia sido solucionado, pediu ao homem que esclarecesse a sua estranha manobra. Então, o adivinhão lhe explicou que o galo estava coberto de fuligem. Consequentemente, todos que o tocaram tinham as mãos sujas, exceto os dois ladrões. Isso porque os culpados, com medo de serem descobertos pelo canto do galo, apenas fingiram tocar as costas do animal; e foi assim que caíram na armadilha.

Nessa breve narrativa, podemos notar que tanto o roubo como a descoberta estão envoltos por uma misteriosa bruma, que não os tornam visíveis ao primeiro olhar. É preciso recorrer a uma certa explicação — ou, por que não dizer, uma decifração! — para que a trama seja compreendida. O desfecho do conto revela que a solução apresentada pelo protagonista exigiu muita esperteza e criatividade de sua parte, mas não apenas isso. Também foi preciso aproveitar o impacto que a sua posição de “adivinhão” provocava, com a qual ele pôde intimidar os culpados, entregues pelo próprio medo e hesitação que sentiram diante das artimanhas dele. Dessa maneira, o conto chama a atenção para um certo lugar de importância que é ocupado pelo indivíduo que tem uma habilidade bem particular, que é a habilidade de adivinhar. Podemos notar que há algo aqui de poderoso e crucial. Afinal, por meio da adivinhação, é possível receber recompensas; mas também estabelecer sentenças.

Em uma nota explicativa, Cascudo ressalta que a figura do adivinhão está presente na literatura popular de Portugal, “*de onde nos veio o conto*” (CASCUDO, 2000, p. 227). O autor baseia essa afirmação em publicações de escritores portugueses como Adolfo Coelho e Teófilo Braga, que registram versões semelhantes protagonizadas por “*João Ratão (ou Grillo)*”, um personagem que também muda de vida ao tornar-se adivinhão. No Brasil, a esperteza de João Grilo se consagrou em verso nos folhetos de cordel e na famosa peça *Auto da Compadecida* de Ariano Suassuna, que foi adaptada à televisão e ao cinema.

Nessas histórias, Grilo apronta suas façanhas e, muitas vezes, precisa propor ou escapar de enigmas.

Figura 37: Folheto sobre o personagem João Grilo



Fonte: Acervo IEB

Sob esta ótica, seria possível citar contos variados que circulam mundo afora, em narrativas orais difundidas em inúmeros países. Na coletânea de Cascudo, o autor ressalta em sua nota (CASCUDO, 2000, p. 227) que “o assunto aparece em sânscrito (...) em mongol, em calmuco, russo, italiano, alemão, francês, norueguês (...)” etc, registrado por diferentes autores/as. Na obra *Contos Populares Russos* (1997), por exemplo, o autor Alfredo Apell apresenta três variantes russas com os títulos “As pérolas roubadas”, “A mulher que adivinha” e “O adivinhão”. Em todas elas, parece que, de alguma maneira, o motivo principal se repete. Há “*uma adivinhação cuja solução dará a vitória ao herói*” (CASCUDO, 2006, p. 69). Sem adentrarmos os meandros das tipologias narrativas às quais muitos estudiosos se empenharam, observemos apenas essa dimensão muito importante, presente em diversas tradições orais pelo mundo — que é a adivinhação.

Até esse ponto, nós nos concentramos na figura masculina do adivinhão. Contudo, como se nota na obra de Alfredo Apell citada acima, há também “A mulher que adivinha”. De maneira geral, sabemos que as mulheres são numerosas nas tradições orais: elas atuam tanto na propagação de narrativas, na função de contadoras de histórias, quanto no interior delas, como protagonistas.

Frequentemente, são as mulheres que exercem papéis primordiais nos chamados “Contos de Adivinhação”. Algumas vezes, vemos a personagem de uma velha aldeã muito esperta; outras, aparecem como uma moça pobre, que impressiona pela sua astúcia; há ainda personagens de princesas poderosas e imbatíveis, que desafiam os seus pretendentes a superá-las. Seja como for, em muitos casos, são elas as responsáveis pelo enigma central, o “*nó da ação*” (BRAGA, 1987, p.246) que deve ser desatado por alguém (ou que somente elas são capazes de desatar).

É o que acontece, por exemplo, na história de uma princesa muito inteligente que só aceitaria se casar com quem fosse capaz de vencê-la na habilidade de adivinhação. A proposta poderia ser tentadora para muitos pretendentes, mas é preciso ressaltar que esse era um jogo muito perigoso também. Afinal, a regra dizia que, aquele que ganhasse, teria a mão da princesa em casamento; porém, cada homem que perdesse seria imediatamente condenado à morte. Ora, diante disso, seria realmente necessário muita coragem para enfrentá-la; ou, quem sabe, muita tolice. Em todo caso, o fato é que muitos personagens se lançaram nesta empreitada, como podemos observar nas versões desse conto que estão espalhadas em diversos países. Dentre as variantes portuguesas, poderíamos destacar aqui o conto “A princesa que adivinha”, coletado por Teófilo Braga em 1883. Nele, vemos que a personagem da filha do rei tinha um talento quase insuperável. Com o tempo, tantos homens morreram tentando vencê-la que o narrador afirma que “*já não havia quem quisesse ir à corte apresentar adivinhas à princesa*” (BRAGA, 1987, p.184).

A moça continuou invencível até que um certo aldeão, considerado um verdadeiro tolo, teimou em tentar a sorte e desafiar “a princesa que adivinhava tudo”. No Brasil, temos diferentes versões desse duelo mortal travado entre o humilde pretendente e a rica donzela, no qual a força não está nas armas, mas sim na astúcia e agilidade mental. O conto “O matuto João”, coletado por Sílvio Romero em 1885, nos oferece um exemplo disso. Aqui, quem enfrenta a princesa é um rapaz chamado João, filho de Manoel e Maria, descrito como “*um pobre matuto e amarelo*” (ROMERO, 1885, p. 123) o qual, para surpresa de todos, consegue escapar da morte e casar-se com a princesa, depois de superá-la na arte de adivinhar. Há uma variante desse conto publicada recentemente pelo escritor Marco Haurélio, que foi coletada por ele e Lucélia Borges em Serra do Ramalho na Bahia (HAURÉLIO,

2018). Com isso, temos indícios de que essas e outras narrativas continuam presentes nas tradições orais do nordeste brasileiro.

Como se observa, essas são narrativas antigas, que circulam há séculos nas vozes de contadores/as de histórias. De uma maneira ou de outra, verificamos a existência de narrativas variadas que reverberam no nordeste brasileiro, com raízes na tradição oral, nas quais vemos a disputa entre mulheres e homens no campo da adivinhação. Na verdade, podemos notar que esses contos guardam em si uma outra forma literária, que corresponde aos chamados “enigmas”, “adivinhas” ou “adivinhações”. Há autores, como André Jolles, que consideram que os Contos de Adivinhação são verdadeiros exemplos de quando “*a Adivinha se amplia até converter-se numa narrativa que, de algum modo, é o comentário que ela faz de si mesma*” (JOLLES, 1976, p. 109-125).

Mas ainda é necessário adicionar uma outra personagem imprescindível neste quesito, cuja presença é marcante na literatura de cordel: a famosa Donzela Teodora. A história dessa donzela está relacionada à literatura árabe e atravessou muitos séculos, reinventando-se através do tempo, por meio da oralidade e da cultura escrita. Há várias edições desta história publicadas na Espanha e em Portugal, onde ela ganhou as páginas dos folhetos. No Brasil, ela se inseriu nas tradições poéticas e foi recontada em versos. A primeira versão em cordel foi escrita por Leandro Gomes de Barros, no início do século XX, com o título *História da Donzela Teodora*.

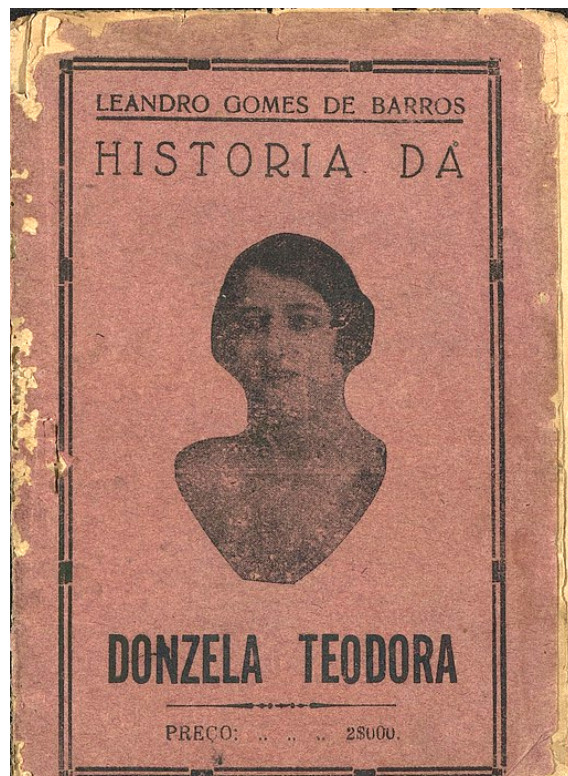
Donzela Teodora é retratada por Leandro Gomes de Barros como uma moça escrava, de origem espanhola, que pertencia a um rico mercador. A narrativa mostra que o homem tinha muita estima por ela desde o primeiro momento em que a encontrara. Por isso, investiu em sua educação durante anos, e mandou que os melhores mestres a ensinassem. Mas a moça era tão sagaz que, em pouco tempo, não precisava mais de mestres. A sua inteligência era insuperável. Certo dia, porém, o mercador sofreu uma grande fatalidade: toda a sua fortuna foi perdida no mar e ele se viu condenado à miséria. Diante disso, quem pôde salvá-lo de tal infortúnio foi, justamente, a Donzela Teodora, cuja esperteza foi usada para traçar um plano ardiloso, com o qual ela ganhou muito dinheiro, vencendo os três maiores sábios da corte do rei Almançor na Tunísia.

Figura 38: Ilustração antiga da Donzela Teodora



Fonte: CASCUDO, 1953

Figura 39: Capa do Folheto de Leandro Gomes de Barros



Fonte: Acervo IEB

Esse embate da donzela com os sábios se desenrola nas dezenas páginas do folheto, onde vemos cada homem interrogando a donzela, até finalmente se dar por vencido. Por conta disso, o poema é repleto de perguntas e respostas, através das quais a capacidade de Teodora é posta à prova perante ao rei e toda a corte (BARROS, s/d, p. 08):

O rei mandou chamar logo
Um grande sábio que havia
O instrutor da cidade
Em física e astronomia
Em matemática e retórica
História e filosofia.

Esse veio e perguntou-lhe:
Donzela estás preparada
Para responder-me tudo
Sem titubear em nada?
Se não estiver seja franca
Se não sai envergonhada

Então ela respondeu:
 Mestre pode perguntar
 Eu lhe responderei tudo
 Sem coisa alguma faltar
 Farei de baixo de lei
 Tudo que o senhor mandar

Em seguida, o poema apresenta uma série de perguntas que os sábios fizeram, sobre os mais diversos assuntos, às quais a donzela conseguiu responder de maneira infalível, sem nem mesmo titubear. Vale notar que parte dessas perguntas foram expressas em forma de adivinha (BARROS, s/d, p. 22):

**Donzela qual é a coisa
 Que quem tem muito ainda quer?**

Disse a donzela: é dinheiro
 Que o homem ou a mulher
 Não se farta de ganha-lo
 Tenha a soma que tiver.

**Qual é a coisa que o homem
 Possui e não pode ver?**

Disse ela: o coração
 Que aberto tem que nascer
 Ver a raiz de seus olhos
 Não há quem possa obter.

**— Donzela, qual foi o homem
 Que por dois ventres passou?**

Disse a donzela foi Jonas
 Que uma baleia o tragou
 Conservou dentro três dias
 Depois disso o vomitou

Mas a grande esperteza de Donzela Teodora não se expressa somente nas perguntas que ela respondeu. O seu maior artifício foi a aposta que ela fez – a qual lhe rendeu muito dinheiro. Isso porque, quando o terceiro sábio se apresentou à corte, a donzela sugeriu que, quem perdesse, deveria ficar nu diante de todos. O sábio estava muito confiante em sua própria vitória, por isso aceitou o trato. Porém, acabou perdendo, assim como os dois sábios anteriores. Quando se viu derrotado, o terceiro sábio não teve outra alternativa senão despir-se publicamente. Ficou quase inteiramente nu, até faltar-lhe apenas a roupa de baixo. Para não expor-se à

vergonha de ser visto sem as ceroulas, ele suplicou ao rei que reconhecesse a capacidade da donzela e pagasse uma indenização, já que a aposta firmada não foi cumprida. O rei consentiu e a donzela recebeu uma grande quantia de ouro, que garantiu riqueza ao mercador para o resto da vida.

A *História da Donzela Teodora* se tornou um dos folhetos clássicos da nossa literatura de cordel. Câmara Cascudo chega a dizer que, na época, esse era um dos folhetos que “o sertão todo conhecia”. Na obra *Cinco Livros do Povo*, o autor apresenta um longo estudo sobre as origens da história, passando também pelas diferentes edições publicadas na Espanha e em Portugal, até chegar à versão poética brasileira. Dentre os tópicos abordados neste estudo, o autor dedica uma sessão aos “*enigmas e adivinhações que constituíram parte essencial na discussão da Donzela Teodora com os sábios*” (CASCUDO, 1979, P. 54-55). Vemos, assim, que dentro do folheto é possível localizar uma outra forma literária, que se situa no núcleo da narrativa, assim como acontece nos contos mencionados anteriormente.

3.7. Desafio com Zé Bandeira

Como se nota, os enigmas e adivinhas estão presentes de várias maneiras nas poéticas orais. Nos contos citados acima, podemos observar que existe uma diferença entre homem e mulher, no combate entre os dois. Quando aparecem dentro dos cantos de desafios, os enigmas assumem outros aspectos e se associam aos rituais da cantoria. Nos fragmentos de Chica Barrosa, poderemos ver que esse combate no campo da adivinhação também irá envolver questões de gênero, já que o embate das adivinhas, muitas vezes, estará associado a um terreno simbólico feminino. A disputa também poderá passar por questões semelhantes às que aparecem no conto, isto é, a sexualidade e a honra. Além disso, teremos o elemento crucial das adivinhas, que é a morte.

Em seus estudos, André Jolles ressalta que as adivinhas estão associadas a algo crucial. Em última instância, é preciso decifrar para sobreviver. É esse elemento que podemos observar logo no primeiro verso do fragmento do desafio de Chica Barrosa e Zé Bandeira (MOTA, 1921). Nesta transcrição de Leonardo Mota, a partir do testemunho de Anselmo Vieira, temos uma sequência de três perguntas

enigmáticas que Barrosa fez para Zé Bandeira. Como veremos a seguir, o cantador conseguiu escapar de todas as armadilhas lançadas por Chica Barrosa. Mas esse é apenas um trecho do embate. Para Cascudo, Barrosa saiu vitoriosa deste duelo. Segue, abaixo, a primeira parte desse combate (MOTA, 1921, 217-218):

— Agora, seu Zé Bandeira,
Reze acto de contricção,
Vou fazê-lhe uma pergunta,
Me dê certinha a licção:
Me diga qual o vivente
Que tem cinco coração.

— Licção assim não estudo
Que isso pra mim é regalo!
Pode perguntá um cento
Que eu com essas não me calo...
Quem tem cinco coração
É um bruto ou um cavallo:
Tem o coração commum
E as quatro feme do casco...
Pergunte mais, si subé,
Que eu com isso não me enrasco.

Na estrofe inicial do fragmento, antes de realizar a primeira pergunta, Chica Barrosa recomenda que Zé Bandeira comece a rezar. Para afirmar a sua força como cantadeira e abalar a confiança do seu oponente, Barrosa assegura que nenhuma intervenção divina poderá salvá-lo. Não adiantaria, portanto, pedir a Deus que o ajudasse a vencer a disputa. O que ele deve fazer é se preparar para a morte rezando o “Ato de contricção”, uma oração que tem o intuito de expressar tristeza pelos pecados cometidos e o arrependimento diante de Deus. Essa oração é utilizada em vários contextos, inclusive é recomendada aos moribundos, situando-se, portanto, no limiar da vida e da morte. Em outras palavras, Barrosa “parte para o ataque” e já recomenda que Zé Bandeira se prepare para morrer. O tom é de ameaça e provocação.

O ataque de Chica Barrosa se dá por meio de três perguntas enigmáticas que ela propõe ao seu adversário. Na primeira, temos o estranho caso do vivente que possui cinco corações. A resposta de Zé Bandeira é “*um bruto ou um cavallo*”. O cantador acrescenta a sua explicação: “*Tem o coração comum/ E as quatro feme do casco*”. A imagem é interessante pois faz referência ao formato do casco do cavalo

que, com as suas pegadas, desenha corações no chão do caminho por onde pisa. Então, o cavalo possui o seu próprio coração, o seu órgão vital, mas também outros quatro, um em cada pata. No livro *Vocabulário do criatório norte rio-grandense* (1966), os autores citam esses versos cantados por Barrosa e Bandeira, no verbete sobre o significado de coração: “*desenho cordiforme das partes plantares dos cascos dos equídeos que, eventualmente, em solos úmidos ou arenosos, pode modelar os rastros*” (FARIA e AZEVEDO, 2022, p. 144).

No campo metafórico, o coração é um órgão comumente vinculado aos sentimentos. O cavalo, por sua vez, quando associado ao indivíduo do sexo masculino, pode significar um homem que age com grosseria e brutalidade. Nesse sentido, o cavalo que pisa nos corações pode ser, metaforicamente, o homem que fere os sentimentos das mulheres, como na imagem que aparece na canção do paraibano Chico César, que diz: “*Eu sei como pisar no coração de uma mulher*” (CÉSAR, 1995). Por isso, a resposta de Zé Bandeira é dupla: é um bruto ou um cavalo. O adjetivo “bruto” aparece muitas vezes na cantoria, com esse mesmo sentido. Importante notar aqui que estamos, novamente, diante do embate entre macho e fêmea, homem e mulher, duelando no campo poético.

As adivinhas costumam possuir muitas variantes e várias reformulações inusitadas, sem que se possa localizar a autoria de cada uma delas. Na cantoria, o repertório de cada poeta e a capacidade de solucioná-las era o mais importante. Em relação à pergunta feita por Chica Barrosa para Zé Bandeira, uma variante que poderia ser citada está presente em um folheto de cordel que retrata um desafio de *Cego Aderaldo com o Menino* (ADERALDO, 2022). O folheto apresenta uma narrativa sobre o encontro de Cego Aderaldo, um famoso cantador, com um menino de apenas oito anos, que lhe chamou a atenção pelo talento em improvisar.

Ao longo do folheto, há algumas trocas entre os dois cantadores até chegar o momento das perguntas. Cego Aderaldo adverte que o jogo ficaria sério a partir de então, mas o Menino insiste para que ele prossiga (no folheto, há sempre as marcas da fala do menino, indicando erros e hesitações na fala, que seriam próprios de uma criança de oito anos). Então, Aderaldo coloca a mesma questão citada anteriormente, a adivinha que trata sobre o vivente com cinco corações. Vejamos abaixo um trecho do folheto (ADERALDO, 2022, p. 06-07):

M- Seu Adelaudo, o papai
Mandou agora eu cantar,
Eu cantalei com o senhor
Minha cantiga escutar,
Só tem que eu respondo tudo
Que o senhor me priguntar.

A- Meu filho, a cantoria
É um trabalho espinhoso.
E pra responder pergunta
Torna-se bem doloroso.
Você responder a mim
Eu acho muito custoso.

M- Seu Adelaudo, o senhor
Não é grande Barbosa.
Pode pergunta a mim
Caquécousaperigoja.
Pergunte logo as facinha
E depois as mais custosa...

Segue uma série de perguntas, que o menino consegue responder. Vendo-se satisfeito, o Cego propõe uma adivinha “mais custosa”, que é onde encontramos uma variante da adivinha cantada, muitos anos antes, por Chica Barrosa, e que é parte da tradição oral (ADERALDO, 2022, p. 08-09):

A- Meu filho, está muito bem
As suas explicações.
Levando o verso direito,
Sem perder as direções.
Qual será o animal
Que tem cinco corações?

M- Só se é o tal cavalo,
Que tem os dois qui é na mão,
Os outros dois é nos pé,
Quando ele pisa no chão.
Com o outro que tem dento
Faz os cinco coração.

O folheto mostra um menino, ou seja, um pequeno repentista em formação, que tem a chance de cantar com um poeta mais experiente. Esse processo de formação mostra o desenvolvimento das habilidades necessárias para a cantoria, que inclui a aquisição de um repertório e de uma grande habilidade para realmente tornar-se cantador. Diferente do desafio de Chica Barrosa, na narrativa do folheto de cordel, Cego Aderaldo não ameaça o menino. Porém, ele faz uma advertência, como quem ensina o quanto esse jogo é perigoso. A resposta do menino, se

comparada à de Zé Bandeira, é menos elaborada, mas também assertiva.

Voltando ao desafio entre Chica Barrosa e Zé Bandeira, podemos observar que, depois de responder a pergunta de sua adversária, Bandeira ainda provoca a repentista, dizendo: “*pergunte mais se souber/ que eu com essas não me enrasco*” (MOTA, 1921, 217-218, grifo meu). Ou seja, o cantador apresenta a resposta correta e agora é a habilidade de Barrosa que está em questão, é ela quem deve demonstrar o seu preparo no campo das adivinhas. O seu repertório e, em última instância, a sua sabedoria, é que está em jogo. Como se nota, “cantar perguntando” é uma modalidade em que ambos são fortemente testados. Ao atacar Zé Bandeira e fazer as perguntas, Chica Barrosa precisa provar o quanto “canta bem” e demonstrar o seu repertório, que contém um arsenal de perguntas e outros elementos que possam ser utilizados no embate.

Cantar bem é, dentre outras coisas, possuir esse arsenal poético e também mantê-lo atualizado, renovando ou reformulando as perguntas, já que é preciso derrotar o oponente (com algum elemento de dificuldade) e também entreter o público “*pois em perguntas antigas/ Quase ninguém acha graça*”, como disse um cantador (MARTINS, 2010, p. 46). Na segunda pergunta, por sua vez, temos um jogo de palavras, muitas vezes chamado de trava-línguas. Esse tipo de pergunta se concentra, sobretudo, nas possibilidades sonoras, no ritmo e velocidade do canto, que podem confundir e induzir ao erro. Em geral, os elementos apresentados, o material dessas adivinhas, se refere a objetos presentes no cotidiano (MOTA, 1921, 217-218):

— Pois agora, Zé Bandeira,
Responda o que eu lhe dissé:
É rapa sem sê de pau.
Rapa sem sê de cuié,
É rapa e não rapadura,
Me diga que rapa é.

— É rapa sem sê de pau.
Rapa sem sê de cuié,
Eu já te dou o sentido
Te digo que rapa é:
Ê rapaz e é raposa,
Rapariga e rapapé...

A segunda pergunta de Chica Barrosa também aparece no imperativo: “*Responda o que eu lhe dissé!*” Zé Bandeira se sai bem como adivinhão e apresenta quatro respostas, reunidas nos dois versos finais: “*É rapaz e é raposa/Rapariga e rapapé...*”. A solução da adivinha está na formação das palavras, que possuem uma raiz comum (“rap-”). Se observarmos atentamente a resposta de Zé Bandeira, podemos notar as marcas orais: o poeta repete os mesmos versos contidos na pergunta, procedimento importante para reter na memória a sequência proposta por Barrosa. Além disso, temos dois versos intermediários em que ele diz “*Eu já te dou o sentido/Te digo que rapa é*”, que indica o tempo da reflexão e elaboração, o tempo em que se busca a resposta. Na Linguística, no campo de análise de textos orais, esse recurso é chamado de marcador de conversação: “*Os marcadores do falante são frequentemente preenchedores de pausas indicativas de hesitação ou momentos de planejamento textual*” (PRETI, 1993, p. 93). Desse modo, podemos supor que houve um breve instante de formulação, de preparação, mas também existe a construção instantânea, como o ritmo da própria fala e do pensamento. “*Eu já te dou o sentido*” é uma marca dessa busca no pensamento.

No fragmento, Chica Barrosa enumera três objetos com sons semelhantes na sua adivinha, pedindo que o cantador apresente o que não foi dito. Zé Bandeira apresenta não uma, mas quatro respostas. Cada uma delas evoca um elemento cotidiano. Primeiro, Barrosa fala sobre “*rapa sem ser de pau*”, um verso que parece se referir ao instrumento usado para raspar o fundo dos recipientes, como uma colher que seria a “rapa de pau”. Por outro lado, também há a referência à rapadura, que era um item culinário proveniente do caldo de cana, muito presente na região do atual nordeste brasileiro. De acordo com Cascudo: a rapadura não era apenas uma guloseima, “*mas um elemento condimentado, real e mais ácido que o açúcar ou pão na alimentação sertaneja, acompanhando a refeição*” (CASCUDO, 2011, p. 605).

Theo Brandão registra uma variante desta adivinha (BRANDÃO, 1949, p. 41):

É rapa, sem ser de pau
É rapa, sem ser rapé
Quero que me diga que rapa é.

- Rapaz

Em comparação com os versos de Zé Bandeira, podemos verificar que na variante coligida por Brandão temos apenas uma resposta, ao passo que o cantador

apresenta quatro possibilidades. Isso nos leva a refletir, novamente, sobre a definição de adivinha elaborada por Amaral, que foi revisada por Florestan Fernandes. Ele observa ressaltando que, na verdade, uma mesma adivinha pode delimitar vários objetos diferentes. Dessa maneira, na terceira pergunta enigmática, Barrosa lança para Zé Bandeira a última adivinha do fragmento, que diz: o que o homem vê e Deus não vê? Temos aqui uma referência bíblica no centro do enigma. Você saberia de revelar para todos agora, cantando em versos de repente, o que é que o próprio Deus não é capaz enxergar, mesmo sendo onipotente e onipresente? É isso o que Zé Bandeira precisa provar. Vejamos o desfecho do fragmento, que corresponde ao último trecho analisado nesta pesquisa:

— Sim, sinhô, seu Zé Bandeira,
Já vejo que sabe lê;
Pelo ponto que eu tou vendo
Inda é capaz de dizê
O que é que neste mundo
O home vê e Deus não vê.

— Barrosa, os teus ameaço
Eu não troco pelos meus:
O home vê outro home
Mas Deus não vê outro Deus!

Essa é uma antiga adivinha que está presente em diferentes épocas e países. Florestan Fernandes registra algumas variantes dessa adivinha em várias línguas citando, inclusive, o desafio de Chica Barrosa (FERNANDES, 1952). Vale notar que a resposta a essa adivinha não consta na Bíblia. Como afirma Jolles, a adivinha guarda um saber que só pode ser acessado através dela. Neste caso, temos um elemento mítico e livresco (isto é, retirado da Bíblia), mas que é convertido em enigma. É preciso ter perspicácia para chegar à decifração. Há uma outra variante desta adivinha que evidencia esse aspecto: ela aparece em um desafio entre Antônio Batista e Germano da Lagoa, registrado por Francisco das Chagas Batista.

Germano da Lagoa faz muitas perguntas ao seu adversário durante o desafio, testando os seus conhecimentos sobre a História Sagrada. Em seguida, para verificar se Antônio Batista é bom cantador mesmo, Germano propõe uma adivinha (BATISTA, 1929, p. 135):

Germano da Lagoa

Vejo que pra responder
 Você tem boa teoria;
 Mas, agora me responda
 Com toda sabedoria,
 O que é que Deus não vê
 E o homem vê todo dia?

Antônio Batista

Isto não está escrito,
 Mas, segundo os cálculos meus;
 Tudo a Deus é visível
 No mar, na terra e nos céus.
 Mas o homem vê outro homem
 E Deus não vê outro Deus.

No trecho, vemos que Antônio Batista apresentou uma solução satisfatória. Podemos notar que sua resposta se parece com a de Zé Bandeira, mas tem algumas particularidades. Antes de responder, o cantador faz uma ressalva: “*isso não está escrito*”. Esse verso demonstra que a pergunta de Germano se refere a um fato desconhecido, àquilo que a adivinha esconde. Por isso, seria preciso responder “*com toda sabedoria*”. Esses versos demarcam a diferença que havia entre ter “boa teoria” e ter “sabedoria”. Nesse jogo de perguntas e respostas, no calor do desafio, a “teoria” estava ligada aos conhecimentos prévios, que poderiam ser extraídos de livros, ao passo que a sabedoria se refere a domínios mais amplos, que exigem outras habilidades de raciocínio.

Por fim, podemos constatar que o exercício de cantar se constitui como um aprendizado contínuo. As adivinhas nos desafios são demonstrações disso. A obra poética oral vai se realizando, a cada *performance*, com todos os elementos que ela envolve (ZUMTHOR, 2005). Como aponta Rosalind Thomas (2005) em seus estudos sobre oralidade e letramento, o fato é que, na oralidade, as formulações e o desenvolvimento poético podem acontecer a partir de sucessivas apresentações ou confrontos. No caso das adivinhas, quem cai na armadilha uma vez (ou consegue escapar de primeira), pode conhecer a solução e adquirir um saber, experiência e repertório para utilizar em outros combates. Existe, portanto, um processo de criação, formulação, resolução, renovação e atualização. Afinal, para um cantador ou cantadeira, a sua obra poética pode ser elaborada ao longo de toda a sua vida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa pesquisa foi realizada com o intuito de investigar os traços da trajetória de Chica Barrosa, essa cantadeira negra paraibana que percorreu tantos caminhos com a sua viola, cantando as suas toadas e travando os seus desafios. Para tentar alcançar os indícios de sua atuação e os significados mais profundos de seus repentes foi necessário recorrer a fontes variadas dentro de uma perspectiva multidisciplinar, na busca de meios analíticos que permitissem vislumbrar a complexidade que existe em torno da cantoria, uma poesia que tem o corpo como o suporte e que se associa, intimamente, a cada instante de criação e ao contexto em que se insere. Por meio dessa proposta, creio que foi possível apresentar alguns avanços nas reflexões acerca da biografia dessa autora, de sua produção poética e dos mapas desenhados durante a sua vida de cantadeira itinerante.

Chica Barrosa deixou muitas histórias por onde passou, relatos reais e ficcionais que se mesclam e que consagram a sua memória dentro dessa tradição. As tramas dessas narrativas apontaram para a riqueza da poética das vozes em suas singularidades. Em relação ao tratamento do conjunto de notas biográficas, examinados sob o prisma da História Social, creio que a pesquisa tenha logrado êxitos, na medida em que foi possível situar a atuação de Chica Barrosa no período oitocentista e no âmbito dos estudos sobre a população negra, com a finalidade de compreender a elaboração de estratégias de agência, através de negociações e conflitos em um país que, ainda hoje, se mostra bastante desfavorável para mulheres e homens negros/as. Nesse sentido, as incursões pelo local de nascimento, a busca de fontes eclesiásticas e o estudo sobre os Negros de Pombal no sertão paraibano, com suas resistências culturais e religiosas, mostraram-se bastante frutíferas, ainda que não tenha sido possível responder às perguntas iniciais sobre datação, parentesco, estatuto social e filiação. O silêncio das fontes, no entanto, revelaram aspectos pungentes da história do Brasil na permanência de um sistema de profundas desigualdades sociais e raciais.

Em vista disso, creio que o estudo sobre Chica Barrosa tem muito a nos dizer sobre o Brasil e suas “tensões, rupturas e continuidades entre passado, presente e futuro”, como propõe a linha de pesquisa do programa no qual a pesquisa se insere. A irreverência da cantadeira, em suas palavras e atrevimentos, mostram os ecos de

uma voz de grande potência poética, que integra as nossas “Culturas e Identidades Brasileiras”. Os fragmentos poéticos analisados demonstraram o uso de alguns procedimentos, como as metamorfoses poéticas, insultos e contra-ataques, auto-elogio e adivinhações. A análise desses elementos, que constituem a cantoria, mostrou-se como um caminho instigante para compreender o embate entre homem e mulher dentro dos desafios, o que é uma constante no corpus da pesquisa, como um reflexo do ambiente masculino no qual a autora adentrava.

No caso das metamorfoses poéticas, ao analisar os desafios registrados, busquei demonstrar o modo como esse procedimento exigiu a elaboração de estratégias para escapar do insulto poético, por meio de soluções criativas. Ao ser desafiada ou insultada na poesia, a cantadeira parece ter buscado determinadas construções imagéticas, através de metamorfoses femininas que, de certa maneira, inauguram no repente a imagem de cantadeiras ferozes e temíveis, as mulheres fêmeas em meio aos homens machos (como a força da onça canguçu fêmea, que derruba montanhas e lajedos, uma imagem que aparece nos fragmentos). Convém ressaltar que, ao mesmo tempo, essas metamorfoses guardam em si a noção de domínio territorial e, portanto, fazem parte dos contornos simbólicos do mapa poético de Chica Barrosa.

Após anos de pesquisa, e a reunião de diversos materiais, estou certa de que há muito mais a se dizer sobre essa cantadeira. Há ainda muitos outros aspectos que poderiam ser explorados, outras questões que poderiam ser levantadas. Pontuo, assim, que esta pesquisa de mestrado é uma abordagem inicial, um ponto de partida diante da multiplicidade histórica e poética que pode ser descortinada através de Chica Barrosa, nos caminhos que continuarei trilhando. De todo modo, como jovem pesquisadora, não poderia deixar de expressar o meu anseio de que as reflexões que apresento nestas páginas, dentro de seus limites, possam refletir os esforços empreendidos e trazer contribuições para esse campo de estudos. Quem sabe, com isso, eu também possa fazer jus à confiança com a qual tantas mulheres e homens me entregaram as suas histórias, versos, cantigas, documentos, fotografias e outras tantas preciosidades que recebi, nos lugares por onde passei.

Vale frisar também que o processo de pesquisa foi atravessado pelo impacto da pandemia mundial e da grave crise sanitária após 2020. Esse contexto trouxe grandes impasses e nos obrigou a uma reformulação dos cronogramas, prazos e

estratégias, tudo isso em um período de grandes retrocessos no país e no qual tantas vidas foram perdidas. Ainda assim, não medi esforços para que os objetivos iniciais fossem alcançados e a qualidade da pesquisa fosse mantida. Quando as estradas já não eram possíveis de se percorrer, eu me enveredei pelas redes do *ciberespaço*, por onde adentrei novas moradas e pude dar prosseguimento às investigações, na medida do possível. Afinal, diante de tantos horrores e retrocessos, talvez o caminho seja insistir em romper silêncios, desenhar rotas e espalhar poesias, como aquela antiga violeira negra que, quando cantava, fazia a terra inteira estremecer.

CORPUS CENTRAL DA PESQUISA

Fontes bibliográficas

ALMEIDA, Átila Augusto F. de; SOBRINHO, José Alves. *Dicionário bio-bibliográfico de repentistas e poetas de bancada*. Tomo I e II. João Pessoa: Editora Universitária - UFPB, 1978.

BARBOSA, Domingos Caldas. *Antologia da poesia negra brasileira: o negro em versos*. Editora Moderna, 2005.

BARROSO, Gustavo. *Ao som da viola (folk-lore)*. Rio de Janeiro: Livraria Editora Leite Ribeiro, 1921.

CARVALHO, José de Rodrigues. *Cancioneiro do Norte*. Fortaleza: M. Bivar, 1903.

_____. *Aspectos da influência africana na formação social do Brasil*. Imprensa Universitária, 1967.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Vaqueiros e cantadores: folclore poético do sertão de Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

_____. *Literatura oral no Brasil*. 2 ed. São Paulo: Global, 2006.

COUTINHO FILHO, F. *Violas e Repentes*. Rio de Janeiro: Editora Leitura, 1972.

MEDEIROS, Irani. *Chica Barrosa: a rainha negra do repente*. João Pessoa: Ideia, 2009.

LINHARES, Francisco & BATISTA, Otacílio. *Antologia ilustrada dos cantadores*. Fortaleza – CE: Edições UFC, 1982.

MARTINS, Neco. *Antologia Poética - Biblioteca de Cordel*. São Paulo: Editora Hedra, 2008.

MOTA, Leonardo. *Cantadores: poesia e linguagem do sertão cearense*. Rio de Janeiro: Castilho, 1921.

_____. *No Tempo de Lampeão*. Rio de Janeiro: Oficina Industrial Graphica, 1930.

_____. *Sertão alegre: poesia e linguagem do sertão nordestino*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial de Minas, 1928.

_____. *Violeiros do Norte: poesia e linguagem do sertão nordestino*. São Paulo: Cia. Graphico Editora Monteiro Lobato, 1925.

SERRAINE, Florival. *Antologia cearense de folclore*. Fortaleza, Imprensa Universitária, 1968.

SOBRINHO, José Alves. *Cantadores, repentistas e poetas populares*. Bagagem, 2003.

WILSON, Luiz. *Roteiro de velhos cantadores e poetas populares do sertão*. 2. edição, Coleção Tempo Municipal, n.5, Recife, FIAM/ Centro de Estudos de História Municipal, 1986.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Márcia. *História de Cordéis e Folhetos*. Campinas: Mercado de Letras: Associação de Leitura no Brasil, 1999.

ABREU, Martha. "Outras Histórias de Pai João: conflitos raciais, protesto escravo e irreverência sexual na poesia popular, 1880 - 1950". *Afro-Ásia*, 31, 2004.

ALVES SANTOS, Luciany Aparecida. *Inácio da Catingueira: a construção de um personagem negro na historiografia da literatura de cordel brasileira*. Cadernos Imbondeiro, v. 1, n. 1, p. 1, 2010.

ADERALDO, Cego. *A peleja de Cego Aderaldo com o menino*, s/l, 2022.

ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 2009.

_____. *A feira dos mitos: a fabricação do folclore e da cultura popular (nordeste 1920–1950)*. São Paulo: Intermeios, 2013.

ALKMIM, Tania. "A fala como marca: escravos nos anúncios de Gilberto Freire". In: *Scripta*, v. 9, n. 18, p. 221-229, 2006.

ALMEIDA, Átila Augusto F. de & SOBRINHO, José Alves. *Dicionário bio-bibliográfico de repentistas e poetas de bancada*. Tomo I e II. João Pessoa: Editora Universitária - UFPB, 1978.

_____. *Romanceiro popular nordestino: marcos e vantagens*. Paraíba: UFPB, 1981.

ALMEIDA, Silvio. *Racismo estrutural*. São Paulo: Jandaíra, 2019.

ALVES, Barros. *Cachaça, cordel e cantador*. [S.l]: Ed. Natacha, 1991.

AMARAL, A. *Tradições Populares*. Com um estudo de Paulo Duarte. Segunda edição. São Paulo: Hucitec, 1976.

ANDRADE, Mário. "O artista e o artesão". In: *O baile das quatro artes*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1975.

_____. *Aspectos do folclore brasileiro*. São Paulo: Global Editora, 2019.

_____. Os congos. In: CASCUDO, Luís da Câmara (Org.). *Antologia do folclore brasileiro*. São Paulo: Global, 2003.

_____. *Vida do cantador*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Villa Rica, 1993.

ANTONIL, André Jogo. *Cultura e Opulência do Brasil*. São Paulo: Melhoramentos; INL. 1976, P. 92.

ANGELO, Assis. *A presença dos Cordelistas e Cantadores Repentistas em São Paulo*. São Paulo: IBRASA, 1996.

APPELL, Alfredo. *Contos populares russos*. Lisboa : Vega, D.L. 1997

AYALA, Maria Ignez Novais. *No arranco do grito: aspectos da cantoria nordestina*. São Paulo: Ática, 1988.

AYALA, Marcos. *Negros do Rosário de Pombal*. (1996) Dissertação (Mestrado em História e cultura) – Universidade de São Paulo

AZEVEDO, Célia Maria Marinho. *Onda negra, medo branco: o negro no imaginário das elites – Século XIX*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

BACK, Les; SOLOMOS, John. *Theories of Race and Racism: A Reader*. London and New York: Routledge, 2000, p.1-32.

BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da UnB, 1987

BARRETO, Antonio Carlos. *O Dossiê Fonseca*. Teresina, s/n, 1991.

BARROS, Leandro Gomes. *História da Donzela Teodora*, s/d.

BARROS, Surya A. P. *Universo letrado, educação e população negra na Parayba do Norte (século XIX)*. 2017. Tese de Doutorado – Universidade de São Paulo.

BARROSO, Gustavo. *Alma sertaneja*. Rio de Janeiro: Costallat & Miccolis, 1923.

_____. *Ao som da viola (folk-lore)*. Rio de Janeiro: Livraria Ed. Leite Ribeiro, 1921.

_____. *Heróis e bandidos*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco, 1931.

BATISTA, Francisco das Chagas. *Cantadores e poetas populares*. João Pessoa, PB: Editor F. C. Batista Irmão - Tipografia da Popular Editora, 1920.

BATISTA, Sebastião Nunes. *Poética Popular do Nordeste*. Coleção Literatura Popular em Verso, Estudos/nova série, 2. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1982.

BENJAMIN, Roberto. *Festa do rosário de Pombal*. João Pessoa: Editora Universitária, 1977.

BETHENCOURT, Francisco. *Racismos. Das cruzadas ao século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

BONILLLA-SILVA, Eduardo. "The central frames of color-blind racism". In *Racism without racists: color-blind racism and the persistence of racial inequality in America*. Rowman & Littleld Publishers, 2014, pp.73-101.

BRAGA, Teófilo. *Contos tradicionais do povo português (I)*. Nouvelle édition [en ligne]. Lisboa : Etnográfica Press, 1987.

BRANDÃO, Theo. *Folclore de Alagoas*. Maceió: Casa Ramalho, 1949.

BURKE, Peter. *Cultura popular na idade moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995, p. 235-263.

CANTEL, Raymond. *La Littérature Populaire Brésilienne*. Edité par Jean-Pierre Clément et Ria Lemaire. Centre de Recherches Latino-Américaines, Poitiers, 2005.

CARNEIRO, Sueli. "Gênero, Raça e Ascensão Social", *Estudos Feministas*, 3, 1994.

CARVALHO, José de Rodrigues. *Cancioneiro do Norte*. Fortaleza: M. Bivar, 1903.

_____. *Aspectos da influência africana na formação social do Brasil*. Imprensa Universitária, 1967.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Contos tradicionais do Brasil*. São Paulo: Global, 2000.

_____. *Cinco livros do povo*. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 1979.

_____. *Dicionário do folclore brasileiro*. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1972; Global, 2012.

_____. *Literatura oral no Brasil*. 2 ed. São Paulo: Global, 2006.

_____. *Vaqueiros e cantadores*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. USP, 1984; Global, 2005.

CATUNDA, Dalinha. *Saias no cordel*, s/l, 2010.

CAVIGNAC, Julie. *A literatura de cordel no Nordeste do Brasil*. Editora da UFRN, 2006.

CHARTIER, Roger. "Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico". *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 8, n 16, p. 179-192, 1995.

_____. *A história Cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: DÍEFEL, 1990.

COUTINHO FILHO, F. *Violas e Repentes*. Rio de Janeiro: Editora Leitura, 1972.

CURRAN, Mark. *História do Brasil em Cordel*. São Paulo: Edusp, 1998.

DE ARAUJO, Aderaldo Ferreira. *Eu sou o cego Aderaldo*. Maltese, 1994.

DE OLIVEIRA, Leoncio C. *Vida roceira: contos regionaes*. S/L: Casa Editora O Livro, 1919.

DIAS, Maria Odila Leite da Silva, "Novas Subjetividades na Pesquisa Histórica Feminista: uma Hermenêutica da Diferença", *Revista de Estudos Feministas*, n. 2, 1994, pp. 373-382.

_____. "Resistir e Sobreviver" in: PEDRO, Joana e PINSK, Carla Bassanezi (Orgs.). *Nova História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2012, 375-385.

DIÉGUES JÚNIOR, Manuel. *Literatura Popular em versos: Estudos*. Tomo I. Rio de Janeiro: MEC/Fundação Casa de Rui Barbosa, 1973. P. 1-151.

DO COUTO, Hildo Honório. *Ecolingüística: estudo das relações entre língua e meio ambiente*. Thesaurus Editora, 2007.

DOZENA, Alessandro; PADILHA, Caio. "Rabecas e bois na escuta de territórios inesperados". In: *Espaço e Cultura*, n. 50, p. 28-48, 2021.

ERMAKOFF, George. *O negro na fotografia brasileira do século XIX*. Rio de Janeiro: Casa Editorial, 2004.

FARIAS e LAMARTINE, *Vocabulário do Criatório Norte Rio Grandense*. Editora: Curiosidades. Ano: 1966.

FALCI, Miridan Knoz. "Mulheres no sertão nordestino" in: PRIORE, Mary Del (Org) *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2001, 242-278.

FALEIROS, Álvaro S. (2006). "A rima nos cantos populares: contribuições para o rimário brasileiro". *Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros*, (43), 99-125.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Rio de Janeiro: Fator, 1983.

FERNANDES, Florestan. Contribuição Para O Estudo sociológico Das Adivinhas Paulistanas". *Revista De História, USP*, 1952, p.107-64.

FERREIRA, Jerusa Pires. *Armadilhas da memória e outros ensaios*. São Paulo: Ateliê, 2004.

_____. *Cavalaria em cordel: o passo das águas mortas*. Hucitec, 1979.

FERREIRA, Lígia Fonseca. (Org. apres. Notas) *Com a palavra Luiz Gama*. Poemas, artigos, cartas, máximas. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2011.

GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. *Cordel: leitores e ouvintes*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

GALVÃO, Ianne. "Mapa da violência contra mulheres negras: reflexões sobre racismo e gênero na sociedade brasileira". *Revista de Direito*, v. 13, n. 02, p. 01-17, 2021.

GALLIZA, Diana Soares de. *O Declínio da Escravidão na Paraíba – 1850-1888*. João Pessoa: Universitária, 1979.

GIACOMINI, Sonia M. *Mulher e escrava: uma introdução ao estudo da mulher negra no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1988.

GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. São Paulo: Companhia das Letras: 2006.

_____. *Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história*. Tradução de. Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GOUVEIA, Daniel. *Folk-lore brasileiro*. Empresa graphica editora, Paulo Pongetti & C., 1926.

GOMES, Germana Guimarães. "*Insultos*", "*Elogios*" e "*Resistências*": participação de repentistas negros em cantorias do Nordeste (1870 - 1930). 2012. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal da Paraíba.

GOMES, Salatiel Ribeiro. "Vaqueiros e Cantadores: a desafricanizada cantoria sertaneja de Luiz da Câmara Cascudo". In: *Padê*, Brasília, v. 2, n. 1, p. 47-70, jan./jun. 2008.

GOMES e PAIXÃO (org). *Mulheres negras no Brasil escravista e pós-emancipação*. São Paulo: Selo Negro, 2012.

GONÇALVES, C. *Processos morfológicos não-concatenativos: tipologia e funcionalidade*. ALFA - Revista de Lingüística. Araraquara, 42 (1): 9-42, 2004.

GRAÚNA, Graça. *Contrapontos da literatura indígena contemporânea no Brasil*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2013 .

GUIMARÃES, Antonio. "Racismo e anti-racismo no Brasil". In. *Racismo e antirracismo no Brasil*. São Paulo: Editora 34, pp. 39-71.

HALL, S. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Trad. Adelaine La Guardiã Resende et al Belo Horizonte: Ed. UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003.

HAMPATÉ BÂ, A. BA. *A tradição viva*. História geral da África, v. 1, p. 167-212, 2010.

HAURÉLIO, Marco. *Breve História da Literatura de Cordel*. Ed. Claridade. São Paulo/SP: 2015.

_____. *Vozes da tradição*. Fortaleza: Editora IMEPH: 2018.

IUMATTI, Paulo Teixeira ; DERIGOND, S. (Org.) ; ANANIAS, M. N. (Org.) . *Cultura nordestina no contexto urbano do sudeste*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 2019.

_____. *Cantos de guerra: cantadores negros e as disputas em torno do gênero do Marco (1870-1930)*. 1. ed. São Paulo: Alameda, 2020.

_____. "História e folhetos de cordel: caminhos para a continuidade de um diálogo interdisciplinar" in *Écritures d'Amérique Latine*, v. 6, p. 3-32, 2012.

JESUS, Carolina Maria. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Ática, 1993.

JOLLES, André. *Formas Simples*. Editora Cultrix: São. Paulo, 1976.

JONES, Le Roi. *O jazz e sua influência na cultura americana*. Rio de Janeiro: Record, 1967

LARA, Sílvia Hunold. "A escravidão no Brasil: um balanço historiográfico". *LHP. Revista Histórica da UFOP*. Mariana (MG), v.3, n.1, p.215-44, 1992.

_____. "Blowin' in the Wind. E. P. Thompson e a experiência negra no Brasil. *Projeto História*. São Paulo, n.12, p. 43-56, out. 1995.

LEMAIRE, Ria. "Patrimônio e Matrimônio I: proposta para uma nova historiografia da cultura ocidental". *Educar em Revista*, n. 70, julho-ago 2018: 17-33.

_____. "Voix de femmes dans les traditions orales et populaires: quelques réflexions théoriques et épistémologiques". *Frontières du littéraire. Actes du Colloque*. Limoges: 1994. p. 113- 148.

_____. "Vozes de mulheres no território do cordel e da cantoria". In: *Boitatá*, Revista do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL, 2021, p. 47-60.

LEWIN, Linda. "Um conto de dois textos: oralidade, história oral e insulto poético em Desafio de Romano e Inácio em Patos (1874)". In: Marques, Ana Claudia (Org.). *Conflitos, política e relações pessoais*. Fortaleza: UFCE/FUNCAP/CNPQ-Pronex; Campinas, SP: Pontes Editores, 2007, p. 81-107.

LESSA, Orígenes. *Inácio da Catingueira e Luís Gama: dois poetas negros contra o racismo dos mestiços*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1982.

DE LIMA, Augusto César Pires. *O livro das adivinhas*. Livraria Moderna, 1921.

LIMA, Ivana Stolze. "Escravos bem falantes e nacionalização linguística no Brasil", *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 25, nº 50, jul./2012, p.357.

LIMA, Maria da Vitória Barbosa. *Liberdade interdita, liberdade reavida: escravos e libertos na Paraíba escravista (século XIX)*. 2010. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Pernambuco.

LINHARES, Francisco & BATISTA, Otacílio. *Antologia ilustrada dos cantadores*. Fortaleza – CE: Edições UFC, 1982.

LUCIANO, Aderaldo. "De repente, amores e cordéis: Xica Barrosa e Josenir Lacerda". In: , *Violência simbólica e estratégias de dominação*. CUNHA, Helena (org). Rio de Janeiro-RJ: Faculdade de Letras/UFRJ-Editora da Palavra, 2011.

_____. "Caminhos do sertão: por uma geo-poética". In: *Revista GGN*, 2014.

MACHADO, Maria Helena P. T. "Em torno da autonomia escrava: uma nova direção para a história social da escravidão". *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 8, n.16, p.143-60, 1988.

MARQUES, Ana. *Canções e cores da nação brasileira: Uma análise das obras de Rodrigues de Carvalho*. 2013. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal da Paraíba.

MARTIN, André. *O Bairro do Brás e a Deterioração Urbana*. 1984. (Dissertação) – Mestrado em Geografia Humana, FFLCH-USP.

MARTINS, Leda. *Afrografias da Memória*. São Paulo, Perspectiva, 1997.

MEDEIROS, Irani. *Chica Barrosa: a rainha negra do repente*. João Pessoa: Ideia, 2009.

_____. *Fabião das Queimadas: de vaqueiro a cantador*. Natal: Vermelho Edições, 2017.

MELO, Miriam Carla Batista de Aragão de. *Cordel de saia: autoria feminina no cordel contemporâneo*. 2016. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Sergipe.

MORGAN, Kenneth, "Slave Women and Reproduction in Jamaica, 1776-1834" in CAMPBELL. Gwyn, *Women and Slavery*, vol. 2. Athens: University Press, 2008, PP. 27-53.

MOTA, Leonardo. *Adagiário Brasileiro*, Fortaleza (CE): Imprensa Universitária, 1982.

_____. *Cantadores: poesia e linguagem do sertão cearense*. Rio de Janeiro: Castilho, 1921; 2002..

_____. *No Tempo de Lampeão*. Rio de Janeiro: Officina Industrial Graphica, 1930.

_____. *Sertão alegre: poesia e linguagem do sertão nordestino*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial de Minas, 1928; Livraria Editora Cátedra, 1976.

_____. *Violeiros do Norte: poesia e linguagem do sertão nordestino*. São Paulo: Cia. Graphico Editora Monteiro Lobato, 1925.

MOTT, Maria. *Submissão e resistência: a mulher negra na luta contra a escravidão*. São Paulo: Contexto, 1988.

MOURA, Clóvis. *O preconceito de cor na literatura de cordel*. São Paulo: Editora Resenha Universitária, 1976.

NOGUEIRA, Carlos. "Para uma teoria da adivinha tradicional portuguesa". In: *Trabalhos de Antropologia e Etnologia*, v. 45, n. 3-4, 2020.

_____. *O negro, de bom escravo à mau cidadão?*. Rio de Janeiro: Editora Conquista, 1977, pp. 16-87.

NASCIMENTO, Abdias. *O genocídio negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2019.

NUNES, Luiz. *Inácio da Catingueira: o gênio escravo*. Secretaria de Cultura. João Pessoa, 1979.

OLIVEIRA, K. *Negros e escrita no Brasil do século XIX: sócio história, edição filológica de documentos e estudos linguísticos*. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

OLIVEIRA, Luciano Nunes de. *Figuras do feminino na cantoria nordestina*. 2009. Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) – Universidade Federal da Paraíba.

ORTIZ, Renato. *Identidade nacional e cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Românticos e folcloristas: cultura popular*. São Paulo: Olho d'água, 1992.

OTAVIANO, Padre Manoel. *Inácio da Catingueira*. Conferência pronunciada em Catingueira a 13 de Maio de 1948.

TAVARES, Rossini de Lima. *Poesias e Adivinhas*, Departamento Estadual de Informações, S. Paulo, 1947

THOMPSON, E. P. *Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional* Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PAES, José Paulo. *Em tempo escuro, a palavra (a)clara*. São Paulo: Global, 2007.

PEREIRA, W; AMANCIO, G. *De repente cantoria*. Fortaleza, LCR, 1995.

PEREIRA, Clécia. *Chica Barrosa: a representação feminina na poesia popular*. Trabalho de Conclusão de Curso (2012), Faculdade de Filosofia Ciências e Letras de Caruaru.

PINSKY, Carla Bassanezi (org). *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2011.

POCHNIK, Nelson (org). *Cultura Letrada no Brasil: objetos e práticas*. Campinas: Mercado das Letras, 2005, p. 369-397.

PRETI, Dino. *Análise de textos orais*. São Paulo: USP, 1993.

PRIORE, Mary Del (Org) *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2001.

PROENÇA, Manoel Cavalcanti. *Literatura popular em verso: antologia*. Editora Itatiaia, 1986.

_____. *Poética popular do nordeste*. Rio de Janeiro: FCRB, 1982.

RAMALHO, Elba Braga. *Cantoria nordestina: música e palavra*. São Paulo: Terceira Margem, 2000.

REIS, João José, SILVA, Eduardo. *Negociação e Conflito: a resistência negra no Brasil escravista*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

REIS, Maria Firmina. *Úrsula*. São Luís: Typographia do Progresso, 1859.

RIBEIRO, Djamila. *Lugar de fala*. São Paulo: Pólen, 2019.

RIAUEL, Michel. "Literatura vs história: uma questão anacrônica?". *Literatura e Sociedade*, v. 20, n. 20, p. 157-166, 2015.

ROCHA, Solange Pereira. *Na trilha do feminino: condições de vida das mulheres escravizadas na província da Paraíba (1828-1888)*. 2001. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de Pernambuco.

_____. "Antigas Personagens, novas histórias: memórias e histórias de mulheres escravizadas na Paraíba oitocentista" in *Brasil*. Presidência da República. Secretaria Especial de Políticas Públicas para as Mulheres, 2006, p. 172-198.

_____. *Gente negra na Paraíba oitocentista: população, família e parentesco espiritual*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

ROMERO, Silvio. *Contos populares do Brasil*. Lisboa: Nova Livraria, 1885.

_____. *Estudos sobre a poesia popular do Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1977.

SÁ, Ariane Norma de Menezes. *Escravos libertos e livres: a Paraíba na Segunda Metade do Século XIX*. 1994. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade de São Paulo.

SANTOS, Francisca Pereira dos. *Novas cartografias no cordel e na cantoria: desterritorialização de gênero nas poéticas das vozes*. 2009. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal da Paraíba.

_____. *O Livro Delas*. Fortaleza: Imeph, 2020.

SANTOS, Idelette Muzart-Fonseca. *Memória da voz: cantoria, romance e cordel*. Salvador: Fundação Cultura do Estado da Bahia, 2006.

SANTOS, O.; VIANNA, M. *O negro na literatura de cordel*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1999.

SANTOS, Vanusa Mascarenhas. *Estratégias de (IN) visibilidade feminina no universo do cordel*. In: *Enecult*, UFBA, Salvador-Bahia, p. 1-16, 2009.

SUASSUNA, A. *Violeiros e cirandas: poesia improvisada*. Revista Estudos Avançados. São Paulo, 1997, vol. 11 (29).

SCARANO, Julita. *Devoção e Escravidão, a irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos no Distrito Diamantino no século XVIII*. São Paulo: Editora Nacional, 1976.

SAPIR, E. "A posição da linguística como ciência". In: *Linguística como ciência*. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1929.

SEIXAS, Wilson N. *O Velho Arraial de Piranhas (Pombal)*. João Pessoa: Grafset, 2004.

SERRAINE, Florival. *Antologia cearense de folclore*. Fortaleza, Imprensa Universitária, 1968.
SILVA, Gonçalo F. *A briga do rapa com o camelô*, Rio de Janeiro, 1988.

SOBRINHO, José Alves. *Cantadores, repentistas e poetas populares*. Bagagem, 2003.

SOBRINHO, José Alves. *Glossário da poesia popular*. João Pessoa: Editora UFPB, 1982.

SOLER, Luis. *Origens árabes no folclore do sertão brasileiro*. Editora da UFSC, 1995.

SOUSA, Francinete Fernandes. *A mulher negra mapeada: trajeto do imaginário popular nos folhetos de cordel*. 2009. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura) – UFPB.

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

SOUZA, Neuza Santos. *Tornar-se negro: As vicissitudes da identidade do negro brasileiro em Ascensão Social*. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1983.

SCHWARTZ, Stuart. *Escravos, roceiros e rebeldes*. Bauru: Edusc, 2001.

TERRA, Ruth Brito Lemos. *A literatura de folhetos do Fundo Villa-Lobos*, São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros-USP, 1981.

_____. *Memória de lutas: literatura de folhetos do Nordeste (1893 1930)*. São Paulo: Editora São Paulo, 1993.

TILLY, Charles. *La desigualdad persistente*. Buenos Aires: Manantial, 2000.

THOMAS, R. *Letramento e oralidade na Grécia Antiga*. São Paulo: Odysseus Editora, 2005.

VILHENA, L. R. *Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964)*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

WEST, Emily e SHEARER, Erin, "Fertility control, shared nurturing, and dual exploitation: the lives of enslaved mothers in the antebellum United States", *Journal of Women's History*, n. 30, vil.1,winter/2018.

WILSON, Luiz. *Roteiro de velhos cantadores e poetas populares do sertão*. 2. edição, Coleção Tempo Municipal, n.5, Recife, FIAM/ Centro de Estudos de História Municipal, 1986.

WINANT, Howard. "Race and Race Theory". *Annual Review of Sociology*, Vol. 26. (2000), pp. 169-185.

XAVIER, Giovana, Farias, BARRETO, Juliana e GOMES, Flávio, *Mulheres Negras no Brasil Escravista e do Pós-Emancipação*. São Paulo: Summus/Selo Negro, 2012.

ZUMTHOR, Paul. *Escritura e Nomadismo*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

_____. *Introdução à poesia oral*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.