

(De) Quem é Esse Corpo Que Fala? A performance do ser-mulher e repentista no espaço androcêntrico da cantoria.

M.V.N

E.F.S.

B.A.A.M

Universidade Federal da Paraíba – proling@ufpb.br

Nos congressos a mulher não tem vez. Quando acontece de abrir espaço, são duas humilhadas no meio daqueles homens todos. Um cachê insignificante... É raro a mulher participar de congresso de cantadores, e quando aparece, geralmente é uma apresentação como especial. E das mulheres, eu, a Minervina e a Mocinha ainda fomos as que fizemos mais apresentações. As outras, os espaços delas ainda é menor que o nosso. (Depoimento de Maria Soledade – Dezembro de 2003 – concedido a Laércio Queiroz de Sousa. Dissertação de Mestrado - 2003).

Apresentações especiais em festivais de cantoria, praças públicas, mercados, clubes e eventos comemorativos das mais diversas naturezas, espalhados pelo nordeste brasileiro. Quando o assunto é performance da mulher repentista na cantoria nordestina, esta tem sido, quase sempre, a tônica e a rotina performática de tais profissionais: com históricas e raras exceções a presença da mulher repentista no universo da cantoria¹ tem sido o de exercer papel cosmético, margeante, marginal e de mera espectadora, coadjuvante, não obstante a grande presença de mulheres repentista, a partir dos registros de Mota (2002), Cascudo (2002), Sobrinho (1990), Sautchuk (2009).

De início algumas inquietações norteiam este trabalho: o ser e, com efeito, o poder-ser mulher, de certa forma, tem relação direta com o diagnóstico da pouca inserção desta profissional no universo predominantemente masculino da cantoria? Que processos sócio-históricos, políticos e até culturais de “docilização” disciplinar de suas atitudes poderiam ser denunciados através da

¹ O termo cantoria designa o gênero poético-musical, situação de sua apresentação e o campo social formado por cantadores e seus ouvintes.

percepção do comportamento deste corpo feminino e repentista? Que pistas corporais, de natureza espaço-temporal, podem estar sendo sutilmente denunciadas nas suas performances que sofram, de certa forma, um patrulhamento disciplinar androcêntrico no repentismo?

Para as concepções de corpo buscou-se base teórica em Foucault (1979; 2000; 2003; 2006) e em Ricoeur (1988). Para o primeiro as formas inúmeras de controle da sociedade sobre os indivíduos não se operam simples e unicamente pelas vias da consciência e da ideologia, mas sobremaneira pelo (no) (através) do corpo, este como reflexo dos múltiplos bio-poderes que sobre ele operam. Um corpo que, por reflexo, se performancia no cotidiano através de múltiplas facetas: no gesto e na atitude discursiva, por exemplo. Um corpo que é objeto.

que se modifica, que se modela, se torna hábil, se treina, se obedece, corpo doce e obediente, pouco resistente, e amplamente obediente, do qual se consegue se retirar movimentos, atitudes, gestos, rapidez. Disciplina: os métodos que fazem com que se obtenha um “controle detalhado e silencioso das operações do corpo e que lhe impõe uma relação de docilidade-utilidade (FOUCAULT, 1979).

Ainda, segundo Foucault, defende-se a ideia de corpo como arcabouço para os processos de subjetivação do ser, trajetória para se chegar ao ser, corpo, aqui entendido como caminho para a subjetivação, superfície onde se projetam todas as relações de poder. Já para Ricoeur (opus. cit.), destaca-se a concepção de corpo como ancoragem de sentido. Aqui, o corpo media o grande encontro do ser com a linguagem.

Desta forma, entendemos que o ato performático na cantoria corresponde ao grande encontro, mediado pelo corpo, presença viva, matéria, templo vocal do qual emana o fone, que vai se fundindo com a melodia do baião de viola e provocando a grande interação com o público. Juntos, através dos atos performáticos complementares (movimentos faciais do cantador, ritmo, rima e melodias da canção, bem como respostas não menos corporificadas (corporizadas) do público, de um corpo que vai se resignificando a cada momento. Instaura-se a performance², isto é, o momento privilegiado da recepção, segundo Zumthor (2010) “aquele em que um enunciado é realmente

² Segundo Zumthor (2010, p. 165) “termo adotado por folcloristas americanos, como Abrams, Dundes, Lomax, designa para eles um acontecimento social, criador irredutível e apenas seus componentes, durante o qual se produz a emergência de propriedades particulares. (...) a importância desse acontecimento e das propriedades que ele manifesta se dimensiona, segundo Hymes, pela distribuição de três características, das quais uma ou duas estão necessariamente na performance, mas jamais as três juntas: interpretabilidade, descritibilidade e interatividade”.

recebido”. Entretanto, nada disso se materializa sem a vocalização, “responsável por produzir emoções que envolvem a plena corporeidade dos participantes”.

Nesta perspectiva, objetiva-se, como recorte metodológico para este trabalho, investigar, na performance corporal e discursiva da cantadeira repentista, os eventuais vestígios de controle e disciplinamento dos corpos, promovidos através do universo da supremacia masculina característica na cantoria.

Por sua vez, o conceito de performance segue o de Zumthor (2007), segundo o qual é

ocorrido oral e gestual. Presença obrigatória de um corpo”. Assim, “quando a voz fala (qualquer que seja e em diferentes circunstâncias) renova-se então uma continuidade que se inscreve nos nossos poderes corporais, na rede de sensualidades complexas que fazem de nós, no universo, seres diferentes dos outros: e nessa diferença reside alguma coisa. (ZUMTHOR, 2007).

Nesta compreensão, através do corpo, o ato performático se liga ao espaço. No espaço da arena do teatro (cantoria pé-de-parede, festivais, clubes etc) onde ocorre a cantoria, milhares de corpos mediam, via voz dos repentistas, expectativas, anseios, glórias e decepções em constantes trocas afetivas e efetivas. Entretanto, não há corpo que não esteja imerso em uma relação espaço-temporal meticulosamente definida; ideológica e historicamente comprometido e engajado por determinações emanadas e comandadas por micropoderes, de acordo com Foucault, assujeitado a poderes tentaculares, dispersos, contínuos e “docilizadores”. Segundo este teórico

na sociedade há milhares e milhares de relação de poder e, por conseguinte, relações de forças de pequenos enfrentamentos, micro-lutas de algum modo. Se é verdade que estas pequenas relações de poder são com frequência comandadas, induzidas do alto pelos grandes poderes de Estado ou pelas grandes dominações de classe, é preciso dizer ainda que, em sentido inverso, uma dominação de classe ou uma estrutura de Estado só podem funcionar bem se há, na base, essas pequenas relações de poder. (FOUCAULT, 2003).

Escolhemos para o nosso corpus a performance das cantadeiras repentistas Mochinha de Passira³, Minervina Ferreira⁴ e Maria Soledade⁵, nomes representativos da cantoria de repente. Por

³ Maria Alexandrina da Silva. Cantadora, nascida em Limoeiro (PE), em 1948. Iniciada na cantoria aos 13 anos. (SOBRINHO, 1990).

⁴ Minervina da Silva Costa. Cantadora e nascida em Cuité (PB) a 30/08/1946. Conhecida por Minervina Ferreira (*Em alusão ao seu pai, que exercia a profissão de ferreiro*) (grifo nosso). Iniciada na cantoria por Simeão Caetano, em 1970.

sua vez, no recorte metodológico, investigaremos duas naturezas de performances: a) através dos esparsos fragmentos de estrofes coletados em apresentações diversas das repentistas, buscaremos investigar os vestígios e estratégias “docilizadoras” de seus corpos femininos, promovidos pelos corpos masculinos; b) com base em depoimentos de vida dos sujeitos investigados, buscaremos também localizar marcas masculinizadoras e controladoras de seus corpos que, de uma forma ou de outra, interferem nas suas performances.

Os recortes a seguir mostrados, doravante (R1, R2... Rn), que servirão de base à análise, sugerem, inicialmente, pistas dos diferentes mecanismos e estratégias de “docilização” de tais corpos. Senão vejamos:

R1

*Eu admiro é você
Chegar aonde chegou
Pensa até que fez um filho,
Viu a bola e não marcou.
Foi um vizinho que fez,
Ai, ai, ui, ui,
Foi o besta que criou*

(Mocinha de Passira – cantando com Louro Branco (SAUTCHUK, 2009, p. 178-9)

R2

*Tem um operário nobre
Trabalhando com cuidado
Se esforçando todo dia
A bem do necessitado
Mas brevemente a mulher
Toma conta do recado*

(Minervina Ferreira em <https://www.youtube.com/watch?v=ArykOCijGp4>)

Ao se observar diferentes apresentações das repentistas Mocinha de Passira e Minervina Ferreira, aqui ilustradas, é possível perceber a presença do processo de “docilização” pelo qual as mulheres inseridas no mundo da cantoria têm passado ao longo dos mais de duzentos anos dessa atividade no Brasil, sobretudo no Nordeste. A voz, o gesto, as temáticas e, sobretudo, o conteúdo apresentado imprimem os traços característicos do patrulhamento disciplinar, que conduz à postura de masculinidade de que fala Sautchuk (2009), quando afirma que “o elemento central da cantoria é a disputa entres dois cantadores, que se pauta em valores relativos à construção da masculinidade, e

Ainda reside em Cuité (PB). (SOBRINHO, 1990, p. 138).

⁵ Maria Soledade é paraibana de Alagoa Grande e reside em João Pessoa, PB.

pela qual os poetas constroem sua imagem pessoal e seu prestígio”. Assim, “ela produz também uma interpretação das relações de gênero”. Para Foucault (2000) “é dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado”. Assim, por trás do humor, da bazófia, da gozação, através do apelo depreciativo, por exemplo, na zombaria das qualidades sexuais de seu oponente homem (poeta Louro Branco), no desafio presente no gênero Gemedeira, pode-se sugerir, no universo da cantoria, que a mulher, enquanto sujeito de produção poética estaria moldada a ser sempre esse ser, corpo que faz rir, performance de baixa qualidade, necessária na cantoria como elemento apenas de confronto lúdico na relação de gênero que se configura.

Por sua vez, o recorte de Minervina Ferreira apresenta uma característica muito particular, também presente no discurso de Maria Soledade, que analisaremos em seguida. Trata-se de uma disputa não necessariamente ligada à pessoa com quem canta, mas no sentido de “tomar o lugar do homem”. Para tal, ela se apropria da questão do gênero, conceito proposto por Filho (2005), segundo o qual é

um elemento constitutivo de relações sociais fundadas sobre as diferenças percebidas entre os sexos. O gênero é um primeiro modo de dar significado às relações de poder. Estas diferenças se fundam em símbolos culturalmente disponíveis que evocam representações simbólicas e mitos. Além disso, "os conceitos normativos que põem em evidência as interpretações do sentido dos símbolos, que se esforçam para limitar e conter suas possibilidades metafóricas", expressos em doutrinas religiosas, educativas, políticas ou jurídicas e que opõem de maneira binária e inequívoca as concepções de masculino e feminino. Joan Scott chama a atenção para a necessidade de se entender o gênero enquanto a relação entre os sexos, de como é assegurado um significado para os conceitos de homem e mulher e as práticas pelas quais os significados da diferença sexual são definidos. O gênero dá significado às distinções entre os sexos, ele "transforma seres biologicamente machos e fêmeas em homens e mulheres, seres sociais". Se há diferenças biológicas entre os sexos, não são elas que determinam as desigualdades entre eles. Pois as mulheres não são obedientes, castas, perfumosas e caprichosamente enfeitadas já por natureza. Só podem conseguir essas graças, sem as quais não lhes é dado desfrutar nenhuma das delícias da vida, mediante a mais enfadonha disciplina. Mas a diferenciação entre os sexos pressupõe a definição do que são as características que formam a identidade do masculino e do feminino. Não apenas as mulheres aprendem a ser femininas e submissas, e são controladas nisto, mas também os homens são vigiados na manutenção de sua masculinidade. (FILHO, 2005).

Nesta compreensão, a vigilância ostensiva dos corpos repentistas femininos, historicamente constituída, - quer seja, no caso em análise, pela perpetuação de um discurso machista de que o espaço da cantoria não é para mulheres, quer seja de um processo de depreciação profissional do próprio ser-mulher, que não buscou através dos tempos lutar pela sua inserção neste universo,

capacitando-se, quer seja pelo próprio fechamento do mercado a tais profissionais – é incontestável. Segundo depoimento da repentista Minervina em Laércio Queiroz de Sousa, na dissertação *Mulheres do Repente*: em um universo de mais de 15 mil repentistas espalhados pelo eixo norte-nordeste, destacam-se apenas 20 cantadeiras repentistas, com apenas 05 duplas femininas. Denota-se, desta forma, que tais corpos, por vias vesgas e estrategicamente definidas, sofrem um controle marcadamente de gênero no espaço e no tempo, portanto, estratégia sutil utilizada pelo poder para garantir a “docilização” do indivíduo mulher cantadeira repentista e torná-la útil à cantoria, nas condições que interessam ao homem.

O propósito é assumir a função do homem – independentemente de estar contando com um ou uma repentista – não porque é mais talentosa, poético ou intelectualmente mais capacitada; não como a conquista de um espaço ou a validação de um direito, mas porque é mulher. Essa revolta presente na sua poesia é possivelmente fruto do impacto que a “docilização”, imposta pela cultura androcêntrica provocou na sua autoestima.

Situação análoga se estampa no depoimento de Soledade em que narra as suas primeiras experiências como repentista, em entrevista concedida a Laércio Queiroz de Sousa, na dissertação *Mulheres de Repente: vozes femininas no repente nordestino*:

quando a gente estava brincando de casinha, de boneca, aí, tinha que ter um cantador, e o cantador era eu. Eu usava aquele paletó, aí, botava aquela gravata. Viola não tinha, viola era uma trave. Aí, sentava lá. E do jeito que eles faziam. Aquilo ali a gente copiava tudo, né? E começava a cantar. E as crianças menores iam buscar folha de mato para fazer o pagamento. (SOUSA, 2003).

Ou quando a repentista se referia, cantando no gênero Quadrão Mineiro, à rotina do pai, no sertão.

R3

Ouvia mamãe dizer
Falta água pra beber
Mandar o meu pai trazer
Da cozinha ou do barreiro
Eu seguindo o seu roteiro
Sem ser vista por ninguém
Trazia água também
Cantando quadrão mineiro
(Maria Soledade – em *Mulheres de Repente*)

Desta forma, tanto no trecho da entrevista quanto na estrofe narrada, há uma atmosfera amena e lúdica orientando a aprendizagem. É interessante observar, porém, que as habilidades imitadas por Soledade – aqui resgatadas pela memória – fazem parte do universo masculino, no contexto na narrativa. É a vestimenta do repentista e a atividade do pai que servem de referência, que estimulam, nela, uma conduta, que a disciplinam. Para Foucault (2000), disciplina envolve “os métodos que fazem com que se obtenha um controle detalhado e silencioso das operações do corpo e que lhe impõe uma relação de docilidade-utilidade”.

Quando se observa outro recorte da entrevista, no qual Soledade desabafa com relação à situação da mulher no contexto atual da cantoria, ao dizer que “nos congressos a mulher não tem vez”, e acrescentar que “quando acontece de abrir espaço, são duas humilhadas no meio ‘daqueles’ homens”, fica claro que o processo de “docilização” sofrido, ora por imitação, ora por imposição, imprimiram um comportamento de disputa no discurso recente da poetisa. O corpo (re)produz, através da voz, dos gestos e das palavras um sentimento de revolta em relação à realidade vigente. Ao falar do pouco espaço nos festivais não há referência a questões relacionadas ao mérito, à dinâmica do mercado. O questionamento sempre tem como referência o homem, mesmo que na condição de “opressor”, o sujeito que impede a abertura do espaço feminino. Neste sentido, Foucault esclarece que:

as relações de poder suscitam necessariamente, apelam a cada instante, abrem a possibilidade a uma resistência, e é porque há a possibilidade de resistência e resistência real que o poder daquele que domina tenta se manter com tanto mais força, tanto mais astúcia, quanto maior for a resistência” (FOUCAULT, 2003).

A repentista se apropria de um discurso dito “feminista”, o qual aparece nas suas atuações em forma de revolta com a questão do gênero. As relações profissionais e pessoais neste sentido não parecem bem resolvidas para Soledade.

Na mesma tônica segue o discurso, digamos, revanchista, e de certa forma empobrecedor, da repentista mulher, por exemplo, nos versos de Minervina Ferreira, abaixo discriminados:

R4

O espaço da mulher
se amplia a cada momento
Desde da comerciaria
a que faz medicamento
em relação ao passado,

Ai!, ai!, ui!, ui!...
mudou noventa por cento (...)

Tem mulher sendo manchete,
corpo lindo e sensual
Tem mulher trabalhadora
dentro da zona rural
Que nem sabe aonde fica,
Ai!, ai!, ui!, ui!...
O Distrito Federal.

No campo policial,
tem delegada e bombeira
A promotora, juíza,
advogada, pedreira
Nosso espaço está abrindo,
Ai!, ai!, ui!, ui!...

Mesmo que o homem não queira.

(A Mulher no repente - Minervina Ferreira e Maria Soledade. João Pessoa: Gravação patrocinada pelo Governo do Estado da Paraíba, 2002.)

Ratifica-se, mais uma vez, a marca distintiva, simbólica e fortemente marcante da distinção cultural entre homens e mulheres, mantida e tutelada pelo discurso do próprio sujeito feminino.

Mocinha de Passira, por sua vez, apresenta um discurso menos revoltado que Soledade e Minervina, mas não menos combativo. Com visíveis traços da masculinidade, de que fala Sautchuk (2009), parte para um combate mais imediato, lançando insultos e questionamentos quanto à masculinidade do seu oponente direto (quando performatiza com repentista do gênero masculino). Nos desafios com outras mulheres, costuma fazer críticas à incapacidade profissional destas, colocando-se num patamar superior, o que é típico do comportamento masculino nas suas variadas formas de disputa. Numa entrevista ao Jornalista Ramos Silva para o programa *Voz do Planalto* na TV Nova Nordeste, em 22 de janeiro de 2015, ao ser perguntada: “*Por que o nome Mocinha de Passira?*” A resposta demonstra o tom de valentia, típico da afirmação de masculinidade, descrita

por Sautchuk (opus. cit.). Pergunta Mocinha: “*Se Tales pode ser de Mileto, por que não posso ser de Passira?*”

Nesta perspectiva, as imposições “docilizantes” que se operam no universo da cantoria têm marcas históricas e, assim sendo, não parece haver uma ruptura nesse modelo conflituoso nas relações de gênero. Sautchuk (2012) menciona o quanto é comum repentistas e apologistas⁶ fazerem afirmações simples e diretas como: “mulheres são desentoadas”, têm “voz ruim” e “cantoria não é coisa pra mulher”. Nas situações de desafio, direto ou indireto, o ato performático pode tornar-se tenso, gerando, segundo Zumthor (1993) um comportamento que, tudo leva a crer, constitui um fator necessário da performance poética. Foucault (1999), ao mencionar a ideia de controle, refere-se às “micropenalidades do tempo, da atividade, da maneira de ser, dos discursos, do corpo, da sexualidade”. Tais penalidades, às vezes sutis, como rápidas privações e pequenas humilhações, levam a um condicionamento ou “docilização” que se enraíza na personalidade dos entes envolvidos. Os discursos vocalizados das repentistas aqui analisadas traduzem essa intervenção histórica na moldagem do comportamento profissional. Vale mencionar, também, a corresponsabilidade (consciente ou inconsciente?) do contexto masculino dentro e fora dos limites da própria categoria.

Assim, as forças que se somam e às vezes se digladiam nas várias performances “só podem ter eficácia e cumprir sua função na ordem da composição quando trazidos pela voz e sublinhados ou comentados pelo gesto” (ZUMTHOR, 1993). Para este teórico, é a voz e o gesto que propiciam uma verdade; são eles que persuadem.

Por outro lado, tais processos “docilizantes”, historicamente, parece que são consolidados pelo discurso, reiterado por alguns repentistas, de que cantoria não seria lugar de mulher. O depoimento de Mocinha é sintomático dessa constatação. Em entrevista à revista Veja, em 18/03/1987, a cantadeira constata afirma: “sempre fomos tratadas como elementos do folclore nordestino”, portanto como algo estático, anacrônico, apenas para o povo ver e se deliciar.

Por outro lado, a discussão sobre o preconceito parece não advir apenas pelo homem. Em depoimento ao Jornal do Comércio, em 16/10/1997, a repentista admite que este preconceito provém em muitas ocasiões da própria mulher, conforme assim se refere:

somos cerca de 20 violeiras no mercado competitivo com mais de 15 mil homens em todo norte-nordeste. Mas esse não é o principal obstáculo que a mulher repentista enfrenta no palco, mas sim o desinteresse das nossas colegas de sexo aos espetáculos e mesmo quando nos assistem não nos encaram com bons olhos, acham que somos espécie de leviana que abandona o lar para viver de aventura (SOUZA, 2003).

⁶ Apreciador/ouvinte de cantoria.

Além dessa estratégia de minar a condição do ser repentista mulher, proveniente da própria mulher a repentista admite que uma segunda barreira se estabelece, e esta não provém do palco, mas sim do machismo, admitido. Assim se refere:

inicie minha carreira com a idade de 12 anos e desde esse momento o preconceito das mulheres foi a principal dificuldade seguida pelo machismo. Os homens nos estimulam quando estamos nos palcos cantando, mesmo que o repente seja contra o autoritarismo deles, mas na hora do casamento a coisa muda, e eu mesma já vivi a experiência, uma vez que só passei seis anos casada, o meu ex-marido não conseguiu aceitar a minha profissão (SOUZA, 2003,).

A constatação de Souza de que o preconceito contra a mulher repentista provém de todos os lados, se ratifica na máxima, extraída de depoimento concedido à revista *Única*, em julho de 2001, quando o pesquisador, ao se referir à pressão sofrida pelas profissionais pelos próprios pais, assim depõe: “rebuliço de moça perdida”.

Por outro lado, a tentativa de criar o estereótipo da masculinização da mulher – consciente ou não - muitas vezes cunhado, tanto pelas repentistas, quanto pelos próprios, repentistas ou familiares, parece ser desejo de “docilizar”, “domesticar” a condição do ser mulher aos padrões masculinos. O exemplo de Minervina Ferreira é sintomático: a herança do sobrenome *Ferreira* se deve à profissão de seu pai, que era ferreiro, profissão jamais admitida às mulheres. Em depoimento à Souza (opus. cit.) a repentista afirma: “Eu não tive infância. Comecei a trabalhar com sete anos. Não tive o direito de brincar. A gente começava a brincar e meu pai gritava: ‘a hora de ir pro roçado’.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Algumas constatações parecem importantes, à guisa de reflexões finais a este trabalho. A primeira delas é que – a partir da análise dos atos performáticos dos sujeitos investigados, quer sejam fragmentos de estrofes ou depoimentos de vida das três repentistas investigadas – percebem-se claramente tentativas de silenciamentos e/ou “docilização” dos seus discursos, provocadas por claras influências androcêntricas. A condição de ser-mulher repentista sofre, sim, bombardeios

reiterados - quer provenham da condição de opressão histórica a que a mulher vem sendo submetida – quer de preconceitos provenientes da própria condição de ser-mulher.

Nesta compreensão, os dados analisados não nos permitem, claramente, afirmar que tais processos de “docilização” e/ou “domesticação” de seus discursos partam, necessariamente, dos seus pares repentistas homens. Afinal, os preconceitos advêm de todos os lados: família, amigos ou até mesmo das próprias mulheres repentistas. Embora se percebam resistências – através de congressos, cantorias e eventos estritamente promovidos por mulheres, inclusive com convidados repentistas homens – ainda assim nota-se, por parte dos sujeitos investigados, certo ranço, vingança, e, porque não dizer, uma tentativa de um grito de um gênero em constante luta, na busca da autoafirmação a todos os instantes, no caso em análise, no universo masculino da cantoria. Nesta compreensão, da mesma forma que não se pode afirmar que haja um desespero das profissionais investigadas em buscar uma isonomia de gênero, mas muito mais profissional, também se pode constatar que os processos de masculinização percebidos – tanto nas performances do corpo, gestos, quanto nas vestimentas e comportamentos tipicamente masculinos – podem denunciar, conscientemente ou não, que tais sujeitos repentistas, femininos e historicamente oprimidos, tenham sido forçadamente “docilizados” por força de uma imposição opressora, masculina ou não. Tanto é que os processos de “docilização” e opressão, para as três repentistas aqui referenciadas, se iniciam na infância, nas relações com os pais, na roça, por exemplo, onde são forçadas a exercer atividades tipicamente masculinas.

REFERÊNCIAS

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 12 ed. São Paulo: Global, 2012.

_____. *Literatura Oral no Brasil*. 2 ed. Rio de Janeiro: J. Olympio; Brasília: INL, 1978.

DELEUZE, Gilles. *Foucault*. (Tradução de Cláudio Sant’anna Martins). São Paulo: Brasiliense, 1988.

FILHO, Amílcar Torrão. *Uma questão de gênero: onde o masculino e o feminino se cruzam*. Cad. Pagu no.24 Campinas Jan./June 2005. Disponível em:><http://dx.doi.org/10.1590/S0104-83332005000100007><. Data da consulta: 09/05/2015.

FOUCAULT, Michel. *Ditos e Escritos: estratégia, poder-saber*. (Tradução de Vera Lúcia Avelar Ribeiro). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

_____. *Vigiar e Punir*. (Tradução de Raquel Ramalho). 23 ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

GAMA, Gláucio Oliveira da. (et. all). *Foucault, o Corpo e o Poder Disciplinar*. Revista Digital - Buenos Aires - Año 14 - N° 136 - Septiembre de 2009. Disponível em: > Fonte: <http://www.efdeportes.com/efd136/foucault-o-corpo-e-o-poder-disciplinar.htm><. Data da consulta: 08/05/2015.

RICOEUR, Paul. *Philosophie de la volonté 1. Le volontaire et l'involontaire*, Paris, Aubier, 1988.

SAUTCHUK, João Miguel. 2009. *A Poética do Improviso: prática e habilidade do repente nordestino. (Tese de Doutorado)*. Brasília (DF): 2012 - Universidade de Brasília, Departamento de Antropologia.

SOBRINHO, José Alves; ALMEIDA, Átila. *Dicionário Bio-bibliográfico de Poetas Populares*. Campus II- UFPB- Campina Grande (PB): 1990.

SOUZA, Laércio Queiroz de. *Mulheres de Repente: vozes femininas no repente nordestino*. Dissertação de Mestrado – UFPE – Recife – 2003.

ZUMTHOR. Paul. *Performance, Recepção e Leitura*. (Tradução de Gerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich). São Paulo: Cosac Naify, 2007. 2 ed. Ver. Ampliada.

_____. *Introdução à Poesia Oral*. (Tradução de Gerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Dinis Pochat e Maria Inês de Almeida). Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

_____. *Escritura e Nomadismo (entrevistas e ensaios)*. (Tradução de Gerusa Pires Ferreira e Sônia Queiroz). Cotia (SP): Ateliê Editorial, 2005.

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