

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

RONALDO VITOR DA SILVA

O fecundo talento da poesia

Marcos e pelepas do cantador Joaquim Francisco Santana

São Paulo

2022

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

O fecundo talento da poesia

Marcos e pelejas do cantador Joaquim Francisco Santana
(versão corrigida)

Ronaldo Vitor da Silva

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Culturas e Identidades Brasileiras do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Filosofia. Versão corrigida conforme resolução CoPGr nº 6018, de 13 de outubro de 2011.

Área de concentração: Estudos Brasileiros

Orientador: Prof. Dr. Paulo Teixeira Iumatti

São Paulo

2022

DADOS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

Serviço de Biblioteca do
Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo

S586

Silva, Ronaldo Vitor da

O fecundo talento da poesia: marcos e pelejas do cantador Joaquim Francisco Santana / Ronaldo Vitor da Silva ; Paulo Teixeira Iumatti, orientador -- São Paulo, 2022.

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: a realidade da criação, a criação da realidade.

Título em inglês: The fertile talent of poetry: sung duels of black poet-singer Joaquim Francisco Santana– São Paulo, SP.

Descritores: 1. Santana, Joaquim Francisco, 1877-1917 2. Literatura de cordel 3. Memória social 4. Cantoria 5. Relações raciais 6. Cantadores negros I. Universidade de São Paulo. Instituto de Estudos Brasileiros. Programa de Pós-Graduação II. Iumatti, Paulo Teixeira, orient. III. Título.

IEB/SBD109/2022

CDD 22.ed. 398.2

Nome: SILVA, Ronaldo Vitor

Título: O fecundo talento da poesia: Marcos e pelejas do cantador Joaquim Francisco Santana

Dissertação apresentada ao Instituto de Estudos Brasileiros da
Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em
Filosofia

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento _____

Para Ana Pereira da Silva e Elizete Ferreira da Silva,
que me ensinaram histórias que jamais esqueci.

AGRADECIMENTOS

Ainda hoje me lembro bem dos dias em que, quando criança, trabalhava junto de minha família na reforma de nossa casa. Juntos carregávamos materiais de construção e ferramentas, fazíamos alguns serviços para depois almoçar refeições carinhosamente preparadas por minha mãe. Cada um colaborava com a carga que conseguia, levando poucos tijolos nos braços — como eu e meu irmão — ou um caminhão de terra e o peso de uma família inteira, como meu pai e, novamente, minha mãe. Ao longo de duradouros dias de obras, pouco a pouco, a casa ganhou forma; hoje, anos depois, já em outro ambiente, percebo que não era a casa que construíamos, mas a segurança para nos cuidarmos, crescermos e nos amarmos.

É por isso que não poderia deixar de agradecer a Silvan Vitor, Elza Lopes e Fernando Vitor; pai, mãe e irmão, respectivamente. A Silvan, porque narra as dificuldades e me mostra como transformá-las em pulsão de vida; a Elza, porque ainda hoje me ensina a maturidade, a ponderação e a serenidade; e a Fernando, por sua sisudez que não esconde o perfil amoroso e sensível que fez dele meu maior parceiro, amigo e inspiração. Juntos e à sua maneira, cada um me nutriu com paz em momentos difíceis, apoio e confiança. Vocês são meu alicerce, as paredes e o teto. Novamente, muito obrigado; este trabalho é nosso.

Agradeço também a Mario Lopes, meu tio, que sempre trouxe a força e o vigor necessários para cada instante de incerteza. Dos lanches que comemos juntos até nossas aulas de natação, cada dia com você é um presente.

Ao longo de toda a pesquisa, Marina de Souza Lazarim foi minha companheira, leitora, horizonte e amor. Por conhecer cada palavra antes mesmo do texto e comentá-la com olhar dedicado, não há dúvida de que, sem ela, a pesquisa não existiria. Meus mais sinceros e amáveis agradecimentos; sem você meu mundo seria outro.

Muito obrigado aos companheiros(as) de NEPAFRO, que se tornaram amigos de vida: Renata dos Santos, Rafael Domingos Oliveira, Márcio Farias, Felipe Oliveira Campos (Choco) e Gabriel Rocha. Com solidariedade intelectual, perspectiva e respeito, aprendi com vocês como o estudo é rico e transformador. A Márcio, faço um agradecimento especial pela

rigidez das ideias e leveza de espírito; tenho em ti um amigo e um norte. Se aqui há bons frutos, muitos deles vieram de suas provocações.

Há quase cinco anos conheci Paulo Teixeira Iumatti, meu professor, orientador e mestre. Por seu carisma único, autonomia e confiança, pelo apoio no desenvolvimento da pesquisa e de minha carreira acadêmica, dou meu mais verdadeiro agradecimento. Lembro que nossa primeira conversa foi tímida, mas hoje tenho em ti um amigo e uma referência.

Agradeço também a Fernanda Souza, amizade única e exemplo intelectual que a universidade me apresentou; cada troca com você sempre foi (e continuará sendo) um novo livro aberto. A Juliana dos Santos, que é exemplo de dedicação e confiança; me faltam palavras para agradecer a proximidade no choro e no riso. Ao admirável Paulo Marcele, pela firmeza de propósito e persistência que são de dignidade incomparável. A Danielle Takahase, que ao longo de anos sempre acompanhou com sorriso e parceria cada passo dado. A Renato Rosa (Denzel), cuja precisão analítica se mescla a humor e empatia até hoje surpreendentes. A Felipe Oliveira Campos, o Choco, cujo primoroso cuidado com as palavras é exemplo de ternura.

Durante a pesquisa, fiz uma viagem de campo à Paraíba; por lá fui recebido com uma hospitalidade sem proporções para melhor. Muito obrigado a Rosilene Alves de Melo e Yvone Agra por me apresentarem Campina Grande como se eu estivesse em terra natal, além, é claro, de colocarem questões que transformaram a pesquisa.

Muito obrigado também a Elizabete de Sousa e Marcelo Lazarim, que me receberam em sua casa e me acolheram com doçura que jamais esquecerei. Elizabete, estendo os agradecimentos para as conversas, risos e passeios que fizemos ao longo desses anos, sempre muito ricos, quando não transformadores. Anita Lazarim, sou grato pela empatia e compreensão que fazem de você uma historiadora de calibre raro. A Clara Lazarim pelo apoio no desenvolvimento dos argumentos e por compartilhar firmeza inspiradora.

Agradeço aos professores que, com afincos, me pegaram pelas mãos e tensionaram minhas ideias na certeza de que eu poderia aprofundá-las: André Martins, Ângela Teodoro Grillo, Stelio Marras, Vima Lia Rossi Marin, Monica Dantas, Marcos Antonio de Moraes,

Rosilene Alves de Melo, Ligia Fonseca Ferreira e Alexandre de Freitas Barbosa. A Lúgia e Alexandre, um obrigado de respeito e gratidão pelo rigor cuidadoso apresentado na banca de qualificação.

Aos amigos que me viram me afastar, mas que nunca deixaram de estar ao meu lado: Rodrigo Gama, Danilo Soares, Lucas Augusto Campos Pereira (Pagode), Raul Costa, Fabricio Carvalho, George Kontogiorgos, Eric Tada, José Bottino, Lucas Bussolotti, Caio Francisco e Gabriel Ferreira. Já nos conhecemos há mais de dez anos, mas tenho por cada um uma admiração particular.

Um obrigado especial ao grupo de estudos Repensando o Desenvolvimento, do LABIEB-USP. Ali encontrei companheiros(as) que qualificaram cada debate com profundidade e atenção. Deixo um agradecimento especial a Alexandre de Freitas Barbosa, Vinicius Xavier, Larissa Lira e Herick Vazques, parceiros de empreitadas que trilhamos juntos.

Muito obrigado a Esdras Soares, Lara Rocha, Isabela Benassi, José Nunes Mariano e Hiago Vinicius, parceiros de caminhada que tiram as pedras da universidade para trilhar um caminho com mais perspectivas para os próximos anos. Esdras e José, a vocês o agradecimento de quem sempre encontrou um exemplo de postura pessoal e de pesquisa em cada conversa que tivemos.

Também agradeço a Emanuel Alves de Araujo pelas tantas histórias de vida e momentos compartilhados, bem como aos demais companheiros de Museu Afro Brasil: Nabor Junior, Luiza Magalhães, Glaucia Helena, Ana Lucia Lopes, Simeia Mello, Sandra Salles, Guilherme Vieira, Gabriel Rocha, Sidney Ferrer e Maysa Martins.

A Silvana Vitor da Silva, Tatiane Vitor da Silva, Luana Meirelles e Sofia Meirelles, agradeço por toda a alegria de tê-las como família. A Silvia Lemos, com amor presente desde cedo e para todo o sempre.

A Leonardo Fabri, Isadora Salazar, Guilherme Peres, Amanda Pechy, Danilo Kovacks e Ricardo Nicolay, agradeço pelas conversas que transformam conhecimento em

leveza, e leveza em conhecimento. Nos conhecemos há pouco, mas com a certeza de que esse encontro deveria ter se dado antes.

Agradeço também aos funcionários do Instituto de Estudos Brasileiros da USP e da Biblioteca de Obras Raras Átila Almeida (UEPB) pelo cuidado e bom tratamento tanto nos atendimentos quanto na salvaguarda de material. Muito obrigado, com redobrada atenção, a Daniele, Cristina e Míriam, funcionárias que me ajudaram em cada impasse dessa trajetória. Se hoje precisamos defender a universidade pública de ataques levianos, é também por seus trabalhadores e corpo de funcionários altamente capacitado.

Agradeço aos amigos que, de diferentes maneiras, colaboraram para a maturidade deste trabalho: Regiane Matos, Juliana Giannini, Bruna Emanuely, Michel Amary, Bruna Carolina, Roger Farias, Clarisse Lyra, Caio Netto, Amanda Carneiro, Juliane Lima, Carolina Peters, Celso Junior, João Nakacima, Vanessa Monteiro, Ana Cristina Moutela, Livia Orsati, Maria Galdino, Felipe Salles, Gabriela Cordaro, Fernanda Caetano, Ave Terrena, Danilo Alves de Souza, Rafael Galante, Natália Leon Nunes, Amanda Sammour, Beatriz Manocchi, Joselício Junior (Juninho) e Diogo Dionísio.

Por fim, mas não menos importante, agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CAPES/CNPq) pela bolsa de pesquisa concedida. Sem ela, seria impossível a elaboração de cada um dos argumentos aqui trabalhados.

Nada me custaria fantasiar traços circunstanciais, mas o que me tocou foi a sutileza do fio que me ata a um homem sem rosto, de quem nada sei além do nome, agora quase anônimo, e sua perdida morte.

Jorge Luis Borges

Esperava-se que os limites de sua ambição fossem, assim, fixados para sempre.

James Baldwin

RESUMO

A partir da hipótese de que poetas-cantadores negros obtiveram destaque nas pelejas/desafios de meados do século XIX e início do século XX, tendo se apropriado desses eventos-rituais para expressarem suas ambições e reivindicações, a pesquisa analisa como o poeta-cantador negro Joaquim Francisco Santana (1877-1917) fez uso de tópicos importantes de seu universo social para tematizar, através de pelejas e marcos, uma aspiração por liberdade comum a todo um público negro. Nesse sentido, por meio de folhetos de cordel, análise de pesquisas de folcloristas e observação de arquivos, o trabalho questiona o valor de fontes tradicionais, perpassa a trajetória poética de Joaquim Francisco e, por fim, analisa três encontros do cantador com diferentes adversários.

Palavras-chave: Cantoria; Literatura de Cordel; Relações raciais; Memória social; Cantadores negros.

ABSTRACT

Starting hypothesis that black poet-singers had highlight in sung duels between eighteen century and nineteen century and took these events to share your ambitions and claim; This research analyses how Black poet-singer Joaquim Francisco Santana (1877-1917) did work significant topics from your social universe to share a common freedom aspiration among a black audience. Through this argument, with Literatura de Cordel, folklore studies and archive investigate, this research rebuild the poetic route of Joaquim Francisco Santana and interpret three events of this poet-singer with different opponents

Keywords: Sung duels; Literatura de cordel; Race Relations; Social memory; Black singers.

Sumário

INTRODUÇÃO.....	1
Uma liberdade frágil.....	1
Os cantadores negros.....	6
1. A MEMÓRIA.....	14
1.1. Por uma leitura das entrelinhas	15
1.2. Rastros, aparições, homenagens.....	36
2. O POETA-CANTADOR.....	51
2.1. O domínio da técnica.....	51
2.2. O domínio do território	64
3. OS COMBATES	80
3.1. “Um preto como senhor”: Joaquim Francisco e José Claudino	80
3.2. “A língua d’angolla”: Joaquim Francisco e Antonio da Cruz.....	90
3.3. “O talento fecundo da poesia”: Joaquim Francisco e o demônio....	101
4. CONCLUSÃO.....	117
5. ANEXOS	119
5.1. Peleja de Joaquim Francisco e José Claudino	119
5.2. Martello de Joaquim Francisco com Antônio da Cruz.....	126
5.3. Uma surra que Antonio da Cruz levou do negro Joaquim Francisco em 1910 na cidade de Itabayanna.....	128
5.4. Peleja de Joaquim Francisco com o demônio	138
5.5. Capas de folhetos	155
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	160

INTRODUÇÃO

Uma liberdade frágil

Ao analisar os processos de abolição e constituição da cidadania negra no Brasil, a historiadora Wlamyra Ribeiro de Albuquerque foi pontiaguda ao afirmar como a extinção de uma lógica de dominação fundada nos antagônicos *senhor* e *escravo* criou um conflito que “ameaçou velhas políticas de sujeição e inclusão social, ainda que a abolição não as tenha extinguido”¹. Nessa leitura, embora formalmente abolida em 13 de maio de 1888, a escravidão no Brasil ampliou seus legados para os anos posteriores, a ponto de não se restringir como um marco temporal e interferir no desenvolvimento da cidadania no país, especialmente para a parte negra da população.

Pouco mais de um ano após a lei que decretou o fim do escravismo, no dia 15 de novembro de 1889, o país assistiria à queda do Império para a chegada da República, num furor que, de acordo com José Murilo de Carvalho, se sobressaiu na então capital (Rio de Janeiro) e “trouxe grandes expectativas de renovação política, de maior participação no poder por parte não só das contraelites, mas também das camadas antes excluídas do jogo político”². No mesmo ano, porém, exatos dois dias após a proclamação, a cidade de São Luís do Maranhão viu eclodir a revolta popular de uma “malta de homens de cor”³ que, com medo da reescravização, marcharam em polvorosa contra o golpe decretado pelo Marechal Deodoro da Fonseca. O protesto teve destino trágico e inúmeros foram os assassinados ou feridos pelo Estado.

De modo não muito diferente do massacre maranhense, ao longo dos primeiros anos do século XIX, a República também enterrou suas vítimas em diferentes pontos do país, como em seu caso mais famoso: o massacre de Canudos. Da possível euforia republicana no Rio de Janeiro e imediata resistência em São Luiz, o período posterior às quedas do escravismo e do Império mostrou-se de trevas para a maior parte da população, a ponto de os laços de unidade,

¹ ALBUQUERQUE, Wlamyra R. *O jogo da dissimulação: abolição e cidadania negra no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 97.

² CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019, p. 21.

³ GATO, Matheus. *O massacre dos libertos: sobre raça e República no Brasil (1888-1889)*. São Paulo: Perspectiva, 2020.

solidariedade e indignação não serem entrelaçados nos *meetings* ou na política institucional, mas “nos grupos étnicos, nas igrejas, nas festas religiosas e profanas e mesmo nos cortiços e nas maltas de capoeiras”⁴, como considera o próprio José Murilo de Carvalho. Não à toa, a Literatura de Folhetos tematiza em um de seus versos clássicos toda a violência e autoritarismo vividos pela população no período. As palavras amedrontadas são de Leandro Gomes de Barros:

Chamam este século das luzes
Eu chamo século das brigas
O epocha das ambições
O planeta das intrigas
Muitos cachorros num osso
Um pau com muitas formigas

Então depois da república
Tudo nos causa terror
Cacete não faz estudo
Mas tem carta de doutor
a cartucheira é a lei
O rifle governador.⁵

Junto desse autoritarismo desenfreado, da persistência das hierarquias sociais, bem como do furor civilizador que tomou as letras brasileiras, o pós-abolição também foi caracterizado pela proeminência de um crucial marcador de diferença: o sentido biológico e simbólico de raça. Assim, a virada do século XIX para o XX teve como mote um processo de racialização dos sujeitos, de modo a realocar toda uma população escravizada para um novo estigma rebaixado no trabalho livre. Em outras palavras, “os trabalhadores escravos passariam a trabalhadores negros”⁶; a cor se mesclou aos lugares sociais e à interpretação de uma inferioridade racial negra⁷. Ainda que mudança incontornável e fundamental para a vida da antiga população escravizada, a abolição foi o ponto de inflexão de novas desigualdades raciais que estenderiam para o futuro de 1888 uma marca indelével sobre o lugar social dos sujeitos, que estaria diretamente relacionado a seu pertencimento étnico-racial, a ponto de

⁴ CARVALHO, 2019, p. 153.

⁵ BARROS, Leandro Gomes de. Um pau com formigas. In: MARQUES, Francisco Cláudio Alves. *Um pau com formigas ou o mundo às avessas*. São Paulo: EDUSP, 2014, p. 334.

⁶ GOMES, Flávio. “No meio das águas turvas”: raça, cidadania e mobilização política na cidade do Rio de Janeiro (1888-1889). In: DOMINGUES, Petronio; GOMES, Flávio (Org.). *Experiências da emancipação: biografias, instituições e movimentos sociais no pós-abolição (1890-1980)*. São Paulo: Selo Negro, 2011, p. 17.

⁷ MATTOS, Hebe. *Das cores do silêncio: os significados da liberdade no Sudeste escravista (Brasil, século XIX)*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2013.

verificarmos a “constituição de uma cidadania negra de segunda classe no Brasil”⁸, como aponta Matheus Gato.

Ademais, se a posição social se vinculou à cor, e a persistência desse traço viu no negro o sinônimo da escravidão, as ideias de liberdade e cidadania também se tornaram umbilicais à de brancura. Buscar compreender a liberdade numa curta transição do escravismo para o trabalho livre não é, portanto, compreender apenas a diferença do regime de trabalho, mas sim as heterogêneas ambições e as possibilidades que se comungavam nessa palavra cuja concretude se mostrou frágil. A partir dessa perspectiva, da mesma maneira que compreendemos algumas extensões da escravidão para a sociedade livre, também entendemos que a abolição foi “ocasião de tensão e disputa em torno dos sentidos da população de cor”⁹, com seus significados sendo reivindicados pelos agentes sociais mesmo após o decreto oficial da princesa regente, Isabel.

Essa metamorfose vivida nos anos imediatos ao fim do escravismo encontrou, nas regiões de Paraíba e Pernambuco, uma particularidade outra, indicando experiências raciais heterogêneas e desafios diferentes para o dia a dia negro. Isso porque, ao menos desde 1870, os estados viveram uma comunhão de crises que culminou numa demografia de mão-de-obra majoritariamente livre, fruto de uma abolição gradual da escravidão¹⁰ que teve como consequências a aproximação de diferentes grupos numa realidade conhecida (livres-pobres, forros, escravizados, moradores de condição) e a quase dissolução da instituição escravidão antes de 1888¹¹. Nesse compartilhar de experiências — que já se mostrara nas comunidades quilombolas, inclusive —, a escassez foi o que conectou vidas que almejavam uma busca casada pela liberdade. Foi ela quem depositou um pertencimento baseado na solidariedade racial, como nos mostra, por exemplo, Marcus Carvalho, ao analisar os rebeldes do Quilombo do Malunguinho e perceber que, logo “cedo, a pobreza tornou-se um laço significativo entre

⁸ GATO, 2020, p. 37.

⁹ ALBUQUERQUE, 2009, p. 97.

¹⁰ EISENBERG, Peter. *Modernização sem mudança: a indústria açucareira em Pernambuco (1840-1910)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

¹¹ MATTOS, Hebe Maria; RIOS, Ana Maria. O pós-abolição como problema histórico: balanços e perspectivas. *Topoi*, v. 5, n. 8, 2004. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2237-101X005008005>.

homens de diferentes nuances raciais. Negros e pardos, libertos e livres — e quem sabe até brancos realmente — foram encontrados entre os rebeldes”¹².

Logo, a erosão de um regime escravista em meio ao Norte agrário — dada pela crise econômica do fim do tráfico transatlântico, pelas quedas na venda do açúcar, pelos debates em torno da posição periférica da região, pelas brigas intraelites, pela ação abolicionista ou pela crise social do trabalho — teve como componente nuclear as ações coletivas contra as forças de opressão, das quais a tentativa de defender uma liberdade possível foi vínculo de unidade. A contestação da ordem autoritária, por consequência, encontrou na fragilidade da escravidão um campo aberto para marcar um “aprendizado político da população”¹³, que se manifestou sob diferentes motes de luta: dos quilombos a revoltas como o Ronco da Abelha e o Quebra-Quilos, que, por sinal, tomou a região da Borborema (Paraíba) entre 1872 e 1877 — anos de ouro para as cantorias e cantadores negros na mesma região, vide o consagrado desafio de Inácio da Catingueira em Patos, no ano de 1874, ou o nascimento de Joaquim Francisco Santana, em 1877, o futuro *cantor sem par*.

Testemunhas oculares desse período em que um mundo se despedaçava para a chegada de outro, no qual, em tese, “não havia mais escravos nem senhores, e lugares e hierarquias sociais edificados durante séculos se desmancharam”¹⁴, acreditamos que pela experiência poética dos desafios, *as pelejas*, inúmeros cantadores negros puderam contrastar-se com seus algozes, a ponto de reificarem simbolicamente um conflito que era da ordem do dia, mas que, sob o aspecto da palavra cantada, poderia ser questionado, se não negado. Não se trata, exatamente, de vítimas contra algozes, mas de analisar irrupções de vozes individuais que buscavam alcançar um espaço de reconhecimento (*fama*) no qual se afastariam, por um instante, da subalternidade e do silenciamento, aspirando a uma *ambição de liberdade*. Nossa hipótese é a de que, pela palavra trocada, algumas mulheres e homens negros se tornaram

¹² CARVALHO, Marcus Joaquim M. de. O quilombo de Malunguinho, o rei das matas de Pernambuco. In: GOMES, Flávio; REIS, João José (Org.). *Liberdade por um fio: história dos quilombos no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 426.

¹³ DANTAS, Monica Duarte. Homens livres pobres e libertos e o aprendizado da política no Império. In: DANTAS, Monica Duarte (Org.). *Revoltas, motins e revoluções: homens livres pobres e libertos no Brasil do século XIX*. São Paulo: Alameda, 2011, p. 517.

¹⁴ DOMINGUES, Petrônio. *Protagonismo negro em São Paulo: história e historiografia*. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2019, p. 19.

poetas-cantadores, fugindo por breve do silenciamento forçado e laureando-se como porta-vozes de uma comunidade. Ou seja, trata-se de indivíduos que, em meio à secura do período, encontraram um palco para falar, uma audiência para ouvir e um instante de soberania; toda uma convergência de valores adquiridos numa performance que permitia tomar a “palavra para afirmar a autonomia de seus atos e opiniões”¹⁵, como escreveu Ligia Fonseca Ferreira a respeito de Luiz Gama.

Nesse sentido, é fundamental compreender que, para a gente negra do período, “a cidadania também se exerce na festa, quando a música e a noite tomam o lugar das rotinas de trabalho”¹⁶. Desta maneira, o próprio evento das cantorias possibilitava a exposição de conflitos, tensões, contradições, subversões e afirmações positivas de seus agentes, além de dar contornos poéticos à esperança e ao desejo de transformação, que, sem serem compreendidos ou anunciados, também não se moldavam sob a liberdade entendida como oposição ao trabalho escravo, mas como direito, preservação e acesso a uma multiplicidade de demandas móveis.

Nosso objetivo, entretanto, não foi pesquisar como o aprisionamento do escravismo agiu sobre um grupo ou um movimento, e sim quais recursos um sujeito — Joaquim Francisco Santana — que integra uma comunidade incorporou para ampliar a sua própria liberdade e se construir discursivamente mais forte, mais livre e mais cidadão. Na mesma proporção, compreendemos uma dinâmica bilateral que, pela voz autoral desse homem, ecoa nos repertórios e na necessidade de um público vivo e demandante, capaz de ser nutrido ao mesmo tempo que nutre o poeta. Parte de um sistema dinâmico, as experiências negras na cantoria seriam autorais, coletivas e históricas, indissoluvelmente.

É nesse sentido que, pela voz de Joaquim Francisco, analisamos como a palavra poética moldou uma rede simbólica capaz de dialogar com reivindicações, pontos de solidariedades, utopias e desejos daqueles que integravam a já citada cidadania negra de segunda classe. A essa rede, chamamos *ambição de liberdade*. Não sem ambiguidades, o

¹⁵ FERREIRA, Lígia Fonseca. *Lições de resistência*: artigos de Luiz Gama na imprensa de São Paulo e do Rio de Janeiro. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2020, p. 58.

¹⁶ GATO, Matheus. Raça, literatura e consagração intelectual. In: MARQUES, Astolfo. *O treze de maio e outras histórias do pós-abolição*. São Paulo: Fósforo editora, 2021, p. 22.

espaço poético concebeu um teatro de conflitos, autoafirmações e conquistas que contrastava com a força de rebaixamento racial vivida diariamente.

Os cantadores negros

A hipótese de que cantadores negros teriam destaque na arte do improviso, sobretudo entre a segunda metade do século XIX e a primeira do século XX, só é possível se encontrarmos variados exemplos capazes de confirmar essa presença nos eventos-rituais. De acordo com Paulo Teixeira Iumatti, tais duelos seriam espaços onde escravizados, ex-escravizados, seus descendentes diretos e outros tantos livres-pobres poderiam encontrar um ponto de intersecção para dramatizar as experiências raciais e sociais de uma sociedade em trânsito, ao passo que também se afirmariam em dignidade e potência pela capacidade de duelar, vencer e se presentificar no mundo. Dessa forma, o domínio das regras da cantoria se associava aos diferentes trânsitos em torno da aquisição de repertórios e das dinâmicas de sociabilidade.

O surgimento das cantorias como espaços em que escravizados, libertos e livres negros e “brancos” poderiam medir suas forças poéticas — e em última instância, seu domínio da língua (raciocínio, métrica, rima, ritmo, imagens etc.) — em duelos que podiam chegar a dramatizar as relações sociais e raciais potencialmente em xeque mostra, possivelmente, todo o abalo simbólico de uma sociedade que, apesar do enfraquecimento do trabalho servil, se preparava para uma transformação cujas consequências eram ignoradas, e que gerava novos terrenos de sonhos e utopias e disputas¹⁷.

Com a finalidade de recuperar repertórios e demandas particulares de um grupo para improvisar versos que fossem empáticos com a realidade desses receptores, assim como transgredir suas aspirações imediatas numa perspectiva de utopia mirada ao futuro, o poeta-cantador teria consigo a capacidade de propor/proteger uma experiência coletiva através de suas palavras compartilhadas. A prática dos desafios por repentistas negros, nesse sentido, se ocuparia dos “processos de disputa e fabricação da memória”¹⁸, de modo que, de porta-voz, o poeta se tornasse narrador do cotidiano, repercutindo demandas ao mesmo tempo que ampliava o limite das ambições terrenas. Assim, pela ética que regularia o jogo poético, em

¹⁷ IUMATTI, Paulo Teixeira. *Cantos de Guerra: cantadores negros e as disputas em torno do gênero do Marco* (1870-1930). São Paulo: Alameda, 2020, p. 55.

¹⁸ Ibidem, p. 83.

conjunto com os elementos exógenos que pressupõem sua realização, o cantador criaria um discurso coeso com propósitos que iriam além dos seus pessoais:

Através do discurso, o narrador costura os vínculos entre as gerações, divulga valores éticos e morais, oferece modelos de comportamento e aponta caminhos de mudança da realidade; por seu turno, o grupo legitima o narrador por considerá-lo como o portador de conhecimentos que fundamentam a vida da comunidade. Atento a isso, o narrador se preocupa com o sentido da verdade, pois a sua sobrevivência e a do grupo dependem da eficácia dos valores que a narrativa propõe para legislar as maneiras como ambos interpretam o imaginário e a realidade social¹⁹.

Qualificado como protetor das trajetórias de uma audiência por meio de suas elaborações poéticas, o cantador postularia, a partir de seus versos, um tratamento mágico da palavra, ritmado e transgeracional, necessariamente²⁰. Deve-se destacar, contudo, que a expressão no improviso não é só da palavra em si, pois envolve a corporeidade e a teatralidade do cantador (a voz, a presença, o timbre, o toque de viola), configurando uma atuação que, nas palavras de por Paul Zumthor, se definiria como *performance*, isto é, “jogo, espelho, desdobramento do ato e dos atores. A adesão ao jogo é dada pela voz e gesto; eles que convencem”²¹. O corpo colocado como métrica de desempenho seria o mesmo corpo, no caso de poetas negros, marginalizado nas ruas, daí uma nova vereda abraçada pelo sucesso nas cantorias: além de território da palavra, também seria o da altivez.

Se o corpo e a palavra cantada surgem como instância primeira para a realização do improviso, de onde emerge um repositório de experiências plurais responsáveis por dar corpo ao sistema da cantoria, devemos considerar a *performance* do cantador como pendular entre o sujeito e a coletividade. Dessa forma, ao concordarmos que a cantoria é um espaço de demarcação da autoria, de destaque da personalidade, de afirmação da identidade do poeta e sua comunidade (ambas sob o prisma da *técnica do improviso* e das brechas de uma ordem social em decadência), nos deparamos com a necessidade de ler/ouvir os repentes e folhetos como um movimento dialético de individualização e coletivização na elaboração do discurso, cuja centralidade do corpo atacava normas sociais de seu período, tal como estreitava laços de solidariedade, afetividade e idealização.

¹⁹ PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Ouro preto da palavra: narrativas de preceito do Congado em Minas Gerais*. PUC Minas, 2003, p. 17.

²⁰ HAMPATÉ BÂ, Amadou. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph (editor). *História Geral da África*. Vol. I: Metodologia e pré-história da África. Brasília: UNESCO, 2010, p. 167-212.

²¹ ZUMTHOR, Paul. A poesia e o corpo. In: *Escritura e nomadismo*. São Paulo: Ateliê, 2005, p. 148.

No entanto, esse dizer poético cifrado entre *rimas*, *metros* e *orações*, não se materializava pela palavra escrita, e sim pela voz dramatizada. Proposta num meio outro ao da *literatura*, os desafios talvez possam se enquadrar como parte do conceito de *oralitura*, defendido por Leda Maria Martins em seus trabalhos sobre as congadas mineiras. Sob esta hipótese, a textualidade oral vivida entre cantadores e seus públicos seria suficientemente hábil para englobar os aspectos transgressores produzidos nos eventos rituais, reconhecendo-os enquanto traço fundamental para a recomposição da humanidade num momento de incomparável desumanização.

A matriz africana é lida, assim, como um dos significantes constitutivos da textualidade e de toda a produção cultural brasileira, matriz dialógica e fundacional dos sujeitos que a encenam e que, simultaneamente, são por ela constituídos. Aos atos de fala e de *performance* dos congadeiros denominei *oralitura*, matizando neste termo a singular inscrição do registro oral que, como *littera* letra, grafa o sujeito no território narratário e enunciativo de uma nação, imprimindo, ainda, no neologismo, seu valor de *litura*, rasura da linguagem, alteração significativa, constituinte da diferença e da alteridade dos sujeitos, da cultura e das suas representações simbólicas²².

Com o pressuposto de que a *oralitura* tem a força de territorializar experiências fraturadas pela diáspora africana²³, podemos compreender as cantorias sob o alicerce da complexidade de experiências étnico-raciais que as constituem anteriormente, de modo a lê-las para além de reminiscências luso-medievais, como fizeram incontáveis folcloristas. Os desafios com participação de autores negros são ilustrativos de um momento de conflito para a afirmação pessoal, a organização coletiva e a definição de uma memória popular, na medida em que abrem oportunidades de trocas, reflexões, “insultos, elogios e resistências”²⁴. Assim, por nomes como Inácio da Catingueira, Chica Barrosa, Manuel Caetano, Joaquim Francisco, Fabião das Queimadas, Preto Limão e outros que só acessamos via textos de folcloristas ou folhetos de cordel, podemos inferir uma profundidade de experiências trocadas em um período caro à história brasileira.

²² MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória: o reinado do Rosário no Jatobá*. São Paulo: Perspectiva, 1997, p. 38.

²³ Ibidem, p. 38.

²⁴ GOMES, Germana Guimarães. *Insultos, elogios e resistências: participação de repentistas negros em cantorias do Nordeste (1870-1930)*. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2012.

A peleja entre a paraibana Chica Barrosa e Neco Martins, por exemplo, aponta um confronto poético entre um homem e uma mulher, mas também entre um proprietário de terras e uma cantadora negra nascida nos arredores do Quilombo da Mãe D'água²⁵, explicitando polos de interesse opostos no mesmo evento. Aliás, não só os personagens se contrapunham, como também as audiências que os acolhiam enquanto representantes. Branco e negro, com posse e despossuída, homem e mulher, pela disposição do encontro visualizamos marcas dos conflitos fundantes da sociabilidade local.

A princípio ocorrida em 1910, a peleja ainda traz uma importante informação a respeito do que Francisca Pereira dos Santos analisou como o recorrente medo masculino de enfrentar cantadoras, pois “o que ali está em jogo são os valores morais da sociedade patriarcal. Perder de mulher é quase como se igualar a elas, o que implica mexer no código de honra masculino”. A partir dessa constatação, podemos considerar como a própria ética das pelejas era perfurada pela ética de seu entorno; não à toa, segundo Irani Medeiros, o confronto entre Chica Barrosa e Neco Martins terminou sem um vitorioso, já que, após o crescente apoio público à cantadora, seu oponente, “irritado, lançou mão de uma arma para alvejá-la”²⁶.

Numa outra peleja, disputada entre Manuel Cabaceira e o Manuel Caetano, cuja condição de escravizado ou liberto é incerta²⁷, Paulo Teixeira Iumatti enxerga uma reorganização dos duelos de cantoria no que respeita à profissionalização e à autonomia de poetas negros. Num momento de fragilidade escravista, com a oficialização do pagamento aos participantes, dinamizou-se uma rentabilidade da cantoria, além da possibilidade de sujeitos escravizados acumularem renda para sua alforria, à proporção que ganhassem destaque no circuito.

Aliás, a peleja também é interessante para evidenciar uma compreensão comum nos anos finais da escravidão, em que o termo *negro* passava a ser visto como sinônimo de *escravo*, *cativo*²⁸.

²⁵ MEDEIROS, Irani. *Chica Barrosa: a rainha negra do repente*. João Pessoa: Idéia, 2009, p. 54.

²⁶ Ibidem, p. 54.

²⁷ IUMATTI, 2020, p. 91.

²⁸ MATTOS, 2013.

CABACEIRA
 Negro encurta essa língua
 Vae conhecer teo logar
 Olha que eu sou homem branco
 Que nasci para mandar;
 Eu não sou da tua igualha,
 Muleque pé de ‘xambar’

CAETANO
 Me comparou com a cabra
 sem eu ser do seu chiqueiro?
 Está me chamando de negro
 sem eu custar seu dinheiro?
 Se quiser ser respeitado
 Respeite o negro primeiro²⁹

A relação entre branquitude e mando trazida por Manuel Cabaceira nos versos “olha que eu sou homem branco / que nasci para mandar”, inclusive, também é presente em outro clássico desafio das cantorias, a peleja de 1874 entre Inácio da Catingueira, poeta-cantador negro e escravizado, e seu maior oponente, Francisco Romano, ou somente Grande Romano. De acordo com Linda Lewin, a partir do duelo e da análise historiográfica sobre esses protagonistas, pode-se constatar como a noção de *branquitude* (ou *brancura*) era compreendida no Norte Agrário pela comunhão entre raça, nascimento e filiação familiar³⁰, de modo a demarcar a *qualidade* dos sujeitos, isto é, os aspectos que caracterizavam seu pertencimento social.

Para além das noções de branquitude e conflito racial, a peleja entre Francisco Romano e Inácio da Catingueira é fundamental porque sistematiza um conjunto de hipóteses caras ao universo interno e externo da poesia de improviso. Internamente, o ponto de principal consideração reside na tópica do *marco* — também presente nos versos dos outros cantadores negros aqui citados —, isto é, um subgênero das pelejas orais e gênero da literatura de folhetos que consiste na descrição de uma fortaleza ou um território de proporções exageradas, cujo domínio representaria a fama do cantador que o enuncia. Os marcos, por sinal, foram a principal habilidade trabalhada por Joaquim Francisco Santana em sua poética,

²⁹ IUMATTI, 2020, p. 95.

³⁰ LEWIN, Linda. Who was “o Grande Romano?” Genealogical purity, the indian “past”, and whiteness in Brazil Northeast backlands (1750-1900). *Clio*, Revista de pesquisa histórica, n. 25, v. 1, p. 83-143, 2007. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/revistaclio/article/view/24695>.

numa intensiva associação entre a posse de um território, a valorização poética e a negação do rebaixamento racial.

O segundo ponto que emerge do encontro entre Romano e Catingueira está nos processos de fixação, legitimação e institucionalização da memória das cantorias, uma vez que, a partir desse encontro de grande reverberação, visualizamos duas vertentes da história popular que, seguindo os passos de Linda Lewin³¹, se distinguem no *Texto Teixeira* e no *Texto Catingueira*. Lembrado por folhetos e por textos de nomes como Francisco das Chagas Batista, o Texto do Teixeira marcaria uma vitória do poeta branco frente a Inácio, além da amenização discursiva dos confrontos raciais do desafio; já o *Texto Catingueira*, que lê a vitória do cantador negro, ficaria em mãos da memória oral de uma população majoritariamente negra, provavelmente empática e próxima a Inácio.

Se, de um lado, o desafio teria no texto dos folhetos uma narrativa de embranquecimento e harmonização, na *boca do povo*, a vitória seria aquela destinada ao protagonismo negro. Assim:

Ao projetar sua persona singular como uma censura a Romano, perante centenas de espectadores, Inácio enalteceu os talentos do “negro” para colocar em questão o significado de ser escravo. Ao apagar a distância social e literalmente cantar sua inteligência, Inácio lançou insultos poeticamente sancionados que invertiam a hierarquia dentro do contexto de um evento-performance. Que ele o tenha feito, contudo, ante uma audiência iletrada, significou que subsequentemente a oralidade da cultura popular preservaria Inácio na memória coletiva por uma geração que permaneceu desconhecadora tanto do folheto quanto do jornal. Uma cultura popular essencialmente oral também produziu poetas e aficionados que seriam os primeiros a louvar Inácio em impressos, logo após 1900, imortalizando-o como um poeta consumado e um homem negro que, ao desafiar com êxito o trono do “Rei dos Cantadores”, pôs em xeque as humilhantes convenções de deferência social inerente a uma ordem escravista³².

Por fim, embora o enredo da peleja tenha uma finalização abrupta, até mesmo incomum aos códigos dos desafios, Linda Lewin levanta a hipótese de que, para além da oposição racial na disputa, também se friccionavam duas diferentes tradições de improviso: a cantoria de viola (tocada por Francisco Romano) e a das emboladas ou do coco (guiada por Inácio da Catingueira).

³¹ LEWIN, 2007, p. 81-107.

³² Ibidem, p. 100.

Essa questão é louvável, pois talvez ilustre um momento de reorganização das regras das cantorias ainda no século XIX, e não apenas após os anos 1970, quando a organização de festivais, a divulgação pelo rádio e a criação de associações de cantadores modificaram os hábitos dessa prática secular. Mais rápida e com o pandeiro como principal instrumento de acompanhamento, na embolada ou no coco as bases musicais não se dão por efeitos melódico-harmônicos, como na viola, mas por procedimentos percussivos, timbres e células rítmicas que podem ter atrapalhado o desenvolvimento das ideias de Francisco Romano.

O ponto a se destacar, contudo, é que, se de fato as cantorias valorizaram a instituição da viola como padrão, podemos verificar nos filiados ao *Texto Teixeira* uma seletividade que priorizou uma forma de tocar branca em detrimento de outras possibilidades negras, como o pandeiro, o ganzá e o reco-reco. Na mesma medida, esse confronto de diferentes tradições de improviso pode ter restringido ou dificultado a participação de outros poetas negros nas cantorias e pelejas de viola.

Ademais, a colisão de diferentes musicalidades ou expressividades com as cantorias também surge em outros versos dos desafios, até mesmo pela voz de cantadores negros, como no marco *A defeza da lagôa*, de Joaquim Francisco Santana, no qual vemos uma negação à presença de “cantador de capoeira”. De antemão, porém, vale destacar um ponto que trabalharemos adiante: este marco é um texto em irresoluta tensão, já que foi apresentado pela primeira vez por Francisco Chagas Batista — um dos principais canonizadores da vertente do *Teixeira* — numa estrutura que fragiliza seu autor primeiro, Joaquim Franciso.

Da lagôa terreno é mui audavel
Mas, é pra cantor considerado
Pode entrar na lagôa com seu dono,
Nada sofre e é mui apreciado;
Mas se for cantador de capoeira
Na entrada se acaba o desgraçado³³

Sem uma resposta à posição de emboladores, coquistas e capoeiras no improviso das cantorias, vale nos perguntarmos: seria, afinal, a resistência do *Teixeira* a tradições

³³ SANTANA, Joaquim Franciso. *A defeza da lagoa*. In: ALMEIDA, Átila; SOBRINHO, José Alves. *Marcos e vantagens*. Campina Grande: UFPB, 1981, p. 44.

percussivas uma tentativa de afastamento negro e embranquecimento dos espaços das cantorias, num primeiro momento, e da literatura de folhetos, em sequência?

Ao longo desta dissertação, buscamos encontrar, pelas entrelinhas de um discurso quase apagado e bastante oblíquo, como um homem negro pôde oferecer uma ambição de liberdade por seus versos. Pela agremiação de argumentos sobre mitologia, geografia, matemática e astrologia; pela religiosidade católica; pelo assertivo rebate ao insulto racial e à utilização do marco como tópica capaz de contrastar com o rebaixamento racial e social; acreditamos que a poesia de Joaquim Francisco — assim como a de outros cantadores negros — concede uma dose de pertencimento e esperança em meio a uma sociedade com impasses de sociabilidade forjados durante e após o escravismo.

No primeiro capítulo, buscamos trabalhar a questão das fontes utilizadas na pesquisa, discutindo barreiras ao estudo de personagens da diáspora negra para o Brasil. Para fazer isso, pontuamos aspectos que tratam da produção e da validade de fontes histórico-literárias caras à pesquisa: folhetos de cordel, registros de folcloristas e arquivos de documentação pessoal. Feito em meio à pandemia da Covid-19, infelizmente não pudemos nos debruçar sobre todos os possíveis materiais que remontariam um percurso biográfico para Joaquim Francisco Santana; ainda assim, trabalhamos com uma espécie de linha narrativa que recupera onde e como o poeta apareceu nesses suportes, o que responde de imediato à sua relevância singular como um dos mestres da literatura de cordel, tal qual exemplifica um folheto de Antônio Américo de Medeiros.

Logo em sequência, nos afastamos um pouco do personagem que dá origem ao texto para compreender os aspectos que caracterizam a habilidade do poeta-cantador e a complexidade das pelejas/cantorias. Nesse ponto, aliás, fica nítido como qualquer acusação a respeito de uma pobreza formal, estética ou espontaneísmo dessa prática poética é, no mínimo, leviana. A conquista do reconhecimento — a fama — em meio ao improvisado é árdua e justifica um profundo trabalho daqueles que, hoje ou no século XIX, se dedicam ou se dedicaram ao ofício. Aproveitamos o mesmo capítulo para alocar o estudo do gênero do marco e dos marcos de Joaquim Francisco Santana, já que por esses textos mesclaram-se tanto

a consagração pessoal do poeta quanto a síntese de uma utopia que rompia com o rebaixamento dos lugares sociais e o pertencimento étnico-racial de sujeitos negros.

Por fim, em “Os combates”, terceiro capítulo, nos dedicamos à análise de três encontros de Joaquim Francisco: as pelejas contra José Claudino, Antonio da Cruz e o demônio. Cada uma delas oferece pistas interessantes para o percurso desenvolvido até então, seja pelo uso do marco como subgênero, pelo conflito racial direto, pela maleabilidade frente a insultos pessoais, pelos ganhos do status ou pela canonização advinda da disputa contra um elemento sobrenatural. No que trata da peleja com o demônio, inclusive, lemos nela um tipo de síntese e memória dos percalços e percursos de Sem-fim, a ponto de encontrar uma inversão do paradigma racista que entendia, na imagem-lugar do negro, o gesto do demônio. No mais, após o capítulo estão anexadas integralmente as três pelejas analisadas.

Pela conexão entre as reflexões postas sobre as fontes de pesquisa, a compreensão do sistema das cantorias e sua apropriação por cantadores negros e a análise poética de Joaquim Francisco, buscamos cumprir os objetivos de uma pesquisa que, com seu caráter também analítico, almeja estudar uma franja de reivindicação de liberdade particular ao universo das cantorias. Nesse jogo estabelecido nas contendas da linguagem, entre exposições e ambiguidades, pelo toque da viola, temos conflitos abertos, iras postas à prova, a sagração de quem raramente pôde, com olhos nos olhos, disputar uma briga parelha.

Por fim, vale destacar que utilizamos os termos poeta, poeta-cantador e cantador como sinônimos daqueles que se dedicam à poesia cantada de improviso, seja como voz autoral seja como personagem de um folheto que tematiza uma contenta entre poetas. Em caso de alguém que assine pelejas inventadas ou tenha escrito um folheto, usaremos uma antiga nomeação interna à literatura de cordel: poetas de bancada ou até mesmo cordelistas. Para as vozes narrativas que apresentam os preâmbulos de desafios escritos, consideramos pertinentes nomeá-las como *eu-lírico*.

1. A MEMÓRIA

1.1. Por uma leitura das entrelinhas

Os retratos de uma mulher e de um homem negros são os elementos centrais de duas obras encomendadas e produzidas pelo artista goiano Dalton Paula para a exposição *Histórias Afro-atlânticas*, realizada no Museu de Arte de São Paulo (MASP) em 2018. Intitulados *Zeferina* e *João de Deus Nascimento*, respectivamente, esses trabalhos desempenhavam “o papel de dar rosto e visibilidade a personagens que precisam ser reinscritos na história e nos livros didáticos do país”³⁴. Ou seja, para além de seus méritos estéticos e artísticos, os fartos óleos sobre tela pintados pelas mãos de Dalton Paula, um artista plástico negro, também levantavam compromissos éticos, políticos e intelectuais que residiam tanto na produção artística quanto na aquisição, difusão e salvaguarda da obra por parte de uma instituição museal. Nessa perspectiva, afirma-se, em verdade e urgência, uma reincidente denúncia que é enunciada e desclassificada no dia a dia brasileiro: o racismo que ora invisibiliza ou menospreza a participação da população negra nos mais diversos traços da cultura brasileira, ora consolida faces de violência e desigualdade, afirmando estereótipos negativos, até mesmo desumanizantes.

Contra essa dinâmica racista, as duas obras de Dalton ofereceriam um sopro de futuro capaz de sensibilizar e apresentar vivências outras para uma realidade em construção. *João de Deus Nascimento* é um quadro que colore a presença de um dos líderes da conjuração baiana (1798); nele, vemos um homem rijo, bem apessoado, com seu terno verde-musgo sobreposto a uma camisa branca com gravata também branca; os olhos abertos são perolados e fixos numa determinação admirável que se confirma pela barba delineada, os lábios fechados, sérios e harmônicos, com o franzir pensativo que atravessa uma concentração imponente. Tudo nesse homem é altivo e originado da criatividade daquele que o pintou, de onde emerge um sentimento positivo que nos comove em empatia e que se coloca fisicamente no primeiro plano da tela, frente a um fundo azul acinzentado.

³⁴ PEDROSA, Adriano; SCHWARCZ, Lilia Moritz; TOLEDO, Tomás. Retratos. In: *Histórias afro-atlânticas*. Volume 1. Catálogo. MASP: São Paulo, 2018, p. 238.



Figura 1: Dalton Paula. *João de Deus Nascimento*. (2018). Óleo sobre tela, 45x61cm. MASP

Zeferina, por sua vez, repete a colocação diante do azul, no entanto, seu vestido vinho-avermelhado com babados brancos sustenta uma elegância inesperada para uma mulher escravizada que liderara uma comunidade quilombola. O penteado modelado, os olhos profundos, cravados em algo distante, e os brincos — uma ausência de tinta que cria a “metáfora da própria personagem que ele [Dalton Paula] pintou”³⁵ —, quando somados ao vestido que desnuda a parte superior do tronco, ombros e clavícula, reforçam sua plenitude, certeza e dignidade. A personagem também traz a boca contraída, a cabeça levemente arqueada, uma postura entre o soslaio e o enfrentamento, elementos que pouco a pouco delineiam a métrica de orgulho que o artista acrescentou a nomes não glorificados nos panteões do heroísmo brasileiro.

³⁵ MENEZES, Helio. Oito obras de “Histórias afro-atlânticas” analisadas por um de seus curadores. *Nexo jornal*, 13 de julho de 2018. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2018/07/13/8-obras-de-%E2%80%98Hist%C3%B3rias-afro-atl%C3%A2nticas%E2%80%99-analisadas-por-um-dos-curadores>.



Figura 2: Dalton Paula. *Zeferina*. (2018). Óleo sobre tela, 45x61cm. MASP

Ambos os personagens são retratos pictóricos que buscam materializar, por meio das obras de arte, duas experiências negras marginalizadas em humanidade da história e do cotidiano do país; são imagens novas, mas que ainda incomodam o olhar alinhado com o mosaico racialmente desajustado da sociedade brasileira. Através dos retratos, esses quadros também devolvem “ao pintor um rosto que, sem encarar diretamente, confronta-o com sua condição de artista negro numa sociedade ainda profundamente hierárquica e racista”³⁶. Aliás, vale considerar que a própria escolha do gênero retrato para representar personalidades paralelas aos cânones artísticos pode ser analisada à luz de brio que Dalton almejava pincelar em seus representados, já que o retrato, enquanto forma de expressão visual, foi muito apropriado pelas elites ocidentais para inscreverem seus legados na memória das pinacotecas e museus. Nessa lógica, colorir uma mulher e um homem negros no interior de uma moldura escaldante para grupos subjugados pode ser validado como uma tentativa de transgressão e até mesmo de protesto.

³⁶ ERBER, Laura. Para repensar narrativas de uma certa arte. *Suplemento Pernambuco*, Recife, n. 132, fev. 2017. Disponível em: .

Se o trabalho do artista para retomar a dignidade frente a um mundo que inferioriza e impõe a desumanização a homens e mulheres negros³⁷ foi, em alguma medida, o de ficcionalizar trajetórias numa linha tênue entre a intervenção no presente e os recursos históricos, como poderíamos considerar o trabalho do pesquisador que se atira a analisar aquilo que os arquivos não explicitam e que os fatos por si são incapazes de responder? Como manusear fontes obscuras para descobrir interações, toques, experiências e solidariedades ainda hoje expostas a balas de fogo e fome? Como recuperar a memória, valorizar, reconhecer e conceder o direito de vida a expressões que se enquadram naquilo que é ainda desvalorizado ou desconhecido? Até que ponto a análise das formas culturais e trocas negras se permite compreender pela frieza das certidões de nascimento, atestados de polícia, documentos de posse etc.?

De acordo com Stuart Hall, ao inferirmos a presença e a autoria negra na cultura popular, nos deparamos com uma multiplicidade de elaborações estéticas cuja análise monolítica ou generalista é incapaz de decifrar. A partir disso, variadas em tempos, regiões, formatos e linguagens, as práticas culturais negras tecidas com a diáspora africana ocupam os entremeios dos discursos, as palavras cifradas, o implícito, os códigos não resolvidos de uma elaboração artística que se fez pela e com a transgressão da ordem social. Sejam elas promovidas em quilombos, festas urbanas, músicas de trabalho ou fios costurados silenciosamente:

não importa o quão deformadas, cooptadas e inautênticas sejam as formas como os negros e as tradições e comunidades negras pareçam ou sejam representadas na cultura popular, nós continuamos a ver nessas figuras e repertórios, aos quais a cultura popular recorre, as experiências que estão por trás delas. Em sua expressividade, em sua musicalidade, sua oralidade e na sua rica, profunda e variada atenção à fala; em suas inflexões vernaculares e locais; em sua rica produção de contranarrativas; e, sobretudo, em seu uso metafórico do vocabulário musical, a cultura popular negra tem permitido trazer à tona, até nas modalidades mistas e contraditórias da cultura popular *mainstream*, elementos de um discurso que é diferente — outras formas de vida, outras tradições de representação³⁸.

Almejar compreender uma prática “cooptada”, “inautêntica” ou “deformada”, mas assinada por um significante partilhado na experiência da escravidão e da construção das

³⁷ MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. São Paulo: n-1 Edições, 2018.

³⁸ HALL, Stuart. Que negro é esse na cultura negra? In: *Da diáspora: identidade e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013, p. 380.

identidades negras no processo de abolição, portanto, pressupõe o enfrentamento de obstáculos que são de ordens presentes e passadas à nossa capacidade. Passadas, porque as minúcias procuradas são muitas vezes labirínticas, quando não impossíveis: os registros que não existem mais, as fontes que não revelam em primeira pessoa a intenção de enunciação e o significado de recepção, os textos que ofuscam a humanidade de homens e mulheres vistos como objetos, a necessidade de compreender uma voz que fica por trás de um véu ou uma parede. Presentes, porque significam a necessidade de abrir feridas e entrar em contato com temas, histórias, visões de mundo e realidades árduas, hostis, quando não deploráveis, mas que foram vividas pelos sujeitos-objetos da pesquisa. Cria-se, assim, um espelhamento das angústias — e alegrias — vividas transversalmente pelo pesquisador e pelo pesquisado.

No entanto, ao assumir esse espelhamento das fissuras que fazem com que o racismo seja “um elemento cultural específico”³⁹, não podemos tomá-lo com um protagonismo analítico que cegue o rigor, o objetivo e a precisão do estudo. Sabemos que, como diz Paul Valéry, “não existe teoria que não seja um fragmento cuidadosamente preparado de alguma autobiografia”⁴⁰, entretanto, a pura reprodução da experiência pessoal do pesquisador sobre seu estudo cobriria sua abordagem de imprecisão, anacronismo e falta de senso de coletividade, tornando-a volátil enquanto proposta que tenciona, também, ampliar a produção intelectual de uma época e das gerações seguintes. Assumir uma identidade egocêntrica e sem criticidade⁴¹, portanto, é abdicar da dimensão coletiva que tem o conhecimento.

Para além desses dois pontos, a tentativa de interpretação de uma franja de presença negra viva e esvaziada de contribuição positiva em nossa literatura, música, teatro ou arte, em geral, também é custosa, pois colide com espinhos e desarmonias comuns aos dias de hoje: ataques aos serviços públicos, às universidades e, em palavras secas, ao conhecimento. Este trabalho, felizmente, teve a oportunidade de ser feito e financiado numa universidade pública, isto é, sob a tutela da autonomia e ao lado de um conjunto de profissionais, professores, estudantes e entidades que muniam um ambiente propício à reflexão.

³⁹ FANON, Frantz. Racismo e cultura. In: *Por uma revolução africana: textos políticos*. São Paulo: Zahar, 2021, p. 70.

⁴⁰ VALÉRY, Paul. Poesia e pensamento abstrato. In: *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1991, p. 204.

⁴¹ HAIDER, Asad. *As armadilhas da identidade: raça e classe nos dias de hoje*. São Paulo: Veneta, 2019.

Se, por um lado, Stuart Hall apresentou a compreensão das presenças negras na cultura popular como difícil e, muitas vezes, opaca, por outro, a própria construção de fontes históricas elaboradas por grupos marginalizados na diáspora também levanta dificuldades de interpretação e acesso. De acordo com o antropólogo haitiano Michel Rolph-Touillot, a história é constituída por uma ambivalência entre os processos sócio-históricos e a forma como os conhecemos, isto é, entre “o que ocorreu e aquilo que se diz ter ocorrido”⁴²; entre os processos e as narrativas desenvolvidas sobre eles. Nessa equação, a produção de fontes documentais — das quais uma das capacidades é respaldar a relevância dos fatos — seria uma maneira de legitimar relações de poder e, conseqüentemente, estabelecer silenciamentos que solapam as práticas de grupos subalternizados, limitando-os, inclusive, em sua capacidade de produzir outras fontes válidas.

O poder que se sustenta das desigualdades entre classes, raças e gêneros permite que haja uma curadoria autoritária do que é ou não validado pelo processo histórico. As escolhas são determinadas de um jeito muitas vezes invisível pelas forças econômicas, políticas, sociais, mas elas estão sempre acompanhadas de seu par negativo, que é o silenciamento dos elos mais fracos no tecido social.

Silêncios ingressam no processo de produção histórica em quatro momentos cruciais: no momento da criação do fato (na elaboração das *fontes*); no momento da composição do fato (na elaboração dos *arquivos*); no momento da recuperação do fato (na elaboração das *narrativas*); e no momento da significância retroativa (na elaboração da *história* em última instância)⁴³.

Se “o poder começa na fonte”⁴⁴ e se enraíza por arquivos, narrativas e história, a denúncia de exclusão que é revisitada e incansavelmente verbalizada por movimentos negros não é, sob esse prisma, de ordem moral ou dos comportamentos, mas dos processos estruturais que constituíram nosso arcabouço epistemológico e as engrenagens da contemporaneidade⁴⁵. Afirmar a importância de autores(as) negros(as), questionar cânones enrijecidos, criticar tradições consolidadas, aspirar por brechas obstruídas ou contorcer métodos analíticos e construções imagéticas e narrativas, tal como vimos em *Zeferina* e *João*

⁴² TROUILLOT, Michel Rolph. *Silenciando o passado: poder e a produção da história*. Curitiba: Huya, 2016, p. 21.

⁴³ Ibidem, p. 58-59.

⁴⁴ Ibidem, p. 62.

⁴⁵ ALMEIDA, Silvio. *Racismo estrutural*. São Paulo: Editora Jandaíra, 2019.

de Deus Nascimento, tem como objetivo discriminar positivamente para afinar aquilo que as relações de poder desafinam. É propor uma ordem social que rompa com pactos que, neste caso, não foram pactuados mutuamente.

Acorde com essa perspectiva, a escassez de material documental de períodos como o da escravidão brasileira, portanto, não estaria ligada à passagem do tempo ou a acordos firmados entre diferentes grupos, mas ao jogo sócio-histórico dos agentes que participaram desse processo, ou seja, estaria imersa dentro dos conflitos e contradições que movimentavam a dinâmica social⁴⁶. Da constatação de um vazio arquivístico e da predominância de uma forma narrativa tendenciosa para a falta de mulheres e homens negros, surge a necessidade de ampliar os escopos de interpretação para suportes heterodoxos a uma historiografia anterior aos anos 1980, na medida em que essas novas fontes poderiam conferir uma enriquecida oferta de caminhos de descobrimento das experiências. Através de cartas, quadros, diálogos trocados, rezas e outras minúcias, os historiadores buscaram ouvir as trepidantes vozes que escravizados(as), livres, forros e pobres compartilharam em suas vidas. Como diz Maria Cristina Wissenbach:

Foi necessário também contornar a frieza de informações despersonalizadas ou puramente quantitativas, filtrar os testemunhos, *ler nas entrelinhas* e abstrair, no máximo do possível, os preconceitos, as visões preestabelecidas, as situações de constrangimentos, nas quais réus, escravos e forros se colocavam diante de juízes, policiais e escrivães para serem julgados⁴⁷.

Tem-se, então, duas tensões: a do silenciamento pela falta de recursos/fontes para estabelecer uma disputa párea que inscreva narrativas pessoais e de grupos dentro de uma reconhecida dignidade; e outra que articula as experiências partilhadas em meio à diáspora por formas estéticas muitas vezes turvas em sua crítica, intervenção e contestação da ordem social.

É sob esta equação que interpretamos a poesia do cantador Joaquim Francisco Santana, um homem negro, livre, nascido na segunda metade do século XIX e que, pela

⁴⁶ MOURA, Clovis. *Dialética radical do Brasil negro*. São Paulo: Editora Anita, 1994.

⁴⁷ WISSENBAACH, Maria Cristina C. Cartas, procurações, escapulários e patuás: os múltiplos significados da escrita entre escravos e forros na sociedade oitocentista brasileira. *Revista Brasileira de História da Educação*, n. 4, 2012, p. 105. Disponível em: <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/rbhe/article/view/38724>. (Grifo nosso).

prática da poesia cantada de improviso, as cantorias, articulou sua trajetória profissional num meio que o reverenciou como *rei dos cantadores*. Testemunha viva de um Brasil escravista, imperial e, posteriormente, livre e republicano, acreditamos que, através de sua linguagem poética, podemos encontrar indícios das ambições de liberdade em meio à virada do século XIX para o XX, esboços da formação de uma identidade étnico-racial para o pós-escravidão, elementos vastos que marcam a maneira como uma comunidade coloriu e ritmou fatos inomináveis da sangria social numa linguagem poética singular. Podemos ainda, é claro, inferir estratégias ou formas possíveis com que este homem, individualmente e pela cantoria, ofereceu emoção, inspiração, solidariedade e esperança para seus pares: uma alternativa frente a um universo cravejado de violência e desumanização.

Para que essas interpretações sejam consideradas, precisamos compreender quais são as fontes utilizadas como referências, sobretudo aquelas literárias. Isso é importante porque a pesquisa tem dois pilares como pontos de partida: os folhetos da literatura de cordel brasileira e os trabalhos de intelectuais que se dedicaram a estudar as formas poéticas por meio do folclore ou da cultura popular. Tal distinção é importante na medida em que aproxima e tensiona as conjunções ou distinções entre história e literatura, entre ideologia e observação, principalmente se levarmos em consideração que, por literatura de folhetos, não compreenderemos textos com fins imediatos em si, mas possibilidades artísticas de transgressão surgidas nas entrelinhas do discurso, isto é, elaborações de utopia e indagação⁴⁸.

Realizado em meio à pandemia da Covid-19, este trabalho encontrou dificuldades de acesso a arquivos, igrejas, cartórios e, até mesmo, à região que poderia dar indícios da trajetória de Joaquim Francisco Santana, a Zona da Mata Norte pernambucana e o estado da Paraíba, ambos no Nordeste brasileiro. Em um primeiro momento, realizamos uma viagem de campo à Biblioteca de Obras Raras Átila Almeida, da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB), em Campina Grande, para analisar folhetos de cordel que recuperavam as contribuições de Joaquim Francisco. Ao longo dessa viagem à UEPB, ainda que tenhamos encontrado um rico material analítico, não foi possível adentrarmos numa procura biográfica

⁴⁸ CANCLINI, Néstor García. *As culturas populares no capitalismo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

intensa sobre o personagem que justifica esta dissertação. Surgiu, assim, a necessidade de um retorno aos estados já citados, o que foi impossibilitado pela chegada da pandemia.

Vale ressaltar que, embora os desafios de cantorias sejam uma matriz forte para inferirmos a origem da literatura de cordel, não devemos compreendê-los como sinônimos⁴⁹, já que os desafios são eventos poéticos orais promovidos mediante público presencial, enquanto a literatura de cordel é escrita e composta para um público oral e leitor, mas afastado do poeta. Mesmo que os cordelistas façam reescritas parciais de desafios reais na prática das cantorias, seus textos tomam como alvo um público diferente, constituindo uma segunda camada de autoria que se sobrepõe à do cantador original⁵⁰. Não obstante, pelos folhetos encontramos diálogos temporais e espaciais que oferecem recursos para a compreensão desses desafios, principalmente na virada do Oitocentos para o primeiro triênio do século XX.

Ao estruturar uma pesquisa que busca compreender, pela expressão histórico-literária, como um importante cantador negro assimilou, imaginou e compartilhou significados para uma realidade e memória negra no Nordeste do Brasil e como suas criações poéticas justificaram que sua audiência o validasse enquanto porta-voz ou agregador das interações sociais⁵¹, imergimos numa questão nevrálgica deste trabalho: o peso dado à interpretação dos folhetos de cordel. A partir deles e de sua capacidade de expressar “um mundo de extraordinária fluidez e extensibilidade, que não pode ser apreendido por nenhum campo disciplinar autônomo”⁵², nos situamos num paradigma que é o de quanto essas obras podem nos oferecer de visualização da memória social, das formas de imaginação e da vida do personagem estudado.

Nesse sentido, pode ser uma enfática colaboração à capacidade da literatura de cordel de retratar e representar pontes comunicativas do dia a dia brasileiro enquanto “crônica

⁴⁹ ABREU, Márcia. *História de cordéis e folhetos*. Campinas: Mercado de Letras, 1999.

⁵⁰ PETERSON, Jordan *apud* MARAMALDO, José Roberto Vensan. *Os poetas duelistas e suas armas narrativas: duelo de cantoria como signo complexo*. Dissertação (Mestrado). Universidade de São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros, São Paulo, 2019, p. 18.

⁵¹ CANDIDO, Antônio. O escritor e o público. In: *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2019, p. 83-98.

⁵² BRASIL. Ministério da Cultura. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Ata da 89ª Reunião do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural. Parecer por Ulpiano Bezerra de Menezes. Rio de Janeiro, 19 de setembro de 2018, p. 9.

poética e história popular”⁵³. Ao concordar com a capacidade dos folhetos de reescreverem o cotidiano, poderíamos aprofundar uma reflexão que trata dos gêneros narrativos como “instituições sociais historicamente construídas”⁵⁴, uma vez que eles permitem o acesso ao “interior de um sistema de crenças ou uma hierarquia de valores estritos”⁵⁵. Essas premissas validam que tanto as cantorias quanto os folhetos seriam formas de narrar capazes de transpor a literatura e vinculá-la aos acontecimentos de mundo difundidos entre seus produtores e consumidores, de modo que, por estar inserida nos códigos do dia a dia, ela marcaria um campo de escoamento das tensões locais, de negação e afirmação de identidades comunitárias:

Essa prática de narração afirma-se como uma forma de resistência à alienação, imposta pelo sistema que abrange tanto as situações de trabalho como determinadas formas de lazer produzidas sob o controle das classes dominantes.

As práticas da cultura popular possibilitam que os indivíduos, a elas relacionados, dificultem, de alguma forma, a perda de sua identidade e integridade enquanto seres humanos que vivem em sociedade. O simples fato de participar de diferentes manifestações de cultura popular já se caracteriza como negação (mesmo que inconsciente) da cultura dominante e como forma de reação aos padrões culturais por ela impostos⁵⁶.

A possibilidade de ler os folhetos como reflexo do cotidiano, portanto, permite que os vejamos como meios de comunicação ao mesmo tempo que textos criadores de unidade simbólica e contestação. No interior dessa prática narrativa que possibilita acessar visões de mundo e percepções de temporalidades específicas, há a tematização e formalização dos conflitos e das violências vividas dentro da “múltipla circunstância histórica em que se deram”⁵⁷. Dessa forma, os folhetos de época, aqueles que abordam o cangaço, as sátiras governamentais e até mesmo a imigração nordestina pelo Brasil, podem ser lidos como um modo de a literatura reinventar-se e tematizar seu entorno imediato. Não obstante, acreditamos que, embora a escravidão ou algum tipo de orgulho étnico-racial seja poucas vezes aparente nos temas da Literatura de Cordel, através das vozes de cantadores negros personificados nos folhetos, é possível desmembrar uma inquietude dos limites da ética, da moralidade e da conduta social do Nordeste escravista e da Primeira República.

⁵³ CURRAN, Mark. *História do Brasil em cordel*. São Paulo: EDUSP, p. 20.

⁵⁴ MARAMALDO, 2019, p. 20.

⁵⁵ PETERSON apud MARAMALDO, op. cit., p. 20.

⁵⁶ AYALA, Maria Ignez Novais. *No arranco do grito: aspectos da cantoria nordestina*. São Paulo: Ática, 1988, p. 19.

⁵⁷ TERRA, Ruth Brito Lemos. *Memórias de lutas: literatura de folhetos no Nordeste (1893-1930)*. São Paulo: Global, 1983.

Todavia, validar os folhetos apenas como documentos temporais capazes de abrir visão a um passado longínquo eliminaria o que de mais próprio há nesses versos, que é o trabalho artístico e estético da linguagem. Caso tomássemos uma premissa estrita ao texto como fruto direto da experiência do poeta e de seu público, nos apoiáramos numa percepção funcionalista e instrutiva do poema, da imagem poética e da imaginação. Sendo assim, entendemos que a poesia de Joaquim Francisco Santana pode ser vista como metonímia das cantorias e de um gênero textual da literatura de cordel, desde que não consideremos suas criações como espelhamento de vida ou documento histórico impessoal, e sim como uma maneira de absorver o mundo em que o cantador estava inserido para figurá-lo numa extrapolação simbólica do real, isto é, figuração narrativa, utopia e indagação capaz de dignificar e libertar cantador e público — por pouco tempo que seja — das amarras de um cotidiano ímpar. A afirmação de Ulpiano Bezerra de Menezes em direção ao entendimento dos folhetos como parte dos *jogos sociais* que sustentam a norma social é notável para visualizarmos a necessidade de “desdocumentalização” dos folhetos:

para apreender a historicidade do cordel, não é conveniente pensá-lo como documento histórico: convém, antes, “desdocumentalizá-lo”, isto é, livrá-lo de ser tratado como apenas documento e abordá-lo como componente ativo do jogo social. E, para explorar sua singularidade, quanto ao tópico em questão, tomá-lo como formador de padrões do gosto popular além de excepcional produtor e difusor de imaginário em geral na nossa história.

Portanto, critério mais sensato é admitir que o cordel expressa imaginariamente o Nordeste, mas expressa ainda mais a capacidade nordestina de imaginar. Não se trata, porém, de um imaginário homogêneo, mas muitíssimo heterogêneo e tecido de inúmeros fios, trançados com recursos inesgotáveis: do humor ao lúdico, da ironia aos sentidos duplos e justaposições surrealistas e assim por diante⁵⁸.

Realidade e imaginação, história e narrativa; todos esses pontos se amarrariam pelo traço constituinte da literatura de cordel que Marco Antônio Gonçalves descreveu como “uma alegoria, no sentido de que implica a ‘desrealização’ de um real, e não uma simples reprodução ou transposição de um real para uma forma poética”⁵⁹. A partir disso, tomar a obra que envolve o poeta-cantador Joaquim Francisco Santana como uma das fontes válidas para recuar o olhar a momentos centrais da virada do século XIX para o século XX, no então

⁵⁸ BRASIL, 2018, p. 19.

⁵⁹ GONÇALVES, Marcos Antônio. Imagem-palavra: a produção do cordel contemporâneo. *Sociologia & Antropologia*, v. 1, n. 2, nov. 2011, p. 220.

“Norte Agrário”⁶⁰, fez com que lidássemos com algumas dificuldades salutaras no processo de pesquisa.

Caso nos restringíssemos a considerar apenas os documentos não-literários providos por instituições como a Igreja, a polícia ou o Estado para autenticar os aspectos biográficos e a relevância de Joaquim Francisco no percurso das cantorias, da literatura de cordel e da cultura brasileira, certamente nos limitaríamos a confirmar ausências integrantes de um modo de agir e pensar que minimiza as contribuições negras na história da literatura brasileira⁶¹. Ficar restritos ao que poderíamos documentalmente comprovar ou localizar nos arquivos, portanto, seria também colocar um véu espesso sobre as vidas, experiências, sentimentos e formas de se relacionar daqueles que, pela carência de poder, não obtiveram reconhecimento sob determinada ordem. Daí que, como escreve Saidiya Hartman, “o arquivo, nesse caso, é uma sentença de morte, um túmulo”⁶².

Sob esse ponto de vista, manter-se com tal postura seria produzir uma pesquisa alinhada com uma tradição de marginalização e exclusão de fontes e significados. Logo, acataríamos que renunciar a um produto da cultura — seja ele um folheto ou um cantador — é uma postura razoável, já que colocaríamos milhares de versos abaixo das etiquetas da inexistência ou, no limite, da irrelevância. Pela imagem de uma balança desigual, em um prato alto haveria as formas e pensamentos valorizados; no outro, um balaio de criatividade vistas como descartáveis e desprezíveis, mas que existem e se constituem mutuamente⁶³.

Na mesma via, se tomássemos a irrelevância como postura, por meio de discriminações indiretas, a coadunaríamos com engrenagens racistas, uma vez que o descartável seria, também, o produzido no seio de uma cultura da diáspora que tem como

⁶⁰ MELLO, Evaldo Cabral de. *O Norte agrário e o Império* (1871-1889). Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

⁶¹ Cf.: MIRANDA, Fernanda Rodrigues de. *Corpo de romances de autoras negras brasileiras* (1859-2006): posse da história e colonialidade nacional confrontada. Tese (Doutorado). Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2019; SILVA, Mário Augusto Medeiros da. *A descoberta do insólito: literatura negra e literatura periférica no Brasil* (1960-2000). Tese (Doutorado). Universidade de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2011.

⁶² HARTMAN, Saidiya. Vênus em dois atos. *ECO-Pós*, v. 23, n. 3, 2020, p. 15. Disponível em: <https://doi.org/10.29146/eco-pos.v23i3.27640p.15>.

⁶³ LEITE, Ana Mafalda. Modelos críticos e representações da oralidade africana. *Via Atlântica*, n. 8, 2005. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/va.v0i8.50017>.

principais atores de sua linguagem homens e mulheres negros⁶⁴. Ausentar-se dessa reflexão crítica teria como consequência perder não só os produtos da cultura, mas os prazeres, os olhares, os sons, os choros, os lamentos, os amores e as humanidades que foram pressionadas pelo trauma do escravismo e do racismo.

Se, em uma frente de trabalho, os folhetos de cordel aparecem como fontes indispensáveis para organizarmos as peças que encaixariam as reverberações e a poesia de Joaquim Francisco Santana, em outra, há os escritos, depoimentos e anotações feitas por folcloristas brasileiros, principalmente entre os anos 1870 e a primeira metade do século XX. Ainda que seja complexo e laborioso estabelecer uma unidade em torno dos nomes que se debruçaram no estudo do folclore, de modo geral, podemos localizar o embrião e a heterogeneidade de seus pensamentos na segunda metade do século XIX, quando a cultura popular (sob o conceito de folclore e do qual a poesia popular é um elemento integrante) foi o conteúdo que ofereceu a tomada de consciência de uma marginalidade regional em relação ao centro político e econômico do país, assim como a tentativa de afirmação de uma identidade nacional. De acordo com Renato Ortiz, o interesse em torno do folclore e, portanto, das noções de povo, de suas práticas culturais constituintes e de uma suposta tradição originária, serviu como oportunidade de afirmação cultural de uma elite empobrecida pela perda de capitais. Ou seja, a compreensão do folclore em sua dimensão de identidade e origem teve como propósito a reivindicação frente ao enfraquecimento político e econômico vivido pelas elites regionais, especialmente do Norte Agrário.

Seria o caso de nos perguntarmos se, para os intelectuais, o estudo do folclore não seria uma forma de afirmação, em contraponto à produção cultural dominante da qual são excluídos. O estudo da cultura popular seria uma espécie de consciência regional que se contrapõe ao traço centralizador do Estado. Foi esta a intenção de Silvio Romero, quando se dedicou à compilação de um cancioneiro brasileiro; ele pretendia se insurgir contra a cultura da corte, sediada no Rio de Janeiro. Há, portanto, uma correlação entre a emergência do folclore, que se dá predominantemente nas regiões periféricas, e o processo de unificação nacional em torno de um Estado mais centralizador. No momento em que uma elite local perde poder, tem-se um impulso para o estudo da cultura popular⁶⁵.

⁶⁴ HALL, Gwendolyn Midlo Hall. *Escravidão e etnias africanas nas Américas*: restaurando elos. Petrópolis: Vozes, 2017.

⁶⁵ ORTIZ, Renato. *Românticos e folcloristas*. São Paulo: Olho d'Água, 1992, p. 68.

Ancorada num momento descrito pela socióloga Ângela Alonso como os “epílogos do romantismo”⁶⁶, ao se compreender como responsável por resgatar as raízes da brasilidade, a primeira geração de intelectuais folcloristas desempenhou o papel de deter “uma prática histórica suficientemente densa para captar a utilidade e o sentido da existência do Estado brasileiro”⁶⁷. A capacidade de se colocar frente ao debate pela cultura, no entanto, só foi possível dada a posição periférica ocupada a partir das crises intensas que atravessaram as províncias do Norte, como o afastamento econômico-político em relação à Corte (Rio de Janeiro), o fortalecimento da cafeicultura no Sul do país, o esvaziamento de mão-de-obra pelo tráfico interprovincial, a queda do preço do açúcar, a alta frequência de revoltas populares na região e a crise social do mundo do trabalho. Os movimentos intelectuais e políticos da geração de 1870, cuja ruptura com o pensamento romântico era brusca e entre os quais é quase impossível estabelecer uma unidade, podem ser lidos, isso posto, sob a chave da experiência de exclusão, crítica e contestação ao Império⁶⁸.

O folclore, cuja associação com a literatura e a identidade nacional era sistemática, fora colocado como peça a partir da qual seriam feitas as disputas interpretativas da realidade e do futuro brasileiro, o que não significava, porém, um gesto de devoção ou integração dos sujeitos à vida pública da Corte. Pelo contrário, ainda que houvesse firmeza na tentativa de correspondência entre literatura e formas poéticas populares⁶⁹, os estudos também eram carregados de um cientificismo que encorajava e se sustentava sobre lógicas racistas⁷⁰. Se observarmos um fragmento de *A poesia popular brasileira*, do maranhense Celso de Magalhães, por exemplo, encontraremos uma explicitação da presença negra na constituição de uma poética popular, mas sob lentes que associam o demérito da literatura, da política e das hierarquizações raciais ao africano negro.

⁶⁶ ALONSO, Ângela. Epílogo do Romantismo. *Dados*, Revista de Ciências Sociais, Rio de Janeiro, v. 39, n. 1, 1996. Disponível em: https://www.academia.edu/3958226/Ep%C3%ADlogo_do_romantismo.

⁶⁷ ALENCASTRO, Luiz Felipe de. O fardo dos bacharéis. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 19, 1987, p. 70. Disponível em: <http://novosestudios.com.br/produto/edicao-19/#58dac699ae227>.

⁶⁸ ALONSO, Ângela. Crítica e contestação: o movimento reformista da geração 1870. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 15, n. 44, 2000. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/xCb8knmRgSgqmCLxKYG7qzq/abstract/?lang=pt>.

⁶⁹ RIBEIRO, Cristina Betioli. Folclore e nacionalidade na literatura brasileira do século XIX. *Tempo*, v. 10, n. 20, 2006, p. 151. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/tem/a/6qBPQnCxCxQpf8mLz3XYYGfWJ/?lang=pt>.

⁷⁰ SCHWARTZ, Lilian Moritz. O espetáculo das raças. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870-1930)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

Para nós, em literatura como em política, a questão da raça é de grande importância, e ela é o princípio fundamental, a origem de toda a história literária de um povo [...]. Se há na raça humana alguma coisa de bestial — o africano a possui. Entretanto ele entrou, cruzando-se na formação de nossa população, e com ele entraram também os seus costumes, as suas festas e os seus instrumentos, o seu fetichismo e até a língua. Este cruzamento não podia trazer bem algum. Trouxe mal. Deturpou a poesia, a dança e a música. O elemento africano acabou a obra que o português e a companhia tinham começado⁷¹.

Ainda que o trabalho dos folcloristas, especialmente naquilo que trata da poesia popular, tenha uma “construção conceitual”⁷² calcada no século XIX, as distinções em torno dos princípios que norteavam a pesquisa folclórica mobilizaram trabalhos múltiplos que tiveram, na coleta e na sistematização de material, um núcleo duro para verificar de que forma ocorriam as expressões poéticas populares⁷³. Pela coleta, organização e interpretação que camuflavam ideologias ora de imputação da marginalidade ora de profusão do mérito regional pelo resgate e preservação da cultura, a escrita dos folcloristas também colaborou com a significação das características culturais que ainda hoje lemos no Nordeste brasileiro⁷⁴.

É ilustre que as interpretações dadas por folcloristas para uma compreensão das origens e elementos da poesia popular (por meio das cantorias, num primeiro plano, e da literatura de cordel, num segundo) enfatizem a eventual capacidade dessa literatura de narrar o cotidiano ou interagir com suas dinâmicas sociais de produção, mas ao mesmo tempo vinculem essas poéticas a uma temporalidade estanque que faz dos poetas-cantadores tipos de

⁷¹ MAGALHÃES, Celso de. *A poesia popular brasileira* [1873]. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1973, p. 44-45.

⁷² MELO, Rosilene Alves de. Literatura de cordel: conceitos, intelectuais, arquivo. *Projeto História*, São Paulo, v. 65, 2019. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/41086>.

⁷³ O debate a respeito das diferentes concepções de folclore é vasto e espinhoso, a ponto de uma análise mais detida do tema não encontrar espaço neste texto. Se levantarmos, por exemplo, os nomes de Mário de Andrade e Câmara Cascudo para comparação, isto é, dois intelectuais ímpares para o estudo da cultura brasileira e que apresentam poemas ou dados biográficos do poeta-cantador Joaquim Francisco Santana em suas pesquisas, evidentemente precisaríamos desenvolver um trabalho paralelo capaz de conceituar e compreender as práticas, leituras e métodos que movimentaram esses autores que, embora se aproximem nos objetos, distinguem-se em proposição como água e vinho. Nesta dissertação, portanto, interessa-nos mais o objeto coletado e o tracejar de uma sutil linha geral a respeito do tema do folclore em sua abertura para a cantoria, e não um aprofundamento historiográfico das pesquisas folclóricas ou de cultura popular no país. De todo modo, salvaguardada a preocupação com o tema, indicamos algumas referências que podem servir de aprofundamento ou, no mínimo, pilar para uma entrada qualificada no assunto: MELO, Rosilene Alves de. Literatura de cordel: conceitos, intelectuais, arquivo. *Projeto História*, São Paulo, v. 65, 2019; MELO, Rosilene Alves de. Do rapa ao registro: a literatura de cordel como patrimônio cultural do Brasil. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 72, 2019; VILHENA, Luís Rodolfo. *Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964)*. Rio de Janeiro: Funarte; Fundação Getúlio Vargas, 1997.

⁷⁴ ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 2011.

arautos de uma Europa longínqua. Enxergando figuras greco-romanas, rapsodos, aldeões medievais, releituras de Carlos Magno e os pares de França numa constelação em volta do tipo social do sertanejo, a nosso ver, parte dessas fontes escritas por folcloristas fazem vista grossa para a vida material dos agentes, atores e indivíduos que partilham uma prática, especialmente no que trata dos fatos ou experiências que amarraram a segunda metade do século XIX e o início do século XX no Brasil, como a pujança do movimento abolicionista, a força de revoltas e rebeliões populares, a escravidão, a violenta instauração da República, entre outros.

Se, de certa forma, “a reunião em torno do cantador de viola mostra como todos que ali estavam valorizavam este tipo de manifestação cultural popular, que todos estavam dispostos a ouvi-la como algo significativo da produção cultural da região”⁷⁵, nos parece estranho também que, nesses discursos, apenas figure “um povo ingênuo, simplório, subserviente, embora corajoso, destemido, até heroico”⁷⁶. Junto deste palco que encena uma paralisia da região no tempo e uma transposição europeia sem maiores mediações, curiosamente, muitas vezes também são amenizados os conflitos raciais, ou é acentuado o racismo científico, ou são reduzidas as contribuições de africanos e da população negra⁷⁷. Ao observarmos um fragmento de *Ao som da Viola* (1921), de Gustavo Barroso, por exemplo, visualizamos:

o sertanejo tem guardado tudo quanto ocorreu no sertão, desde que elle para ali veio d'além mar, domou a selvaticueza da terra e das feras, destruiu o indio pelo trabuco e pela mestiçagem, e obrigou o negro arrancado á Africa aos serviços do eito. Perpetuou em versos os primeiros perigos e as primeiras lutas, as festas religiosas e profanas, as misérias terríveis das crises climatéricas, a vida dos vaqueiros, as proezas dos novinhos mocambeiros e das onças devastadoras de rebanhos e manadas. Conservou a recordação das crenças e tradições próprias de toda a humanidade⁷⁸.

⁷⁵ ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz. *A feira dos mitos: a fabricação do folclore e da cultura popular* (Nordeste, 1920-1950). São Paulo: Intermeios, 2013, p. 93.

⁷⁶ Ibidem, p. 49.

⁷⁷ GOMES, Salatiel Ribeiro. Vaqueiros e cantadores: a desafricanizada cantoria sertaneja de Luis da Câmara Cascudo. *Padê*, v. 1, n. 1, 2008. Disponível em:

<https://www.publicacoesacademicas.uniceub.br/pade/article/view/341>

⁷⁸ BARROSO, Gustavo. *Ao som da viola* (folk-lore). Rio de Janeiro: Leite Ribeiro, 1921, p. 15-16.

Numa análise que faz do sertanejo uma metáfora da colonização, o cantador de viola de Gustavo Barroso é uma analogia à Europa⁷⁹, e não parente das conflitantes relações sociais e raciais no país. Fruto de um ímpeto que o associa a uma perspectiva linear de evolução e domínio, o cantador (que é sertanejo) teria um estatuto de humanidade maior que o do indígena destruído “pelo trabuco e pela mestiçagem” e o do “negro arrancado da África”. Nessa visão, o cantador é um aventureiro, um desbravador, um protagonista de civilização que se aproximaria da habilidade colonial de “suscitar no momento mais crítico heroísmos salvadores”⁸⁰, como escreveu Aimé Césaire.

A heterogeneidade dos discursos dos folcloristas renderia um estudo vasto, não obstante, aqui nos interessa verificarmos por quais autores e em que sentidos Joaquim Francisco Santana foi mobilizado. Nossa hipótese é de que as experiências e o significado de liberdade que o poeta pode ter propiciado para si e seus ouvintes foram, em alguma medida, diminuídos em favor de métodos de análise ou ideologias maiores, ambos variáveis de acordo com cada autor. Esta primeira questão é substancial ao localizarmos que o poeta-cantador está presente, a modo de ilustração, nos trabalhos de Gustavo Barroso, Átila Almeida, Mário de Andrade e Câmara Cascudo.

Para que encontremos as pistas da experiência negra em sua dimensão de dignidade, solidariedade, memória, conflito e autenticidade, através da chave da cultura popular de modo geral e da cantoria de Joaquim Francisco Santana de modo particular; é preciso manusear as beiradas vazias dos folhetos de cordel e os detalhes turvos das escritas de folcloristas. Ou seja, precisamos questionar, inferir, deslocar e tentar compreender o que pode ter sido dito, o que ficou oculto, o que foi omitido ou abreviado dentro desses grupos de fontes, tenham sido elas escritas num largo gabinete silencioso ou cantadas de improviso numa noite festiva.

Acessar o não dito, inferir e especular as possibilidades poéticas de se fazer presente no mundo por meio de uma habilidade pessoal e singular, mas condecorada por uma comunidade de ouvintes capaz de partilhar dos mesmos significados, portanto, foi nosso horizonte para a leitura de Joaquim Francisco Santana. Ainda que muitos historiadores

⁷⁹ SILVA, Regina Cláudia Oliveira da. *A ação educacional e o legado cultural de Gustavo Barroso para a moderna museologia brasileira*. Tese (Doutorado). Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2014.

⁸⁰ CESAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. São Paulo: Veneta, 2020, p. 65.

tenham enfatizado com profundidade as participações coletivas e/ou organizadas como forma de contestação da ordem social⁸¹, acreditamos que havia uma *ambição de liberdade* através de cada prática individual de escravizados(as) e livres-pobres que aproximava, pelos significados, os anseios do tecido social de fins do escravismo e do pós-abolição numa linguagem comum, rica e plural⁸².

Não à toa, enquanto habilidade que exigia o conhecimento das técnicas de improviso e versificação, o domínio dos toques de viola e um destacado condicionamento físico do corpo e da voz; a cantoria tornava-se ofício e alternativa de vida para parte de seus praticantes, pois, como escreve Orígenes Lessa a respeito do cantador escravizado Inácio da Catingueira: “a condição de poeta assegurava certamente ao negro Inácio algumas regalias. Não era negro para oito. Destacava-se entre os seus, merecia complacências especiais de seu senhor”⁸³. Mais do que isso, por envolver poetas-cantadores e público num evento-ritual⁸⁴ financeiramente rentável, as cantorias talvez tenham permitido a marcação de fronteiras onde seus praticantes

recriavam em expressões ímpares aquilo que havia sido interrompido pelo desenraizamento e pela destribalização, compactuando a memória da África e a vivência da escravidão. Embora não explicitamente, encobertos pelas estratégias da dissimulação característica do domínio escravista, elementos de uma cosmovisão singular expressos muitas vezes por meio de sua religiosidade difusa estariam subjacentes às festas e aos batuques dos negros⁸⁵.

⁸¹ Cf.: DANTAS, Monica Duarte. *Revolutas, motins e revoluções: homens livres pobres e libertos e o aprendizado da política no Império*. São Paulo: Alameda, 2011; REIS, João José; GOMES, Flávio. *A liberdade por um fio: história dos quilombos no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

⁸² Ainda que abordada com frequência por outros campos disciplinares, a literatura de cordel e as cantorias foram pouco pesquisadas por historiadores, muito provavelmente pelo que Paulo Teixeira Iumatti descreveu como a associação dos folhetos a “valores ultraconservadores ou reacionários”, durante as décadas de 1960 e 1970. Embora este texto não seja escrito por um historiador, esperamos que, pelas conexões interdisciplinares, possamos favorecer a entrada de historiadores na temática da literatura de folhetos ou das cantorias. Cf.: IUMATTI, Paulo Teixeira. História e folhetos de cordel: caminhos para a continuidade de um diálogo interdisciplinar. *Escritural*, Écritures d'Amérique Latine, v. 6, 2012. Disponível em: http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/ESCRITURAL/ESCRITURAL6/ESCRITURAL_6_SITE/PAGES/Iumatti2.html.

⁸³ LESSA, Orígenes. *Inácio da Catingueira e Luís Gama: dois poetas negros contra o racismo dos mestiços*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Ruy Barbosa, 1982, p. 1.

⁸⁴ IUMATTI, Paulo Teixeira. *Cantos de Guerra: cantadores negros e as disputas em torno do gênero do Marco* (1870-1930). São Paulo: Alameda, 2020.

⁸⁵ WISSENBAACH, Maria Cristina Cortez. Da escravidão à liberdade: dimensões de uma privacidade possível. In: SEVCENKO, Nicolau (Org.). *História da vida privada no Brasil*. Volume 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 86.

A tentativa de decifrar códigos implícitos ou de traduzir uma linguagem poética negra pertencente ao desafio do jogo social pressupõe que leiamos através da dissimulação, da audácia e da ficção. Trata-se de compreender algo que transpassa o real e o documental para acrescentar um investimento outro na vida social, algo que não se fecha em seus fins práticos, mas abrange a passionalidade, a identificação e a comunidade, na afirmação de “um modelo, imaginário tanto quanto se quiser, de verdade”⁸⁶.

Uma situação representativa desse encontro pela via do encoberto pode ser verificada ao analisarmos a pesquisa da historiadora estadunidense Linda Lewin, que trata de insulto poético e história oral numa das mais famosas disputas das cantorias: o duelo entre o escravizado Inácio da Catingueira e Francisco Romano. Através de folhetos e da memória popular, principalmente, Linda foi capaz de extrair argumentos convincentes a respeito da biografia dos poetas, do perfil da audiência, das clivagens raciais e de classe e das identidades que efervesciam no último quartel do século XIX brasileiro. O ponto que mais nos interessa neste momento, todavia, reside no primeiro momento do texto, que apresenta as seguintes sentenças: “em 1874, na véspera da Festa de São Pedro (29 de junho), um sábado à noite, se acreditarmos em um de nossos textos poéticos, um singular evento cultural aconteceu na cidade de Patos, sertão da Paraíba”⁸⁷.

Ainda que, a princípio, o fragmento passe despercebido se não como breve contextualização do evento-ritual, ao nos determos sobre ele, percebemos elementos cruciais à promoção e ao momento de execução de uma cantoria. O primeiro é o marco temporal, o ano de 1874, que localiza o encontro dos poetas no seio de um escravismo que confirmava sua decadência no Norte Agrário e sua fragilidade no Brasil⁸⁸; o segundo é a ocasião em que a cantoria foi promovida, a véspera da festa de São Pedro, uma das mais marcantes festividades católicas brasileiras e que compõe o ciclo das famosas festas juninas; já o terceiro envolve a adjetivação acrescida ao desafio, isto é, o “singular evento cultural”, o que configuraria uma

⁸⁶ ECO, Umberto. Sobre algumas funções da literatura. In: *Sobre a literatura*. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2011, p. 15.

⁸⁷ 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; Campinas: UFCE; FUNCAP; CNPQ-Pronex; Pontes Editores, 2007, p. 81. (Grifo nosso).

⁸⁸ Apenas três anos antes, no dia 28 de setembro de 1871, o Império brasileiro assinara a lei nº. 2.040, também conhecida como Lei do Ventre Livre, disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/lim/lim2040.htm.

especificidade e vitalidade emblemáticas da cantoria no cotidiano da região, a cidade paraibana de Patos, neste caso. Por fim, devemos salientar a mais contundente estratégia mobilizada no fragmento, a moldura discursiva que envolve os três elementos citados, isto é, a oração “*se acreditarmos* em um de nossos textos poéticos”. Ao estabelecer sua análise histórica dentro de uma incerteza expressada pela conjunção *se*, Linda Lewin nos informa que, para que a pesquisa seja validada, é necessário que reconheçamos o texto poético como fonte capaz de esmiuçar e revelar atores, agentes e sujeitos do processo histórico⁸⁹, descortinando acontecimentos ou significados obscurecidos, cujo acesso só poderia ser eventualmente alcançado por meio da oralidade, da memória popular e dos poemas em conexão com outras abordagens.

Trabalhar com essa hesitação, então, se torna necessário para descobrirmos ou inferirmos como grupos e indivíduos subjugados puderam se inventar frente a realidades cruéis como a escravista. Se retomarmos o argumento de Saidiya Hartman, professora do Departamento de Inglês e Literatura Comparada da Universidade de Columbia, encontraremos uma defesa do uso do modo verbal subjuntivo para que verifiquemos as lacunas dos arquivos, a transparência das fontes, e retomemos a humanidade de quem foi desumanizado desde o tráfico transatlântico⁹⁰. Ou seja, pelo tensionamento da intersecção entre história e literatura, almejamos ver as fissuras, o contrapelo, a literariedade da história⁹¹.

A hipótese de que há algo por trás de significados enevoados entre história e literatura produzida por cantadores negros se sustenta à proporção que ampliamos o escopo do texto poético para as produções culturais da diáspora. De acordo com Paul Gilroy, as culturas negras espalhadas pelo Atlântico Negro⁹² estabeleceram dois polos principais de atuação: as *políticas da realização* e as da *transfiguração*. No primeiro, estariam desenvolvidos os discursos normativos, legais e contemplados em uma lógica racionalista de se fazer política, isto é, “um meio no qual possam ser expressas as demandas por metas como a justiça não

⁸⁹ TROUILLOT, 2016, p. 53.

⁹⁰ HARTMAN, 2020, p. 15.

⁹¹ LADEN, Sonja. Recuperating the Archive: Anecdotal Evidence and Questions of “Historical Realism”. *Poetic today*, Duke University Press, v. 25, n. 1, 2004. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/54950>.

⁹² GILROY, Paul. *Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Editora 34, 2012.

racializada e a organização racional dos processos produtivos”⁹³. Já em outra via, mas somando-se às práticas da realização, a *política da transfiguração* atuaria no sentido de formar enlaces de solidariedade, reciprocidade, afetividade e utopia dentro das relações sociais dos grupos racialmente subordinados. Pelas práticas poéticas, musicais e performáticas, a *política da transfiguração* ocuparia uma:

frequência mais baixa, onde é executada, dançada e encenada, além de cantada e decantada, pois as palavras, mesmo as palavras prolongadas por melisma e complementadas ou transformadas pelos gritos que ainda indicam o poder conspícuo do sublime escravo [*slave sublime*], jamais serão suficientes para comunicar seus direitos indizíveis à verdade [...]. Não se trata de um contradiscurso mas de uma contracultura que reconstrói desafiadoramente sua própria genealogia crítica, intelectual e moral em uma esfera pública parcialmente oculta e intensamente sua [...]. A política da transfiguração empenha-se na busca do sublime, esforçando-se para repetir o irrepreensível, apresentar o inapresentável. Seu foco hermenêutico um tanto diferente avança para o mimético, o dramático e o performativo⁹⁴.

Como parte de um conjunto cultural vivido numa sociedade situada na passagem de uma ordem escravista para outra competitiva, as cantorias também estavam marcadas pelas repetidas vitórias de poetas-cantadores negros em suas pelejas, a ponto de estes serem “considerados maiores na tradição dos que cantaram”⁹⁵. Assim, talvez possamos buscar — pelo nome de Joaquim Francisco Santana — o “impulso de improvisação e talento”⁹⁶ que permitiu, por mínima e menor que fosse, a transfiguração de uma realidade diferente para mulheres e homens desterritorializados ou descendentes diretos da desterritorialização, pessoas que, por compreensões amplas, associavam-se no mesmo propósito de liberdade.

Em outra dimensão, talvez através de versos como “Mandasse eu cantar na frente / Vou te calar a viola [...] para não cantares mais / abasta á língua Dangolla”⁹⁷, encontremos pistas de um processo de fabulações situado na intersecção entre identidades étnico-raciais

⁹³ Gilroy, 2012, p. 95-96.

⁹⁴ Ibidem, p. 96-97.

⁹⁵ SANTOS, Francisca Pereira dos. Dossiê Cantadoras e repentistas do século XIX: a construção de um território feminino. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 35, 2010. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/elbc/a/bxgR8dYTQyVkb8yKVbjxst/?lang=pt>.

⁹⁶ THOMPSON, Robert Farris. *Flash of spirit: arte e filosofia africana e afro-americana*. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2011.

⁹⁷ CRUZ, Antonio. *Uma surra que Antonio da Cruz levou do negro Joaquim Francisco em 1910 na cidade de Itabayanna*. João Pessoa, 1935. Biblioteca de Obras Raras Átila Almeida, UEPB. Catálogo de cordéis: AA8268.

heterogêneas num contexto de diáspora⁹⁸; processo que é, inclusive, linguístico e, logo, capaz de direcionar para formas compartilhadas de pertencimento.

No início deste texto, trouxemos as solenes pinturas concebidas por Dalton Paula, *Zeferina* e *João de Deus Nascimento*, ambas feitas a partir de pessoas com rostos e trajetórias desconhecidas por grande parte da sociedade brasileira. Pintados a partir de matizes próximos, se pudéssemos estabelecer um denominador comum entre as telas, ele seria o da honradez e dignidade com que o artista tentou preencher cada meandro de seus personagens, compondo um argumento robusto para as experiências, erudições e trabalhos da população negra brasileira.⁹⁹

Dadas as diferenças de suporte, linguagem e ofício, nos empenhamos em restaurar elos, provocar questões e instigar possibilidades que reconheçam com altivez as contribuições de um homem para seus pares, e desses pares para o homem. Através de folhetos, das inquiuições à memória, do questionamento às fontes, das cantorias e dos silêncios que acompanham uma trajetória; tentamos esboçar parte da sintaxe do pensamento de um poeta-cantador de erudição e habilidades emblemáticas.

1.2. Rastros, aparições, homenagens

Nascido em 1877, seis anos após a assinatura da Lei do Ventre Livre, Joaquim Francisco Santana — também conhecido pelos nomes iniciais ou pelo apelido de Sem-fim — foi um poeta-cantador negro, livre e nunca escravizado (embora provavelmente tenha convivido com outros que foram, talvez até mesmo familiares ou conhecidos próximos). A partir das tópicas desenvolvidas em suas pelejas, podemos considerar que foi católico ciente das doutrinas de sua religião; já pelas informações deixadas por folcloristas, constatamos que era alfabetizado e agricultor que abandonou o plantio para viver das cantorias, de onde provavelmente colhia seu sustento. Acompanhado de Manoel, seu irmão¹⁰⁰, Joaquim circulou

⁹⁸ GLISSANT, Édouard. Crioulização no Caribe e nas Américas. In: *Introdução a uma poética da Diversidade*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

⁹⁹ ARAUJO, Emanuel (Org.). *A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Museu Afro Brasil, 2010.

¹⁰⁰ IUMATTI, 2020, p. 121.

em eventos de cantoria por Pernambuco e Paraíba, a ponto de sua memória ficar marcada em folhetos que o localizam principalmente neste último estado. O falecimento de Sem-fim se deu quando ele completou 40 anos, em 1917, numa localidade incerta entre os municípios de Mari (PB) e Camutanga (PE).

Parece-nos pertinente que o reconhecimento adquirido por Sem-Fim no universo das cantorias possa ser mensurado a partir das reverberações de seus discursos na literatura de folhetos e nas inclusões em documentos de folcloristas dedicados à pesquisa da poesia popular. Essas dimensões, inclusive, se desdobram em duas operações importantes: a primeira trata das comuns, porém significativas, descrições hiperbólicas que marcam as trajetórias dos cantadores — cremos que por elas possamos extrair uma medida de referência do domínio poético ou da pouca relevância do poeta no meio do improviso; já a segunda envolve a invenção de pelejas ficcionais que enalteciam a capacidade de canto de determinados nomes — no caso de Joaquim Francisco, podemos localizar a *Peleja de Joaquim Francisco com o Demônio*¹⁰¹, cuja data, autoria ou edição são desconhecidas, como a forma mais lapidada dessa memória constituída com e pelo texto ficcional.

A trajetória de Joaquim Francisco, assim como a interpretação de suas obras, contudo, foi pouco estudada. Na bibliografia que trata do poeta — e mesmo naquela que estuda as cantorias — o que temos são informações espaçadas, divergências, interpretações parciais e relatos que se repetem com pequenas mudanças. Na produção acadêmica, por exemplo, há apenas um artigo dedicado integralmente a sua obra, “Herança escravista e forma poética no Brasil” (2017), de Paulo Teixeira Iumatti; junto dele segue um livro do mesmo autor que faz um amplo estudo sobre o gênero do marco e diferentes cantadores negros¹⁰².

A primeira aparição que aponta dados biográficos do percurso de Sem-Fim ocupa uma página da coletânea organizada pelo poeta Francisco Chagas Batista, *Cantadores e poetas populares* (1929); outra descrição está no clássico trabalho *Vaqueiros e Cantadores* (1939), do potiguar Câmara Cascudo; há também um verbete do *Dicionário Bio-bibliográfico de poetas populares* (1978) cuja autoria é partilhada entre os paraibanos Átila Almeida e José

¹⁰¹ Autoria desconhecida. *Peleja de Joaquim Francisco com o Demônio*. Sem localização. Sem data. Biblioteca de obras Raras Átila Almeida. Catálogo de cordéis. Localização: AA6321.

¹⁰² IUMATTI, 2020.

Alves Sobrinho. Nesses três títulos, Joaquim é apresentado dentro de um panorama que, mesmo com nuances, mantém como denominadores comuns sua cor, qualidade poética e abandono da atividade agrícola para dedicação ao universo das cantorias.

Foi com o objetivo de completar as pesquisas dos folcloristas Gustavo Barroso, Rodrigues de Carvalho e Leonardo Mota, com “a maior e melhor parte dos versos dos poetas populares do nordeste, vivos e já falecidos”¹⁰³, que o poeta popular e editor Francisco Chagas Batista organizou a antologia *Cantadores e poetas populares*. Integrante de uma tradição familiar responsável por estabelecer os cânones da literatura de folhetos¹⁰⁴, Chagas foi o primeiro intelectual das camadas populares que se dedicou ao tema da poesia popular e que buscou rememorar uma série de personagens das cantorias que, a seu ver, eram esquecidos por folcloristas exógenos ao meio da prática cultural¹⁰⁵. O impacto de seu trabalho foi tamanho que o autor consolidou um “‘mito de origem’ da poesia popular ao dar nome e endereço àquilo que até então se considerava uma forma de expressão desprovida de uma espacialidade própria”¹⁰⁶.

Ocupando a página 143 da primeira edição, o verbete de *Cantadores e poetas populares* que trata de Joaquim Francisco sintetiza o cantador como um homem negro de elevado domínio das práticas de poesia e que abandonara a agricultura para dedicar-se à arte do improviso: “deixou de ser agricultor pára ser cantador”. Além disso, há uma ênfase na condição de alfabetizado de Joaquim Francisco, que “sabia ler e conhecia praticamente alguns ramos das ciências vulgares”. Em sequência, concede-se a Sem-fim a autoria de “A defeza da lagoa”, um marco que também seria retomado nos trabalhos de Átila Almeida e José Alves Sobrinho.

Era natural de Camutanga, no Estado de Pernambuco. Era de côr preta. Deixou de ser agricultor para ser cantador, sabia ler e conhecia praticamente alguns ramos das sciencias vulgares. A sua veia poética era franca, o seu repente era facil e inspirado.

¹⁰³ BATISTA, Francisco Chagas. *Cantadores e poetas populares*. Paraíba: Typografia da Popular Editora, 1929, p. 1.

¹⁰⁴ PIMENTEL, Altamar de Alencar. Francisco das Chagas Batista e a tradição poética de Teixeira. In: BATISTA, Francisco das Chagas. *Biblioteca de Cordel*. São Paulo: Hedra, 2007.

¹⁰⁵ ALBUQUERQUE JUNIOR, 2013.

¹⁰⁶ MELO, Rosilene Alves de. Do rapa ao registro: a literatura de cordel como patrimônio cultural do Brasil. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 72, 2019, p. 248. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/157060>.

Diziam os cantadores seus contemporâneos que o negro Joaquim Francisco era invencível.

Publico em seguida a descrição de uma lagoa feita por Joaquim Francisco.

Essa lagôa symbolisa uma fortaleza que é como o “Marco” e o “Castello” reductos inexpugnáveis, dos outros cantadores¹⁰⁷.

Embora Chagas Batista se coloque como protagonista que colheu *in loco* as referências para a antologia, sua apresentação nos leva a crer que ele não entrou em contato com Joaquim Francisco, já que, ao formular uma oração que mostra distanciamento temporal e fixa a indeterminação do sujeito, o folclorista escreve: “*dizem* os cantadores seus contemporâneos que o negro Joaquim Francisco era invencível”. Ainda assim, por essa sentença, explicitam-se dois elementos importantes, a boa reputação de Joaquim Francisco entre seus pares, tal como a permanência do poeta na memória popular mesmo uma década após o seu falecimento.

Em outra entrada, destacamos que, nas menos de dez linhas que perfazem o resumo da vida do cantador, os marcadores “de cor preta” e “negro” são referenciados duas vezes, o primeiro em sequência da naturalidade do poeta, já o segundo como adjetivo que antecede seu nome. Ambos os descritivos são traços que explicitam a importância dos marcadores raciais de diferenças nos meios populares do Norte agrário, assim como os termos mobilizados ao longo do processo de racialização do pós-abolição brasileiro.

Diferente de Chagas Batista, o texto de Câmara Cascudo não busca apresentar um complemento às pesquisas feitas por outros folcloristas. Publicado no final da década seguinte, em 1939, o indispensável *Vaqueiros e Cantadores* possui um tom de preservação de uma cultura lida sob a ameaça da modernização brasileira¹⁰⁸, mas que, por sua importância e impacto na vida social contemporânea¹⁰⁹, necessita de salvaguarda bastante protetiva. O livro se insere na tentativa de Câmara Cascudo de estabelecer o folclore como disciplina científica¹¹⁰ e traz uma visão nostálgica da poesia popular, na medida em que pretende manter

¹⁰⁷ BATISTA, 1929, p. 143.

¹⁰⁸ SOUZA, Ricardo Luiz de. *Identidade nacional e modernidade brasileira*. O diálogo entre Sílvia Romero, Euclides da Cunha, Câmara Cascudo e Gilberto Freyre. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

¹⁰⁹ GONÇALVES, Reginaldo Santos. Luis da Câmara Cascudo e o estudo das culturas no Brasil. In: BOTELHO, André; SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Um enigma chamado Brasil: 29 intérpretes e um país*. São Paulo: Companhia da Letras, 2009, p. 174-183.

¹¹⁰ CASCUDO, Câmara. *Tradição, ciência do povo: pesquisas na cultura popular do Brasil*. São Paulo: Global, 2013.

vivo um legado que corre risco de se perder. Com uma linguagem escrita sob “um irrecusável fundo moral ou moralizante”¹¹¹ e que amarra a origem da poesia popular a uma raiz ibérica, ainda no prefácio da obra o autor escreve: “reúno o que me foi possível salvar da memória e das leituras para o estudo sereno do Folclore Brasileiro”¹¹².

Lendo a poesia popular como uma organização cíclica que se divide entre o ciclo heroico-social e o vinculado ao gado, Câmara abre um canal dedicado ao “negro nos desafios do Nordeste”, onde é enfático ao afirmar o protagonismo negro na medida em que “o folclore brasileiro traz como seus melhores cantadores os negros Inácio da Catingueira, Preto limão, Manuel Caetano”¹¹³. Afastado do cientificismo de hierarquização e demérito racial que marcou as produções intelectuais e as atuações institucionais entre as décadas de 1870 e 1930¹¹⁴, o texto de Câmara Cascudo de fato reconhece o pioneirismo negro nos desafios de cantorias e até mesmo compreende que, pela prática cultural, haveria uma possibilidade de negociação ou de facilitação do cotidiano por parte desses sujeitos, porquanto “um índice digno de registro é a liberdade do cantador escravo ausentar-se do trabalho”¹¹⁵. Não obstante, também é notável como essa mudança de lentes em relação à geração anterior abre campo para uma defendida reorganização das ideologias raciais e uma diferente experiência capaz de permitir a significação do mito da democracia racial¹¹⁶. Nesse sentido, o argumento cascudiano sustenta a crítica negativa aos “horrores que a campanha abolicionista pôs em giro literário”, nomeia uma aparente harmonização das relações raciais, tece a doçura dos senhores de escravo e busca analisar a tradição popular em uma sintonia fina com a vida social:

Não é de somenos os dados folclóricos sobre o “estado” do Negro no Brasil. Não tivemos repulsa por ele, o sexualismo português foi um elemento clarificador, em pleno aceleração. Ninguém se lembrou de vetar ao negro os galões do exército e a promoção na vida burocrática. Negros, fulos, crioulos, foram ministros de Estado e governaram o Brasil ao lado de Dom Pedro II, neto dos reis de Portugal, Espanha, França e Áustria. Nenhum instituto de educação excluiu negros, nenhuma criança brasileira se recusou a brincar com um negrinho. A mãe negra é uma instituição

¹¹¹ COSTA, Américo de Oliveira. *Viagem ao universo de Câmara Cascudo*: tentativa de ensaio biobibliográfico. Natal: Fundação José Augusto, 1969, p. 78.

¹¹² CASCUDO, Câmara. *Vaqueiros e Cantadores* [1939]. São Paulo: Global, 2005, p. 14.

¹¹³ Ibidem, p. 159.

¹¹⁴ SCHWARCZ, Lília Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870-1930)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

¹¹⁵ CASCUDO, 1939, p. 164.

¹¹⁶ COSTA, Emília Viotti da. O mito da democracia racial no Brasil. In: *Da monarquia à República: momentos decisivos*. São Paulo: Ciências Humanas, 1979.

comovedora e romântica e 90% dos brasileiros beberam leite de negro, mais ou menos caldeado¹¹⁷.

Ao fim de *Vaqueiros e cantadores*, Cascudo esquematiza um breve resumo biográfico dos principais poetas-cantadores já conhecidos. É nele que se encontra uma curta descrição de Joaquim Francisco Santana. As datas de nascimento e morte do poeta estão de acordo com a obra de Chagas Batista (mas há diferença no local de falecimento), da mesma forma que há consenso em torno da negritude do cantador pernambucano e de sua qualidade de elaboração poética, que se liga, inclusive, à anedota de um desafio contra o diabo. Entretanto, o texto acentua características mais pessoalizadas para Joaquim, como sua marcante força física e alegria, ao passo que omite indicações sobre o abandono da agricultura, a alfabetização e a dedicação exclusiva às cantorias.

JOAQUIM FRANCISCO SANTANA, 1877-1917. Nasceu em Camutanga, Pernambuco, e aí faleceu. Era negro, forte e cantador valioso, inspirado e de respostas felizes. Uma das tradições sertanejas é que Joaquim Francisco se bateu com o Diabo num desafio e o venceu cantando o “Ofício de Nossa Senhora”. De sua luta com Antônio da Cruz, o Sr Gustavo Barroso recolheu alguns “martellos” no “Ao som da Viola”¹¹⁸.

Outras representações de Joaquim Francisco em trabalhos de folcloristas dedicados ao universo poético das cantorias não apontam para pistas de sua biografia, ainda assim, trazem uma dimensão importante de documentação dos poemas quando a autoria foi atribuída ao cantador ou quando sua presença se faz ativa. É o caso de *Ao som da viola* (1921), livro escrito por Gustavo Barroso, mas assinado sob o pseudônimo de João do Norte; nesse trabalho que busca esquematizar alguns ciclos temáticos da poesia popular, sob o escopo do “folk-lore repentista”, temos a inclusão do desafio “Martello de Joaquim Francisco com Antônio da Cruz”. Mais dois poemas podem ser lidos na antologia *Marcos e Vantagens* (1981), de Átila Almeida e José Alves Sobrinho; nesse estudo dedicado ao gênero poético do marco, a autoria de “A fortaleza que levantei dentro de uma lagoa” e de “A defesa da lagoa” é atribuída a Joaquim Francisco. Junto deles, segue uma apresentação biográfica que, não fosse a redução nos detalhes, em nada se afastaria do *Dicionário Bio-Bibliográfico de Poetas Populares*, assinado pelos mesmos organizadores da antologia.

¹¹⁷ CASCUDO, 1939, p. 158-159.

¹¹⁸ Ibidem, p. 340.

Mais recentemente, veio a público um trabalho póstumo do modernista paulista Mário de Andrade, *Aspectos do folclore brasileiro* (2019). Nesse material, que comporia o volume 13 das obras completas de Mário de Andrade ainda na década de 1940, mas cuja recuperação recente coube à pesquisadora Ângela Teodoro Grillo, temos a presença de três ensaios: “O folclore no Brasil”, “Estudos sobre o negro” e “Nótulas folclóricas”. Também preocupado com uma filiação científica do folclore, no primeiro texto, Mário de Andrade se dedica a uma crítica enfática ao modo de apreciação e pesquisa das culturas populares brasileiras que, a seu ver, eram estudadas mediante excessiva levandade e amadorismos, satisfazendo antes interesses burgueses que a compreensão dos fenômenos em si.

Ao trabalhar com a hipótese de que o folclore era utilizado como forma burguesa de apreciação capaz de criar clivagens de classe, isto é, também atravessado pelas dinâmicas da vida social e cultura material¹¹⁹, não é somenos importante apontar as contribuições presentes na seção *Estudos sobre o negro*, de onde se desdobram uma conferência e dois artigos, respectivamente: “Cinquentenário da abolição”, “A superstição da cor preta” e “Linha de cor”. Concebida para celebrar e intervir a favor das comemorações dos cinquenta anos de abolição, a conferência “Cinquentenário da Abolição”, de 1938, discorre uma pontiaguda argumentação sobre o problema do negro no Brasil, evidenciando como, pela documentação folclórica, seria possível “provar a existência do preconceito no Brasil”¹²⁰. O objetivo da comunicação — não ocorrida por conta da demissão de Mário na antessala do evento que dá título ao texto — fazia parte daquilo que Angela T. Grillo grifou como “luta pela concretização de pelo menos uma parte do grande plano que concebera para celebrar a abolição ao lado das associações negras paulistanas”¹²¹:

Nesse sentido, creio que não há melhor jeito de provar a existência do preconceito do que buscando a sua documentação no folclore. E então veremos essa coisa espantosa do próprio povo inculto esposar o preconceito e cobrir o negro de apodos, pelo simples fato de ser negro. Aqui não se trata evidentemente de mais uma

¹¹⁹ TRAVASSOS, Elizabeth. Mário e o folclore. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 30, 2002. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat30_m.pdf.

¹²⁰ ANDRADE, Mario de. Cinquentenário da Abolição. In: ANDRADE, Mário de. *Aspectos do folclore Brasileiro*. Estabelecimento do texto, apresentação e notas de Angela Teodoro Grillo. São Paulo: Global, 2019, p. 91.

¹²¹ GRILLO, Angela Teodoro. Uma história recuperada: o volume 13 das obras completas de Mário de Andrade. In: ANDRADE, Op. Cit., p. 15.

confusão de problemas similares, mas não idênticos, como são os de classe e os de raça: é exclusivamente um problema de cor¹²².

Com um texto repleto de exemplos que confirmam a cisão racial no seio da cultura popular e o “simbolismo das cores que levou a cor branca a ser o Bem e a preta a ser o Mal”, no fim da conferência, o autor notifica a necessidade de um esforço coletivo — inclusive das comunidades negras — na luta que levará os negros a “serem homens como quaisquer outros”¹²³. Aliás, essa visão do simbolismo das cores e das superstições que envolvem os antagonismos de preto e branco como negativo e positivo é discutida melhor no artigo “A superstição da cor preta” (1938), em que o escritor ilustra casos e elaborações racistas na cultura popular brasileira, inclusive colocando-se como uma das vítimas de tais injúrias: “eu mesmo já tive que suportar esse possível insulto em minhas lutas artísticas, mas parece que não foi lá muito convincente nem conseguiram me destruir, pois que vou passando bem, muito obrigado”¹²⁴.

Ainda que nesse artigo afirme não existir uma “linha de cor” que oponha raça e classe na sociedade brasileira, no último texto que compõe os *Estudos sobre o Negro*, isto é, “Linha de cor” (1939), Mário compara a realidade brasileira com a das ex-colônias inglesas e nega sua opinião anterior, afirmando que há, de fato, uma distinção desigual e nítida no que trata dos grupos raciais no país:

o preconceito de cor me parece incontestável entre nós, porém, na sua complexidade e esperteza de disfarces... constitucionais, temos que não confundi-lo com o problema de classe, não só para não exagerá-lo em sua importância como para lhe dar melhor iluminação e não enfraquecê-lo em suas provas legítimas¹²⁵.

De grande valia para os estudos da cultura no Brasil, assim como para o conjunto da obra de Mário de Andrade — tão interligada às pesquisas folclóricas¹²⁶ —, o que nos interessa, contudo, é o fragmento de um poema apresentado no “Cinquentenário da Abolição”. Com o objetivo de confirmar sua denúncia sócio-racial, Mário escolhe duas

¹²² ANDRADE, 2019, p. 91.

¹²³ Ibidem, p. 106.

¹²⁴ ANDRADE, Mario de. A superstição da cor preta. In: ANDRADE, Op. Cit., p. 108.

¹²⁵ ANDRADE, Mario de. Linha de Cor. In: ANDRADE, Op. Cit., p. 116.

¹²⁶ FERNANDES, Florestan. [1946]. Mário de Andrade e o Folclore Brasileiro, *Revista do Arquivo Municipal*, São Paulo, v. 206, p.101-126, 2015.

estrofes de uma peleja entre um cantador negro e outro branco, são eles: Joaquim Francisco Santana e José Claudino.

Outro cantador negro, Joaquim Francisco, teve que engolir destas, na peleja que teve com José Claudino:

Eu vou dizer a verdade
Negro não tem senhoria
Não tem reino nem império
Nem poder nem fidalguia,
Negro resmunga e não fala
E sua casa é a senzala
Onde vive em gritaria

Joaquim, eu não sou seu filho
Si fosse, só comeria
Milho, cevada e capim
E vinte surras por dia,
Porque negro se sustenta
Em levar surra e setenta
E nunca vergonha cria¹²⁷

Ainda que curto e representativo em sua temática, o fragmento nos é caro porque a partir dele se desmembra uma importante questão: como Mário de Andrade pôde acessar a peleja entre os cantadores? Sabendo que a primeira viagem do escritor paulista ao Nordeste se deu em fins da década de 1920 (anos após a morte de Joaquim Francisco), esse contato teria ocorrido por meio da memória popular ou da leitura de um folheto? A busca por essa resposta nos encaminha a um ponto nevrálgico da pesquisa, que é a constituição e a análise dos arquivos pessoais e públicos que abrigam temas e materiais da poesia popular, particularmente, das cantorias e da literatura de cordel.

No que trata dos arquivos de Mário de Andrade, podemos encontrar uma transcrição integral da *Peleja de Joaquim Francisco e José Claudino*¹²⁸ em seu *Dossiê de Literatura Popular* (antes conhecido como *Fundos Villa-Lobos*). Constituído a partir de um esforço de coleta folclórica financiada pelo mecenas Arnaldo Guinle, a pesquisa de material *in loco* foi realizada pelos músicos Donga, João Pernambuco e Pixinguinha, antes de 1929, e teria sido concedida à Mário pelo compositor carioca Heitor Villa-Lobos. Com um conjunto de mais de

¹²⁷ ANDRADE, 2019, p. 101.

¹²⁸ Autoria desconhecida. *Peleja de Joaquim Francisco e José Claudino*. Sem localização. Sem data. Instituto de Estudos Brasileiros. Dossiê Literatura Popular (Antigo Fundos Villa-Lobos). Código de Referência: MA-DLP-P17-13.

300 folhetos, transcrições e notas, o trabalho é, além de surpreendente fonte de pesquisa, um referencial do “interesse de alguns intelectuais e artistas do país naquele momento pela cultura popular”¹²⁹. Ademais, soma-se que o *Dossiê de Literatura Popular*, hoje sob tutela da Universidade de São Paulo, por meio de seu Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP), apresenta uma profusão de gêneros, linguagens, temas e formas poéticas compartilhadas no Nordeste brasileiro antes das décadas de 1930, como pelejas, marcos, poemas de época e crítica social, romances, entre outros.

O nome de Joaquim Francisco Santana surge também em outra coleção organizada a partir de pesquisas de campo e do colecionismo individual; trata-se dos folhetos adquiridos pelo folclorista e matemático paraibano Átila Almeida e seu parceiro, o poeta e folclorista José Alves Sobrinho. Juntos, eles consolidaram um vasto acervo de folhetos que integra os milhares de itens presentes na Biblioteca de Obras Raras Átila Almeida, administrada e mantida desde 2003 pela Universidade Estadual da Paraíba (UEPB), mas consolidada desde meados dos anos 1930, a partir dos interesses conjuntos de Átila e seu pai, o advogado e bibliófilo Horácio de Almeida.

Valorizada enquanto patrimônio “bibliográfico e documental do estado”¹³⁰, a biblioteca tem papel importante na preservação e difusão do patrimônio paraibano e brasileiro, sobretudo no que envolve a literatura de cordel. É válido de nota, inclusive, que nesse acervo temos a inclusão de seis folhetos que tematizam os desafios de cantorias e contam com a participação de Joaquim Francisco Santana. Embora nenhum dos textos confirme a autoria de Sem-Fim, eles territorializam a grande circulação do cantador no universo das disputas poéticas e sua reverberação na Literatura de Cordel. Os folhetos são: *Peleja de Antônio da Cruz com Joaquim Francisco* (CRUZ, Antônio da. Sem localização e data), *Martello de José Duda e Joaquim Francisco em Itabayana* (ATHAYDE, João Martins, Recife, sem data), *Uma surra que Antônio da Cruz levou do negro Joaquim Francisco em 1908 na cidade de Itabaiana* (CRUZ, Antônio da. Guarabira, 1950), *Peleja de Joaquim*

¹²⁹ TERRA, Ruth Brito Lemos. *A literatura de folhetos nos Fundos Villa-Lobos*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. 1981, p. 7.

¹³⁰ Gaudêncio, Bruno Rafael de Albuquerque. A coleção paraibana e a biblioteca de obras raras Átila Almeida. *Memória e informação*, v. 4, n. 1, p. 95-113, 2020. Disponível em: <http://memoriaeinformacao.casarui Barbosa.gov.br/index.php/fcrb/article/view/123>.

Francisco com o Demônio (Sem autoria, localização ou data), *Uma surra que Antônio da Cruz levou do negro Joaquim Francisco em 1910 na cidade de Itabayanna* (CRUZ, Antônio da. João Pessoa, 1935) e, por fim, outra versão do *Martello de José Duda e Joaquim Francisco em Itabayana*, novamente com autoria de João Martins Athayde, mas datada de 1924 (ATHAYDE, João Martins de. Recife, 1924). Ainda que os folhetos sejam vários, trata-se de reimpressões constantes, ou seja, temos apenas três confrontos inéditos: a oposição de Joaquim Francisco a Antonio da Cruz, José Duda e o demônio.

Diferente dos folhetos que tematizam pelejas e trazem Sem-Fim como personagem-autor, outras inclusões indiretas nos informam da permeabilidade do cantador no sistema literário dos folhetos. Na *Malassombrada peleja de Francisco Sales com o Negro Visão*, sem data de publicação conhecida e com autoria de Francisco Sales Arêda, o apelo à religiosidade católica que tanto atravessa os improvisos de Sem-Fim é questionado pelo Negro Visão quando ele é associado ao diabo por sua cor — um recurso temático comum na Literatura de Cordel, inclusive. Se, num primeiro momento, vale lembrar que na tradição popular o próprio Joaquim Francisco teria enfrentado e vencido o diabo, a partir do embate entre Arêda (FS) e Visão (N) vemos um impedimento do desenvolvimento da peleja nos termos religiosos e depreciativos:

FS: Credo em cruz Ave Maria
Mãe de Cristo Redentor
este negro é o demônio
inimigo traidor
que anda desacatando
os filhos do criador

N: Você já vem com palavras
como fez Joaquim sem Fim
botando santo no meio
e me chamando ruim
fazendo a mesma besteira
para ver se ataca a mim¹³¹

As expressões vir “com palavras” e “botar o santo no meio”, isto é, inserir elementos débeis de uma religiosidade católica na métrica, tempo e rima de uma peleja, rememoram a

¹³¹ AREDA, Francisco Sales. *A malassombrada peleja de Francisco Salles com o Negro Visão*. Recife. Editor-proprietário: João José da Silva, sem data, p. 05. Disponível em: <http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/DocReader.aspx?bib=Literatura%20de%20Cordel%20-%20C0001%20a%20C7176&PagFis=11395&Pesq=negro%20vis%c3%a3o>.

particularidade e a permanência da forma temática de improvisar de Joaquim Francisco no imaginário poético dos cantadores e cordelistas. Mas, além disso, dentro da lógica de confronto que sustenta o jogo poético, os argumentos apresentados precisam ser pertinentes e coesos, a ponto de não gerarem chance de resposta para o oponente. Não à toa, para que Negro Visão não corresse o risco de ser abordado numa temática em que provavelmente não teria traquejo — a religiosidade e sua demonização pessoal — ele inferioriza as características daquilo que caracterizou o sucesso do cantador citado.

Cria-se, assim, uma ambiguidade na qual trazer a lembrança de Joaquim Francisco realça seu reconhecimento compartilhado no universo da poesia popular, tal como a erudição daquele que o cita. Ao mesmo tempo, para não se tornar menor que o citado, Negro Visão deve estabelecer uma versificação que torne Sem-Fim diminuto, ou seja, é necessário reduzir seus principais temas a “parolas” e “besteira”, o que pelas tabelas também se associaria à imagem do oponente, Francisco Sales Arêda. Este manejo de elevar-se frente à redução do outro é um traço constituinte das pelejas, que trabalham com hipérboles e a supervalorização dos sujeitos.

Outros três textos também retratam a memória em torno de Joaquim Francisco, são eles os folhetos *Peleja de Camilo com Silveira* (1958), de Manoel Camilo do Santos, *Mestres da Literatura de Cordel* (s.d.), de Antônio Américo de Medeiros e, por fim, a *Peleja de Antônio da Cruz com Cyriaco de Lyra: um cantador da Itabayanna* (1925), de autoria de Antônio da Cruz. Nos dois primeiros textos, Joaquim Sem-Fim é citado em meio a outros inúmeros nomes evocados como pilares da formação da literatura de cordel. Ele é visto como um dos mestres desse tipo de produção literária, o que reafirma a ligação genealógica entre as cantorias e a produção cordelística, sobretudo pela influência de cantadores para as primeiras gerações de trabalhadores dos folhetos, anteriores aos anos 1920.

Em *Mestres da Literatura de Cordel*, a homenagem à Joaquim Francisco é posta ao lado do cantador Manuel Vieira do Paraíso:

Joaquim Francisco Santana
E Manoel do Paraíso
Antônio Correia Bastos
Era bom no improviso

Também testou o Cordel
Disse: “eu faço o que preciso” ¹³²

Na *Peleja de Camilo com Silveira*, as honrarias surgem num momento em que os cantadores trocam repertórios a respeito de cantadores antigos e seus contemporâneos:

S: De fato os de primeira
Não tinham crenças banais
Camilo deixemos isto
Vamos cantar aliais
os nomes dos cantadores
antigos e atuais

C: Começemos por Romano do Teixeira
Nicandro, Patativa e Ungulino,
Antônio de Maria e Enedino,
Manoel Vermelho e Inácio Catingueira
Riachão, João Birro e Zé Moreira
Antônio, Daniel, Tomaz de Aquino
Paulo Mendonça e Zé Faustino
Joaquim Francisco, Manoel, Zé Laureano
Zé Pretinho do Tucum, Manuel Caetano
Curió e também Candido Quirino ¹³³

Já o terceiro folheto, a *Peleja de Antônio da Cruz com Cyriaco de Lyra: um cantador da Itabayanna*, tem um grau de diferenciação ao descrever a participação de Joaquim Francisco Santana. Ainda no preâmbulo, o autor e eu-lírico Antônio da Cruz (AC) anuncia que o convite para o desafio contra Cyriaco de Lyra se dera após um financiador, Simplicio Roberto, assistir a uma antiga peleja de 1908 que Antônio da Cruz disputara contra Joaquim Francisco, na própria cidade de Itabaiana:

AC: Fazia 16 annos
Q’elle me vio cantar.
Com o negro Joaquim Francisco
Que foi um cantor sem par.
Por este motivo ele.
Tornou a me convidar. ¹³⁴

¹³² MEDEIROS, Antônio Americo de. *Os mestres da Literatura de Cordel*. Recife: Editora Coqueiro, sem data, p. 20. Disponível em:

<http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/Literatura%20de%20Cordel%20-%20C0001%20a%20C7176/61420>.

¹³³ SANTOS, Manoel Camilo dos. *Peleja de Camilo com Silveira*. Campina Grande: A estrela da poesia, 1958, p. 4-5. Editor proprietário: Manoel Camilo dos Santos. Disponível em:

<http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/Literatura%20de%20Cordel%20-%20C0001%20a%20C7176/15709>.

¹³⁴ CRUZ, Antônio Ferreira da. *Peleja de Antônio da Cruz com Cyriaco de Lyra um cantor de Itabayanna*. Guarabira: Typografia da Livraria Lima, 1925, p. 1. Biblioteca de Obras Raras Átila Almeida. Localização: AA6199.

É curioso que essa informação de vinculação ao passado e reconhecimento pessoal surja logo no início do desafio, principalmente se considerada a distância temporal entre os dois eventos. Em nossa visão, há um ponto saliente na referenciação feita por Cruz, que é a capacidade das cantorias de se incorporarem em intensidade na vida social e cultural coletiva, tal como na memória de todos seus participantes, sejam eles poetas, ouvintes, apologistas ou financiadores. Sob esse prisma da permanência da memória pela palavra, é necessário marcar, inclusive, que é justamente pelas quase duas décadas que separam os dois contatos de Simplício Roberto e Antônio da Cruz que podemos inferir como a peleja que envolveu Joaquim Francisco ainda ecoava na memória de ao menos dois integrantes — e certamente do público — daquele novo evento ritual.

À mesma proporção, ainda que no caso do combate contra Cyriaco saibamos que os dois sujeitos que guardam a memória sejam um financiador e um poeta branco, não poderíamos perguntar quais acúmulos simbólicos seriam protegidos na mente de uma audiência negra? Ou melhor, quais narrativas permaneciam vivas para esses grupos após as vitórias de cantadoras ou cantadores negros? O que implicava ver-se como espectador das conquistas de poetas-cantadores pertencentes ou próximos aos laços comunitários de grupos racialmente oprimidos, como era o caso de Inácio da Catingueira, Preto Limão, Manuel Cabaceira, Chica Barrosa e o próprio Joaquim Francisco?

Afora isso, também é necessário pontuar que, no desafio de 1908, quem saiu derrotado foi Antônio da Cruz, e não Joaquim Francisco. Diante desse fato, é pertinente questionar se a lembrança de Simplício Roberto trazia a certeza do fracasso de seu convidado ou não. Se Simplício guardou que Antônio da Cruz foi o perdedor do desafio que ficou conservado em sua memória por mais de uma década, por que ele não promovera uma peleja com Joaquim Francisco ainda em vida? A título de especulação, esse evento pode ter ocorrido, não obstante, temos apenas registros da peleja de 1924. De qualquer forma, podemos somar outros pontos que talvez justifiquem o grande vácuo entre 1908 e 1924, como os custos para se pagar um poeta com mais fama no meio das cantorias ou até mesmo o estabelecimento de um grau de competitividade parelho entre Cyriaco de Lyra e seu oponente.

Se Joaquim Francisco era um “cantor sem par”, como afirmou Antônio da Cruz, o enfrentamento com Cyriaco seria desnivelado e pouco envolvente para o público, dada a disparidade na habilidade de improvisar. Neste ponto, Maria Ignês Ayala destacou como a competitividade é fundamental para a eficiência da cantoria, na medida em que “o interesse do público aumenta quando o confronto se dá entre ‘pares’ imbatíveis no jogo poético. A indefinição e a não constatação de quem é melhor ou pior é que sustenta a cantoria enquanto espetáculo memorável”¹³⁵.

Num aprofundamento dessa dimensão, há ainda a autoafirmação valorosa que Antônio da Cruz faz ao se colocar como um poeta que enfrentou Joaquim Francisco. Se o que caracteriza um poeta-cantador é sua grandiloquência, mesmo derrotado, Antônio da Cruz poderia ser visto como excelente competidor por um mérito advindo de elogios às avessas, afinal, anos antes, disputara de igual para igual contra um dos maiores nomes das cantorias. A derrota, neste caso, seria um estatuto de poder que o colocaria acima de Cyriaco de Lyra e mais próximo de Joaquim Francisco. No limite, com tal valorização pessoal, Antônio da Cruz também poderia pleitear entradas mais rentáveis ou financeiramente viáveis nas disputas de cantorias.

Ainda que as fontes para pesquisar a memória, a herança e a monumentalização dos percursos do poeta-cantador pernambucano e da sociedade que o contornava sejam parcas; não podemos considerá-las incapazes de presumir manuseios estéticos da linguagem ou contrapesos à contração das experiências negras numa sociedade racista. Dessa forma, o que almejamos foi nos depararmos com a sutileza e o peso da presença de Joaquim Francisco Santana, ou melhor, lidar com um rosto invisível para nós, mas que em seu tempo e local (possivelmente) ampliou ao grau máximo todas aquelas ambições de liberdade que, não fosse pela poesia, jamais seriam alcançadas.

¹³⁵ AYALA, 1988, p. 20.

2. O POETA-CANTADOR

2.1. O domínio da técnica

Localizado na região sul do agreste paraibano e a menos de vinte quilômetros de Camutanga (PE) — terra natal de Joaquim Francisco Santana —, o pequeno município de Itabaiana hoje conta com pouco mais de 24 mil habitantes. Se imaginarmos um retorno a 1910, quando, de acordo com um folheto, o cantador Antonio da Cruz “tomou uma surra” num duelo poético contra Joaquim Francisco, poderíamos especular a excepcionalidade desse evento no cotidiano de um município com população diminuta.

É evidente que, dada a imprecisão da fonte, não temos uma confirmação da ocorrência ou não do desafio, ou seja, não podemos constatar se ele se deu no centro da cidade ou num sítio da área rural, se numa noite ou ao longo de uma tarde, se existiu ou não. Ainda assim, ao confiar nos versos do folheto, descobrimos como a cantoria teria ocorrido, sendo um evento de caráter coletivo, isto é, que exigia papéis sociais específicos e a obrigatória participação de cantadores e público. O que se conclui a partir disso é que, certamente, não podemos excluir o caráter celebratório, festivo e até mesmo ritualístico que o desafio inscrevia na rotina local.

Eu morava em Paulista
ao solo pernambucano
ele na Itabaiana
estado paraibano
eu desejava ver ele
para sair do engano

Este encontro foi em 8
eu na fábrica trabalhava
do sábado para o domingo
pelos suburbios andava
exercia á cantoria
e com qualquer cantor, cantava¹³⁶

Ao tomar esse fragmento como base, podemos constatar como a realização de uma cantoria exigia uma participação comunitária que se colocava por trás do encontro entre dois poetas. Assim, é indispensável enfatizar a contribuição ativa de público, apologistas ou

¹³⁶ CRUZ, 1935, p. 2-3.

financiadores na integração e no respaldo da poética compartilhada entre todos que dividiam o mesmo universo. Sob essa análise, a cantoria, por meio do gênero da *peleja*, seria um evento que existe mediante a tripla participação de dois poetas em conjunto com seus receptores, o público. Ao usufruir esteticamente da situação, a audiência também responde pelo papel de crítica das formas construídas por cantadores, com isso, todos os envolvidos configuram em comunhão o “sistema em processo”¹³⁷ da cantoria, cuja realização é instantânea e singular.

Aliás, enfatizamos que, por ser um evento inscrito no instante pela excepcionalidade extraordinária dos acontecimentos, é impossível que os diferentes agentes do sistema obstruam sua imaginação poética ou crítica de atravessamentos ideológicos, culturais e sociais presentes no dia a dia da comunidade. Ainda que possa expor nuances da vida social à ficcionalização, ou melhor, à desrealização, a cantoria se utiliza dos significados, símbolos e pactos estabelecidos nos discursos compartilhados no tecido social de onde emerge.

Por ser um evento excepcional e celebratório, ainda que da ordem do ofício, poderíamos voltar a imaginar os preparativos do combate entre Joaquim Francisco e seu oponente. Neste mesmo cenário, poderíamos pensar que era negro o perfil desta população que ainda trazia fresca a memória escravista¹³⁸ e vivia alheia às decisões políticas regionais, tão restritas a círculos de elites familiares¹³⁹. Por fim, cabe-nos refletir sobre as expectativas partilhadas entre os polos do sistema da cantoria: qual a ansiedade que beirava os instantes do imprevisto? Que sentimentos poderiam ser extrapolados entre os toques de viola e os versos enunciados? Qual carga de tensão seria diluída pelo jogo poético?

É com o contorno dessa moldura que aproxima a realidade de poetas e público num pacto solidário e ambíguo que visualizamos Joaquim Francisco encobrendo-se com cuidado e preocupação capazes de minimizar a carga pejorativa de ser negro no Brasil do pós-abolição. Ao destacar-se frente a seus pares e seus algozes pelo *repente*, o sujeito poderia ser reconhecido e valorizado sob uma nova identidade de *cantador*, ao mesmo tempo que, em

¹³⁷ AYALA, 1988, p. 17.

¹³⁸ GOMES, Solange Pereira. *Gente negra na Paraíba oitocentista: população, família e parentesco espiritual*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

¹³⁹ LEWIN, Linda. *Política e parentela na Paraíba: um estudo de caso da oligarquia de base familiar*. Rio de Janeiro: Record, 1993.

caso de má performance, sofreria com vaias maiores do que aquelas pertencentes à cantoria, já que a derrota movimentaria ressentimentos capazes de ferir seu pertencimento racial num meio violentamente racista. Se falhasse, Joaquim Francisco Santana não seria apenas um cantador derrotado, mas, acima de tudo, um negro derrotado.

Entre a cruz e a espada, do ponto de vista visual e performático, o cantador precisaria se colocar como figura exemplar, retilínea e ilustrada para se situar dignamente consigo mesmo e com os anseios de sua audiência. Esse índice de afirmação positiva que constatamos pode ser percebido ao nos determos numa fotografia intitulada *Cantadores de Toada (ganzá e reco-reco)*, presente num álbum organizado por Arthur Ramos¹⁴⁰. No centro da imagem, vemos dois cantadores portando os instrumentos que acompanhariam seu improviso (um reco-reco e um ganzá); ambos estão eretos, são bem apessoados e têm uma postura concentrada que é enfatizada pelas camisas brancas sobrepostas por um conjunto com paletó e calça reta, além de um chapéu que não destoia da escala de cores das roupas. Diante de um alpendre branco, junto aos dois homens, há um menino que os acompanha — provavelmente um iniciante na arte de improvisar; ele também está vestido de calça, paletó e camisa passados, numa roupa estranha para padrões infantis; tem uma postura firme e olhar melancólico, distante, mas que não o afasta da composição do trio.

Potente na tentativa de suprimir qualquer estigma que sobreponha uma visão de inferioridade dos sujeitos negros, a postura que os cantadores colocam para si é de autoridade, sensibilidade e destreza em seu ofício, o que se confirma principalmente pela seleção cuidadosa dos trajes. Não obstante, esse cuidado consigo mesmo durante a performance marca uma diferenciação com o plano inferior da fotografia, pois ali se expõe a impetuosa violência e permanência de traços escravistas na sociedade do trabalho livre: os três personagens estão descalços sobre um chão de pedra. Comprovação das asperezas de classe e raça contra mulheres e homens negros do Brasil, a cantoria pode ser vista como lócus do conflito poético e político.

¹⁴⁰ RAMOS, Arthur. Cantadores de toada (ganzá e reco-reco). Viçosa. In: *O negro brasileiro nas primeiras décadas do século XX*. Foto 100. [S.l.: s.n.], [entre 1900 e 1930]. 1 foto, Cópia fotográfica de gelatina e prata, p&b, 8,1 x 13,4 cm em papel: 8,7 x 14,1 cm. Disponível em: http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon299056/icon979690.jpg.



Figura 3: Arthur Ramos, Cantadores de toada (ganzá e reco-reco), s.d.

Uma representação semelhante de cantadores negros portando seus instrumentos de trabalho e realizando a arte do improviso aparece numa caricatura que ilustra o folheto *Pelêja de Romano e Inácio da Catingueira*. Nela, vemos Francisco Romano do lado esquerdo, sentado numa banqueta com sua viola; à sua frente está Inácio da Catingueira, num caixote. Ele também carrega sua viola e, como os fotografados de Arthur Ramos, usa chapéu e tem os pés descalços. Outro ponto a se observar é que Inácio traz uma faca em sua cintura, talvez por conta da utilidade do objeto num cotidiano rural ou porque as pelejas fossem desafios de insulto poético combinados entre as partes — situações em que as regras do jogo tiveram seus limites violados foram conhecidas, culminando em ataques físicos.



Figura 4: ATHAYDE, João Martins de. *Peleja de Romano e Inácio da Catingueira*, s.d.

Nossa intenção aqui é levantar a hipótese de que, se pela cantoria era possível criar figurativamente um espaço de transfiguração, resposta e utopia por parte das expectativas da população negra, isto ocorreria porque, em seu desenvolvimento, estava implícita uma gramática das formas poéticas, assim como coletivizado um conjunto de regras que faziam o *modus operandi* desse acontecimento singular e especial. À mesma proporção, os limites impostos pela realidade imediata também se reafirmavam naquele espaço, fosse pelos insultos raciais, fosse por outras desvantagens colocadas à população negra (a falta de sapatos ou o caixote, por exemplo). Há, portanto, uma engrenagem ambígua que movimenta toda a competição entre cantadores.

Assim, analisamos a disputa poética como evento-ritual¹⁴¹ e social que tem dinâmicas próprias capazes de tensionar seus elementos exteriores ao mesmo tempo que precisa deles para se justificar. É esta a ambiguidade que faz com que o sistema da cantoria se reproduza “pelo movimento interno de suas partes e, ao mesmo tempo, crie estratégias de comunicação com o ambiente”¹⁴². Ora contraditória ora ambígua, haveria uma significação periférica para o cantador e seu público: através de um código poético colocado nos sintagmas do momento — os conflitos e termos do ambiente — almejava-se ser potente e vistoso para

¹⁴¹ IUMATTI, 2020.

¹⁴² RAMALHO, Elba Braga. *Cantoria nordestina: música e palavra*. São Paulo: Terceira Margem, 2000, p. 131.

enfrentar face a face a inferiorização de uma ordem que difamava o ser negro, fosse durante o escravismo ou na sociedade livre.

Ao nutrir e ser nutrido pelos valores externos a si mesmo, estamos de acordo que o desenvolvimento das cantorias e da identidade dos cantadores segue lado a lado com a configuração de valores sociais, questionando-os ou reafirmando-os. Nesse sentido, se o poeta é capaz de afirmar e ser reconhecido pela identidade de cantador é porque tem manejo dos usos poéticos e do gosto de seu público; de modo que afirmar-se com esse título é uma intersecção entre a hetero e a autodeterminação. Como coloca João Miguel Sautchuk:

as regras sintetizam padrões de ordenamento da poesia e da ação de criá-la e cantá-la, e essa ordem é muito do que faz da cantoria algo encantador para quem toma parte nela, seja como ouvinte ou poeta. A identidade dos repentistas está relacionada às habilidades para se expressar dentro desse ordenamento¹⁴³.

Se a identidade está vinculada à fluidez no uso de um “ordenamento” e seu reconhecimento pelos ouvintes, podemos aprofundar o argumento com a ideia trazida por Elba Braga Ramalho de que a subjetividade do cantador não deixa de ser, em nenhuma hipótese, um reflexo das formas de pensar de seus ouvintes, sendo uma expressão de subjetividade individual e coletiva, sempre¹⁴⁴.

Por considerarmos a cantoria um evento social que depende dos conhecimentos de um conjunto de normas entre seus agentes, acreditamos ser necessário expor quais são as formas utilizadas para constituir o que refletimos como *política de transfiguração* ainda no primeiro capítulo. De tal modo, antes de qualquer constatação, é preciso salientar que, criada a partir de versos improvisados sobre melodias e harmonias tocadas principalmente numa viola, é consenso que a cantoria constitui um gênero poético-musical em que a oralidade é a principal via de transmissão.

Embora constituído em unidade, de um lado desse mecanismo estaria sua base rítmica-musical, sendo os *baiões-de-viola* a harmonia e as *toadas* as melodias dedilhadas enquanto se versifica; do outro, estão os versos improvisados em *métrica*, *rima* e *oração* pré-

¹⁴³ SAUTCHUK, João Miguel Manzollilo. *A poética do improviso: prática e habilidade no repente nordestino*. 2009. 214 f. Tese (Doutorado em Antropologia). Universidade de Brasília, Brasília, 2009, p. 31.

¹⁴⁴ RAMALHO, 2000, p. 53.

acordadas. Alternadamente, enquanto um poeta elabora seus versos junto de uma *toada*, seu oponente toca um baião-de-violão e sustenta uma harmonia para o improviso alheio — o *baião* —, trocando de polo quando o outro finaliza seu canto. O curioso desse jogo duplo é que, ainda que esteja com sua atenção no improviso do oponente e na permanência musical da cantoria, o intervalo que um cantador tem para pensar sua resposta é justamente a hora que ele sustenta um baião-de-violão, ou seja, não há um vácuo de tempo entre os insultos trocados, todo o improviso é dinâmico.

A questão da musicalidade, aliás, é um ponto interessante a respeito da noção coletiva que atravessa os duelos poéticos. Para Elba Braga Ramalho, as *toadas* e os *baiões* constituem um “patrimônio de todos”¹⁴⁵ que, por ser instância primeira de memorização da audiência, é guardado e repetido conjuntamente, ao passo que “o verso, entretanto, desaparece no tempo”¹⁴⁶. Já Elizabeth Travassos evidencia empiricamente que os aspectos musicais são, de fato, coletivizados, enquanto os poéticos seguem na contramão, sendo responsáveis pela particularização e definição da autoria e da identidade do poeta-cantador¹⁴⁷. Por meio da análise de um processo judicial que tratava da possível apropriação de Zé Ramalho — um significativo nome da música popular brasileira — de um mote das cantorias, Elizabeth Travassos comprova que o desprendimento dos cantadores em relação à coletivização das *toadas* e *baiões* é bastante complexo, na medida em que ela é partilhada com os pertencentes ao circuito dos improvisos, mas vista com ressalva quando absorvida por outros segmentos da sociedade. Nesse cenário, porém, vale enfatizar que a habilidade temática ou formal de versificar é o que cristaliza a autoria e a identidade do cantador, frente a si e a seu público.

Maria Ignez Ayala, por sua vez, ao estudar as cantorias promovidas no bairro do Brás (SP), vê a definição da autoria como uma especificidade desses eventos em relação a outras práticas da cultura popular. Os versos trocados entre os sons de violão seriam apreendidos nominalmente pelos ouvintes e tomados como primordiais para a passagem da memória dos poetas-cantadores que os compuseram. Com uma análise à moda da literatura de

¹⁴⁵ RAMALHO, 2000, p. 82.

¹⁴⁶ Ibidem.

¹⁴⁷ TRAVASSOS, Elizabeth. Repente e música popular: a autoria em debate. *Brasiliiana*, Revista da Academia Brasileira de Música, Rio de Janeiro, n. 1, p. 6-15, jan. 1999. Disponível em: <https://abmusica.org.br/wp-content/uploads/2021/04/ABM-Revista-Brasiliiana-no-01.pdf>.

Jorge Luis Borges, de acordo com Ayala, essa poética do improviso criaria uma espécie de biblioteca popular no corpo de cada participante:

Há outro aspecto que diferencia o cantador dos demais agentes da cultura popular: a preocupação com a autoria, revelada pelos repentistas e por seus apreciadores. Os versos de improviso ficam na memória do público, ao serem mencionados, têm sempre seu autor identificado. A consagração de versos e de seus autores compõe uma espécie de antologia oral do repente.

Consagrados, muitos cantadores entram para a história literária oral da cantoria, tendo sua vida e sua obra cultivadas e perpetuadas na memória de vários repentistas e de muitos dos que compõem o público auditor do repente. Frequentemente encontram-se pessoas aficionadas ao improviso que declamam estrofes inteiras, sem que tenham presenciado o momento da criação destes versos. E ainda mais: muitos dos componentes deste público auditor de cantoria sabem de cor passagens da vida e obra de repentistas que jamais conheceram pessoalmente¹⁴⁸.

Uma vez afirmada a autoria pela capacidade do poeta de inserir seus versos na memória popular enquanto os concebe no ato do evento-ritual, devemos entender o improviso como “elemento primordial da tradição poética”¹⁴⁹. Resposta imediata às provocações, a ação do cantador também é conhecida como *desafio* ou *repente*, uma espécie de corruptela da expressão *de repente*. Esse ato de compor que distingue a cantoria de outras poéticas é determinado por um conjunto de regras chamado *técnica*; o poeta que tem técnica, portanto, é aquele capaz de improvisar sem fugir dos princípios regulatórios do jogo: a *métrica*, a *oração* e a *rima*. Quanto maior a técnica do cantador em seu momento de enunciação, o *baião*, melhor seu desempenho e mais elevada sua grandiosidade.

As *orações* são responsáveis pelas conexões horizontais e verticais do improviso, uma vez que são compreendidas como a “coerência na criação dos versos com os assuntos pedidos ou iniciados por um dos poetas”¹⁵⁰. Vista como a coluna vertebral que sustenta os argumentos da peleja, a oração é justamente a habilidade de desenvolver um argumento coeso, linear e coerente em si mesmo, mas também na resposta para o prosseguimento do evento. Um poeta-cantador que não desenvolve boas orações impede respostas satisfatórias de seu oponente, da mesma forma que torna suas ideias nebulosas; assim, o plano horizontal da oração seria a argamassa interna de cada momento de enunciação, a lógica presente em cada

¹⁴⁸ AYALA, 1988, p. 21-22.

¹⁴⁹ SAUTCHUK, 2009, p. 23.

¹⁵⁰ Ibidem, p. 25.

baião, enquanto o plano vertical seria aquele que faz um encontro satisfatório de antecipação e prosseguimento do repente.

Rigorosas em seus aspectos formais, as cantorias entendem a *métrica* como a extensão das sílabas poéticas de um verso, isto é, o tamanho que cada um deles tem no momento de sua criação. Rica em variedades e alternativas, as métricas podem variar numa imensidão de estilos e até mesmo gêneros, como galope, martelo, pé-quebrado, galope à beira-mar, entre outros. No caso das pelejas, os versos de sete sílabas foram predominantes, principalmente a partir de 1870, marcando o tipo mais violento de luta poética.

As *rimas* também são compreendidas à luz de cada verso, sobretudo como recursos de finalização, musicalidade e memorização. É fundamental destacar que as rimas valorizadas nas pelejas não são as soantes, mas sim as consoantes, aquelas em que após a vogal tônica há a mesma sequência de fonemas. Se em certa medida essa lógica estabelece uma proximidade da modalidade oral com a escrita, também é de se pressupor como a alfabetização beneficiava uma franja limitada de poetas-cantadores capazes de adquirir repertórios escritos que minimizassem erros na composição. Talvez por isso o fato de Joaquim Francisco saber ler e escrever seja destacado nos poucos informes de sua biografia, além de lhe favorecer nos momentos em que foi necessário *cantar ciência*.

Uma segunda camada importante a respeito da importância da rima está na musicalidade e no ritmo que ela imprime aos poemas. Ainda que sejam restritivas e limitem o desenvolvimento livre das respostas¹⁵¹, há nelas um poder de criação substancial que se molda pelo envolvimento corporal e pela surpresa das associações trazidas pelo poeta. Na medida em que as rimas reiteram e repetem sons específicos, elas cristalizam uma linguagem rítmica que permite ao cantador envolver seu público pela regularidade da composição verbal, ou seja, elas marcam insistentemente a repetição de um tempo tocado que sai da métrica e da coerência para se moldar como ritmo, envolvendo e atravessando as sensações físicas dos ouvintes. A capacidade da rima de provocar uma ondulação rítmica, portanto, é sua maneira de aproximar os polos participantes da cantoria num denominador comum e transcendente que é, acima de tudo, indicador de humanidade:

¹⁵¹ SAUTCHUK, 2009, p. 30.

O ritmo é uma realidade profunda da vida e da sociedade; quando o homem imprime ritmo à sua palavra, para obter efeito estético, está criando um elemento que liga esta palavra ao mundo natural e social; e está criando para esta palavra uma eficácia equivalente à eficácia que o ritmo pode trazer ao gesto humano produtivo. Ritmo é, portanto, elemento essencial à expressão estética nas artes da palavra, sobretudo quando se trata de versos¹⁵².

Sob o julgo da *coerência*, da *métrica* e da *rima*, cantadores e público aproveitariam em conjunto da arte do improviso poético, estabelecendo um tipo de código de conduta que deveria ser respeitado dentro de cada evento ou, mais especificamente, uma *ética* capaz de regular o bom funcionamento de uma cantoria e a paridade da disputa entre os oponentes, salvaguardando as integridades e o reconhecimento identitário dos sujeitos como cantadores¹⁵³. Essa ação regulatória do jogo poético é calcada nos princípios sociais externos à cantoria, por isso, traz tensões e permite invectivas assustadoras entre os participantes, como o próprio conflito racial, a excessiva masculinização, a hierarquização etária e de gênero, além de toda a amplitude de rebaixamento possível para os adversários. Desse modo, a *ética* seria muito restritiva nos aspectos formais e composicionais, enquanto permissiva nos temas e conteúdos, já que o jogo poético se fazia pela lógica do confronto, das antíteses e das autoafirmações.

Pelos elementos formais, assim como pela *ética* que registra o permitido e o proibido no desafio, o sistema da cantoria toma corpo a partir do *improviso*, isto é, a habilidade do poeta-cantador de criar instantaneamente versos que se encaixem nos três princípios do evento-ritual e respeitem os temas propostos no duelo — os *motes* —, que, por sinal, “carregam referências publicamente assentadas acerca de sentimentos e valores sociais e servem de caminho para a composição”. O improviso é a habilidade maior do cantador; seu domínio é o que permite a autoafirmação frente ao grupo, mas também o recebimento da validação da audiência.

Oposto a qualquer percepção naturalizante, o improviso não é motivado por espontaneidade, *dom* ou talento orgânico de cada poeta, mas fruto de conexões e

¹⁵² CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006, p. 71-72.

¹⁵³ TRAVASSOS, Elizabeth. Ethics in the sung duels of north-eastern Brazil: collective memory and contemporary practice. *British Journal of Ethnomusicology*, v. 9, n. 1, p. 61-94, 2000. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3060790>.

compartilhamento de experiências comuns à sociabilidade. Se retomarmos a fotografia presente no álbum de Arthur Ramos, por exemplo, podemos inferir que o menino que acompanha os cantadores com ganzá e reco-reco provavelmente estaria internalizando, treinando e efetuando negociações de aprendiz com aqueles que poderiam lhe servir de tutores, já que os conhecimentos do repente costumam ter início na transição da infância para a adolescência. Em acordo com essa perspectiva de interação, troca e comunalidade do improviso, “o aprendizado das habilidades do repente é englobado pelas interações sociais por meio das quais os novos poetas incorporam as disposições para a ação”¹⁵⁴. Uma vez dependente das diferentes formas coletivas de trocas de experiência, o *improviso* e a aquisição de novos praticantes também se organizam com disposições internas capazes de proteger e destacar a vaidade de seus praticantes. Como medida ilustrativa, o grande número de homens improvisadores não se dá pela destreza natural deste grupo, mas pelas relações de poder que dificultam a presença feminina ou intensificam a associação entre a violência do desafio com a masculinidade¹⁵⁵.

Um ponto importante para se destacar no improviso diz respeito ao trabalho com os temas, cuja conexão com os princípios regulatórios é crucial. Como já percebido, a base dos discursos dos repentes é extraída do cotidiano, das necessidades urgentes, das solicitações e das demandas de transfigurar a realidade imediata sem contradizer tradições bem assentadas. Porém, uma chave incontornável para a construção desses discursos está na feitura de *imagens poéticas*, isto é, a formulação de uma sentença que se proponha a refletir, mimetizar e quase desenhar de jeito pictórico as ideias transmitidas. Indissolúveis aos poemas, as palavras e os sons, as imagens se associam com unicidade para disparar uma mensagem autoral. Não obstante, tal criação exige que o cantador esteja munido de *bagagem*, repertórios múltiplos e conhecimentos de mundo que o induzam a raciocinar rápido, com coesão e coerência pertinentes aos duelos.

Se observarmos um fragmento da *Peleja do Cego Aderaldo com o Zé Pretinho*, podemos perceber como as ofensas buscam munir-se de adjetivos e referências de práticas

¹⁵⁴ SAUTCHUK, 2009, p. 86.

¹⁵⁵ ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. “Quem é froxo não se mete”: violência e masculinidade como elementos constitutivos da imagem do nordestino. *Projeto história*, v. 19, p. 173-188, jul./dez. 1999.

hodiernas para moldarem uma linguagem imagética. No caso deste desafio, que é, aliás, permeado por um indigesto e voraz racismo contra Zé Pretinho, podemos ver como ele busca narrar detalhadamente um ato de violência contra seu adversário, retirando o sangue de seu corpo para abri-lo, estendê-lo e costurá-lo como se fosse matéria-prima para uma mala; ao mesmo tempo, a resposta de Cego Aderaldo não é narrativa, pois, ao se apoiar no verbo de ligação *ser* (“negro, és monturo”), busca caracterizar uma condição de existência que, por si, rebaixaria seu oponente, a ponto de Zé Pretinho — personagem que traz no nome o diminutivo racial — ser retratado como sinônimo de objetos, seres vivos ou funções inúteis, com falta de perspectiva, desprezo e criminalidade:

P – No sertão eu peguei
um cego malcriado
dei nele o machado
caiu, eu sangrei
o couro eu tirei
em regra de escala
espichei numa sala
puxei para um beco
depois dele seco
fiz mais duma mala

C – Negro, és monturo
molambo rasgado
cachimbo apagado
recanto de muro
negro sem futuro
perna de tição
boca de purrão
beijo de gamela
venta de moela
moleque ladrão ¹⁵⁶

Pela consagração da *imagem poética* junto das regras da cantoria, portanto, os improvisos poderiam situar-se numa ambiguidade que ora remetia uma exposição às virulências do racismo — como ocorreu com Zé Pretinho — ora permitia traçar contestação, união, desejo de liberdade e figuração em direção a anseios comuns, tal qual a subversão da ordem racial¹⁵⁷. Assim, ainda que mediado pela violência do cotidiano e a linguagem do

¹⁵⁶ Autor Não Informado. *Peleja do Cego Aderaldo com Zé Pretinho*. Juazeiro do Norte, Brasil. Proprietário: José Bernardo da Silva. Sem data, p. 10. Disponível em: <http://cordel.edel.univ-poitiers.fr/viewer/show/300>.

¹⁵⁷ NOGUEIRA, Carlos; AMUZU GADZEKPO, John Rex. Da Peleja de cego Aderaldo com Zé Pretinho do Tucum à Peleja de Aderaldo filho do cego com Alexandre o Neto de Zé Pretinho. *Atenea*, Universidad de Concepción, Chile, n. 516, p. 221-232, 2017. Disponível em:

desmerecimento, o conflito é um raro momento de disputa discursiva e ocupação de um espaço caro aos lugares de poder.

Por isso, pelo prisma da cantoria, precisamos entender a construção do poema e da imagem poética ora como recuo à história ora como fundamentação artístico-literária capaz de extravasá-la. Se, por muito, mulheres e homens negros foram postos de lado na história por marcadores raciais, se a desumanização foi e ainda é parte de uma lógica genocida, se esses agentes foram tratados como peças utilitárias; reafirmamos a importância de adentrarmos as entrelinhas da história para encontrar as humanidades ali subjugadas, presas e reduzidas. Nesse sentido, o poema surge como um valor fundamental, pois é retrato de uma forma de se pensar e imaginar num tempo específico, do mesmo modo que permite sonhos e utopias que saltam linhas cronológicas, ferindo com punhalada mortal sentenças como a de Cego Aderaldo: “negro sem futuro”. É o ensaísta mexicano Octavio Paz, inclusive, quem escancara a finalidade ampla e reveladora das palavras poéticas:

A ambivalência do poema não vem da história, entendida como uma realidade unitária e total que engloba todas as obras, mas é consequência dual da natureza do poema. O conflito não está na história, e sim nas entranhas do poema e consiste no duplo movimento da operação poética: transmutação do tempo histórico em arquetípico e encarnação de um arquetipo num agora determinado e histórico. Esse duplo movimento constitui a maneira própria e paradoxal de ser da poesia [...]. O poeta não escapa à história, mesmo quando a nega ou ignora. Suas experiências mais secretas ou pessoais se transformam em palavras sociais, históricas. Ao mesmo tempo e com essas mesmas palavras, o poeta diz outra coisa: revela o homem. Essa revelação é o significado último de todo poema e quase nunca é dita de maneira explícita, mas é o fundamento de todo dizer poético. Nas imagens e ritmos transparece, com maior ou menor nitidez, uma revelação que mais àquilo que as palavras dizem, mas a algo anterior e no qual se apoiam todas as palavras do poema: a condição do homem, esse movimento que o lança para a frente sem cessar, sempre conquistando novos territórios que viram cinza quando são tocados, num renascer e morrer e renascer contínuos¹⁵⁸.

Não fossem suficientes as motivações internas ao repente, também devemos considerar pontos exógenos que fazem dos desafios possibilidades reais para canalizar uma via particular de desejos ou crescimento pessoal. O primeiro deles reside na dimensão pública da cantoria, a sua configuração espacial que conglomerava pessoas em torno do poeta, admirando-o. Nas cantorias de *pé-de-parede*, isto é, aquelas ocorridas em salões, galpões ou

https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-04622017000200221&lng=es&nrm=iso.

¹⁵⁸ PAZ, Octavio. A consagração do instante. In: *O arco e a lira*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 194-195.

sítios, havia uma exposição bem saltada dos cantadores, já que eles ficavam sentados com seus instrumentos, de frente para a audiência.

Eventualmente contratados por financiadores, os desafios também ofertavam ganhos monetários para seus participantes, fosse pelo pagamento pré-fixado antes do evento ou pelas doações de público nas *bandejas*. Esses recursos ganhos permitiram que os cantadores com melhor avaliação se tornassem *profissionais*, o que em certa medida expressava diferentes divisões de competição nesse universo poético, principalmente quando considerada a necessidade de paridade na *técnica* dos improvisadores que duelavam entre si. Assim, de um lado, estariam os profissionais; do outro, os amadores. O próprio Joaquim Francisco talvez tenha sido um desses poetas a se profissionalizar e encontrar no improviso uma fonte de renda menos árdua que o plantio, já que as informações de sua vida mostram o abandono da agricultura em favor da dedicação exclusiva ao repente.

Em contraponto, se analisarmos os versos da peleja contra Antonio da Cruz que abriram este capítulo, vemos que Antonio afirma praticar os desafios apenas nos dias em que não trabalhava na indústria, ou seja, os versos e o toque de viola ocupavam uma posição secundária no que trata de sua remuneração pessoal. Aliás, vale considerar que em diversas situações este poeta afirma-se mais jovem que seu algoz Joaquim Francisco, indicando também diferentes entradas e reconhecimentos na carreira de cantador.

2.2. O domínio do território

Não fossem muitas as ausências a respeito da trajetória biográfica e poética de Joaquim Francisco Santana, o encontro com sua obra também sofre com percalços relativos ao desgaste material dos folhetos analisados e à ausência de registros do cantador. Debruçar-se sobre os textos em que Sem-fim se presentifica, portanto, é tentar interpretar um desaparecimento que se faz concreto, esfacelando-se a cada passagem de páginas ou a cada palavra não lida num material de arquivo. Não é de menos afirmar que uma das consequências desse processo de desgaste é a condição de conservação do folheto *Peleja de Joaquim Francisco com o Demônio*, onde versos quase inteiros não podem ser compreendidos por conta de furos ou rasgos em suas frágeis folhas. Sem o trabalho de

conservadores ou bibliotecários especializados, como os que trabalham na Biblioteca de Obras Raras Átila Almeida (UEPB) e no Instituto de Estudos Brasileiros (USP), os danos seriam infinitamente maiores.

Já do ponto de vista dos registros, as opacidades são ainda maiores, como vimos. Nesse caso, não se trata de um apagamento, mas de uma ausência, uma privação que dificulta o acesso à vida de um homem que, como muitos brasileiros, era negro. Numa análise etnológica que faz dos indocumentados brasileiros, a jornalista e professora Fernanda da Escóssia escreve que aqueles cuja documentação não existe passam pela vida como “cidadãos de segunda classe em seu próprio país”¹⁵⁹, numa qualidade de invisibilidade para a pátria. Aliás, de acordo com a autora, a falta de registros é evidência da sobreposição das desigualdades brasileiras, por isso, não é estranho que essa segunda classe de cidadania seja ocupada por negros, em sua maioria. Sob essa aproximação e com mais de cem anos de distância, chega a ser curioso — para não dizer ultrajante — como o diagnóstico da escritora lembra aquele traçado na desqualificação racial da virada do Oitocentos para o Novecentos: a cidadania negra de segunda classe.

Se ser negro pode ser um impulso em direção à marginalização, e este processo orienta para um sentido de estrangeiridade, há de se destacar como Joaquim Francisco foi atacado pelo cantador José Claudino em relação a ser ou não natural do Brasil. Numa disputa cujo debate em torno da raça é nuclear, Claudino argumenta uma ofensa baseada na hipótese de que seu oponente, por ser negro, também seria escravizado e, logo, não seria brasileiro. A brasilidade, de tal modo, não estaria apenas associada ao território de nascença e à cor, mas, ainda, a posição de liberdade em que os sujeitos se inscreviam nas relações sociais.

JC: Se te ofenddi, eu te digo
eu sou branco e sou altivo
trago a fronte levantada
porque nunca fui captivo
Se você é brasileiro
mas já foi do cativoiro
pra mim você é morto vivo

¹⁵⁹ DA ESCÓSSIA, Fernanda. “Sou uma pessoa que não existe”. Revista Piauí. 22 de novembro de 2021. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/sou-uma-pessoa-que-nao-existe/>.

À medida que o discurso de Claudino dá tons de estrangeiridade para quem “já foi do cativoiro” e, no limite, supõe em Francisco e seus pares uma condição apátrida, verificamos como a peleja põe em contraste diferentes visões sobre o pertencimento dos sujeitos numa dada realidade histórica. Isso porque, embora a fala de Claudino almeje afastar ou desterritorializar o oponente, as respostas de Francisco se enraízam num pertencimento sólido, capaz de expor, pelo “fecundo talento da poesia”, imagens de um domínio — uma propriedade — particular e inquebrantável. Este domínio, diga-se, define a fama do poeta.

Nesse sentido, levantamos a hipótese de que, pelos desafios, compartilharam-se laços com os quais os descendentes da diáspora negra e outros grupos marginalizados se emaranharam para tecer relações capazes de permitir uma *territorialização* em campo inóspito, uma miragem de utopias e identificação em meio às sanguinárias manifestações do escravismo e do pós-abolição. Tal territorialização, embora buscada incontáveis vezes por meios institucionais, jurídicos e de enfrentamentos político-sociais diretos, pressupôs o desenvolvimento de uma *política da transfiguração*. Assim, quando Joaquim Francisco Santana e outros cantadores negros se aprimoraram na arte de improvisar e ali imprimiram seus repertórios particulares, vemos uma comunhão de experiências que justificam um sentido amplo para todos os participantes do sistema da cantoria. Em meio ao evento-ritual, isto é, a ocasião em que a palavra é trabalhada poeticamente nas regras do jogo, nasce uma linguagem que dá chão para a expressividade dos sujeitos, abrindo uma fonte de autoestima, pertencimento e idealização que incorpora o conflito social em meio a todos os assuntos que o cantador pode improvisar: as notícias do dia a dia, as ciências, a matemática, as anedotas, o racismo etc.

A tematização de um território, aliás, nos mostra a complexidade formal e a singularidade dos improvisos praticados no contexto do Norte agrário, já que, de acordo com Muniz Sodré, as interações entre espaço, identidade e as práticas político-culturais da população negra compreendem que o “território é, assim, o lugar marcado de um *jogo*, que se entende em sentido amplo como a protoforma de toda e qualquer cultura: sistema de regras e movimentação humana de um grupo, horizonte de relacionamento com o real”¹⁶⁰. Se há um

¹⁶⁰ SODRÉ, Muniz. *O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira*. Editora Vozes, 1988, p. 23.

jogo que mobiliza o pertencimento ao espaço e as formas de identificação, também podemos considerar como o trabalho da *oralitura* corresponde a uma das vias de intervenção nas dinâmicas dessa sociedade, já que pauta — por meios figurados — demandas não resolvidas no seu momento de enunciação. O improviso, de tal modo, caminha como aprofundamento dos conhecimentos/percepções de mundo e protesto por algo almejado, mas ainda não efetivado. A questão da territorialização sai do espaço geográfico e vai às contendas da linguagem, como aponta Édouard Glissant: “a identidade será ganha quando as comunidades tiverem tentado, pelo mito ou pela palavra revelada, legitimar seu direito a essa posse de um território”¹⁶¹.

A ideia, a representação e a forma de um território surgem como especialidade na poesia de Joaquim Francisco Santana, mas, sobretudo, como um original subgênero das cantorias e gênero da literatura de folhetos: o *marco*. Caracterizado pela verborrágica descrição de uma habitação suntuosa, uma casa, um reino, uma fortaleza ou outras imagens que correspondam a um *domínio* do qual o poeta seria regente; os marcos são textos que agem como símbolos de superioridade, reconhecimento e credibilidade de seus autores frente ao circuito das cantorias ou dos folhetos. Ou seja, é um gênero que expressa os resultados da *fama* obtida pelo poeta, isto é, os méritos que o cantador ou cordelista conquistara ao longo do tempo.

Cantado sempre em primeira pessoa, com tom exagerado e uma tematização que valoriza mais a defesa da propriedade imaginada do que suas habitações internas; a autoria de um poema desse gênero está em interação com os desafios e simboliza a “superioridade de versejar frente a seus pares”¹⁶². A feitura de um marco não é só individual, pois pressupõe uma espécie de autorização da audiência e dos adversários para que o poeta inscreva seu nome no circuito interno dessas obras.

Ainda que variem nas escolhas de métrica ou rima, os marcos são textos compostos “por um percurso narrativo fixo, estruturado com metalinguagens, hipérboles, metáforas e

¹⁶¹ GLISSANT, Edouard. *Poética da relação*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2021, p. 36.

¹⁶² ALMEIDA; SOBRINHO, 1981, p. 11.

imersão do texto num universo fantástico”¹⁶³, sustentando um “longo poema de caráter épico, uma construção imaginária”¹⁶⁴. No que trata dessa linearidade narrativa, os poemas se desenvolvem, de acordo com Luciany Aparecida Alves Santos, em três instantes: a apresentação da obra, a descrição de suas maravilhas e, por fim, a conclusão. O *Marco do meio mundo*, de João Martins de Athayde, por exemplo, de início apresenta um eu-lírico que convida seu público a acompanhar um processo que será, basicamente, a criação do edifício, passando pelas descrições e finalizando o texto com uma ameaça a outros possíveis invasores:

Vou contar uma história
quem quizer preste atenção
de um marco que levantei
no centro do meu sertão
sobre os desertos de um ermo
para dividir meu termo
separar meu quarteirão

Eu fui procurar um páu
nas mattas da beira mar
gastei um anno e seis mezes
pr’a este páu encontrar
tive um trabaho insano
depois gastei mais um anno
pra este pau derrubar.
[...]

Dos cavacos deste páu
fiz muita delicadeza
tirei taboa pra porta
oratório, cama e meza
fiz mais de duzentas pipas
serrei mil dúzias de ripas
fiz cem camas de marquesa

O meu marco está fincado
com três milhas de fundura
parece-me que no mundo
não ha obra tão segura
diversos tem pelejado
porém não foi calculado
as braças que tem de altura
[...]

Quem pender para esse marco
faça o pelo signal
se despeça da família
chegou-lhe a hora fatal

¹⁶³ SANTOS, Luciany Aparecida Alves. O marco: uma metodologia de análise. *Boitatá*, Londrina, n. 11, p. 1-15, 2011. Disponível em: <https://www.uel.br/revistas/uel/index.php/boitata/article/view/31179>.

¹⁶⁴ BATISTA, Sebastião Nunes. *Poética popular do Nordeste*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1982, p. 35.

sendo um sujeito valente
vai lutar com a serpente
está feito seu funeral

Lá já chegou bicho bravo
dizendo acabo com tudo
mas eu que nada acredito
nem arribei ne me mudo
quem vem aqui com parola
tem sahido em padiola
idiota, cego e mudo¹⁶⁵

Pelos versos “não há obra tão segura / diversos tem pelejado” e “quem pender para esse marco”, podemos constatar como os textos dialogam numa situação de duelo poético em que, ao mobilizar seu conjunto de habilidades, o poeta objetiva sua própria canonização pela derrota dos oponentes. Ou seja, podemos constatar como essas composições atuam em consonância com os processos de *dramatização* e *gosto de disputa*¹⁶⁶ que articulam os princípios das pelepas, de modo que, para que um novo texto seja construído, outro tenha que ser derrubado.

Num jogo de grandiloquência e suntuosidade, por meio de uma superposição de sentidos e significados, os marcos direcionam o porvir, ao passo que também estabelecem comunicação com as camadas de oralidade, escritura e memória que os precedem, “gerando, portanto, e sucessivamente novos e sugestivos intertextos”¹⁶⁷. Com isso, pode-se constatar como os recursos manejados nas elaborações dos territórios imaginários se alicerçam na recriação sobre o passado, na difusão e acesso a tradições coletivizadas, embora mire, simultaneamente, uma perspectiva de superação:

A relação com o passado vive, por sua vez, como repertório de referências no interior do qual é possível precisar o organizar-se de sistemas conotativos diversos, de modo a permitir a distinção das constantes narrativas que se realizam no interior dos modelos transmitidos e das variantes ligadas à sua transmissão no tempo [...] uma memória coletiva sobre a qual operam os mecanismos da memória individual. O texto se apresenta como produto de leituras sucessivas, carregadas de experiências do “depois”, uma série de velinos progressivamente acumulados uns sobre os outros, alargando-lhe ou diminuindo-lhe a geografia¹⁶⁸.

¹⁶⁵ ATHAYDE, João Martins de. O marco do meio mundo. In: ALMEIDA; SOBRINHO, 1981, p. 55-56.

¹⁶⁶ FERREIRA, Jerusa Pires. Um gosto da disputa, um combate imaginário. In: *Armadilhas da memória e outros ensaios*. Cotia: Ateliê Editorial, 2003, p. 145-173.

¹⁶⁷ Ibidem, p. 152.

¹⁶⁸ PELOSO, Silvano. *O canto e a memória: história e utopia no imaginário popular brasileiro*. São Paulo: Editora Ática, 1996, p. 78-79.

Ao observarmos o texto *Como derribei o marco do meio mundo*, de Leandro Gomes de Barros, por exemplo, já no título fica evidente como o poema tentar superar o texto que o precedera: *O marco do meio mundo*, de João Martins de Athayde. A partir da ideia de derrubada de algo, o poema de Barros só nasce depois da destruição da obra de Athayde, e com isso afirma não só sua qualidade de nova narrativa, como a superioridade de Leandro em relação ao adversário. Não à toa, as sentenças “achei agora um primeiro / que nunca encontrou segundo” implicam o posicionamento do autor como nome isolado em sua honrada posição, enquanto “para derribar o páo” denota a insignificância do marco anterior e “eu com um facão pequeno”, a facilidade de sua destituição.

Achei agora um primeiro
que nunca encontrou segundo
diz que o tiro d'elle é certo
e só da talho bem fundo
queria me sacudir
no marco do meio mundo
[...]
Para derribar o páo
ocupou trezentos braços
e trabalhou inda um anno
rompendo mil embaraços
eu com um facão pequeno
Cortei elle em 3 pedaços ¹⁶⁹

Numa outra situação bastante contemporânea dessa “tradição poética que se refaz”¹⁷⁰, o músico pernambucano Lenine gravou seu “Marco Marciano” como uma canção repleta de elementos tecnológicos que ocupam um “deserto vermelho sem garoa”. Propondo-se futurista nas imagens, ao mesmo tempo que este marco superaria todo um histórico de construções anteriores, ele também veneraria uma tradição de poetas-cantadores que, reconhecidos como “arcanos”, estariam protegidos pela rígida estrutura interplanetária. Daí que a composição não se desvincule de uma tradição de improviso popular, ainda mais se considerado o fragmento melódico que abre a faixa: uma adaptação de toada retirada do LP

¹⁶⁹ ALMEIDA; SOBRINHO, 1981, p. 66.

¹⁷⁰ SANTOS, Luciany Aparecida Alves. O marco: uma tradição que se refaz. *Boitatá*, Londrina, n. 10, jul.-dez. 2010, p. 34-53. Disponível em: <https://www.uel.br/revistas/uel/index.php/boitata/article/view/31171>.

Literatura de Cordel (1975), no qual o poeta José João dos Santos, o Azulão, canta o “Marco Brasileiro”, publicado em 1917 por Leandro Gomes de Barros¹⁷¹.

Pelos alto-falantes do universo
vou louvar-vos aqui na minha loa
um trabalho que fiz noutro planeta
onde nave flutua e disco voa:
fiz meu marco no solo marciano
num deserto vermelho sem garoa.

Bem na praça central um monumento
embeleza meu marco marciano,
um granito em enigma recortado
pelos rudes martelos de vulcano;
uma esfinge em perfil contra o poente
guardiã imortal do meu arcano.¹⁷²

Dada a dinâmica do marco de fazer e desfazer um território poético, isto é, erigir uma paisagem e induzir a queda de outra, é notório como se constituem as complexidades formais dessa *oralitura* — quando cantada — e literatura — quando impressa. Em certo grau, por meio de uma poética dupla de retomada da memória e direcionamento para o futuro, os marcos gradativamente qualificam-se como textos isolados que dificultam os diálogos em detrimento de uma super capacitação das imagens criadas. Considerada a condição de os textos escritos reterem mais informações em relação à *performance* física, talvez tenhamos no desenvolvimento escrito do poema uma das pistas para compreender sua transformação de subgênero das pelepas cantadas de improviso para gênero autônomo na literatura de folhetos.

À medida que a composição se faz mais e mais perfeita, nota-se que a disputa vai, aos poucos, sendo expulsa, chegando quase a desaparecer. O texto se transforma num exercício combinado, não num diálogo mas num monólogo em que se evoca todo um repertório e se repassa, com prazer, um exercício. Comparecem a visão de mundo, os quadros sociais da memória do poeta. Mas é o criador envolto em complexa tarefa, que utiliza os processos possíveis, dos mais simples aos mais sofisticados, das rimas fáceis às difíceis¹⁷³.

Se pelo fazer e desfazer das imagens os diálogos se tornam monólogos de desafios intertextuais e o desafio, por sua vez, tensiona a dinâmica que organiza a vida social, é possível estabelecermos duas razões a partir dos marcos. A primeira trata dos significados

¹⁷¹ SANTOS, José João dos. O marco brasileiro (Leandro Gomes de Barros). In: *Literatura de cordel*, LP, Ministério da Educação e Cultura, 1975. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=e6kx1ZsFjhw>.

¹⁷² LENINE. Marco Marciano. In: *O dia em que faremos contato*, CD, BMG Brasil Ltda. 1997. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/1oPH6zvVXqoUZGLKJdOS8s?si=465923653a3547e0>.

¹⁷³ FERREIRA, 2003, p. 171.

intrínsecos a esses poemas, enquanto a segunda diz respeito a sua apropriação por poetas-cantadores negros, tal qual Joaquim Francisco.

No que envolve os significados do gênero, vale considerar que, como criação de um espaço imaginado que louve/reconheça a excepcionalidade do ofício poético, os marcos são comunicações que falam de si para si, num jogo interno dos desafios em que, através de imagens suntuosas, é possível *transfigurar* as limitações cotidianas e oferecer uma experiência de utopia para poeta e público. Isso faz com que compreendamos como são movediças e amarradas as diferentes elaborações, inteligências e interpretações sobre o dia a dia popular, a ponto de os versos mostrarem como os agentes trabalham “sua reflexão sobre o tempo vivido, seu espaço social, sua proposta de harmonia”¹⁷⁴. Ainda neste ponto, é válido destacar como, ao cercar-se de uma ideia de território, os marcos também significam uma *habitação* — casa —, ou seja, o lugar onde se mora, se conforta, se protege, se encontra a paz. De acordo com essa visão, para Gaston Bachelard, a casa age como entidade onírica capaz de abrigar ou acolher os mais profundo desejos:

Nessas condições, se nos perguntassem qual o benefício mais precioso da casa, diríamos: a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa permite sonhar em paz. Só os pensamentos e as experiências sancionam os valores humanos. Ao devaneio pertencem valores que marcam o homem e sua profundidade. O devaneio tem mesmo um privilégio de autovalorização. Ele usufrui diretamente de seu ser. Então os lugares onde se viveu o devaneio reconstituem-se por si mesmos num novo devaneio. É exatamente porque as lembranças das antigas moradas são revividas como devaneios que as moradas do passado são imperecíveis dentro de nós¹⁷⁵.

A partir dessa força da casa de sancionar os valores humanos e suas idealizações, acreditamos ser possível compreender na utopia interna do marco a razão de sua apropriação por poetas-cantadores negros, já que, nas edificações verbalizadas, residiria um corpo de imagens capaz de ofertar identificação, proteção e territorialização para o sujeito e seus pares. Ali nasceria um território capaz de dar um lugar social e racial para um poeta e seu público, a ponto de acolher como humanos aqueles que eram desumanizados pelos longos tentáculos da escravidão e do autoritarismo.

¹⁷⁴ FERREIRA, 2003, p. 173.

¹⁷⁵ BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008, p. 26.

Ainda que com algumas generalizações, ao retornar às reflexões de Muniz Sodré, verificamos como é relevante a compreensão de uma “noção africana de um espaço plástico que se refaz simbolicamente”¹⁷⁶, no qual o território é constantemente ressignificado entre elementos místicos e políticos. De acordo com o autor, as bases de uma sociabilidade popular estariam condicionadas ao encontro de “lugares próprios”¹⁷⁷ onde uma comunidade se associaria e compreenderia que “a casa se constitui como macrocosmo do corpo”¹⁷⁸. Território, corpo (performance) e linguagem, portanto, estariam unidos.

Ao analisar um cenário de fragilidade do escravismo e pujança da cantoria negra, Paulo Iumatti compreende que os marcos foram apropriados por agentes negros porque mobilizam tanto o conflito racial quanto os “conceitos estruturantes para a sociedade escravista, transmitidos à do pós-Abolição: domínio, território, propriedade, afirmação hiperbólica do eu, liberdade”¹⁷⁹. É sob tal arguição que o historiador lê o gênero como “espécie de quilombo imaginário, dialogando com o complexo de elementos simbólicos que os próprios quilombos adquiriram, ao ser misturada à dimensão real do momentâneo exercício da autoridade”¹⁸⁰. Se os marcos unem aspectos políticos e poéticos como mais uma das inúmeras reações de uma luta negra, acreditamos que há pertinência em lê-los como um produto cuja “mística vai alimentar o sonho de liberdade”¹⁸¹.

No caso de Joaquim Francisco Santana, seus marcos surgem como uma das principais formas de credibilidade e autopromoção frente a outros cantadores. Caracterizado pela habilidade de cantar os mais variados temas (*as ciências*), pela associação dos oponentes à figura do demônio, pelo tom grandiloquente e pelo trabalho com a religiosidade católica; a presença de Joaquim Francisco foi lembrada por Otácilio Batista num inflado elogio da capacidade do poeta de “decorar oitocentos romances e [ter] conhecimento sobre todos os

¹⁷⁶ SODRÉ, 1988, p. 75.

¹⁷⁷ Ibidem, p. 78.

¹⁷⁸ Ibidem, p. 62.

¹⁷⁹ IUMATTI, 2020, p. 84.

¹⁸⁰ Ibidem, p. 139.

¹⁸¹ NASCIMENTO, Beatriz. O conceito de quilombo e a resistência cultural negra. In: RATTTS, Alex (Org.). *Eu sou atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006, p. 122.

assuntos explorados pelos cantadores da época”¹⁸². Apesar de habilidades plurais, parece-nos que foi com os marcos que o cantador conseguiu questionar lugares sociais, afirmar autoridade e se impor com um duelista especial no meio das cantorias.

Subgênero na maior parte dos desafios de que temos registros, os marcos de Francisco, contudo, também aparecem como gêneros autônomos em dois textos que não deixam de ser raros e controversos: *A fortaleza que levantei dentro de uma lagôa* e *A defeza da lagôa*. O uso das palavras “raro” e “controverso” diz respeito à autoria e à originalidade desses poemas, já que, embora ambos façam referência à imagem de uma lagoa, a princípio, não se estabelecem vínculos de complementaridade. *A fortaleza que levantei dentro de uma lagôa* foi publicado por José Bernardo da Silva em 1953, sem nenhuma indicação de autoria¹⁸³, tendo sido direcionado a Joaquim Francisco apenas na antologia *Marcos e vantagens*, de Átila Almeida e José Alves Sobrinho; *A defeza da lagôa*, por sua vez, faz parte de *Cantadores e poetas populares*, de Francisco Chagas Batista. Além dessas diferenças de data, título e autoria, há outro aspecto de consideração, pois a *Fortaleza* possui trinta e quatro estrofes, enquanto *A defeza* tem apenas vinte e nove; Átila Almeida e José Alves Sobrinho acrescentam a esse segundo texto o comentário de que seria “muito elaborado e parece ter sido tirado de uma forma mais popular”¹⁸⁴. Por fim, faz nota uma questão intrínseca ao gênero do marco: se esses poemas são a confirmação de um discurso individual que define o reinado e a consagração de um poeta em relação aos demais, a posse de lagoas distintas quebraria a exclusividade e a unicidade que constituem a natureza primeira do gênero, acarretando uma contradição de imediato.

Em *A defeza da lagoa*, encontramos um texto inteiramente destinado a narrar quais os armamentos ou estratégias que, como o título propõe, constituem a proteção à lagoa do poeta. Após uma breve introdução na qual Joaquim Francisco conta os feitos do “trabalho que eu fiz / de um muro em redor de u’a lagôa” para um público que aprecia seu improviso, somos

¹⁸² BATISTA, Otacílio; LINHARES, Francisco. *Antologia ilustrada dos cantadores*. João Pessoa: UFPB, 2012, p. 199.

¹⁸³ SILVA, José Bernardo da. *A fortaleza que levantei dentro de uma lagoa*. In: SILVA, José Bernardo da. *Conselho aos noivos*. Juazeiro do Norte: Tipografia São Francisco, 1953, p. 09-16. Disponível em: http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/Literatura_de_Cordel_C0001_a_C7176?pasta=c0148&pesq=.

¹⁸⁴ ALMEIDA; SOBRINHO, 1981, p. 34.

guiados por longas descrições de serras, maquinários, animais, florestas e seres fantásticos que circunscrevem um espaço que é, ao mesmo tempo, o canto, o corpo e a utopia de poeta e público. Tal qual o funcionamento de um poema em diálogo com a tradição e sua superação, o marco mostra-se suntuoso e violento, a fim de expor a dificuldade que outros cantadores teriam para superá-lo. Nesse ponto, aliás, vale destacar como a linguagem do improvisado aproxima os significados de derrota e morte para ilustrar a luta que embasa o conflito poético.

Quero agora contar publicamente
Aos que apreciam minha lôa,
Descrevendo um trabalho que eu fiz
De um muro em redor de u'a lagôa
Que com elle cerquei famosos sitios,
E a terra amurada é toda bôa.

Fiz de arame uma ponte que atravessa
Bem por cima do muro da lagôa,
Onde ha quinze mil peças disparando,
Do terraço do meio até a prôa;
Treme a terra e os montes estremecem,
Com dez léguas neto chega uma pessoa

Alem desses perigos, a lagôa
Solta agua por nove sangradores,
Cada um tem em si uma bandeira,
Avisando a todos cantadores;
Os teimosos que não acreditarem.
Morrerão de pavor sem sentir dôres.¹⁸⁵

Seguindo por uma extensa criação de imagens poéticas que preenchem os muros da lagoa em volume e intensidade, não há ao longo do poema nenhuma ampliação temática que permita o aprofundamento em elementos internos da habitação, ou seja, as palavras de Joaquim Francisco mediadas por Chagas Batista apenas se movimentam em sentido de violência e ataque. De todo modo, algumas brechas importantes aparecem no texto, sobretudo a respeito das interações sociais no meio da cantoria, como a presença de populações indígenas nos incontáveis elementos do marco de Joaquim (“na entrada do muro da lagôa / de caboclos botei uma trincheira”), ilustrando uma convivência vizinha, vibrante — e às vezes discursivamente diminuta — entre diferentes comunidades no Norte agrário¹⁸⁶.

¹⁸⁵ BATISTA, 1929, p. 143-144.

¹⁸⁶ CAVIGNAC, Julie Antoinette. A etnicidade encoberta: “índios” e “negros” no Rio Grande do Norte. *Mneme*, Revista de Humanidades, v. 4, n. 8, 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/mneme/article/view/167>.

Outro ponto de destaque está relacionado com a figuração e o papel do demônio na organização do marco. Como já é bem conhecido, o diabo foi constantemente associado ao negro nos folhetos de cordel e nas pelejas cantadas de improviso¹⁸⁷, no entanto, uma das principais estratégias que Sem-fim utilizou para destituir seus oponentes foi inverter esse mecanismo. Ele próprio um cantador negro, ao tangenciar alguns conflitos raciais diretos e consolidar imagens de troca dos polos de ofensa mítico-religiosa, talvez tenha conseguido se posicionar como improvisador técnico e resiliente, na mesma medida em que enfraquecia o paradigma que lia no negro o diabo e no branco, a positividade, como veremos em breve.

A partir dessa alteração simbólica, *A defeza da lagôa* traz uma referência à presença do diabo dentro do marco, como se ele fosse uma ameaça a outros cantadores. Ocorre, porém, que a aproximação com o ser sobrenatural se dá sem mediações ou freios, o que torna a inflacionada edificação um todo intransponível até por ação divina (“um cantador não penetra na lagôa / mesmo por meio de oração”), ou seja, faz do objeto poético um objeto demoníaco; da habitação, o inferno, território de clausura no qual o autor (e o público) fica inseparável de seu algoz, isto é, “suscetível aos efeitos que associavam o negro à figura do demônio e, portanto, à escravidão”¹⁸⁸.

Vítima de sua própria estratégia, talvez tenha sido esse o motivo pelo qual Francisco das Chagas Batista escolhera *A defeza da lagôa* para preencher sua antologia que, discretamente, canonizou um seleto grupo de cantadores brancos de uma família da região do Teixeira (PB) em detrimento de outra tradição de poetas negros abraçados pela memória popular, como Inácio da Catingueira. Seria tal escolha de um poema mais fraco a razão para a seleção de Joaquim Francisco numa antologia que dá indícios de apaziguamento do protagonismo negro? Mesmo grandioso, o marco de Joaquim Francisco apresentaria lacunas estruturais, a ponto de negar a própria fé do cantador e impor um limite para a *ambição de liberdade* que dá norte ao gênero, já que, como consequência final, castrava as esperanças (“rezas” e “orações”) e colocava em pé de igualdade os sujeitos e seus estereótipos negativos.

Na lagôa tem mais um *mal-assombro*
Que percorre, de noite, em todo lado;

¹⁸⁷ MOURA, Clóvis. *O preconceito de cor na literatura de cordel*. São Paulo: Resenha Universitária, 1976.

¹⁸⁸ IUMATTI, 2020, p. 150.

O cantor que entrar por meio de reza.
 Logo assim que chegar, fica assombrado...
 E do ataque que soffre jamais torna
 Se acaba batendo estuporado !
 [...]
 E, no caso que escale o grande muro,
 Se o laço o pegar, elle não sae;
 E se acaso, sair, o vento o tange '
 —Com cem léguas distante o cabra cae...
 O diabo já está o esperando.
 Leva o corpo e a alma, tudo vae !.,
 [...]
 Um cantor não penetra na lagôa,
 Inda mesmo por meio de oração,
 Porque o chefe da tribu dos caboclos
 Com tal arte diabólica faz visão.
 Que o pega por meio d'uma tragédia
 E o atira nas chammas do vulcão.¹⁸⁹

É a negação desse aspecto antirreligioso e demoníaco de Joaquim Francisco que dá o tom de *A fortaleza que levantei dentro de uma lagôa*, publicado em 1953 por José Bernardo da Silva. Tal qual o primeiro marco, este também tem uma introdução (duas estrofes) na qual o poeta anuncia sua obra para depois defendê-la; no entanto, aqui o recorte não está no erguer dos muros, mas numa edificação posta dentro de um limite entre Paraíba, Pernambuco e Rio Grande do Norte. Nela, o poeta encontra uma “morada boa”, um espaço de conforto que pouco a pouco vai sendo descrito em consonância com o aparato bélico do território:

Vou agora pedir publicamente
 licença a qualquer uma pessoa
 para tratar num trabalho que eu fiz
 dentro dum muro em redor d'uma lagoa
 com um açude e um sítio de coqueiros
 foi aonde eu achei morada boa

Munlungú, Mamanguape e Guarabira
 ficando no cerco S. José
 Paraíba, Rio Grande e Pernambuco
 fiz estrema num porto de maré
 de pau dalho subi para Campinas
 chore agora no cerco quem quiser

Todo aquele que for o meu agrado
 a ordem que dér terá ventura
 ouve toque de músicas tão saudosas
 que inda vindo irado tem brandura

¹⁸⁹ BATISTA, 1929, p. 146-149.

dansam bailes formosos cavalheiros
com pares de grande formosura¹⁹⁰

Com cinco estrofes a mais que a *Defeza da lagôa*, o segundo texto atribuído a Joaquim Francisco trabalha com mais medida e detalhes os espaços internos da habitação — sem perder o traço de violência —, a ponto de o marco descrever uma pequena casa de caridade na qual o poeta daria esmolas a quem estivesse na pobreza. Nesse ponto, aliás, a voz do cantador não é só combativa, mas compreensiva e sócia daqueles que não ameaçam a edificação, exigindo, inclusive, uma partilha de rituais de fé e reverência aos que migram para o espaço imaginado. Discretamente, o eu-lírico surge humanizado, ciente de seu espaço e clemente a deus (“quem pender para esse marco / faça o pelo signal”), numa forte oposição aos aspectos de *A defeza da lagôa*.

O aspecto diabólico outrora paralisante não é interno ao segundo marco, pois surge a partir das hipóteses de invasão de um cantador pactuado com o demônio. Nesse prisma, as representações do mal são exógenas e não constituintes da obra e do cantador, de modo que o texto apresentado em 1953 por José Bernardo da Silva faça um contraste gritante com o poema trazido por Chagas Batista:

Quem for tomar banho nesta lagôa
faça o pêlo signal, reze a doutrina
tome benção aos velhos e beije a mão
e aguento calado sem busina
êle cose, êle fia, êle remenda
e troca bilro igualmente uma menina
[...]

Tanto que ali não tenho medo
que qualquer inimigo me ofenda
porque ele não pode suportar
o mau cheiro da lama tão horrenda
e por isto não pode conseguir
nem por sonho vencer-me em contenda

E se ele por arte diabólica
conseguir atravessar aquela lama
nas prêsas do monstro da lagôa
êle há de perder a sua fama
porque todos estão de prontidão
p’ra fazerem de todos boa cama¹⁹¹

¹⁹⁰ ALMEIDA; SOBRINHO, 1981, p. 35.

¹⁹¹ Ibidem, p. 37-38.

Com base nessa diferença de tratamento formal e temático, concordamos com Paulo Iumatti quando diz que *A fortaleza que levantei dentro de uma lagoa* expressa poeticamente alguns dos principais traços poéticos de um cantador que se situou em diferentes espaços-rituais, reiterando sua religiosidade e diferenciação do demônio pela nomeação do outro. Nesse sentido, o poema não seria uma versão piorada de *A defeza da lagoa*, como apresentam Átila Almeida e José Alves Sobrinho, mas, talvez e hipoteticamente, uma correção do próprio cantador negro a um texto que, pelo excesso, retirara sua personalidade. O faz e desfaz que constitui o marco, nessa perspectiva, não estaria restrito apenas à superação de outros cantadores, mas abrangeria a qualificação e reinvenção diária que um poeta faz sobre seu trabalho, num ofício de primoroso detalhamento.

Numa outra perspectiva, restaria saber por que, ao contrário de José Bernardo da Silva, editor negro e figura responsável pela impressão de seis mil folhetos diários (na década de 1940)¹⁹², Chagas Batista selecionara uma versão de relativa impotência de Joaquim Francisco. Talvez por desconhecimento do outro marco, talvez por intencionalidade ainda não estudada.

Aliás, é digno de nota que, se o mote da lagoa une os dois textos, provavelmente isso se dê pela importância que o controle ou acesso a nascentes, riachos, rios, lagos e margens teve para o “pertencimento comunitário nas margens dos rios navegáveis”¹⁹³, a tenacidade na apropriação de recursos naturais¹⁹⁴ e o empoderamento pelo controle das fontes de água¹⁹⁵. Figuração de uma tensão social que restringia até mesmo a água, quiçá as proteções da lagoa possam ser lidas como alegoria da defesa ao que era primordial e almejado por uma comunidade da qual Joaquim Francisco fazia parte e, individualmente, ecoou vozes.

¹⁹² MELO, Rosilene Alves de. *Arcanos do verso*: trajetórias da literatura de cordel. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

¹⁹³ NEVES, Delma Pessanha. Constituição e reprodução do campesinato no Brasil: legado dos cientistas sociais. In: NEVES, Delma Pessanha (Org.). *Processos de constituição e reprodução do campesinato no Brasil*: formas dirigidas de constituição do campesinato. Brasília: Núcleo de Estudos Agrários e Desenvolvimento Rural, 2009, p. 309.

¹⁹⁴ Idem. Introdução. In: NEVES, Op. Cit., p. 33.

¹⁹⁵ DANTAS, Monica Duarte. *Fronteiras movediças*: a comarca de Itapicuru e a formação do Arraial de Canudos (relações da Bahia no século XIX). São Paulo: Fapesp, 2007 *apud* IUMATTI, 2020, p. 145.

3. OS COMBATES

Além da composição dos marcos, a participação de Joaquim Francisco Santana em pelepas também é crucial para expor diferentes interações e recursos do poeta, tal como temas que circunscreviam a realidade social ampla de seus oponentes e audiência. A partir disso e dos repertórios já acumulados, neste capítulo, analisaremos como e sob quais argumentos o poeta-cantador sagrou-se um nome de referência em meio às cantorias.

3.1. “Um preto como senhor”: Joaquim Francisco e José Claudino

Em meio às centenas de arquivos que compõem o *Dossiê de Literatura Popular* do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, um *desafio* que conta com a participação de Joaquim Francisco Santana parece ter chamado atenção de Mário de Andrade: a *Peleja de Joaquim Francisco e José Claudino*. Datilografado numa folha de papel amarela, o desafio que ocupa o centro dessas páginas possui quarenta e uma estrofes em que se intercalam as vozes poéticas daqueles que dão nome ao texto. Sem que haja nenhuma introdução ou contextualização do local, data ou forma de coleta do improviso, o poema encontrou nas mãos do modernista paulista uma instigante leitura que se mostra, em primeiro lugar, pela inscrição da frase “muito bom” no canto superior da primeira página e, posteriormente, pelos trechos retirados para uso em sua conferência *Cinquentenário da Abolição*.

O embate entre os poetas começa pela voz de Joaquim Francisco, que logo nos primeiros versos nos induz a crer que ocupa uma posição de conforto em relação ao adversário, sobretudo pelo uso que faz de imperativos e pelos questionamentos sobre a razão de Claudino vir a seu encontro. Nesse cenário de vínculo com a audiência, de pronto Joaquim dita sua grandiosidade e talento por meio da afirmação de um reinado capaz de lhe conceder um lugar de credibilidade.

JF: Diga-me José Claudino
 Quem lhe mandou a esta terra
 onde eu sou imperador
 onde o talento se encerra
 no grande Joaquim Francisco
 que é pior do que corisco
 quando desaba na serra

JC: Ninguém aqui me mandou
 eu vim por minha vontade
 hoje eu quero acabar
 a tua celebridade
 mostrar-te que cantador
 comigo perde valor
 e cahe na banalidade ¹⁹⁶

À medida que o combate se inicia, com imagens de contraste entre um cantador de fama e outro em busca de sucesso, podemos verificar como, pelas dinâmicas dos desafios, Claudino teria — de partida — uma restrição à sua vitória, já que lhe faltariam recursos para destituir o reinado anterior. É por isso que à proporção que as imagens de Francisco expõem potência, solidez e suntuosidade, seu adversário responde com uma oposição de significados negativos e não-palpáveis, como a vontade de destruição, de retirada e de apagamento de tudo o que fora feito. Em um lado, portanto, fixa-se o positivo, enquanto do outro se coloca aquele que esvaziaria, derrubaria a fama e encaminharia uma trajetória inteira para a “banalidade”.

Nesse campo de oposições, as falas de Francisco contra Claudino constantemente articulam um uso social da idade que diminui as habilidades do oponente através de prenomes como “menino”, revelando um tipo de sucessão geracional no sistema das cantorias, no qual Claudino participaria de uma nova geração ainda pouco experiente. Junto disso, tece-se uma idealização de que a masculinidade do cantador pressupõe um conjunto de comportamentos que, no limite, teria como consequência a restrição à participação de mulheres nos espaços das cantorias. Bem expressada na violência das pelejas, o raciocínio que Joaquim Francisco estabelece para vencer em suas imagens poéticas compreende uma nítida divisão sexual e etária dos ofícios.

É o que podemos visualizar, por exemplo, quando, em seu marco *A fortaleza que levantei dentro de uma lagoa*, ocorre a apresentação do ritual de entrada na lagoa. Ali fica evidente a comparação entre a feminilidade, os singelos gestos de rezar e o silenciar-se com a renda de um bilro em mãos.

Quem for tomar banho nesta lagôa
 faça o pêlo signal, reze a doutrina

¹⁹⁶ Autoria Desconhecida. *Peleja de Joaquim Francisco e José Claudino*. Sem localização. Sem data. Instituto de Estudos Brasileiros. Dossiê Literatura Popular (Antigo Fundos Villa-Lobos), p. 1. Datilografado, Código de Referência: MA-DLP-P17-13.

tome benção aos velhos beije a mão
 e aguento calado sem busina
 êle cose, êle fia, êle remanda
 e troca bilro igualmente uma menina ¹⁹⁷

É curioso, contudo, como Claudino busca a mesma estratégia para desestabilizar o adversário, chamando-o de “moleque”, sem obter um efeito que nos pareça significativo. Na mesma estrofe que faz tal afirmação, entretanto, o jovem poeta dá indícios de um desenvolvimento temático pontiagudo contra seu oponente, o preconceito racial. Sem expressar bem o significado do que pretendia com a sentença “cantador de sua marca / não merece recompensa”, Claudino acelera a acidez dos insultos poéticos que se emaranhavam e irrita seu rival, a ponto de receber uma resposta agressiva que delimitaria um limite ético e de bom tratamento no duelo (“trate-me bem camarada / sinão a cousa sahe torta”).

A pergunta que fica, porém, é o que seria a “marca” dita por Claudino. Numa leitura que considera que o conflito racial se amplia ao longo do poema, acreditamos ser pertinente entender “marca” em proximidade com a análise do tipo de preconceito racial que Oracy Nogueira interpretou nas relações raciais brasileiras¹⁹⁸. Para este sociólogo, o preconceito de marca seria a percepção de que a hierarquização negativa da população negra não estaria condicionada a razões de origem familiar ou social, mas sim por conta dos traços fenotípicos que circunscreveriam uma compreensão do que é ser negro no país.

JC: Não seja besta, moleque
 que eu não sou quem você pensa
 cantador de sua marca
 não merece recompensa
 cantando commigo apanha
 perde o tino, perde a manhã
 e tem de morte a sentença

JF: trate-me bem camarada
 sinão a cousa sahe torta
 você apanhará tanto
 que não acerta com a porta
 bate queixo na catinga
 e a fama ficará morta ¹⁹⁹

¹⁹⁷ ALMEIDA; SOBRINHO, 1981, p. 37.

¹⁹⁸ NOGUEIRA, Oracy. Preconceito racial de marca e preconceito racial de origem. In: *Tanto preto quanto branco: estudos de relações raciais*. São Paulo: T.A. Queiroz Editor, 1985, p. 67-93.

¹⁹⁹ Autoria Desconhecida, *Peleja de Joaquim Francisco e José Claudino*, p. 1.

Ainda em sua versão embrionária, as tentativas de diminuição de Joaquim Francisco Santana por critérios raciais — bem como seus argumentos de defesa — só ganham voga em meados da peleja. Até este momento, o embate entre os duelistas é feito por imagens poéticas generalizantes que, ora ou outra, buscam criar associações com repertórios partilhados na comunidade, como os gestos de animais, as citações bíblicas e a natureza.

Num desses momentos de maior criatividade, a sagacidade poética de Joaquim Francisco toma proporção quando Claudino afirma-se meritoso pela amplitude de seu nome, grande a ponto de ser associado ao furor de um boi, ao voo de um condor e à erudição do poeta italiano Petrarca. Refém de imagens que dificilmente poderia superar, Sem-fim age com uma estratégia que não trabalha com o disparo das típicas hipérboles das cantorias e da literatura de folhetos, mas com a inversão argumentativa. Ou seja, ele modifica a ordem da fala de Claudino nos planos horizontal e vertical, uma vez que troca a posição dos nomes próprios na mesma métrica e passa o primeiro verso de Claudino para o segundo de sua oração, num rápido jogo que rebaixa o adversário pelo trabalho com a forma de composição, não com os temas. Junto disso, o poeta não tenta desfazer individualmente as imagens apresentadas, mas utiliza-se de um efeito diminutivo (“ninharia”) para sintetizá-las em insignificância e superá-las através de suas principais habilidades: a desvalorização do adversário pela aproximação com o diabo (“embora seja o demônio”) e a autoria do marco (“não entra em meu patrimônio”).

JC: És Francisco eu sou Claudino
faço medo a cantador
que so boi brabo e moleque
desta terra eu sou condor
e mais além sou monarca
sou grande como Petrarca
tenho dos reis o valor

JF: tudo isso é ninharia
se é Claudino eu sou Francisco
dou choque nos cantadores
como o trovão e o corisco
embora seja o demonio
não entra em meu patrimônio
onde vive um tigre arisco ²⁰⁰

²⁰⁰ Autoria Desconhecida, *Peleja de Joaquim Francisco e José Claudino*, p. 1-2.

A partir daí até a décima quinta estrofe da peleja, o conflito ocorre pela troca de insultos pessoais e construções imagéticas que os cantadores elaboram para se desarticular. A luta da palavra se sustenta pelo insulto mútuo, de modo a articular a “pedra angular de uma literatura marcada pela tematização do conflito”²⁰¹. É como se o embate dos verbos e das sentenças trocadas mimetizassem a ação do cotidiano, mediando visões de mundo, perspectivas, contradições que atuam “como garantia de um interesse público pelo que se diz, se representa ou se nomina”²⁰².

Com a chegada da décima sexta estrofe, porém, José Claudino passa a anunciar a morte de Joaquim Francisco. Matar não significa assassinar o oponente, mas sim derrotá-lo e provar-se superior no desafio, retirar a *fama*, em outras palavras. Para que tal morte ocorra, é preciso estabelecer um conjunto de significados que demarquem a fraqueza ou baixeza do atacado, e com essa consciência Claudino nomeia Francisco como “mendigo”, merecedor de “castigo” e, acima de tudo, “negro”. Com a menção feita, raça torna-se tópica central da peleja, ora pela literalidade da fala, ora pela alegoria a signos que lembrem pobreza, cor e morte, como em “fuja depressa urubu”.

JC: Francisco, nada eu não temo
haja perigo, haja risco
só volto tirando a fama
do negro Joaquim Francisco
Deixo-te como mendigo
sob o mais fero castigo

JF: seu desejo não se faz
porque a minha realiza
você morre e não derruba
pode ficar na certeza
você hoje sahe daqui
gritando como sagui
na mais trinstonha pobreza

JC: Você é grande insolente
mas mesmo assim fallo serio
só deixo quando levar-te
no caixão pra o cemitério
arranje lé seu bahú
fuja depressa, urubu
para o seu paiz funério ²⁰³

²⁰¹ TERRA, 1983, p. 65.

²⁰² FERREIRA, 2003, p. 146.

²⁰³ Autoria Desconhecida, *Peleja de Joaquim Francisco e José Claudino*, p. 2-3.

É curioso como Joaquim Francisco não age em direção a uma resposta assertiva contra os estigmas raciais e ainda assim dá respostas certeiras na condução da peleja e manutenção da coerência. A nosso ver, tal tangência não representa nenhuma confirmação do que Claudino expunha, pelo contrário, é um foco estratégico que mostra capacidade de elaboração dentro das regras e técnicas do sistema da cantoria, mostrando domínio da performance, tal como controle sobre quais temas deveriam guiar a discussão sem custos de perda de parte da audiência. Dessa forma, passar por raça sem citá-la propriamente era um primeiro passo que buscava assinar a invalidade do argumento alheio, assim como uma maneira de se confirmar como um cantador de recursos plurais.

Mesmo que rebatido singelamente pela voz de Joaquim Francisco, Claudino segue enfático na ideia de matar o cantador negro; com isso, prolonga impropérios e diz que o adversário é fétido e já morreu “a mais de cinco janeiros”. Francisco, por sua vez, afirma-se rei e conclui que por isso carrega coroa, cajado e capa “de um cantor que já matei”. Ser rei é o estatuto do soberano sobre um território, uma nação, um marco; como vimos, o marco é uma disputa do faz-desfaz com uma tradição poética, a ponto de o nascimento de um desses reinados pressupor a queda de outro. Se Francisco afirma carregar os adornos de um reinado antigo, vemos como a disputa em torno desse subgênero constitui o reconhecimento maior de um poeta em seu meio, é a canonização da poética e do sujeito.

JF: esse teu desejo é vão
 porque eu nunca morrerei
 nas mãos de um cantor guapecá
 e demais aqui sou rei
 tenho coroa de pagap
 E tenho cajado e capa
 de um cantor que já matei ²⁰⁴

A resposta de Claudino, todavia, confirma como a violência do cotidiano se modela em violência na poesia. Para ele, o marco advindo de um homem negro é impossível de ser reconhecido, já que “negro não tem senhoria / não tem reino nem império / nem poder nem fidalguia”, restando como morada as carências da senzala. O que vemos, portanto, é como a discussão em torno do marco se enraíza com questões de além do universo da cantoria,

²⁰⁴ Autoria Desconhecida, *Peleja de Joaquim Francisco e José Claudino*, p. 4.

impondo uma compreensão de que os estigmas contra ser negro não são apenas fenotípicos, mas também relacionados à posição social dos sujeitos, aos lugares que podem acessar e pertencer.

JC: Eu vou dizer a verdade
negro não tem senhoria
não tem reino nem império
nem poder nem fidalguia
negro resmunga e não falle
a sua casa é a senzala
onde vive em gritaria

JF: Olhe lá, tenha cuidado,
trate bem, cabra ruim
senão o faço engulir
vinte feixes de capim
metto-lhe na boca um freio
lhe amarro num grosso esteio
como se amarra um mastim ²⁰⁵

É nesse sentido que o reconhecimento da autoria no ofício das cantorias, bem como a afirmativa de um marco por cantadores negros, tensiona pactos sociais em disputa durante a escravidão e a inserção precária no pós-abolição. O marco como utopia ecoa uma *ambição de liberdade* pela posse de um lugar social e um território sonhado. É um espaço em devaneio que verbaliza poeticamente demandas de toda uma multiplicidade da população negra e de uma audiência de marginalizados no Norte agrário.

Se na visão de Claudino e de parte do público o marco é antônimo de negro, a resposta de Joaquim Francisco é enfática ao colocar um limite para a virulência do inimigo. Pela sentença “olhe lá, tenha cuidado”, Francisco faz uso de uma interjeição contra um poeta malvisto, exigindo-lhe respeito imediato (“trate bem, cabra ruim”). A exigência não vem sem custos, já que o prosseguimento no tema custaria para Claudino ter “na boca um freio” e ser amarrado como um cachorro que perde a liberdade. Ainda que haja incômodo, é notável como Francisco, novamente, não responde diretamente ao insulto racial, mas sustenta uma argumentação paralela e, pela animalização do adversário, cria imagens poéticas capazes de dar prosseguimento técnico ao desafio.

²⁰⁵ Autoria Desconhecida, *Peleja de Joaquim Francisco e José Claudino*, p. 4.

Quiçá por perceber a irritação do adversário ou por acreditar que a peleja estava a seu favor, Claudino continua a humilhação contra Francisco por vias racistas. Com uma argumentação que encontra no qualificativo *negro* uma generalização para a trajetória do adversário, a fala de Claudino age como se Joaquim sintetizasse em seu corpo todos os estereótipos contra uma população. Sob a apreensão de uma disputa racial que o atinge, Joaquim Francisco apropria-se da autoria e da noção de propriedade de seus marcos para fincar uma separação de autoridade entre os cantadores. É nesse momento que faz uso positivo de pronomes de tratamento, reconhece-se positivamente como *preto*, exige bênção e valorização do oponente.

JF: Deixe de luxo, Claudino
 senão a coiza é pior
 hoje você há de ter
 um preto como senhor
 você hoje perde a ação
 chorando da-me a bênção
 reconhecendo meu valor²⁰⁶

Daí em diante, as falas de Claudino agem menos como ofensa elaborada diretamente ao oponente e mais como criação de imagens vagas em que a população negra estivesse rebaixada e que, por consequência, pudessem ferir Joaquim Francisco. Ao longo dos versos, Claudino vocifera que Francisco “vai para a chibata”, que tem “cabelo pixaim” e que nunca precisou fugir de negro. Dada a dinâmica de trocas, Francisco evita aprofundar-se numa outra invectiva racial e responde de maneira lateral, sempre através de seus recursos que comprovavam uma experiência no meio da cantoria.

Já próximo ao fim do desafio, porém, há um ponto de inflexão na peleja, já que Joaquim Francisco novamente toma para si o pertencimento racial, associando-o à sua fama de “rei dos cantadores”. Impondo o fim do atrevimento de Claudino, Joaquim diz ser “negro de renome”, com “fama em toda parte”, enquanto o adversário seria alguém passivo e sem brilho, com uma brancura ordinária em relação à negritude daquele que lhe ataca. Sob revolta, Claudino narra uma postura que se opõe àqueles ditos, louvando-se enquanto homem branco de “frente levantada” e livre por “nunca ser cativo”; soma ainda uma inferência em que ser

²⁰⁶ Autoria Desconhecida, *Peleja de Joaquim Francisco e José Claudino*, p. 5.

escravizado (negro) afastaria o sujeito da brasilidade, que, por isso, estaria fadado à degradação, como “morto vivo”.

JF: deixe de ser atrevido
eu sou negro de renome
tenho fama em toda parte
você é branco sem nome
és cantor das águas turvas
a todo mundo te curvas
como um fila sem prenome

JC: se te offendi, eu te digo
eu sou branco e sou altivo
trago a frente levantada
porque nunca fui captivo
se você é brasileiro
mas já foi do cativoiro
pra mim você é morto vivo²⁰⁷

Ao verbalizar um pertencimento étnico “branco”, interessa-nos como as visões de Claudino são antagônicas às de Francisco, expressando a tônica de uma batalha social que, para além das cantorias, tem na raça seu núcleo. Por se ver como um homem de pele clara, altivo e de “frente levantada”, que teria direito a posses e ao bem viver — já que oposto àquele que “não tem reino nem império” —, Claudino deixa clara uma oposição semântica e política em que a “brancura se contrapõe ao mito negro”²⁰⁸ e sua “ideologia racial se funda e se estrutura na condição universal e essencial como única via de possível acesso ao mundo”²⁰⁹, a ponto de, inclusive, conferir nacionalidade ao polo branco.

É daí que a afirmação valorizada do signo negro por parte de Joaquim Francisco inflama um trato relacional entre as identidades brancas e negras. Ao mostrar-se um outro com humanidade num tempo de desumanização, o cantador negro esfarela as barreiras de status que separavam o ser negro do branco. Com isso, esfacela-se uma brancura que é “vívda imaginadamente como se fosse uma essência herdada e um potencial que confere ao

²⁰⁷ Autoria Desconhecida, *Peleja de Joaquim Francisco e José Claudino*, p. 6.

²⁰⁸ NOGUEIRA, Isildinha Baptista. Cor e inconsciente. In: KON, Noemi Moritz *et al.* *O racismo e o negro no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2017, p. 123.

²⁰⁹ *Ibidem*, p. 123.

indivíduo poderes, privilégios e aptidões intrínsecas”²¹⁰, restando aos poetas enfrentarem-se em um improviso com parâmetros fragilizados.

Com o prosseguimento dos argumentos, Francisco faz uso de sua estratégia de inversões e, defronte à afirmação de brancura, se diz “preto” e “bravo”. Nega que tenha sido escravizado, ao passo que também altera o paradigma do status social do oponente ao tê-lo “como escravo”. Sob essa composição, Claudino sairia de símbolo maior da liberdade para adentrar aquele que a dinâmica social tratava como reles. Daí decorreria o destino da peleja: a morte de Claudino pelas mãos do próprio Joaquim Francisco Santana (“a tua cova eu cavo”).

A nosso ver, essa finalização permite a compreensão do insulto poético como meio para a criação de um quadro do protagonismo negro. Partes de um todo que compartilha as pelejas, os poetas são vozes autorais que, face a face, mimetizam um confronto social maior; se é pelas mãos de Joaquim Francisco que Claudino morreria no duelo poético, cabe-nos perguntar como essa mensagem poderia ser interpretada por um público negro que acompanharia aquela vitória. No tecido social, após o fim do evento-ritual da cantoria, a mão que Joaquim usara para cavar a cova do oponente não poderia ser ampliada, também, para um sentimento comum de indignação, associação e proteção contra “as mãos dos homens que dão graças a Deus por não serem pretos”²¹¹?

JF: Não se adiante, abelhudo
eu sou preto, mas sou bravo
não fui captivo e sim tenho
você hoje como escravo
ninguém hoje aqui te acode
você berra como bode
e depois tua cova eu cavo

JC: Joaquim Francisco eu conheço
que você é talentoso
confesso que estou vencido
porque teu gênio engenhoso
não se esgota, não fraqueja
você é rei na peleja
e no verso é poderoso ²¹²

²¹⁰ SCHUCMAN, Lia Vainer. Branquitude e privilégio. In FARIAS, Marcio *et al.* *Violência e sociedade: o racismo como estruturante da sociedade e da subjetividade do povo brasileiro*. São Paulo: Escuta, 2018, p. 137.

²¹¹ HONWANA, Luis Bernardo. As mãos dos pretos. In: *Nós matamos o cão tinhoso*. São Paulo: Kapulana, 2017, p. 109.

²¹² Autoria Desconhecida, *Peleja de Joaquim Francisco e José Claudino*, p. 6.

Encurralado para criar argumentos consideráveis, José Claudino assume sua derrota e reconhece como o adversário é “rei na peleja”, oferece flores a Joaquim e diz nunca ter visto habilidade parecida. Como é comum nos duelos, Sem-fim destaca as qualidades de seu adversário e ilustra a qualidade da disputa, relatando que “nunca aguentei / cantar como hoje cantei”. Sem nenhuma informação adicional que permita o aprofundamento no contexto de realização dessa peleja, é com a troca mútua de elogios que, gradativamente, o duelo termina.

3.2. “A língua d’angolla”: Joaquim Francisco e Antonio da Cruz

Antonio Ferreira da Cruz talvez tenha sido o cantador mais afetado pelos enfrentamentos contra Joaquim Francisco Santana. Paraibano de Ingá, Cruz nasceu em 1876 e tornou-se cantador apenas depois dos 30 anos, o que não o impediu de consolidar seu nome no cânone dessa poética de improviso e da literatura de folhetos, na qual também escreveu textos consideráveis. No período que antecedeu sua dedicação exclusiva à poesia, aliás, Antonio da Cruz trabalhou como operário em fábricas de tecelagens de sua região, num ofício decorrente, provavelmente, da vigorosa participação paraibana como “empório do algodão”²¹³ entre finais do século XIX e a primeira metade do século XX.

A trajetória pessoal de Antonio da Cruz, aliás, é brevemente narrada pelo próprio poeta em *Uma surra que Antonio da Cruz levou do negro Joaquim Francisco em 1910 na cidade de Itabayana*:

Este encontro foi em 8
eu na fabrica trabalhava
do sábado para o domingo
pelos subúrbios andava
exercia a cantoria
e com qualquer cantor cantava

Vagou do negro à notícia
Eu fiquei bem influído
logo sem perca de tempo
abandonei o tecido
segui para Itabahyanna

²¹³ PEREIRA, William Eufrazio Nunes. Breves notas acerca da formação histórico-econômica de Campina Grande: do gado (século XIX) ao algodão (século XX). *História econômica & história de empresas*, v. 19, n. 2, p. 295-346, 2016. Disponível em: <https://www.hehe.org.br/index.php/rabphe/article/view/446>.

ver o tal negro aprendido ²¹⁴

Entre todos os cantadores de que temos registros, é Cruz aquele que mais vezes se deparou, citou ou recordou Joaquim Francisco Santana. No que trata da literatura de folhetos, temos três versões de uma mesma narrativa entre os poetas (todas elas com autoria de Cruz): *Uma surra que Antonio da Cruz levou do negro Joaquim Francisco em 1910 na cidade de Itabayana* (1935); *Uma surra que Antonio da Cruz levou do negro Joaquim Francisco em 1908 na cidade de Itabaiana* (1950)²¹⁵ e, por fim, a *Peleja de Antonio da Cruz com Joaquim Francisco* (sem data)²¹⁶. Ainda que diferentes em suas capas, impressões e aspectos gráficos, todos esses poemas são versões muito semelhantes à publicada em 1935, com exceção da grafia de números em algarismos romanos ou arábicos e adequações gramaticais. Para efeitos de análise, tomamos a versão de 1935 como referência de estudo.

Já a respeito das pesquisas de folcloristas, Gustavo Barroso traz, em seu *Ao som da Viola*, o curto *Martello de Joaquim Francisco com Antonio da Cruz*, uma troca de insultos poéticos que, sem relação anunciada com os textos dos folhetos, foi composta como martelo agalopado, um gênero das pelejas em que dez versos decassílabos com rimas ABBAACDDC são cantados alternadamente entre os poetas. Num livro que tem interesse em catalogar produções da poesia popular ainda inéditas para outros folcloristas, o *Martello de Joaquim Francisco com Antonio da Cruz* ocupa a seção de *desafios* e é apresentado sem que haja nenhum preâmbulo ou contextualização do combate. Talvez essa disposição se dê porque, como o próprio Gustavo Barroso escreve, “alguns [poemas] estão completos e outros, infelizmente, truncados pelo tempo”²¹⁷.

Com dois pontos de partida distintos, no folheto *Uma surra que Antonio da Cruz levou do negro Joaquim Francisco em 1910 na cidade de Itabayana*, temos um texto destinado, a priori, a um público oral e de leitores, enquanto em *Martello de Joaquim Francisco com Antonio da Cruz* há um desafio que age como representação direta dos embates orais. Tal

²¹⁴ CRUZ, 1935, p. 2.

²¹⁵ CRUZ, Antonio Ferreira da. *Uma surra que Antonio da Cruz levou do negro Joaquim Francisco em 1908 na cidade de Itabayana*. Guarabira, 1950, folheto, 17p. Biblioteca de Obras Raras Átila Almeida (UEPB). Tombo: AA6201.

²¹⁶ Idem. *Peleja de Antonio da Cruz com Joaquim Francisco*. Sem local, sem data. Folheto, 17p. Biblioteca de Obras Raras Átila Almeida (UEPB). Tombo: AA6200.

²¹⁷ BARROSO, 1921, p. 566.

constatação pode ser validada se considerarmos o planejamento de texto de que Antonio da Cruz dá cabo para escrever seu folheto: antes da peleja, o autor nos coloca em contato com um preâmbulo que aborda a jornada até o embate, o reconhecimento das qualidades do oponente e o desenho de um cenário que modula o espaço-ritual da cantoria nas páginas impressas. É por essa razão que, logo na primeira estrofe, encontramos uma definição de audiência afastada do tempo e ocasião da peleja, “os dignos leitores”. Distantes dos poetas, pela narrativa de Cruz, somos conduzidos a um evento conjugado no passado que traz à tona um personagem que, “de 77 para cá” (1877, o ano de nascimento de Sem-fim), teria sido dono de “uma lyra valente”, cantando ciência e navegando por diferentes gêneros do improviso.

Mostro aos dignos leitores
uma peleja decente
que tive comum cantor
de uma lyra valente
de 77 pra cá

Elle foi o mais sciente
Descrevia o corpo humano
da cabeça até os pés;
Descrevia os oceanos
estreitos, golfos e marés
cantava em 6 e em 7
em 8 e 9 e em 10

Afinal eu nunca pude
mostrar o que ele mostrou
ou por pauta ou pelo dote
ele sempre triumphou
até que com o demônio
dizem que ele cantou ²¹⁸

Tais constatações elogiosas, entretanto, apresentam um Antonio da Cruz que praticamente justifica ao leitor uma derrota anunciada no título do folheto, a ponto de criar uma estranheza com o reconhecido tom hiperbólico e honorífico que cantadores e cordelistas colocam para si nos repentes. Sob essa visão, acreditamos que, dada a disparidade técnica no universo das cantorias, bem como o desenho linear dos personagens, talvez o folheto objetive consolidar seu autor num cânone da cantoria e da literatura de folhetos através de uma derrota digna contra um inimigo poderoso. Ou seja, ao parear-se com um poeta maior, Cruz, que era amador no improviso (“do sábado para o domingo / pelos subúrbios andava / exercia a

²¹⁸ CRUZ, 1935, p. 1.

cantoria”), valoriza sua habilidade, divulga-se entre diferentes públicos e posiciona-se como homem de valores elevados, como a humildade e a cordialidade, o que, seja dito, não ameniza o racismo (“ao grande cavalheirismo / minha licença pedi / e minuciosamente / ao negro me dirigi”).

José Moreno levou-me
Deu a Joaquim de presente
o negro quando me viu
preparou-se de repente
apertou-me a mão com força
eu disse, o negro é valente

Mandou eu seguir na frente
como sem dúvida segui
ao grande cavalheirismo
minha licença pedi
e minuciosamente
ao negro me dirigi ²¹⁹

Ainda assim, é interessante destacar como, pelo preâmbulo da peleja, podemos visualizar um trânsito regional entre os praticantes das cantorias, já que Cruz descreve com precisão sua saída de Paulista (PE), a cidade onde morava, para o duelo em Itabaiana (PB). Nesse percurso, o poeta circula pela Estação Ferroviária do Brum²²⁰ e Timbaúba, hospeda-se em hotéis, conhece outros cantadores (José da Hora, José Moreno Caluete) e até mesmo agentes de polícia (major Felício) que se interessavam pelo evento-ritual.

Vesti à minha viola
andar, me determinei
e na estação do Brum
as 6 horas embarquei
às 12 horas em ponto
em Timbauba saltei

Dirigi-me a um hotel
um poeta me enfrentou
Chamado José da Hora
um bailão não aguentou
o correio deu-me uma carta
que major Felicio mandou

Eu abri a carta e li
vi logo a dura chicana
Senhor Antonio da Cruz

²¹⁹ CRUZ, 1935, p. 3-4.

²²⁰ Inaugurada em 1881, a estação ferroviária do Brum ligava a cidade do Recife ao Estado da Paraíba e à atual região Norte do país. Seu nome se dá pela proximidade com o Forte do Brum, na capital de Pernambuco.

da zona pernambucana
venha cantar com um negro
dentro de Itabayanna ²²¹

A circulação entre Paraíba e Pernambuco, bem como por outros centros de difusão das cantorias, também aparece, por exemplo, na peleja entre Joaquim Francisco e José Duda, na qual o encontro dos poetas é constantemente mediado pela tensão entre os estados fronteiriços. Nesse caso, o fato de Joaquim Francisco viver na Paraíba e não conhecer o Recife, o “bonde da rua aurora” e a “casa amarela” é tratado com demérito pelo oponente.

JD: seu collega eu sou pernambucano
só engano cantador com a verdade
o senr entrou muito em minha vida
eu não fui quem lhe dei tal liberdade
você parte para mim porém não chega
se arrepende depois, mas já é tarde.

JF: Jozé Duda aqui na parahyba
cantador de Pernambuco não se arruma
com o clima aqui de Itabahyana
ele perde a tramontana e desapluma
sem eu dar-lhe o meu consentimento
um cigarro por esmola ele não fuma ²²²

Após a viagem, assim que Cruz anuncia sua chegada a Itabaiana, há o comentário de que o poeta fora recebido na estação de trem pelo poeta José Moreno Caluete, que o levou ao encontro de Joaquim Francisco. A presença de José Moreno Caluete é destacável, pois se *Uma surra que Antonio da Cruz levou do negro Joaquim Francisco em 1910 na cidade de Itabayanna* é um folheto que reelabora uma peleja temporalmente distante, a figura de Moreno como mediador entre os poetas duelistas também surge no *Martello de Joaquim Francisco com Antonio da Cruz*, coletado por Gustavo Barroso. Ali, José Moreno é citado por Joaquim como alguém que já teria compartilhado algumas características de Cruz (“Bem que o velho Moreno me dizia / que você é doente de espasmo”), agindo assim como um tipo de interlocutor entre os cantadores. Esse diálogo intermediário também surge na voz de Cruz quando, ao longo do folheto, ele informa que Moreno já descrevera sua incapacidade de enfrentar Sem-fim (“Moreno bem que me disse / que eu comia ruim”).

²²¹ CRUZ, 1935, p. 2-3.

²²² ATHAYDE, João Martins de. *Martello de José Duda e Joaquim Francisco em Itabayana / 4 Poetas glosando: Ugulino, Romano, Nogueira e Mufumbão / Germano e Mufumbão glosando*. Recife, 1924, folheto, p. 4. Biblioteca de Obras Raras Átila Almeida (UEPB). Tombo: AAA112.

A partir dessa presença híbrida de José Moreno Caluete numa peleja que é, a princípio, um evento-ritual e, posteriormente, um produto da literatura de folhetos, acreditamos ser pertinente considerar que *Uma surra que Antonio da Cruz levou do negro Joaquim Francisco em 1910 na cidade de Itabayanna* seja uma reescrita de adequação e modulação do *Martello de Joaquim Francisco com Antonio da Cruz*. Isso porque, além da figura de Moreno, do ponto de vista formal, o texto coletado por Gustavo Barroso é desenvolvido em sua totalidade dentro da métrica de um martelo agalopado, gênero que também ocupa doze estrofes do folheto escrito por Cruz, confirmando uma intertextualidade de referências e gêneros poéticos.

Nesse sentido, se de fato o folheto rememorar um embate real, é preciso considerar que ele passa por uma segunda camada de autoria que modifica o texto original substancialmente, a ponto de adequá-lo a um objetivo outro que, a nosso ver, é demarcar o valor de Antonio da Cruz pela derrota digna contra um dos principais nomes das cantorias. Embora haja mudanças na apresentação e na estratégia discursiva, o combate do folheto não poderia ser completamente inventado para uma audiência que, em alguma medida, recordaria o primeiro combate, daí partiria a necessidade de mobilizar alguns repertórios duelados ao toque de viola, como o martelo agalopado, a presença de José Moreno Caluete, o cantar ciência e a diferença racial entre os participantes. No mais, se, de fato, Joaquim Francisco foi vitorioso no encontro real e a perspectiva do folheto é a de enriquecer Cruz, o título dado ao folheto ganha tons de curiosidade e inovação, uma vez que nele não se destaca a vitória ou o vitorioso, mas a derrota e o derrotado: a surra que Antonio da Cruz levou de um poeta que, antes mesmo de conhecermos seu nome, sabemos ser negro.

O início do duelo verbal entre os poetas começa com uma fala de Cruz que, em rara educação, pede licença ao oponente e se desculpa pela debilidade no improvisar do seu “fraco portuguez”. Num contraponto de personalidade, Joaquim Francisco ignora a cordialidade do adversário, chama-o de “menino” e, tão logo, questiona sua origem e ofício. Com paciência, a resposta de Cruz segue uma fala educada que é, outra vez, ignorada por Sem-fim.

Daí se inicia uma sequência de ataques verbais e competições pela vitória que tematizam toda sorte de conhecimentos compartilhados entre poetas e audiência²²³; Cruz e

²²³ PIRES, 2003, p. 160.

Francisco alternam-se no cantar de formas que lhe concedam credibilidade, como os improvisos sobre geografia, mitologia e, de modo geral, ciência. Muitas vezes verborrágica na proposta de expor as habilidades dos participantes, em um desses momentos de prova, por exemplo, é exigido que Joaquim Francisco cite os nomes de todos os municípios da Paraíba, ao que ele se prontifica e rapidamente nomeia 39 cidades:

AC: Negro emquanto á sciencia
vou ver se tú falas bem
dizes que não te sujeitas
a qualquer cantor tambem
basta dizer seu Estado
quantos municípios tem

JF: Em 39 municipios
meu estado é dividido
o poder legislativo
municipal conhecido
e cada um município
por um conselho exercido

AC: Respondeu perfeitamente
já sei que conhece bem
quem canta assim desta forma
não é sujeito a ninguém
faça favor de dizer
os municípios aquém

JF: São aquém da Borborema
Parahyba capital
Cabedello, Mamanguape
no termo especial
Santa Rita, Espirito Santo
no solo do Litoral ²²⁴

Ainda que seja rica na qualificação de Joaquim Francisco como um grande poeta-cantador e movimento diferentes tópicos de desenvolvimento da cantoria, é notório como no embate entre os poetas a tópica do marco não está presente em nenhuma das vozes que duelam, uma ausência inesperada em relação a outras participações de Joaquim Francisco. Há, por outro lado, uma marcação bastante visível em relação à aproximação que fazemos do poeta com uma poética que sirva enquanto laço de solidariedade, fortalecimento e pertencimento para uma comunidade negra entre meados dos séculos XIX e XX: a “língua dangolla”. Assim que Antonio da Cruz reconhece sua derrota no improviso — destacando as

²²⁴ CRUZ, 1935, p. 6-7.

habilidades de Sem-fim —, nos deparamos com uma fala do cantador negro que age como golpe de minerva para o encerramento da peleja. Nessa enunciação, Francisco impera que vai “calar a viola do oponente” através da apresentação de um sistema linguístico estrangeiro a Cruz, logo, capaz de despossuir o oponente de sua habilidade num duelo até então páreo. Rápido e firme em sua autodefesa, Antonio da Cruz diz que “língua dangolla eu não canto / que eu não sou habilitado”, ou seja, não possuiria fluência num conjunto sintático, semântico e lexical do qual seu oponente teria domínio.

AC: Mestre a qualquer escala
já vi que você dá fim
Moreno, bem que me disse
que eu comia ruim
já puchei pelo senhor
agora puche por mim

JF: Mandasse eu cantar na frente
Vou te calar a viola
porque tu não cantas nada
só, és mettido á pachola
para não cantares mais
abasta á língua Dangolla

AC: Lingua Dangolla eu não canto
que não sou habilitado
até com seu portuguez
eu já estou apertado
quanto mais língua Dangolla
cante que eu fico callado ²²⁵

Sob essa ótica, a estratégia narrativa do folheto é caracterizada, de acordo com Paulo Teixeira Iumatti, por uma tentativa de desvalorização da vitória de Joaquim Francisco, na medida em que o cantador faz uso de uma comunicação alheia às regras da cantoria, atacando o oponente em um “código altamente desvalorizado no espaço da cantoria e do cordel”²²⁶. A derrota de Cruz, por conseguinte, não seria vexatória ou humilhante, mas mediada por repertórios dos quais ele não teria domínio e que o levariam a se silenciar por opção própria (“cante que eu fico calado”). Mais do que isso, cremos que a recusa à “língua dangolla” assemelha-se com a ideia de que o negro seria um estrangeiro dentro do próprio país, como vimos no desafio entre Joaquim Francisco e José Claudino.

²²⁵ CRUZ, 1935, p. 15.

²²⁶ IUMATTI, 2020, p. 127.

Se pela peleja lemos que Joaquim Francisco era supostamente fluente em uma língua não nacional, ou seja, não integrada à totalidade dos nativos, é salutar demarcar como, ao longo do século XIX e início do XX, o Brasil conviveu com uma ambivalência entre o plurilinguismo no território e uma “elaboração simbólica acerca da nacionalidade linguística do país”²²⁷. À vista disso, pelas vozes dos poetas — submersa numa escrita autoral de Antonio da Cruz — o texto literário apresenta uma heterogeneidade de perspectivas em disputas e múltiplos falares que, tensos ou frouxos, se cruzavam na malha social, de sorte que suas representações não se restringissem a “expressões de sistemas simbólicos abstratos, mas afirmações historicamente possíveis que transmitem o ponto de vista (ou os pontos de vista) de um segmento da sociedade”²²⁸.

Por outro lado, ao escrever a existência de uma “língua dangolla” que, nos versos seguintes, corresponderia a uma sucessão de palavras não necessariamente angolanas ou de origem africana, o folheto testemunha duas vias de crucial relevância: a primeira trata do pertencimento, da identificação e da articulação de um campo negro²²⁹ que encontrava na figura de Joaquim Francisco um par, à proporção que o uso de uma forma de comunicação codificada — a língua dangolla — “dependeria assim de escolhas e dos interlocutores em questão”²³⁰; já a segunda ressoa um importante arquivo das conexões luso-indígena-africanas para a formação linguística da população brasileira, a ponto de permitir uma análise de protagonismos negros que, “por descaso ou preconceito acadêmico”²³¹, são postos às traças. Nesse processo de africanização da língua que Lélia Gonzalez nomeou como “pretugênes”²³², as páginas de *Uma surra que Antonio da Cruz levou do negro Joaquim Francisco em 1910 na cidade de Itabayanna* abrem tensões que permearam (e permeiam) a comunicação, os

²²⁷ LIMA, Ivana Stolze. Escravos bem falantes e nacionalização linguística no Brasil: uma perspectiva histórica. *Est. Hist.*, Rio de Janeiro, v. 25, n. 50, p. 352-369, jul./dez. 2012, p. 357. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/eh/a/gvZV9ZWVGwXy5PqjY5Nwvns/abstract/?lang=pt>.

²²⁸ ARANTES, Antonio Augusto. *O trabalho e a fala*: estudo antropológico sobre os folhetos de cordel. Campinas: Editora Kairós, 1982, p. 12.

²²⁹ GOMES, Flávio. Quilombos do Rio de Janeiro no século XIX. In: GOMES, Flávio; REIS, João José (Org.). *Liberdade por um fio*: história dos quilombos no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 263-290.

²³⁰ LIMA, Op. cit., p. 356.

²³¹ CASTRO, Yeda Pessoa de. Marcas de africania no português brasileiro. *Interdisciplinar*, Revista de Estudos em Língua e Literatura, v. 24, 2016. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/interdisciplinar/article/view/5398>.

²³² GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. In: *Por um feminismo afro-latino-americano*: ensaios, intervenções e diálogos. Rio de Janeiro: Zahar, 2020, p. 128.

preconceitos linguísticos, as variações, restrições, circulações e possibilidades de aproximação que vibram junto ao pertencimento racial e “aos padrões de fala da maioria da população do país e que refletem genuinamente o caráter pluriétnico da sociedade brasileira”²³³.

Caso o folheto seja, de fato, uma releitura de um confronto coletado por Gustavo Barroso, é de crucial importância alinhar como, no *Martello de Joaquim Francisco com Antonio da Cruz*, a temática da humilhação racial é central e muito mais vigorosa que a versão de autoria de Cruz. Nas treze estrofes presentes no livro de Gustavo Barroso, não há nenhum preâmbulo, narrador ou eu-lírico que faça uma introdução ao embate, pelo contrário, a luta já começa com alta intensidade e ofensas ríspidas por todos os versos, que, diga-se, não citam o nome de Joaquim Francisco, mas referenciam o “negro”. Aliás, o racismo na literatura de folhetos que instigou as pesquisas de Clovis Moura e Olga de Jesus Santos encontraria nessa troca poética um amargo prato para análise.

AC: Senhor dono da casa, dê licença
Para eu dar neste negro em seu salão
Fazer elle beijar a minha mão,
Ajoelhar-se a meus pés tomar-me bençam.
Este negro ou é doido ou então pensa
Que me aguenta uma hora no martelo
Negro, eu tiro-te o couro no cutello,
Vae embora, commigo tu não cantas,
Eu abro tua carne, faço mantas
E deixo-te os ossos em farello!

JF: Senhor Cruz, essa sua valentia
Faz até eu ficar desconfiado
que ou lhe deu o estupôr desconfiado
Ou você então está com hydrophobia!
Bem que o velho moreno me dizia
Que você é doente de espasmo
Chamar você de bom é um sarcasmo,
Que se atira á moral ao ‘decôro,
Pois eu hoje a poder de muito couro
Acabo com o seu entusiasmo ²³⁴

Ao mesmo tempo, a troca de insultos também apresenta um Joaquim Francisco confiante em suas constantes associações dos oponentes ao diabo e prático em aproximações

²³³ LUCCHESI, Dante (Org.). *O português afro-brasileiro*. Salvador: EDUFBA, 2009, p. 20.

²³⁴ BARROSO, 1921, p. 570-571.

com temáticas bíblicas. Em face disso, bem como no folheto, não há nenhuma menção que faça referência à sua especial habilidade, o marco.

JF: Antes disso eu lhe obrigo
A dizer por sua própria bôcca
Que a sua sorte foi tão pouca,
Que o diabo é seu tio e seu amigo,
Que nasceu por desgraça e castigo,
E de Poncio Pilatos é irmão.
Foi Herodes quem lhe deu educação
E o céu para elle não agrada,
Que o inferno será sua morada
E Judas foi seu mestre e seu patrão!²³⁵

No limite, o que a tópica do martelo contrasta é o choque de uma constante tentativa de diminuição mútua na qual o argumento racial é tópica de ataque, mas não necessariamente de defesa. Tal dinâmica não deslegitima ou invalida as vitórias do cantador negro, mas indicam uma ambiguidade do discurso/performance, já que, ao mesmo tempo que destaca o sujeito e lhe dá direito de voz, também o limita a uma estratégica escolha vocabular. Nessa seleção, reside o cálculo de mostrar-se excepcional nas habilidades poéticas, impecável na resistência à ofensa pessoal e coletivo no objetivo de consagrar uma vitória que negue toda humilhação. Sem vias diretas, que seriam honradas nos nossos tempos, a poética de Francisco atua pela degradação gradual da inteligência do adversário; trabalha no tempo e na técnica, encontrando saídas pouco esperadas, porém capazes de esgotar os argumentos alheios.

Da parte de Joaquim Francisco, a força de uma palavra certa contra a ofensa racial não deixa de aparecer como provocação contra o oponente, desde que subvertendo as posições sociais de status e poder. É nessa ótica que, em de seus argumentos, o poeta-cantador questiona a “amarellaça” de Antonio da Cruz, associando-a a miséria, origem e baixeza moral do combatente. Status, fama, lugar social, pertencimento e cor seriam, dessa forma, uma congruência para os marcadores raciais de diferença no Norte agrário, algo muito próximo das conclusões que Linda Lewin obteve em seus estudos sobre a peleja de Inácio da Catingueira com o Francisco Romano.

JF: Não falle de minha côr
Que você tem a sua amarellaça.
E' branco, porém tem a desgraça

²³⁵ BARROSO, 1921, p. 573.

De ser sem respeito e adulator.
 E' chaleira, seja de quem for,
 Atraz de ganhar algum bocado,
 Um tostão p'ra viver encaxado,
 Envergonhando a todo o povo seu
 Que antes ser negro como eu,
 Que um branco, assim, tão relaxado!

AC: Negro atrevido, animal
 Não me fales em minha parentela,
 Senão eu te encabresto e boto a sella,
 Monto em cima e tu marchas liberal,
 Se cansares é o primeiro signal
 De ser lerdo, choutão, pesado e ruim;
 Desta forma não serves para mim.
 Vendo-te aos ciganos p'ra cangalha,
 Vaes então servir p'ra levar palha
 P'ra teus parceiros que gostam de capim.²³⁶

Aliás, um breve lampejo desse fragmento de fragilização do pertencimento étnico-racial de Antonio da Cruz também ocupa uma pequena estrofe do folheto que, possivelmente, rememora o encontro. Com um significativo eufemismo e cadência passiva dos tratos raciais, o texto traz Joaquim Francisco expressando a insignificância de ser branco (“de que serve seres branco”) quando desacompanhado de traços relevantes ao bom reconhecimento e circulação pública (“tu és branco de cozinha / eu sou negro de sala”).

JF: Menino com 3 palavras
 eu vou tomar tua fala
 do que serve seres branco
 e não teres minha escala
 tu és branco de cozinha
 eu sou um negro de sala²³⁷

Bem como começou, o martelo de Joaquim Francisco e Antonio da Cruz termina sem que descubramos quem venceu o desafio. Apresentado como exemplificação dos desafios, talvez interessasse ao folclorista mais o arquivo de uma experiência de criação coletiva do que o cuidado analítico sobre as vozes por trás do texto.

3.3. “O talento fecundo da poesia”: Joaquim Francisco e o demônio

As pelejas, como vimos, podem ser reais ou inventadas. Incontáveis vezes diferentes poetas se desafiaram face a face e consagraram um evento-ritual que, junto de uma audiência,

²³⁶ BARROSO, 1921, p. 572-573.

²³⁷ CRUZ, 1935, p. 6.

compõe o sistema da cantoria. Já nos folhetos, alguns encontros habitaram um espaço literário que, emulando eventos reais, ofereceram nova camada de interpretação e criação para cada palavra trocada. Nesse cenário, duelos inventados também emergiram como parte do gênero poético e com eles se aprofundaram conexões intertextuais, temporais, disputas pela memória e toda a sorte de novidades do contato entre a oralidade primeira e a escritura, constituindo um domínio no qual a tensão entre a palavra escrita e a palavra falada “se reflete nos estilhaços desse seu duplo processar, numa instância em que não mais se reconhecem os traços originais de cada um deles, fundidos e confundidos no ponto de cruzamento de linguagens”²³⁸.

Encontro inventado de princípio, a *Peleja de Joaquim Francisco com o Demônio* é um dos melhores exemplos para refletirmos sobre uma literatura escrita-oral que, no gosto pela disputa e na “terminologia [que] remete à ideia de violência”²³⁹, finca a invenção de um combate entre um ser irreal e outro real e expressa uma inflexão no paradigma de representação da população negra nas pelejas cantadas ou escritas.

A figura do demônio tem uma colocação especial nos temas da literatura de folhetos. Visto como sinônimo da maldade, dos excessos e dos erros, é um ser místico que administra o inferno e gere um senso de moralidade ímpar. Animalesco, o diabo também se materializa em formas humanas a fim de atazanar os sujeitos e enfrentá-los em desafios ou desconcertar narrativas com seu tom de superioridade e conhecimento absoluto, abaixo apenas de Deus.

A representação do demônio, contudo, não é calcada exclusivamente em princípios religiosos, de moral ou de fé, mas numa aproximação histórico social com o que, no meio que o tematiza, é compreendido como desonroso, pobre e rebaixado. Não à toa, se considerarmos que trabalhamos com um período de pujança de teorias de hierarquização racial, de choque entre uma sociedade escravista e outra do trabalho livre, e com a presença de um voluptuoso racismo antinegro; não é vão encontrar na figuração do demônio um espelho que reflete o perfil negativo dos estereótipos contra a população negra.

²³⁸ MATOS, Edilene. Literatura de cordel: poética, corpo e voz. In: MENDES, Simone (Org.). *Cordel nas gerais: oralidade, mídia e produção de sentido*. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2010.

²³⁹ SANTOS, Idelette Muzart-Fonseca dos. *Memória das vozes: cantoria, romanceiro e cordel*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2006, p. 26.

A peleja de Manoel Riachão com o diabo, escrita por Leandro Gomes de Barros ainda nos primeiros anos do século XX, por exemplo, logo em seus versos iniciais descreve como o poeta Manoel Riachão deparou-se com um homem negro da “espécie de um urubu” e de “beiços grossos e virados”, cuja proximidade com o que ele entendia como um “escravo” fugido, nos revela uma compreensão do próprio corpo negro como corpo do diabo²⁴⁰.

Riachão estava cantando
Na cidade do Assú
Quando apareceu um negro
Da espécie de urubú
Tendo a camisa de sola
e calças de couro crú

Beiços grossos e virados
como a sola do chinelo
um olho muito encarnado
o outro bem amarelo
esse chamou Riachão
Para cantar um martello

Riachão disse: eu não canto
com negro desconhecido
porque pode ser escravo
e andar aqui fugido
isso è dar cauda a lambù
E entrada a negro enxerido ²⁴¹

Da mesma forma, se observarmos o bem repercutido folheto *A chegada de Lampião no inferno*, de José Pacheco, não deparamos com um diabo ativo na procura de um cantador para seu duelo, no entanto, percebemos como o inferno é tratado como hospedagem de uma miríade de criminosos, bandidos, imorais e toda conjunção de maus cidadãos que, pela experiência da cor, encontram ali sua morada, uma espécie de “paraíso dos negros”²⁴². Numa sistematização impecável do racismo brasileiro, os homens julgados ao inferno agem como irracionais, bárbaros e descontrolados, brigando entre si sem nada a perder:

²⁴⁰ LACERDA, Erasmo Peixoto de. Representações do diabo na literatura de cordel: a demonização do negro em Leandro Gomes de Barros (1893-1918). *Fato e versões*, Revista de História, v. 6 n. 11, 2014. Disponível em: <https://intermeio.ufms.br/index.php/fatver/article/view/1214>.

²⁴¹ BARROS, Leandro Gomes de. *Peleja de Manoel Riachão com o Diabo*. Guarabira, sem data. Editor: Pedro Baptista. Disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=ruicordel&pagfis=691>. Localização: LC7021.

²⁴² MOURA, 1976, p. 46.

Acabou-se o tiroteio
 por falta de munição
 mas o cacete batia
 negro embolava no chão
 pau e pedra que pegavam
 era o que as mãos achavam
 sacudiam em Lampeão
 [...]
 Lucifer mais Satanaz
 vieram olhar do terraço
 todos contra Lampeão
 de cacete faca e braço
 o comandante no grito
 dizia: briga bonito
 negrada chega-lhe o aço ²⁴³

Nascidos numa sociedade em vertiginoso embate racial, os autores da literatura de folhetos brasileira e até mesmo das cantorias não passaram ilesos das clivagens de raça, das violências na representação de seus personagens ou até mesmo na organização de seus cânones. Nesse sentido, de acordo com Clóvis Moura em seu clássico estudo *O preconceito de cor na Literatura de cordel* (1976), as representações que afrontam o pertencimento étnico-racial da população negra são fruto de uma imposição vertical do pensamento das elites contra as formas populares de criar e imaginar essa poesia: “o preconceito de cor que a Literatura de Cordel reflete, nada mais é, portanto, do que o fruto de todos esses elementos negativos contra o negro projetados em uma ideologia elitista, produzida por cantadores populares plebeus”²⁴⁴.

A análise sociológica de Moura é fundamental e até revolucionária para os estudos da literatura de folhetos, na medida em que dessacraliza uma suposta pureza em torno de uma arte popular; entretanto, também é restrita a uma compreensão da literatura enquanto representação de personagens e do racismo, o que calca uma análise que, no limite, menospreza a autonomia do pensar e das formas de contravenção que poderiam ser feitas pela e com a literatura de folhetos ou as cantorias. Excessivamente humildes e quase vistos como autofalantes de uma ideologia outra, a reflexão de Moura é excelente em denúncia, porém carente em perguntar: por que, apesar dos percalços, poetas e cantadores negros se dedicaram a tal produção poética?

²⁴³ PACHECO, José. *A Chegada de Lampião no inferno*. Online, 08p. Disponível em: <http://cordel.edel.univ-poitiers.fr/viewer/show/358>.

²⁴⁴ MOURA, 1976, p. 71.

É daí que Olga de Jesus Santos vê um acerto parcial na análise mouriana, dado que, para a autora, embora o racismo reflita uma ideologia exógena, por meio das pelejas criou-se um espaço onde há busca por reconhecimento, status, enunciação e qualquer tipo de privilégio numa sociedade de carestias infindáveis contra mulheres e homens negros. A possibilidade de *ter voz* no evento-ritual da cantoria, nessa ótica, seria uma maneira de o negro — como autor ou personagem — existir por si e para si numa posição ativa frente ao apagamento cotidiano.

é inegável que o negro procurava na cantoria as mesmas compensações que qualquer outro cantador. Numa peleja, para ganhar ou perder ele é alvo das atenções, ao contrário da sua posição insignificante na vida cotidiana. É personagem principal, protagonista enfim: dialoga com o adversário, tem voz²⁴⁵.

A voz tematizada no desafio não surge, portanto, como resposta ideal àquilo que deveria ser, mas ao que foi possível estabelecer como elo de compartilhamento e solidariedade em meio a um universo circunscrito (o do escravismo e do pós-abolição). É uma poesia marcada pela ambiguidade que, num instante, questiona, contradiz, nega as forças reativas e oferece amplitude de autonomia aos sujeitos, ao passo que, em outro, também carrega “um inevitável lastro de confirmação da dominação”²⁴⁶.

É por isso que, para nós, fica evidente como no enfrentamento e vitória de Joaquim Francisco contra o demônio há uma importante inversão de paradigma, pois o demônio enegrecido é vencido pelo sujeito negro, mesmo que para isso o poeta-cantador precise ser ambíguo e faça uso de falas que rebaixam racialmente o estereótipo da divindade. O desafio posto no folheto não é apenas o do real contra o sobrenatural, mas o do negro (diabo) contra o Negro (humano)²⁴⁷, isto é, o da voz que diminui contra aqueles que não são signatários da diminuição. Vencer o diabo não era só mais uma vitória de rotina no meio da poesia popular, e sim a queda de algo que sintetizava e ilustrava um conjunto de expectativas de rebaixamento ou limitação; se o diabo era sagrado e associado ao ser negro, aos homens que não compactuavam com essa figura restava a revolta discreta que é viver para derrotá-lo, apunhalando-o como alegoria do que há de mais negativo em suas vidas: o racismo.

²⁴⁵ SANTOS, Olga de Jesus. *O negro na literatura de cordel: literatura popular em verso*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1989, p. 42.

²⁴⁶ PASTA JR, José Antonio. Cordel: intelectuais e o divino espírito santo (notas sobre as artes do povo e a estática da representação). In: BOSI, Alfredo (Org). *Cultura brasileira: temas e situações*. São Paulo: Ática, 1987, p. 70.

²⁴⁷ IUMATTI, 2020, p. 127.

À proporção que se desenha um conflito de perspectivas num mesmo texto, vale reiterar como a literatura de folhetos é composta por uma heterogeneidade de discursos em vibração, isto é, diferentes perspectivas de mundo e compreensões da realidade que têm na contradição a sua atividade viva, a ponto de os textos se confirmarem como “uma linguagem de discussão e não um coro de harmonia”²⁴⁸. Esses discursos, afinal, são elaborações circunscritas à matéria histórica e ao conjunto de interações partilhados socialmente e localmente entre toda comunidade que integrava os sistemas da cantoria e dos folhetos. Ainda assim, eles extrapolam-nos enquanto poesia, mas não deixam de enraizar-se num senso referencial de comunidade e tradição.

A peleja entre Francisco e seu opositor começa com um típico preâmbulo dos duelos nos folhetos. Nele, o eu-lírico apresenta um Joaquim Francisco “rei dos cantadores”, isento de qualquer derrota em sua trajetória pessoal e dono de uma fama que “correu por todo sertão”; junto disso, marca-se uma trajetória vitoriosa contra o poeta Manuel Serrador e uma referência da busca de Francisco pelo pai das cantorias, Silvino Pirauá de Lima. Todos esses elementos em comunhão mostram como a peleja trabalha, de cedo, com a moldura de um poeta heroico e vitorioso, certamente canônico em meio a seus pares cantadores.

Leitor eu vou descrever
uma animada peleja
que o grande rei dos cantores
numa herdade sertaneja
teve com o satanaz
que do inferno é capataz
[ilegível] o pai da inveja.

O cantor Joaquim Francisco
Nunca achou quem o surrasse
no improviso e no repente
o que com elle cantasse
teria de desistir
de com elle discutir
pedindo que não o matasse.

Correu por todo o sertão
a fama desse cantor,
o povo só chamava
o grande improvisador!
sua viola gemia

²⁴⁸ ARANTES, 1982, p. 11.

e parece que entendia
a falla de seu senhor.²⁴⁹

Após essa apresentação, narra-se como num certo dia, ao longo da busca por Pirauá, Joaquim Francisco se hospedou numa fazenda de posse do Major João Machado, que educadamente o convidou para aproveitar alguns dias no sítio em troca de toques de viola para um público que frequentava o espaço. Joaquim Francisco aceita o convite e, durante o samba noturno em que “o grande rei dos cantores / afinou sua viola”, apresenta as habilidades para a audiência ali presente. Eis que, de repente, chega à fazenda um homem retilíneo, de postura admirável, um “preto retinto lustroso” que conversa com o dono da propriedade e pede-lhe espaço para cantar junto a Sem-fim. Por saber que com dois cantadores seria possível estabelecer um dinâmico desafio, o major aceita o pedido do novo visitante.

A' noite o samba animou-se,
E o grande rei dos cantores
Afinou sua viola
E ante os espectadores,
Deu início a cantoria.
Logo o major, que assistia
Recebeu muitos louvores.

O samba estava animado
Quando chegou um sujeito
Preto retinto lustroso,
que com mui nobre trejeito
Saudou o dito major,
Perguntando se um cantor
Ainda seria aceito?

O chefe disse: – Eu o aceito
Desde que se acha presente
Eu estimava até vel-os
Divirtirem no repente,
Pois um cantador sozinho
As vezes erra o caminho
E não canta tão decente ²⁵⁰

Ciente da participação do adversário, Joaquim Francisco o observa da cabeça aos pés e, mesmo sem saber que enfrentará o diabo, percebe ali um duro oponente, alguém capaz de “fazer-me o confisco”, ou seja, matá-lo e roubar sua fama. Ainda que receoso com a participação alheia, mas confiante em suas próprias qualidades, o duelo começa com a

²⁴⁹ Autoria Desconhecida. *Peleja de Joaquim Francisco com o Demônio*. Sem localização. Sem data. Biblioteca de obras Raras Átila Almeida. Catálogo de cordéis. Localização: AA6231. p. 01.

²⁵⁰ Ibidem, p. 02-03.

passagem do eu-lírico para as vozes dos poetas. Nessa abertura, cabe ao demônio pedir a palavra e as licenças para a troca de insultos que, ao fim e ao cabo, culminarão em sua própria derrota:

D: Senhor major João Machado
Dê licença meu patrão,
que eu quero surrar um negro
Hoje em sua habitação;
E' o negro Joaquim Francisco
Que é pior do que um corisco
Quando ribonha o trovão.

JF: Negro o seu atrevimento
Já me deixou assanhado,
Eu estava cantando só
Na casa de seu Machado
Vem você me apoquentar,
Somente para apanhar
E sahir cego ou aleijado.²⁵¹

Pelas falas de Joaquim Francisco e do demônio, as primeiras orações já marcam que o duelo coloca frente a frente dois sujeitos negros que manejarão os conflitos raciais para conquistarem sua glória. Ainda assim, num jogo de sutil intertextualidade, o folheto apresenta um diabo conhecedor do oponente e de sua fama no meio da cantoria, isso porque, ao qualificar Joaquim Francisco como “pior do que um corisco”, a fala demoníaca remonta à própria maneira com a qual Joaquim se apresentara em desafios anteriores, como na peleja contra José Claudino. Além disso, como no confronto com Antonio da Cruz, há também um projeto textual no qual Joaquim novamente está numa posição de passividade até o momento em que recebe um adversário que o atrapalha e irrita:

JF: Diga-me José Claudino
Quem lhe mandou a esta terra
onde eu sou imperador
onde o talento se encerra
no grande Joaquim Francisco
que é pior do que corisco
quando desaba na serra.²⁵²

A partir desse ponto, Joaquim Francisco busca descobrir a origem do adversário, perguntando-lhe o nome, a cidade de moradia e até mesmo seu destino; as respostas, contudo, não são francas nem parcimoniosas, pelo contrário, devolvem sentenças que atacam o

²⁵¹ Autoria Desconhecida, *Peleja de Joaquim Francisco com o Demônio*, p. 4.

²⁵² Autoria desconhecida. *Peleja de Joaquim Francisco e José Claudino*, p. 1.

cantador pernambucano apontando para sua derrota. Ameaçado, Francisco aparenta surpresa e diz nunca ter apanhado de nenhum oponente, já que sempre venceu seus duelos; nisso, ele é novamente contrastado pelas hipérboles demoníacas, tão grandes a ponto de a fala de Francisco ser insignificante para o oponente, que num rápido trocadilho com o apelido de Sem-fim confirma a derrocada da peleja (“Portanto saiba Joaquim / que hoje você tem fim”).

JF: Muleque eu nunca apanhei
E afirmo que não apanho,
Porque com todo cantor
Que eu pelejo, sempre ganho;
Eu faço vez de panthéra
– Quando alguém me desespera.
Tanto mordo como arranho.

D: Disso lá não tenho medo;
Eu já matei dez leões
E como estava com fome
Comi os seus corações!
Portanto saiba Joaquim
Que hoje você tem fim
Tenha ou não tenha razões! ²⁵³

O que temos, então, é uma disputa de virulência ímpar e horizontalidade na qualidade do improviso, sem que haja nenhum sobressalto capaz de informar qual poeta é melhor que o outro. As habilidades de Joaquim Francisco Santana, rei dos cantadores e, logo, excelente manejador dos gêneros, temas e tópicos das cantorias, são contrapostas às de um ente sobrenatural, elevando tanto o nível do combate como o reconhecimento dos próprios cantadores. Nesse sentido, compreendemos que a *peleja de Joaquim Francisco com o demônio* é um folheto que, ao longo de seus versos, sintetiza toda a esparsa poética de Sem-fim, quase como um arquivo onde seria possível verificar sua voz e qualidade. Não sem motivo, a disputa passa pelo cantar ciência, pela teologia, pelo martelo agalopado e, finalmente, pelo marco. Daí ser compreensível porque a vitória do cantador contra o demônio é referenciada diferentes vezes nas memórias das cantorias: ela é a consagração de uma poética, de um poeta e de uma alegoria das ambições de liberdade em meio ao Norte agrário.

Uma vez preso às amarras de uma luta árdua, é o próprio Joaquim quem abre os pedidos para que sejam discutidos os conhecimentos que enriquecem a poesia popular de improviso. Exigindo uma argumentação das funções da geografia, o poeta solicita que, “sem

²⁵³ Autoria Desconhecida, *Peleja de Joaquim Francisco com o Demônio*, p. 6.

professor nem guia”, sejam discutidos os países e as teorias geográficas. Conhecedor da dificuldade de enquadrar o tema numa métrica curta (sextilha), o demônio se dispõe a improvisar, desde que ambos passem para o *martelo*, já que o gênero “é mais seguro em cadência” e “torna mais amplo o sentido” dos conceitos desenvolvidos. Cabe a Joaquim aceitar a mudança, que por sinal lhe é favorável, por conta de seu domínio num gênero capaz de atacar o “toco, preto queimado” que é o diabo. Inicia-se, então, uma sucessão de leituras das ciências que mesclam-se com insultos poéticos, hostilidades, afirmações de posições sociais e reflexões sobre o próprio ofício do verso.

JF: Pois, então, mulequinho vamos lá
Se o martelo te dá mais amplitude,
Diz-me logo o que é geografia,
Em quanto eu te arrumo o athaúde
Porque a morte p’ra ti é infallível,
[ilegível] te falla assim não te ilude.

D: Eu lamento o destino que te espera
Hoje mesmo serás o meu criado,
Mas não quero por hora te assombrar,
P’ra ver-te ficar embatucado
Hoje a surra que levas é tão grande,
Que é certeza ficares aleijado.

JF: Toco preto queimado num roçado
Quem comigo peleja no martelo,
Só de quedas e baques que eu lhe der
Deixo o corpo em bagaço ou farelo,
Infeliz do coitado que eu pegar,
Só de medo, e chorar fica amarelo.

D: Meu amigo vou dar-lhe explicação
Do que fala e descreve a Geographia
Ella trata dos povos e do mundo,
Do tamanho da terra que nos cria.
E você que é sabido e não se engalha
Me responda: – o que é Geologia?

JF: Geologia é a sciencia que demonstra
Os compostos do todo Universal
Cada mundo que rola pelo espaço
Ella explica o tamanho natural,
O papel que ella faz na natureza,
Geographia na terra faz igual ²⁵⁴

²⁵⁴ Autoria Desconhecida, *Peleja de Joaquim Francisco com o Demônio*, p. 7-8.

Após perceber o domínio do antagonista no trabalho da temática científica, Joaquim Francisco dá o primeiro indício de que, em algum momento, apresentaria sua tópica especial, o marco. Entretanto, talvez com o objetivo de não quebrar o clímax do texto e desenvolver mais o confronto, sua fala deixa anunciada num segundo plano a existência desse “engenho”, ao passo que antecede e aprofunda uma conversa de outros recursos poéticos do demônio. Vale salientar, ademais, que, ainda nessa etapa, Joaquim Francisco enfrenta o “preto retinto lustroso” que chegara à fazenda do Major João Machado, e não o demônio, o que pressupõe uma construção narrativa de ingenuidade e pureza por parte do poeta pernambucano.

JF: Pelo geito que eu vejo você è
 Bem versado em matéria de sciencia,
 Mas talvez não resista ao meu engenho,
 Porque eu tenho da luz a refulgencia
 Mas, comtudo, me diga por que foi
 Que nós hoje trajamos com decencia? ²⁵⁵

Uma característica própria da *Peleja de Joaquim Francisco com o Demônio* reside na forma como esse segundo personagem lida com a fé católica. Se em outros folhetos que retratam tal figura o diabo é incapaz de verbalizar seus antagonistas religiosos, neste, ele é consciente das doutrinas e tem consigo um repertório legitimado que permite que reconheça até mesmo a “onipotência de Deus, a importância de Maria, do Filho, Jesus, e do Espírito Santo, confirmando alguns dogmas religiosos”²⁵⁶. A partir de citações ativas da teologia, o diabo não é alheio à religião, pelo contrário, se confunde com a própria fé como quem tivesse vivido por dentro os símbolos ali presentes, impedindo que o próprio Joaquim Francisco o reconheça como entidade maligna.

JF: Está certo e até mui philosophico
 Mas agora me diga sem ressabio:
 Que vivente foi esse que existiu
 Que dos homens tornou-se o maior sábio
 E que sendo o maior dos soffredores,
 Morreu tendo um sorrssso [sic] no seu lábio?

D: Foi Jesus, o tambem chamado Christo,
 Que morreu pela fé que tinha n'alma
 Mas responda, Joaquim uma pergunta

²⁵⁵ Autoria Desconhecida, *Peleja de Joaquim Francisco com o Demônio*, p. 8.

²⁵⁶ OLIVEIRA, Estela Ramos de Souza de. *O diabo ridicularizado na literatura de folhetos do nordeste*. Dissertação (mestrado). Universidade Federal de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Florianópolis, 2013, p. 82. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/107118>.

Sem perder o equilíbrio nem a calma:
 Dos juizes qual foi o mais altivo
 Se souberes, amigo, dou-te a palma.

JF: O maior do juizes foi Pilatos
 [ilegível] julgou o Santissimo Jesus
 [ilegível] já vi que você é um philosopho
 E que para a sciencia me conduz,
 Pois então me descreva sem bocejo
 Onde vem o clarão chamado luz

[...]

JF: Muito bem eu gostei desta resposta
 Vamos, pois, discutir Theologia
 Quem é Deus, quem é Padre, quem é Filho
 E o Espirito Santo, e que Maria
 Foi a tal que na Biblia com José
 Combateu com a fê toda a herizia?

D: Deus é luz, Deus é toda a Natureza
 Deus é o Padre que o mesmo todo encerra
 Jesus Christo è o Filho, que Maria
 Deu a luz em Bethlem e que na terra,
 Foi o sabio dos sabios; e enfim e Espirito
 E' a graça de Deus que jamais erra! ²⁵⁷

Para além dessa inovação, também nos é salutar como Joaquim Francisco apropria-se do catolicismo para desenvolver suas ideias e repercutir diferentes percepções éticas e morais de um tecido social negro, de tal maneira que a própria crença religiosa tenha sido um espaço de interlocução, adaptação, articulação e transfiguração das expectativas de sujeitos marginalizados. Se tomarmos os estudos de Marina de Mello e Souza a respeito das conexões de um catolicismo afro-brasileiro com a confecção das peças de Santo António Nó-de-pinho, por exemplo, podemos verificar como a doutrina católica foi catalisada pelas populações africanas, escravizadas e de descendentes diretos numa linguagem de integração e reelaboração da opressão escravista:

A adoção do catolicismo foi uma forma de integração dos africanos e seus descendentes à sociedade escravista, estimulada pelos senhores e pelos administradores e aceita pelas comunidades negras que, no entanto, tinham formas bastante peculiares de vivenciar a religião, reinterpretando símbolos, ritos e dogmas a partir de suas culturas de origem [...]. Esses processos de reinterpretação eram comuns na África Centro-Occidental e

²⁵⁷ Autoria Desconhecida, *Peleja de Joaquim Francisco com o Demônio*, p. 9-10.

aconteceram também no Brasil, mesmo diante da opressão imposta pela sociedade escravista²⁵⁸.

Findado o embate religioso e uma breve improvisação sobre astronomia, Sem-fim retoma um questionamento posto logo no início do confronto: quem era, afinal, aquele que o desafiava? Quase em tom de súplica, o cantador diz já ter mais de quinze anos de cantoria e que em todo esse tempo “nunca vi[ra] um cantor como este agora”; ao que o diabo se esquivava para, na mesma moeda em que se valoriza com termos como “eu sou duro, eu sou fera, eu sou malvado”, ameaçar o oponente com a retirada de sua “verve”. Entre a dificuldade de vitória e a raiva, Joaquim conta que “pra apanhar de cantor eu não nasci”, por isso, estaria disposto a continuar no improviso do martelo agalopado; há um prosseguimento na luta verbal em torno da criação de imagens esparsas, agora com os poetas associando-se a animais suntuosos e, posteriormente, atacando-se pessoalmente em gestos de infame violência.

JF: Isto é prosa demais que não aguento,
vou, portanto, mostrar o meu valor,
Se seu couro resiste madeiradas,
Vou fazer de seu corpo o meu tambor,
Dou-lhe tanto na cara que você
Sae damnado pedindo por favor.

D: Joaquim veja que não sou cantador
P’ra levar bofetada pelo rosto
Tenho pena de si, porque você
Vai passar pelo mais fundo desgosto,
Se você apanhar é sem vergonha
Mas lhe aviso, deserte, se é de gosto ²⁵⁹

Incapaz de alcançar a derrota do oponente ou de mensurar sua força, Joaquim Francisco, pela primeira vez, demonstra um lampejo de consciência de que poderia estar enfrentando o diabo. A cena ocorre após uma nova negativa em relação ao pedido do nome do oponente e vem carregada da constatação do poeta de que ele seria incapaz de vencer algo sobre-humano sem qualquer tipo de ajuda divina.

JF: Meu amigo, me diga pois seu nome,
P’ra eu saber com quem é que estou cantando
Só não hei de vencer se for o diabo

²⁵⁸ MELLO E SOUZA, Marina de. Santo Antônio de nó-de-pinho e o catolicismo afro-brasileiro. *Tempo*, v. 6, n. 11, 2001, p. 184. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=167018156012>.

²⁵⁹ Autoria Desconhecida, *Peleja de Joaquim Francisco com o Demônio*, p. 16.

Que a cantar vem na luta me atacando
 Isto mesmo, se Deus me auxiliar
 Você volta p'ro Inferno conjurando.

D: O meu nome Joaquim eu não lhe digo
 Porque a negro não dou satisfação
 Hoje quero levar sua cabeça
 O seu fígado, bofe e coração
 P'ra mostrar e dizer onde eu chegar,
 – Eis aqui os torpheos de um valentão ²⁶⁰

Outra vez com sua súplica rejeitada e incansavelmente atacado pela vitalidade do diabo, Joaquim Francisco faz uso do marco como seu principal recurso enquanto poeta-cantador. Na sucessão do improvisado do diabo, o poeta pernambucano abre seu território e passa a descrever a vastidão de seu reinado. Não se trata de algo próximo à *Fortaleza que levantei dentro de uma lagoa* ou *A defesa da lagoa*, e sim de um outro texto subordinado à peleja, um marco fincado em chão sólido, construído em bronze e repleto de armamentos capazes de destituir qualquer cantador.

Se foi pelo reconhecimento de seus marcos que Joaquim obteve diferentes vitórias e contrastou com poetas mais fracos, a recepção do diabo é fugaz na destruição da obra. Derrubando pedra por pedra, o demônio supera a legitimidade alheia, evidenciando uma superioridade nova não só para Joaquim Francisco Santana, como para todo o público que consagrou o “rei da cantoria”.

JF: Camarada, eu habito num castello
 construído de bronze e mineral,
 Sua torre tem dez milhões de metros
 Sò de altura. O tamanho natural
 E' mais alto que a torre de Babel,
 E' enorme, sem fim, descomunal!

D: Mas p'ra mim, essa sua fortaleza
 Não resiste, desaba, rui por terra
 Tenho serras que cortam todo aço
 E serrote que todo metal serra;
 Desta forma eu desfaço o seu castello
 E você dentro dele até se aterra

JF: Mas, amigo, na minha fortaleza
 Tem setenta mil pares de janella,
 Em cada uma um dragão faz o serviço

²⁶⁰ Autoria Desconhecida, *Peleja de Joaquim Francisco com o Demônio*, p. 17.

Das mais vivas e alertas sentinellas,
Basta só um dragão p'ra devoral-o
Ou fazer eucebar suas canellas.

D: Eu penetro, Joaquim no teu castello
Mato a murro o dragão que me enfrentar,
boto fogo na tua fortaleza
E por fim se quiseses escapar,
Te chamusco e te jogo aos urubus
E depois, eu te quero ver prosar.²⁶¹

Defronte do impossível, do desconhecido, daquele que inconcebivelmente o destituía, o poeta negro reconhece que não enfrenta um ser humano. A tomada de consciência é adquirida, no entanto, a partir do momento em que o marco se esfacela, ou seja, quando o território de utopia e a própria habilidade de composição se esvaem. É por isso que, para Joaquim Francisco Santana, o território imaginário corresponde a seu próprio “talento fecundo da poesia”. O marco carrega consigo a ambivalência de figurar o próprio fazer poético, bem como a possibilidade coletiva de sonhar um espaço em suspensão, idealizado e longe das aflições sociais.

Sob esse risco, a perda do marco por Joaquim Francisco seria a confirmação de seu fracasso numa vida dedicada ao ofício de cantador, tal como o ponto culminante das ambições coletivas de liberdade que mulheres e homens negros comungavam no território. Em meio ao risco de um desaparecimento que somente uma entidade sagrada poderia fazer, o marco, “se utópico, não importa: cumpre defendê-lo com todas as forças”²⁶².

JF: Seu moleque, por Deus, estou scismando
Que você é o demônio do inferno
Pois eu nunca cantei com cantador
Que não visse no meu canto superno
O talento fecundo da poesia
E os fulgores do meu saber, moderno²⁶³

Uma vez esclarecido que o oponente de Sem-fim é o diabo, a matéria trabalhada deixa de ser o marco em favor da enunciação em monólogo de esperança e fé por parte de Joaquim Francisco. Nele, o cantador penetra nos “offícios da Eterna Santidade” e começa a rezar para que o demônio se afaste. Este, por sua vez, busca convencer o oponente de que ele estaria

²⁶¹ Autoria Desconhecida, *Peleja de Joaquim Francisco com o Demônio*, p. 17-18.

²⁶² TERRA, 1983, p. 68.

²⁶³ Autoria Desconhecida, *Peleja de Joaquim Francisco com o Demônio*, p. 18.

sendo insensato e incorreto em suas crenças, o que é completamente desconsiderado por Francisco. Como o diabo não sabe e não pode rezar, a peleja usa da estratégia do apelo divino para que o cantador humano se sobressaia frente ao contendor.

Em meio à longa fala de Sem-fim, a voz do eu-lírico retorna ao folheto para descrever a teatral cena do estouro do diabo que faz com que o espaço-ritual emulado nas páginas amareladas fique carregado com “um cheiro de chifre / e de enxofre queimando”. Neste ponto, a peleja tem seu término decretado, não sem o elogio póstumo a Joaquim Francisco, que, segundo o próprio texto, faleceu “coberto de muitas flores”, isto é, louvado por aqueles que o conheceram e nele se reconheceram.

Foi essa a grande peleja
que teve o rei dos cantores!
Joaquim Francisco morreu
Coberto de muitas flores,
pois elle nunca apanhou,
mas esfolou cantadores

O Negro Joaquim Francisco
Não era muito profundo
Nas [ilegível] invulgares
Mas nessas giras do mundo
Das sciencias populares
Foi primeiro sem segundo.²⁶⁴

Peleja inventada que consagra a memória de um cantador negro pela vitória contra o estereótipo negativo do negro no Brasil, nos parece interessante como o folheto recompõe uma voz autoral capaz de dignificar — mesmo que pelas ambiguidades — uma franja de experiência sólida em sua tentativa de criar laços de solidariedade contra a violência racial no Brasil. O duelo do negro contra o Negro, nesse caso, dá fôlego histórico para aqueles que, da maneira possível, fizeram de seu corpo e sua voz o território único e um dos territórios para todas suas batalhas.

²⁶⁴ Autoria Desconhecida, *Peleja de Joaquim Francisco com o Demônio*, p. 29.

4. CONCLUSÃO

O destaque de cantadores negros em meio a uma prática poética de improviso vigorosa no Norte agrário da virada do século XIX para o século XX nos mostra como e sob quais condições parte da população negra pôde tecer laços de pertencimento, questionamento, solidariedade e negação de uma ordem social escravista e, *a posteriori*, significativamente devota da escravidão. Num período em que as relações sociais, políticas e até mesmo institucionais liam nos sujeitos negros a degradação, através de elos que transfiguraram a realidade imediata, mulheres e homens encontraram um palco para unir, sob uma voz, o que em coro almejavam: um território, a dignidade, o respeito, uma vida mais digna e até mesmo a liberdade; liberdade que é entendida num sentido amplo e móvel, já que congrega diferentes defesas, ambições e perspectivas que não se restringem à oposição com o trabalho cativo.

A prática poética, embora sequer se nomeie como ação política, nunca foi projeto de realização de demandas comunitárias, como ocorrido em outros eventos contemporâneos do período (Quebra-quilos, por exemplo). Pelo contrário, ao não se verbalizar politicamente e jogar com as contendas da linguagem, as pelejas, desafios ou duelos se encapam como transfiguração do real e, logo, extrapolam a tematização do conflito, pela capacidade de territorializar na linguagem um grupo. Vigora, daí, um pertencimento e a posse de um espaço que poderia ser tanto físico quanto imaginado. É nesse prisma que o gênero do marco ganha protagonismo enquanto texto capaz de enraizar um público amplo e direcioná-lo ao futuro, ao mesmo tempo que consagra a trajetória de um poeta-cantador e discute a verve poética de um ofício de habilidades rigorosas: as cantorias. Este é, portanto, o fecundo talento da poesia que Joaquim Francisco enfaticamente pontua contra o demônio.

Pelos desafios e pelos marcos, Joaquim Francisco Santana fez de seu nome uma unanimidade para aqueles que partilham dos sistemas das cantorias e até mesmo da literatura de folhetos. Essa canonização, porém, não ocorreu sem custos, já que o poeta ocupa o meio fio do apagamento/invisibilidade de sua história e o de sua recuperação rarefeita. De todo modo, pela análise dos versos que expõem a voz desse autor, visualizamos a mobilização sutil e cirúrgica de pontos centrais de uma sociedade escravista e do pós-abolição, como o domínio de uma ideia de propriedade que contrastava com as expectativas dos lugares sociais para

aqueles que eram diminuídos pela cor. Assim, vemos em Joaquim Francisco uma figura capaz de inverter paradigmas em seus combates, à mesma proporção que trabalhava com uma linguagem comum ao meio em que vivia, num jogo de ambiguidade e inteligência que aparece, por exemplo, quando o poeta tangencia a resposta aos ataques racistas para expor seus repertórios múltiplos e desmontar a ofensa posteriormente, em momento de maior tensão.

Junto disso, não poderíamos deixar de considerar como o acesso ao poeta, aos cantadores seus pares e, de certo modo, a grande parte da história da Diáspora negra pressupõe uma leitura por entrelinhas e entrelugares, encontrando nos textos literários e orais, nos estereótipos de discursos e até mesmo nos não ditos, parte daquilo que consagrou uma experiência de reinvenção e choque contra uma ordem social impositiva e desumanizante (a escravidão). Com isso, vale considerar como enunciações iguais à de Joaquim Francisco Santana, cuja afirmação racial positiva é sagaz até mesmo para o Oitocentos, podem abrir profundas veredas para estudos linguísticos, históricos, musicais, psicológicos e sociológicos — vide o exemplo da “língua d’angolla” ou o elogio/negação de brancura presente na peleja de Joaquim Francisco contra Jose Claudino.

No mais, também é necessário destacar até que ponto as pelejas das cantorias e da literatura de folhetos não respondem apenas com uma suposta confirmação ou resistência ao racismo, ao machismo, à luta de classes etc., mas agem enquanto pontos de congruência dos inúmeros processos sociais que permitem uma heterogeneidade de vozes complexa e rica. A partir disso, qualquer expectativa de respostas óbvias ou puristas ou resolutivas para problemas extraliterários não podem ser esperados dos autores e do público. Aliás, diga-se, se há necessidade de compreensão das tensões que se encontram nesses diferentes textos poéticos, também é necessário questionar narrativas fundacionais, a participação de diferentes agentes, a exclusão de outros e os impasses intertextuais que surgem, por exemplo, nos marcos de Joaquim Francisco e as eventuais interferências de Francisco Chagas Batista e José Bernardo da Silva.

5. ANEXOS

5.1. Peleja de Joaquim Francisco e José Claudino

JF: Diga-me José Claudino
Quem lhe mandou a esta terra
onde eu sou imperador
onde o talento se encerra
no grande Joaquim Francisco
que é pior do que corisco
quando desaba na serra.

JC: Ninguém aqui me mandou
eu vim por minha vontade
hoje eu quero acabar
a tua celebridade
mostrar-te que cantador
comigo perde valor
e cahe na banalidade.

JF: pode vir quando quiser
mas veja bem seu Claudino
vai sahir envergonhado
chorando como menino
amarrado sob a canga
e o povo sorrindo manga
do homem fraco e mofino

JC: não seja besta, moleque
que eu não sou quem você pensa
cantador de sua marca
não merece recompensa
cantando commigo apanha
perde o tino, perde a manha
e tem de morte a sentença

JF: trate-me bem camarada,
sinão a cousa sahe torta
voce apanhará tanto
que não acerta com a porta
bate queixo na catinga
e a fama ficará morta.

JC: És Francisco eu sou Claudino
faço medo a cantador
que so boi brabo e moleque
desta terra eu sou condor
e mais além sou monarca
sou grande como Petrarca
tenho dos reis o valor

JF: tudo isso é ninharia
se é claudino eu sou Francisco

dou choque nos cantadores
 como o trovão e o corisco
 embora seja o demonio
 não entra em meu patrimônio
 onde vive um tigre arisco

JC: medo a mim voce não faz,
 porque eu não baixo o toitiço
 bote a viola no saco
 volte para o seu serviço
 senão você sahe correndo
 louco da vida e tremendo
 e espantado como ouriço

JF: Isto é conversa comprida
 veja que eu sou topetudo
 sacudo pau pela cara
 com galhos, raiz e tudo
 mato, esfolo, faço manta
 e dependuro a garganta
 na ponta do meu escudo

JC: Já estou bem inteirado
 arrume seu matulão
 que eu lhe pego pela tromba
 bato com você no chão
 deixo-lhe o corpo num trapo
 esmagado como um sapo
 nas rodas de um caminhão

JF: Isto é cantiga de cego
 vai te lavar na lagoa
 sinão eu te dou um golpe
 que o taco do beijo avoa
 e você neste aperreio
 há de voltar de onde veio
 commigo ninguém caçoa

JC: Cégo é você aleijado
 que nem aguenta o martelo
 eu hoje te dou um murro
 teu sangue sahirá em jorro
 has de pedir-me socorro
 tremendo como um cadello

JF: vejo que você me insulta
 e das pancadas bem gostas
 mas cou[sic] arrancar sem dó
 o teu facto pelas costas
 deixo-te o corpo esfolado
 o couro bem espichado
 e tuas carnes em postas

JC: Você está enganado

antes de você tirar
o meu fato pelas costas
teus olhos mando arrancar
quebro-te a cara e o nariz
você baixando serviz
há de logo se humilhar

JF: Eu vou te dar um conselho
Claudino volte para casa
va criar os seus filhinhos
senão for aqui se arraza
perde a varinha da sorte
e afinal encontre a morte
e o fogo infernal lhe abraza

JC: Francisco, nada eu não temo
haja perigo, haja risco
só volto tirando a fama
do negro Joaquim Francisco
Deixo-te como mendigo
sob o mais fero castigo

JF: seu desejo não se faz
porque a minha realiza
você morre e não derruba
pode ficar na certeza
você hoje sahe daqui
gritando como sagui
na mais trinstonha pobreza

JC: Você é grande insolente
mas mesmo assim fallo serio
só deixo quando levar-te
no caixão pra o cemitério
arranje lé seu bahu
fuja depressa, urubu
para o seu paiz funério

JF: não tenho medo de gente
que em vez de fazer promete
eu mandei cavar a cova
e vou matar-te a cacete
quem quiser pode vim ver
Claudino que vai morrer
na ponta do cacetete

JC: Francisco eu digo e não minto
voce está com mãos cheiros
voce pra mim já morreu
a mais de cinco janeiros
eu vou mandar te levar
pra servires de jantar
aos urubus e rafeiros

JF: esse teu desejo é vão
 porque eu nunca morrerei
 nas mãos de um cantor[sic] guapecá
 e demais aqui sou rei
 tenho coroa de pagap[sic]
 E tenho cajado e capa
 de um cantor que já matei

JC: Eu vou dizer a verdade
 negro não tem senhoria
 não tem reino nem império
 nem poder nem fidalguia
 negro resmunga e não falle
 a sua casa é a senzala
 onde vive em gritaria

JF: Olhe lá, tenha cuidado,
 trate bem, cabra ruim
 senão o faço engulir
 vinte feixes de capim
 metto-lhe na boca um freio
 lhe amarro num grosso esteio
 como se amarra um mastim

JC: Joaquim eu não sou seu filho
 se fosse, só comeria
 milhom cevada e capim
 e vinte surras por dia
 porque negro se sustenta
 em levar surra e setenta
 e nunca vergonha cria.

JF: Deixe de luxo, Claudino
 senão a coiza é pior
 hoje você há de ter
 um preto como senhor
 você hoje perde a ação
 chorando da-me a benção
 reconhecendo meu valor

JC: Francisco me escute bem
 deixe de vontade louca
 si não eu com um martelo
 te quebro os dentes da boca
 e obrigo a você dizer
 que eu sou dentista a valer
 de paridade bem pouca

JF: Neste caso seu Claudino
 vou mandar queimar seu ninho
 você saindo daqui
 não acerta co o caminho
 sahe patinando no secco

toma avenida por becco
chiando qual barucinho

JC: Isto nunca se dará
ninguém me tira o pigarro
você vai para a chibata
preso na mesa do carro
almoço, jantar e ceia
só serão chibata e peia
sem ter direito a cigarro

JF: Voce é louco varrido
mas lhe aviso, não se illuda
vá embora, senão morre
não há santo que lhe acuda
mato você, como um rato
nas garras de um grande gato
e assim, você será Juda.

JC: Oh meu Deus que tolerão
na[sic] seja tolo, Joaquim
eu nunca corri de negro
do cabelo pixaim
você commigo endoidece
se você não me conhece
quando mais vencer a mim

JF: deixe de ser atrevido
eu sou negro de renome
tenho fama em toda parte
você é branco sem nome
és cantor das águas turvas
a todo mundo te curvas
como um fila sem prenome

JC: se te offendi, eu te digo
eu sou branco e sou altivo
trago a fronte levantada
porque nunca fui captivo
se você é brasileiro
mas já foi do cativoiro
pra mim você é morto vivo

JF: Não se adiante, abelhudo
eu sou preto, mas sou bravo
não fui captivo e sim tenho
você hoje como escravo
ninguem hoje aqui te acode
você berra como bode
e depois tua cova eu cavo

JC: Joaquim Francisco eu conheço
que você é talentoso
confesso que estou vencido
porque teu gênio engenhoso

não se esgota, não fraqueja
 você é rei na peleja
 e no verso é poderoso

JF: Eu bem sabia, Claudino
 que você não aguentava
 pois outros, como você
 quando o pau eu desandava
 choraram, correram como
 um velho espantado momo
 que doidamente dançava

JC: Francisco, eu tinha notícia
 que eras rei dos cantores
 mas, por não acreditar
 quiz conhecer teus calores
 e agora posso dizer
 que não te pude vencer
 e por isso doute flores

JF: Caludino [sic] de minha parte
 também o mesmo eu lhe digo
 se você durasse mais
 eu estava no perigo
 porque eu nunca aguentei
 cantar como hoje cantei
 juro que sou seu amigo

JC: é o primeiro cantor
 que me deixa assim vendido
 porque eu nunca sophisme
 fosse você tão sabido
 mas eu, que sempre cantava
 se soubesse que apanhava
 queria antes ter mmorrido

JF: nem pense nisso, Claudino
 que eu também tive bem medo
 você cantando é uma féra
 é duro com um rochedo
 si o cantor não for de raça
 urina e suja na calça
 pois você não é brinquedo

JC: Eu creio, mas lhe affirmo
 e pode ficar sciente
 que você cantando é gigante
 é forte, grande e valente
 é o melhor cantador
 e por isso ao seu dispor
 aqui me tem reverente

JF: Claudino de coração
 te fico muito obrigado

se precisar de um collega
terá em mim um criado
que pode erguer sua bandeira
pois é cantor de primeira
que nunca manda recado

5.2. Martello de Joaquim Francisco com Antônio da Cruz

A. Senhor dono da casa, dê licença
 Para eu dar neste negro em seu salão
 Fazer elle beijar a minha mão,
 Ajoelhar-se a meus pés tomar-me bençã.
 Este negro ou é doido ou então pensa
 Que me aguenta uma hora no martelo
 Negro, eu tiro-te o couro no cutello,
 Vae embora, commigo tu não cantas,
 Eu abro tua carne, faço mantas
 E deixo-te os ossos em farello!

J. Senhor Cruz, essa sua valentia
 Faz até eu ficar desconfiado
 que ou lhe deu o estupôr desconfiado
 Ou você então está com hydrophobia!
 Bem que o velho moreno me dizia
 Que você é doente de espasmo
 Chamar você de bom é um sarcasmo,
 Que se atira á moral ao ‘decôro,
 Pois eu hoje a poder de muito couro
 Acabo com o seu entusiasmo

A. – Negro, hoje em martelllo agalopado
 Te convence que muito te apertas,
 Soffres grande desfeita e desertas
 E talvez até fique alienado!
 Eu te faço um serviço tão pesado.
 Que o próprio diabo ha de ter dó
 Eu te obrigo debaixo do cipó
 A chamar-me Jójó e senhor moço.
 Bota logo um laço no pescoço
 E me chama, que eu aperto o nó.

J. — O diabo deste pitorra
 Só estando atacado de loucura
 Infeliz, desgraçado, sem ventura,
 Teu martello não faz com que te socorra,
 Embora que não tenhas sentimento.
 Mas eu dar-te até a morte é meu intento.
 Que vergonha p'ra ti nunca se fez:
 Ou o diabo te leva desta vez,
 Ou se acaba este teu atrevimento.

A. — Todo negro diz que é duro,
 Quando está entre os parceiros d'elle;
 Mas, mostrando-se um chicote a elle,
 Se acaba seu roço sem futuro.
 O corpo de negro é um monturo.
 O suór tem o cheiro de ticaca.
 Trajado é um Judas de casaca.
 Onde entra, ninguém o leva em conta

Quando se diz que um negro está na ponta,
Já se sabe, é na ponta da macaca.

J. — Não fale de minha côr
Que você tem a sua amarellaça.
E' branco, porém tem a desgraça
De ser sem respeito e adulator.
E' chaleira, seja de quem for,
Atraz de ganhar algum bocado,
Um tostão p'ra viver encaxaçado,
Envergonhando a todo o povo seu
Que antes ser negro como eu,
Que um branco, assim, tão relaxado!

A. — Negro atrevido, animal
Não me fales em minha parentela,
Senão eu te encabresto e boto a sella,
Monto em cima e tu marchas liberal,
Se cansares é o primeiro signal
De ser lerdo, choutão, pesado e ruim;
Desta forma não serves para mim.
Vendo-te aos ciganos p'ra cangalha,
Vaes então servir p'ra levar palha
P'ra teus parceiros que gostam de capim.

J. — Antes disso eu lhe obrigo
A dizer por sua própria bôcca
Que a sua sorte foi tão pouca,
Que o diabo é seu tio e seu amigo,
Que nasceu por desgraça e castigo,
E de Poncio Pilatos é irmão.
Foi Herodes quem lhe deu educação
E o céu para elle não agrada,
Que o inferno será sua morada
E Judas foi seu mestre e seu patrão!

A. — Este negro, meus senhores,
Hoje fica sabendo eu quem sou,
Esmorece com os murros que lhe dou;
Dez annos ainda viva, terá dores!
Elle é desses negros faladores
E por isso já tem muito soffrido.
Conhece teu logar, negro atrevido,
Maldito de Deus, bruto nojento!
Ou tu perdes o teu enxerimento
Ou te escangalho de vez o pé do ouvido!

J. — O diabo lhe atenta
P'ra commigo cantar em desafio
Mas, apanha, pinota, fica esguio,
Cria sarna e lepra rabugenta!
Dou-lhe um unto de sôco com pimenta,
Você corre, os moleques dão-lhe vaia,
Endoidece e não sabe onde caia,

Chega em casa, a mulher não o moraliza,
Lhe toma a calça e a camisa
já que você não as honra, ande de saia!

A. — Eu descobro teus podres desta vez
Este negro senhores, é exacto,
Porém passa lição em todo rato!
P'ra roubar um tostão, elle anda um mez.
Baixar cinco e logo subir seis
E' a doutrina que sabe o companheiro,
Além disto também é caxaceiro,
Alcovita, chaléra, faz enrêdo.
O resto eu não digo é com medo
Que este bicho também é desordeiro.

J. — Vou também ser positivo
Descobrir a sua santa vidinha;
Uma vez que você boliu na minha,
Foi mesmo quem deu este motivo.
Chaleirar é quem inda o traz vivo,
Leva e traz, mexericas pela rua.
E se achar quem com cobre lhe influa
Para dar um recado escondido,
A mulher casada ou sem marido
Você dá um recado até á sua!...

5.3. Uma surra que Antonio da Cruz levou do negro Joaquim Francisco em 1910 na cidade de Itabayanna

Mostro aos dignos leitores
uma peleja decente
que tive comum cantor
de uma lyra valente
de 77 pra cá
Elle foi o mais sciente

Descrevia o corpo humano
da cabeça até os pés;
Descrevia os oceanos
estreitos, golfos e marés
cantava em 6 e em 7
em 8 e 9 e em 10

Afinal eu nunca pude
mostrar o que ele mostrou
ou por pauta ou pelo dote
ele sempre triumphou
até que com o demônio
dizem que ele cantou

Eu morava no Paulista
no solo pernambucano

ele na Itabayanna
 estado parahybano
 eu desejava ver ele
 para sahir do engano

Este encontro foi em 8
 eu na fabrica trabalhava
 do sábadó para o domingo
 pelos subúrbios andava
 exercia a cantoria
 e com qualquer cantor cantava

Vagou do negro à notícia
 Eu fiquei bem influído
 logo sem perca de tempo
 abandonei o tecido
 segui para Itabahyanna
 ver o tal negro aprendido

Vesti à minha viola
 andar, me determinei
 e na estação do Brum
 as 6 horas embarquei
 às 12 horas em ponto
 em Timbauba saltei

Dirigi-me a um hotel
 um poeta me enfrentou
 Chamado José da Hora
 um bailão não aguentou
 o correio deu-me uma carta
 que major Felicio mandou

Eu abri a carta e li
 vi logo a dura chicana
 Senhor Antonio da Cruz
 da zona pernambucana
 venha cantar com um negro
 dentro de Itabayanna

Embarquei em timbauba
 no principio da semana
 no dia segunda feira
 Segui para Itabayanna
 Fui só levar uma surra
 do negro Joaquim Santana

As 2 horas da tarde
 foi então o trem chegando
 Josè Moreno Caluête
 que foi um cantor falado
 estava na estação
 que Joaquim tinha mandado

José Moreno levou-me
Deu a Joaquim de presente
o negro quando me viu
preparou-se de repente
apertou-me a mão com força
eu disse, o negro é valente

Mandou eu seguir na frente
como sem dúvida segui
ao grande cavalheirismo
minha licença pedi
e minuciosamente
ao negro me dirigi

AC: Mestre Joaquim me cêda
licença por sua vez
vá me desculpando as phrases
e meu fraco portuguez
que sou principiante
tenho fraca actividez

JF: Menino você me diga
aonde é morador
si é casado ou solteiro
eu quero ser sabedor
se vives de cantoria
ou si és trabalhador

AC: Ainda lhe faço o favor
de dar esta explicação
eu não vivo de cantigas
nem é minha profissão
meu trabalho é o tecido
fazer pano de algodão

JF: Diga qual é o tecido
que tece pano geral
diga mais que anos tem
Qual a sua capital
explique aonde nasceu
onde é seu natural

AC: você está muito exigente
mais eu lhe mudo o sentido
eu não vim me confessar
a frade descomedido
você não é delegado
e nem eu sou foragido

JF: Menino a tua resposta
pra mim está muito feia
tú pensas que o céu é perto
mais tarde te aperreia

apronte as mãos para bolo
as costas para levar peia

AC: Se me deres uma tacada
nas minhas costas que dêa
a própria terra estremece
relampeja trovão zôa
ficas como caranguejo
andando no mangue atôa

JF: tenho dó desta creança
por ser tão pequeninho
és muito moço meu filho
não sabes onde caminho
para mim és um insecto
daquelle mais miudinho

AC: Negro você se prepare
que o barulho é com nós
agora eu te acatruzo
ligeiramente veloz
que eu não preciso ter
um pai preto igual a vós

JF: Menino com 3 palavras
eu vou tomar tua fala
do que serve seres branco
e não teres minha escala
tu és branco de cusinha
eu sou um negro de sala

AC: Você é negro de sala
então previna à memória
Para discutir sciencia
com base satisfactoria
o que eu lhe perguntar
quero ver mostrar victoria.

JF: O que entender pergunte
que eu respondo ligeiro
porque nunca fui sujeito
a cantador sem roteiro
olhe o feitiço e não vire
por cima do feiticeiro

AC: Negro enquanto á sciencia
vou ver se tú falas bem
dizes que não te sujeitas
a qualquer cantor tambem
basta dizer seu Estado
quantos municípios tem

JF: Em 39 municipios
meu estado é dividido

o poder legislativo
municipal conhecido
e cada um município
por um conselho exercido

AC: Respondeu perfeitamente
já sei que conhece bem
quem canta assim desta forma
não é sujeito a ninguém
faça favor de dizer
os municípios aquém

JF: São aquém da Borborema
Parahyba capital
Cabedello, Mamanguape
no termo especial
Santa Rita, Espírito Santo
no solo do Litoral

AC: Dos aquém não disse todos
dê explicado a mim
como você é sciente
eu vou apertando assim
enquanto não disser tudo
eu exijo até o fim.

JF: Pilar e Ytabayanna
Pedra de Fôgo e Ingá
Guarabira e Caiçara
Na história se verá
Alagôa Grande, Umbuzeiro
Aquem são estes os que há.

AC: Dos municípios aquém
já pode bem descrever
Si sempre falar assim
Eu não hei de escurecer
dos que estão sobre a Borborema
Faça o favor de dizer.

JF: São sujeitos a Borborema
Araruna e Bananeiras
Picuhy, Serraria e Areia
Soledade e Cabaceiras
Alagôa Nova, Campina
buscando as zonas brejeiras

JF: São João do Cariry
Taperoá e Teixeira
Alagôa do Monteiro
Na mesma zona fagueira
São estes os da Borborema
Serra de íngreme ladeira.

AC: Tratou-me perfeitamente
dos municípios aquém
e dos sobre a Borburema
discriminou muito bem
faça o favor de dizer
os municípios além

JF: São depois da Borburema
os municípios além
Souza, Catolé do Rocha
Santa Luzia, também
Patos, Pombal, Cajazeiras
Brejo do Cruz, digo bem

JF: São João do Rio do Peixe
Conceição e Piancó
Princesa e Misericórdia
Todos são da mesma mó
Tem São José das Piranhas
Dos além são estes só

AC: Mestre enquanto a sciencia
discriminou muito bem,
e do recenciamento
deve conhecer também
me diga do seu Estado
a população que tem

JF: Menino a população
dos municípios brilhantes
que contem sobre as 3 classes
rico pobre e ambulante
são 960 e 1 mil
e 106 habitantes

AC: Mestre eu já conheci
que você tem sabedoria
não se abuse que eu
vou mudar a cantoria
vamos cantar em galopes
um pouco de mithologia

JF: Menino esta sciencia
nella não acho valia
porque vem do paganismo
que em outra era havia
no tempo que o cão coxo
passou na cruz deu bom dia.

AC: Mestre o snr. Siga adeante
faça o favor de cantar
dentro da mithologia
sem dela se afastar

que eu pela sua escala
pretendo lhe acompanhar

JF: agora senhores do salão
advirto ao mais cavalheirismo
vou tratar da sciencia paganismo
do tempo que havia rei pagão
havia certa imaginação
cada rei tinha a forma chronologica
transformando a sicencia astrológica
misturando planeta com signo
invocando a certo deus maligno
vem dahi a sciencia mitológica

AC: Mithologia é sciencia dos antigos
religião inventada pelos gregos
africano asiático e os galegos
imaginavam bastante seus artigos
a religião criaram entre amigos
o maior dava a lei a todos seus
os gregos diziam sçao os meus
reinava rica imaginação
princiariam fazer invocação
para os gregos Jupiter éra o seu deus

JF: Adoravam como o pai e como rei
invocavam com suas orações
atribuíam moraes limitações
e com Jupiter fizeram sua lei
Jupiter era o deus assim direi
como consta na tal mithologia
os gregos fizeram uma folia
e jogaram ali por suas vezes
inventaram deuses e semideuses
com a fabula da grande fantasia

AC: Para os gregos Olimpo éra o céu deles
Reuniram-se todos como guerra
uma vez o céu casou-se com a terra
religião inventada ali por eles
vieram muitos filhos e são aquelles
que tratar da historia agora vou
de saturno, primeiro, a prova dou
desde logo dou eu apontamento
conseguiu a fazer seu casamento
e a deusa Sibelle ele desposou

JF: Desse consocio veio logo Jupites
Nasceu este deusinho assim chamado
Saturno foi o considerado
a representação do tempo em bom mister
e gosou a figura de qualquer
um velho barbado e bem moderno
Jupiter para os irmãos fez um caderno

Neptuno ficou sendo deus das águas
Júpiter do Olimpo e não das fragas
e Plutão esse foi deus do inferno

AC: Senhor mestre, não quero mais ciência
se previna que eu vou acatá-lo
e mesmo vou experimental-o
na força bruta da sua resistência
eu tenho lhe rendido obediência
mas agora mudei de condição
em galope a ninguém tenho atenção
eu sou forte sou duro e sou valente
cantador para tomar a minha frente
é preciso ter grande educação

JF: Menino você aqui não cresce
eu já não te calei porque não quis
tu não conheces nem bem do teu nariz
se não é idiota bem parece
eu te subo num alto e tú não desce
e mais tarde tu és injuriado
meu martelo é de aço e amolado
tanto dá borduada como corta
procuraste por gosto esta derrota
ella vai te causar mau resultado.

AC: Mestre meu martelo é de aço puro
se acbando o aço fica o ferro
eu malhando num cantor o desempenho
ele querendo correr eu o seguro
e o tranco num quarto muito escuro
ele chora e lastima o seu viver
entra anno e sai anno sem comer
para sempre ele fica na prisão
e de 3 em 3 dias eu dou-lhe um pão
e assim vai vivendo até morrer

JF: Tu pabulas que és um perigoso
e cantando não tem frase medonha
com és que você não tem vergonha
de soltar um martelo tão sebo
afinal de um cabrito audacioso
só se deve esperar ruim acção
acho bom que respeites ao salão
que aqui ninguém e da sua igualha
que além de ser bruto é um canalha
não conhece o que é educação

AC: Mestre eu lhe dou nevralgia
na cabeça lhe dou constipação
um ataque te dou no coração
esse ataque é chamado hidrofobia
dar-te o mofo no couro que engia
pega a língua engrossa a boca entorta

seca o sangue e a carne fica morta
 mostra os dentes que só um esqueleto
 vem morrer da grossura de um graveto
 nunca mais ficas bom desta derrota

JF: Dou-te esipa nos pés incha as canellas
 cada perna te sai um alistim
 em cada dêdo das mãos, nasce um lubim
 nasce mais um cobreiro nas costelas
 uma sarna que sae em redor delas
 6 mezes a coceira te maltrata
 fica a lepra no corpo e não dilata
 pega a cara engrossar, séca o nariz
 e nos dentes não fica uma raiz
 dar-te o cancro na boca a língua salta

AC: Snr. Mestre eu não quero mais duelo
 porque seu martelo eu não aguento
 De outra vez eu não lhe experiemento
 porque se eu teimar me atropelo
 já conheci qua á si não dismantello
 porem vou lhe mostrar outra pisada
 descrever um pés na taboada
 mais sendo um roteiro saltiado
 e na regra o Snr. Tome cuidado
 para não me fazer á obra errada.

Se me deres em um roteiro
 Frade não veste batina
 moça engeita casamento
 collegio engeita menina
 não tem mais semana santa
 nem se resa mais doutrina

Uma vez eu seu cantor
 3 vezes eu te ataco
 5 vezes eu escavaco
 7 vezes com valor
 9 vezes eu sou doutor
 11 no forte do Brum
 13 eu te dou um jejum
 14 não me reprove
 é 15 é 13 é 11 é 9
 é 7 é 5 é 3 é 1

JF: Uma vez eu também faço
 3 vezes eu tenho fé
 5 vezes eu sou o pé
 7 eu não vejo embaraço
 9 eu não descompasso
 11 com cantor nenhum
 13 eu amostro o furtum
 14 tú não te move

é 15 é 13 é 11 é 9
é 7 é 5 é 3 é 1

AC: Mestre a qualquer escala
já vi que você dá fim
Moreno, bem que me disse
que eu comia ruim
já puchei pelo senhor
agora puche por mim

JF: Mandasse eu cantar na frente
Vou te calar aviola
porque tu não cantas nada
só, és mettido á pachola
para não cantares mais
abasta á língua Dangolla

AC: Lingua Dangolla eu não canto
que não sou habilitado
até com seu portuguez
eu já estou apertado
quanto mais língua Dangolla
cante que eu fico callado

JF: doido, doidello: maluco
como camarão na leca
Siripo, siripipoca
apipôco e apipuco
ferreiro, ferro, trabacu
sacrimi, sacrimineu
pompa, pompilha, pompeu
Ceo e terra, ar e vento
guitarra, guita instrumento
o cantor daqui sou eu

JF: Caraca vira seroco
bacharel, baxio, baixa
caçamba, cachola e caixa
estalo, gruta e pipoca
Fôgo, fuquete e taboca
Taca tatú e sofreu
Tobiba Manoel de Abreu
atalho, cerco e manobra
toma exemplo nesta obra
o cantor daqui sou eu

AC: Apanhei por esta forma
foi medonha a carretilha
eu sahi de junto dele
me sentei em outra pilha
e todo cantar do negro
era uma maraviha

5.4. Peleja de Joaquim Francisco com o demônio

Leitor eu vou descrever
uma animada peleja
que o grande rei dos cantores
numa herdade sertaneja
teve com o satanaz
que do inferno é capataz
[ilegível] o pai da inveja.

O cantor Joaquim Francisco
Nunca achou quem o surrasse
no improviso e no repente
o que com elle cantasse
teria de desistir
de com elle discutir
pedindo que não o matasse.

Correu por todo o sertão
a fama desse cantor,
o povo só chamava
o grande improvisador!
sua viola gemia
e parece que entendia
a falla de seu senhor.

Um dia Joaquim Francisco
Uma grande surra deu
no poeta Serrador.
e sua fama correu,
do sertão no interior
porque o velho Serrador
a sua fama perdeu.

Joaquim Francisco sahiu
em procura de Silvino
Pirauá que do Sertão,
era o cantor mais ladino
Ia disposto a vencer
ou na batalha morrer
era esse o seu destino

Mas em viagem Joaquim,
Numa fazenda chegou,
Onde havia grande festa
De um moço que se casou,
Logo elle foi convidado
Pelo major João Machado
P'ra cantar e ahi ficou.

A' noite o samba animou-se,
E o grande rei dos cantores
Afinou sua viola
E ante os espectadores,
Deu início a cantoria.

Logo o major, que assistia
Recebeu muitos louvores.

O samba estava animado
Quando chegou um sujeito
Preto retinto lustroso,
que com mui nobre trejeito
Saudou o dito major,
Perguntando se um cantor
Ainda seria aceito?

O chefe disse: – Eu o aceito
Desde que se acha presente
Eu estimava até vel-os
Divirtirem no repente,
Pois um cantador sozinho
As vezes erra o caminho
E não canta tão decente.

O sujeito que trazia
A tiracolo a viola
Entrou na sala e sentou-se
Logo após se desenrola
Uma peleja tremenda!
Mas, caro leitor entenda,
que vontade não consola.

Quando o negro viu-se á frente
Do grande Joaquim Francisco,
Os seus olhos faiscaram
Como um raio ou curisco
Francisco disse consigo:
– Esse molegue è inimigo
E vem fazer-me o confisco!

E' preciso que vos diga,
Caro leitor, que Joaquim
Não conheceu o demônio
Pois só do meio p'ro fim
Dessa peleja medona
'E que elle scismando sonha
Ser elle o máo "cherubim."

Eis, pois, a grande peleja
De Francisco com o diabo:
Eu não acrecento nada
Dou começo como acabo
Vejam como num debate
Um filho de Deus abate
O Satan de chifre e rabo!

D: Senhor major João Machado
Dê licença meu patrão,
que eu quero surrar um negro

Hoje em sua habitação;
 E' o negro Joaquim Francisco
 Que é pior do que um corisco
 Quando ribonha o trovão.

JF: Negro o seu atrevimento
 Já me deixou assanhado,
 Eu estava cantando só
 Na casa de seu Machado
 Vem você me apoquentar,
 Somente para apanhar
 E sahir cego ou aleijado.

D: Joaquim eu venho de longe
 Somente para te dar,
 Porque soube que tu éras
 O brabo deste logar,
 Porem hoje tua fama
 Se mistura com a lama
 Porque tú hás de apanhar.

JF: Quem é tú negro atrevido
 Dize qual a tua raça,
 Quem te fez mal educado,
 E a que cidade ou praça
 Tu te destinas, sem guia?
 Levas carta de alforria,
 P'ra ter passagem de graça?

D: Eu não tenho que lhe dá
 Nenhuma satisfação,
 Se você tem sido o rei
 Dos cantores do sertão,
 E se pancada tem dado
 Vai sahir hoje apanhado
 Ou morto no seu caixão.

JF: Moleque diga quem é,
 Que tem tanto atrevimento,
 E' bom fazer atrevimento,
 E' bom fazer oração
 E rezar um mandamento
 Que a surra que vae levar
 Della bão pode escapar,
 Disso eu faço juramento.

D: Já lhe disse, meu amigo,
 Que satisfação não dou,
 A gloria que você tem
 Diga que o vento levou,
 E' melhor ficar calado
 Do que ficar apanhado,
 Visto que nunca apanhou.

JF: Muleque eu nunca apanhei
 E afirmo que não apanho,
 Porque com todo cantor
 Que eu pelejo, sempre ganho;
 Eu faço vez de panthéra
 – Quando alguém me desespera.
 Tanto mordo como arranho.

D: Disso lá não tenho medo;
 Eu já matei dez leões
 E como estava com fome
 Comi os seus corações!
 Portanto saiba Joaquim
 Que hoje você tem fim
 Tenha ou não tenha razões!

JF: Se você é bom cantor
 Deve conhecer Geographia
 Vamos pois descriminal-a
 Sem ter professor nem guia
 Diga todas as nações
 E suas disposições,
 Descreva com teoria.

D: Francisco se você quer
 Cantar commigo em sciencia,
 Vamos passar p'ro martelo
 Que é mais seguro em cadencia,
 pois o verso é mais comprido
 Torna mais amplo o sentido
 E da mais luz e eloquencia.

JF: Pois, então, mulequinho vamos lá
 Se o martelo te dá mais amplitude,
 Diz-me logo o que é geografia,
 Em quanto eu te arrumo o atháude
 Porque a morte p'ra ti é infallível,
 [ilegível] te falla assim não te ilude.

D: Eu lamento o destino que te espera
 Hoje mesmo serás o meu criado,
 Mas não quero por hora te assombrar,
 P'ra ver-te ficar embatucado
 Hoje a surra que levas é tão grande,
 Que é certeza ficares aleijado.

JF: Toco preto queimado num roçado
 Quem comigo peleja no martelo,
 Só de quedas e baques que eu lhe der
 Deixo o corpo em bagaço ou farelo,
 Infeliz do coitado que eu pegar,
 Só de medo, e chorar fica amarelo.

D: Meu amigo vou dar-lhe explicação

Do que fala e descreve a Geographia
 a – Ella trata dos povos e do mundo,
 Do tamanho da terra que nos cria.
 E você que é sabido e não se engalha
 Me responda: – o que é Geologia?

JF: Geologia é a sciencia que demonstra
 Os compostos d todo Universal
 Cada mundo que rola pelo espaço
 Ella explica o tamanho natural,
 O papel que ella faz na natureza,
 Geographia na terra faz iguak

D: Muito bem “seu” Francisco, satisfiez-me
 Eu também vou lhe far explicações
 Dos paizes: a Africa, Asia, Americas
 A Europa que, dentre outras nações
 E’ a mais poderosa e cultivada,
 Oceania é de poucas tradições.

JF: Pelo geito que eu vejo você è
 Bem versado em matéria de sciencia,
 Mas talvez não resista ao meu engenho,
 Porque eu tenho da luz a refulgencia
 Mas, comtudo, me diga por que foi
 Que nós hoje trajamos com decencia?

D: Camarada, na primeira phase humana
 Não havendo a actual civilização,
 As pessoas viviam em suas tabas
 Como os índios selvagens do sertão.
 Mas depois vindo a escola social,
 Educou e deu luxo á geração.

JF: Está certo e até mui philosophico
 Mas agora me diga sem ressabio:
 Que vivente foi esse que existiu
 Que dos homens tornou-se o maior sábio
 E que sendo o maior dos sofreadores,
 Morreu tendo um sorrssso[sic] no seu lábio?

D: Foi Jesus, o tambem chamado Christo,
 Que morreu pela fé que tinha n’alma
 Mas responda, Joaquim uma pergunta
 Sem perder o equilíbrio nem a calma:
 Dos juizes qual foi o mais altivo
 Se souberes, amigo, dou-te a palma.

JF: O maior do juizes foi Pilatos
 [ilegível] julgou o Santissimo Jesus
 [ilegível] já vi que você é um philosopho
 E que para a sciencia me conduz,
 Pois então me descreva sem bocejo
 Donde vem o clarão chamado luz

D: Este claro que vemos na Natura
Se expande do clarão que do sol vem;
A sciencia, profunda e positiva,
Descrevendo este sol, diz muito bem:
Elle é os olhos do velho Padre Eterno
Que nos rege no mundo lá do alem!

JF: Muito bem eu gostei desta resposta
Vamos, pois, discutir Theologia
Quem é Deus, quem é Padre, quem é Filho
E o Espirito Santo, e que Maria
Foi atal que na Biblio com José
Combteu com a fê toda a herizia?

D: Deus é luz, Deus é toda a Natureza
Deus é o Padre que o mesmo todo encerra
Jesus Christo è o Filho, que Maria
Deu a luz em Bethlem e que na terra,
Foi o sabio dos sabios; e emfim e Espirito
E' a graça de Deus que jamais erra!

JF: Eu concordo comsigo camarada
Mais ainda outro ponte me restou:
Qual dos homens do mundo o mais feliz
Que se fez sacerdote e baptizou
Sem ser padre, nem frade ou [ilegível]
Mas que bem seu papel representou

D: Foi são João Baptista consagrado
Foi feliz porque Christo o baptizou;
Foi o padre porque baptizou Christo
Mas, visto isto, Joaquim me recordou
Me responda qual foi o mais perverso
Dente os homens que a victima beijou?

JF: Meu amigo, foi Judas Iscariote,
Que trocou Jesus Christo por dinheiro,
E depoius de fazer falsidade,
Como um verme nojento do lameiro
Os seus labios pousou na face augusta
de Jesus – o senho Deus verdadeiro!

D: Camarada, concordo, está bem certo
Quero, pois, que me diga uma questão
Que rei foi que cem olhos possuía,
cujos olhos caíram no pavão
Me responda também caro collega,
Desse rei qual a sua occupação.

JF: Esse rei, meu amigo, foi rei Argos
Que possuindo cem olhos foi por Juno
Nomeado p'ra ser guarda de ló;
Mas Mercurio que foi sempre um turuno,

Sua frauta tocando o esbabaçou
E a cabeça cortou desse gatuno.

D: Diga agora, Joaquim, que fez a deusa
[ilegível] da morte desse rei
[ilegível] elle um policia tão perito,
Sua fama conforme constatei
Há de ainda existir por esse mundo
Cuja fama ainda a pouco te falei.

JF: Quando a deusa da fatal morte soube
atacada foi logo de paixão
E por isso, pegou os olhos d'Argos
e espalhou pela cauda do pavão,
Com o resto formou no azul dos ceos
A mais linda e eternal constellação.

D: Muito bem seu Francisco satisfizes-me
com a sua resposta bem segura
Estou certo, você é sabichão,
Quanto mais vae cantando, mais se apura
seu martello é amarrado e sonoro
sua rima é um diamante que fulgura!

JF: Meu amigo prossiga na peleja
que por ora não quero seus louvores
Vamos, por, discutir astronomia,
e falar desses grandes esplendores
Que no espaço fulguram como sóes,
Envolvendo a natura em seus ardedores

D: E' um erreno que eu gosto meu collega
pois garanto que nelle hei de vencel-o
desde a estrella ao cometa vagabundo
e tambem do plane ao sete estrello,
eu conheço, devido a sua me[ilegível]
e seu clima, collegam eu vo[ilegível]

JF: Pois então, meu amigo, diga lá
Os planetas que giram sobre a terra;
E me diga se a terra tem luz própria
D'onde emana o clarão que luz encerra
Que da forma que queima a flor do valle,
alimenta os arbutos, pela serra

D: O planeta que gira com a terra
E' a lua – a formosa e pulchra Ophelia,
Que, de noite rolando pelo espaço,
Se assemelha á uma fulgida Camelia!
Esta luz que illumina o nosso globo
Vem de Apollo que se casou com Dhelia.

JF: Camarada me diga dos planetas
Qual é o mais distincto e mais falado,

E me diga se o anno neste astro
 E' igual ao da terra que é formado
 De trezentos e sessenta e cindo dias,
 Vamos ver se dá conta do recado.

D: O planeta que fallas é Saturno
 Que conserva em seu torno um grande annel
 Os astrônomos d'hoje já disseram
 que estudal-o é u serviço bem cruel,
 Porque a orla os impede de fttal-o
 Mesmo assim eu lhe explico mui fiel

JF: Vamos ver se você diz tudo certo
 [ilegível] historia registra, sabiamente,
 [ilegível] se Saturno tem satélite
 [ilegível]também seu tamanho, fielmente,
 Se você acertar eu lhe garanto,
 Que me deixa, deveras bem contente

D: Pois anno em Saturno eu vou dizer
 Pelo nosso são vinte e nove annos
 E mais cento e sessenta e cinco dias
 Que, de accordo, os systemas Julianos,
 correspondem a um anno de Saturno.
 Seu satélitis são dez, e soberanos!

JF: Meu amigo me diga por favor
 O seu nome e logar aonde mora,
 A quinze anos que canto no sertão
 Nunca vi um cantor com este agora
 Pois em todo o terreno que eu procuro
 Você entra e triumpha e vem p'ra fora

D: Meu amigo meu nome è muito feio
 Não convem que lhe diga, nada serve
 Basta só que lhe diga que você
 Hoje deixa de ser cantor de verve,
 Porque eu deixo você em tal frieza
 Que seu sangue nas veias não mais ferve

JF: Cavalhero, você está maluco,
 Pois não sabe que eu nunca me venci?
 P'ra cantar no martello eu não me vejo
 Pr'a apanhar de cantor, eu não nasci,
 Cantador para dar-me não [ilegível]
 se nasceu meu caboclo inda não [ilegível]

D: Pois, Franciscm este roço eu hoje acabo
 Foi pr'a isso que vim cantar comsigo
 eu sou duro, sou féra, sou malvado,
 Meu desejo é lhe dá grande castigo,
 e deixal-o aleijado, cego ou doido
 Sem recurso, sem fé e sem abrigo.

JF: Camarada, apesar de ser você
Um cantor para mim desconhecido
Eu lhe juro que nunca apanharei
Nem fraquejo o embate mais renhido
Hoje aqui fede a chifre peg fogo
Até eu ver você doido ou vencido

D: Deixe lá dessa prosa, camarada,
Que eu não temo lorota de cantor
Sou tyrano, cruel, devorador;
vamos nós descrever os animaes
quero ver na sciencia o seu valor

JF: Como queira, ollega, eu estou prompto
A sciencia pr'a mim é bagatela,
Pois a escola me deu com abundancia
Essas luzes que se refletem nella
Em qualquer discussão eu tenho logica,
Se é scienciam, collega, vamos vel-a

D: Seu Francisco, me diga sem tremer,
[ilegível] é que entre irracionaes,
[ilegível] de imperador
[ilegível] de instinctos canibaes
E feroz invencivel e medonho
e domina qualquer dos animaes?

JF: Isto e fácil dizer-vos: -- é o leão,
pois é elle de todos o mais forte
Um bofete que der noutro animal,
instantânea se verifica a morte
O leão é o mais fero dos quadrupedes
e tambem se distingue pelo porte.

D: Mas, Francisco, nao há nos animaes
sem fazer distincção seja qual for,
um que vence o leão e que o domina?
Seja embora o animal devorador
elle o educa faz dele o que bem quer
Pois tem sobre os demais todo o valor

JF: Camarada chegou onde eu queria
este é o homem o verdadeiro rei
de qualquer geração da Natureza,
e por isso collega eu lhe direi
que você não me vence nem me [ilegível]
pois eu sou homem que nunca me humilhei

D: Eu sei disso Joaquim mais tem cuidadi,
que eu não corro com medo de careta
eu dou murro que os dentes saltam fora
dou pandacas que abalam os planetas
o mar trem, o tufão estrug[ilegível]
Té as nuvens do Céu fazem [ilegível]

JF: Isto é prosa demais que não aguento
 Vou, portanto mostrar o meu valor,
 Se eu couro resiste madeiradas,
 vou fazer de seu corpo o meu tambor
 dou-lhe tano na cara que você
 sae damnado pedindo por favor

D: Joaquim veja que não sou cantador
 P'ra levar bofetada pelo rosto,
 tenho pena de si, porque você
 vai passar pelo mais fundo desgosto,
 Se você apanhar é sem vergonha
 Mas lhe aviso, deserte, se é de gosto.

JF: Nunca vi cantador que me fizesse
 eu deixar o lugar onde estiver,
 pois Francisco onde canta é respeitado,
 você apanha mesmo sem querer
 Fica fraco, soluça, pede vela
 porque sabe que há sempre de morrer

D: Joaquim eu envolvi minha viola
 Num pedaço bem grande de morim
 Que lhe serve mais tarde de mortalha
 Porque eu conto hoje mesmo dar-lhe fim,
 Se você é valente, mas se acaba,
 Morre a fama do cantador Joaquim!

JF: Meu amigo me diga pois seu nome,
 P'ra eu saber com quem é que estou cantando
 Só não hei de vencer se for o diabo
 Que cantar vem na luta me atacando,
 Isto mesmo, se Deus me auxiliar
 Você volta pr'o Inferno conjurando!

D: O meu nome Joaquim eu não lhe digo
 Porque a negro não dou satisfação
 Hoje quero levar sua cabeça
 O seu fígado, bofe e coração
 P'ra mostrar e dizer onde eu chegar,
 – Eis aqui os torpneos de um valentão

JF: Camarada, eu habito num castello
 construído de bronze e mineral,
 Sua torre tem dez milhões de metros
 Sò de altura. O tamanho natural
 E' mais alto que a torre de Babel,
 E' enorme, sem fim, descomunal!

D: Mas p'ra mim, essa sua fortaleza
 Não resiste, desaba, rui por terra
 Tenho serras que cortam todo aço
 E serrote que todo metal serra;

Desta forma eu desfaço o seu castello
E você dentro dele até se aterra

JF: Mas, amigo, na minha fortaleza
Tem setenta mil pares de janella,
Em cada uma um dragão faz o serviço
Das mais vivas e alertas sentinellas,
Basta só um dragão p'ra devoral-o
Ou fazer eucebar suas canellas.

D: Eu penetro, Joaquim no teu castello
Mato a murro o dragão que me enfrentar,
boto fogo na tua fortaleza
E por fim se quiseses escapar,
Te chamusco e te jogo aos urubus
E depois, eu te quero ver prosar.

JF: Seu moleque, por Deus, estou scismando
que você é demônio do inferno
pois eu nunca cantei com cantador
que não visse no meu canto superno
o talento fecundo da poesia
E os fulgores do meu saber, moderno

D: Isto pe scisma, Joaquim sem fundamento
Eu sou como você também humano
se você não me vence, é porque eu sou
dos cantores do mundo o mais tyranno
meu repense se alia ao meu saber,
meu valor na cantiga é soberano

JF: Camarada pois vamos penetrar
nos mysterios da grande divindade,
Quero ver e você sabe também
os officios da eterna Santidade,
se você è vivente deste mundo
Hei de agora saber a realidade.

D: Meu amigo, apesar de eu saber pouco
os officios da grande Virgem pura
Vou seguindo você nesse caminho
que lhe levoao abysmo da tortura
porque sei que seu fim causa me dó,
Pois garanto, o amigo não me atura

JF: então vamos ver
quem vencendo sai
quem tem mais poder
“gora lábios meus
Diei e annunciae
os grandes louvores
da virgem mãe de Deus,
Sêde em meu favor
Virgem Soberana

Livrae-me do inimigo!

D: Joaquim Você cante
Lá, sua oração
Que eu siga o rojão
também galopante,
vou no seu encalço
seguindo as pegadas,
você não me escapa
nem erra as estradas
pois esfarrapa
e cai no cadafalso

JF: Camarada venha
cantar o officio
se teme o supplicio
me dê sua senha
“com vosso valor
gloria seja ao Padre
Ao filho ao Amor,
que é santo também
que é um só Deus,
e pessoas três.
e agora e sempre
e sem fim Aem.”

D: Já disse Joaquim
que não sei officio,
não temo supplicio
mas quero o teu fim
pois tenho certeza
se você entende
que com oração
me humilha e me rende
É uma ilusão
de sua fraqueza.

JF: “Deus vos salve, Virgem
senhora do mundo
rainha dos Ceos
e das virgens Virgem
Strella da manhã
Deus vos salve cheia
da graça divina
formosa e louça
dai pressa, senhora
em favor do mundo
pois você reconhece
como defensora

D: Joaquim é melhor
Você acabar
de fazer louvor
Pr’a me condemnar

pois isto é asneira
 que nada resulta
 Você hoje apanha,
 Santo não me indulta
 Quem vive na sanha
 E pecca na cegueira

JF: eu já conheci
 que tu és do inferno
 a prova eu já vi,
 Por isso mair terno
 Prosigo na minha
 sincera oração.
 “da-me dessa vinha
 vossa proteção,
 Maria sagrada
 sois muito adorada!

D: Já vi que você
 E’ doido varrido
 pois logo não vê
 que sou destimido!
 mas como tem medo
 da minha esparrela,
 stá fazendo volta
 p’ra eu cahir nella,
 fazendo revolta
 como num brinquedo

JF: “Deus vo nomeiou
 já lá do Eterno
 Para a mãe do verbo
 com o qual creou
 terra, mas e ceos
 e vos escolheu
 quando Adão peccou
 por esposa de Deus
 Des a escolheu
 e já muito d’antes
 em seu Tabernaculo
 morada lhe deu”

D: Joaquim vou calar
 a minha viola
 pois já me consola
 de tanto lhe dat
 mais você tomou
 um outro terreno
 e vai pedir
 a mãe do Nazareno,
 para lhe acudir
 porque apanhou

Neste ponto o cão parou

o povo ficou pasmado;
e tudo se ajoelhou
resando mudo e calado,
mas Joaquim continuou
o officio immaculado

JF: Ovi mãe de Deus
minha oração
Toque em vosso peito
Os clamores meus,
Sêde em meu favor
virgem soberana
Livrai do inimigo
com o vosso valor!

JF: Deus vos salve, meza,
Para Deus ornada
Columna sagrada
de grande firmeza
Casa dedicada
A Deus sempiterno
Sempre preservado.
Virgem do peccado
Antes de nascida
Foste Virgem Santa!

No ventre ditoso
de Anna concebida.
Sois mãe creadora
dos mortaes viventes
sois dos Santos Porta
Dos anjos Senhora
sois forte esquadrão
Contra o inimigo
Strella do Jacob
Refugio do Christão.

A Virgem o criou
Deus no Esp'rito Santo
e todas as suas obras
com ella as amou
Ouvi Mãe de Deus
minha oração!
toque em vosso peito
s clamores meus,
A fê vos abraça,
Dai-me vossa graça.

Deus vos salve, Trono
Do gran Salmoão,
Area do Concerto,
Vão de Gedião
Iris do céu claro;
Graça de visão;

Favo de Sansão,
 Florescente vara
 A qual escolheu
 Para ser a mãe sua!

E de vós nasceu
 filho de Deus
 assim nos livrsou
 da culpa original
 de nenhum peccado
 Há em vós signal
 Vós que habitaes
 Lá nessas alturas
 Tendo vosso throno
 Sobre as nuvens puras.

Ouvi, Mãe de Deus.
 Minha oração
 toquem vosso peito
 os clamores meus
 Deus vos salve, Virgem,
 DD Trindade Tempo
 Sorriso dos Anjos
 Da pureza exemplo,
 sêde em meu favor
 Com vosso valor.

Alegraes os tristes
 com vossa clemencia
 horto de deleites,
 Palma da Pciencia,
 Sois terra bendicta
 e sacerdotal
 sois da castidade
 Deus vos salve, cidade
 Simbolo real

Cidade do Altissimo,
 Porta Oriental
 Sois a mesma graça
 Virgem singular
 Qual lírio cheiroso
 entre espinhas duras
 Tal sois, vós, Senhora
 Entre creaturas
 Virgem Soberanna
 Mãe da raça humana!

Deus salve, cidade
 de torres guarnecidas
 De David com armas
 bem fortalicida
 De uma claridade
 Sempre iluminada,

do dragão a força
 foi por vós prostada
 O' mulher tão forte
 O' invicta Judith!
 Que vós alentastes
 O' summa David!

Do Egypto o Curador
 Da rachel nasceu
 Do mundo o Salvador
 Naria nol-o deu
 Toda é formosa
 Minha companheira
 Nelia não ha macula
 Da culpa primeira:
 Ouvi mãe de Deus
 Os clamores meus!

Deus vos salve, Relógio
 Que andando atrasado
 Serviu de signal
 Ai verbo encarnado
 P'ra que o homem suba
 A's summas alturas
 Desse Deus do Céu
 Par as creaturas
 Como os raios claros
 Do sol da justiça,
 Resplandece a Virgem
 Dando ao sol cubiça.

Sois lyrio formoso
 Que cheiro respira
 Entre as taes espinhas
 Da serpente a ira,
 Vós aquebrantaes
 Com vosso poder
 Os cegos errados
 Os alummiais!
 Fizeste nascer
 O sol tão fecundo
 E como nuvens
 Cobristes o mundo!

Rogai a Deus, vós,
 Virgem nos converta
 E que sua ira
 Aparte de nós,
 Sêde em meu favor
 Virge soberana
 Livrai-me do inimigo
 Com vosso valor,
 Expulsae daqui
 Este malfeitor”!

O demodio que já estava
Tremendo e todo assombrado
Quando Joaquim foi dizado
O ultimo officio sagrado
Deu um estouro tão tão grande
Que tudo ficou pasmado.

Sentiu-se um cheiro de chifre
E de enxofre se queimando
Era o diabo que voava
Pr'a seu antro miserando
E desta forma Joaquim
Ficou triumphando.

Foi essa a grande peleja
Que teve o rei dos cantores!
Joaquim Francisco morreu
Coberto de muitas flores,
Pois elle nunca apanhou,
Mas esfolou cantadores

O negro Joaquim Francisco
Não era muito profundo
Nas sciencias invulgares
Mas nessas giras do mundo
Das sciencias populares
Foi primeiro sem segundo

5.5. Capas de folhetos



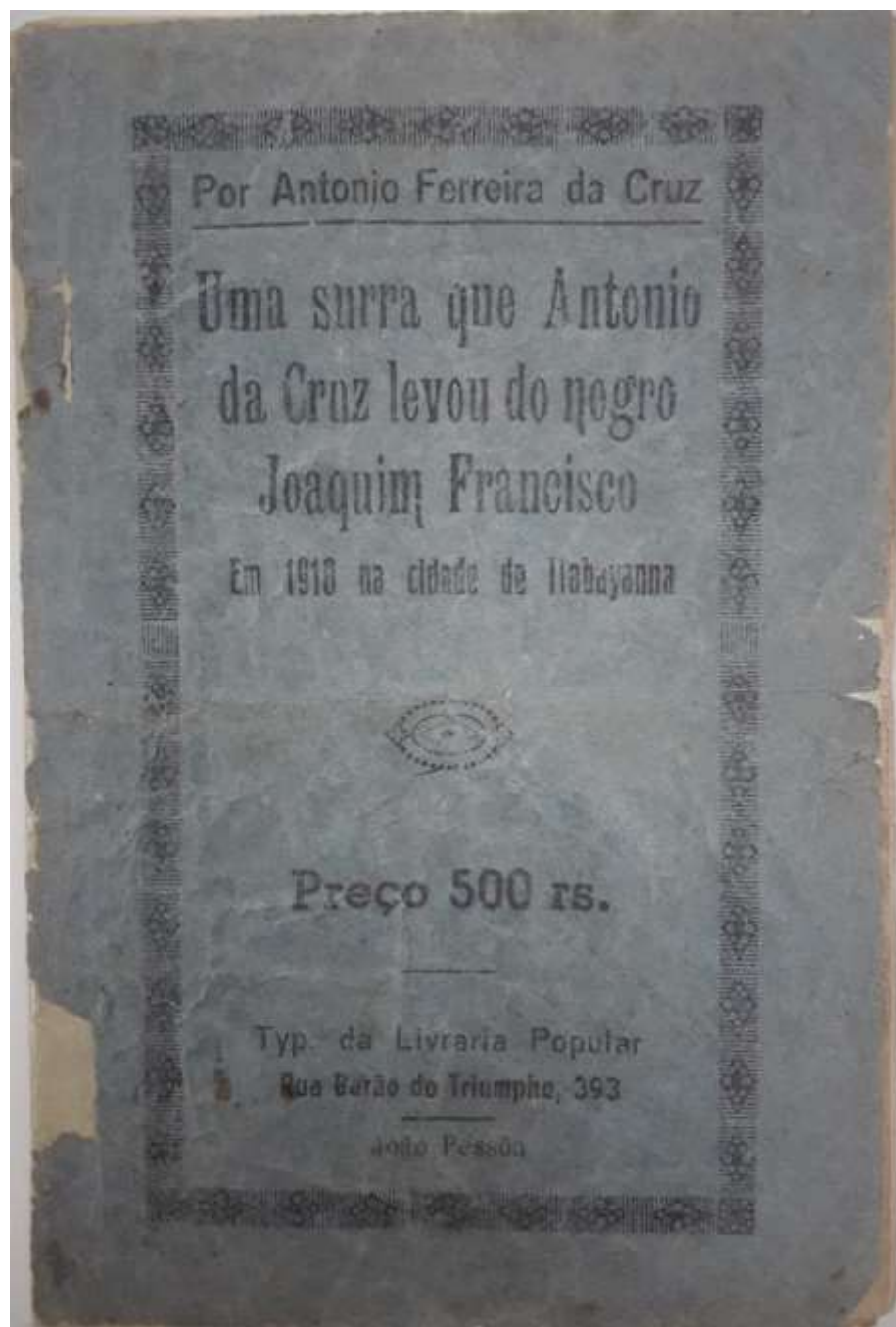
Capa de *Martello de José Duda e Joaquim Francisco em Itabayana*²⁶⁵

²⁶⁵ ATHAYDE, João Martins de. *Martello de José Duda e Joaquim Francisco em Itabayana / 4 Poetas glosando: Ugulino, Romano, Nogueira e Mufumbão / Germano e Mufumbão glosando*. Recife, 1924, folheto. Biblioteca de Obras Raras Átila Almeida (UEPB), Catálogo de cordéis: AAA112.



Capa de *Peleja de Antonio da Cruz com Joaquim Francisco*²⁶⁶

²⁶⁶ CRUZ, Antonio da. *Peleja de Antonio da Cruz com Joaquim Francisco*. Sem local. Sem data. Folheto. Biblioteca de Obras Raras Átila Almeida (UEPB). Catálogo de cordéis: AA6200.



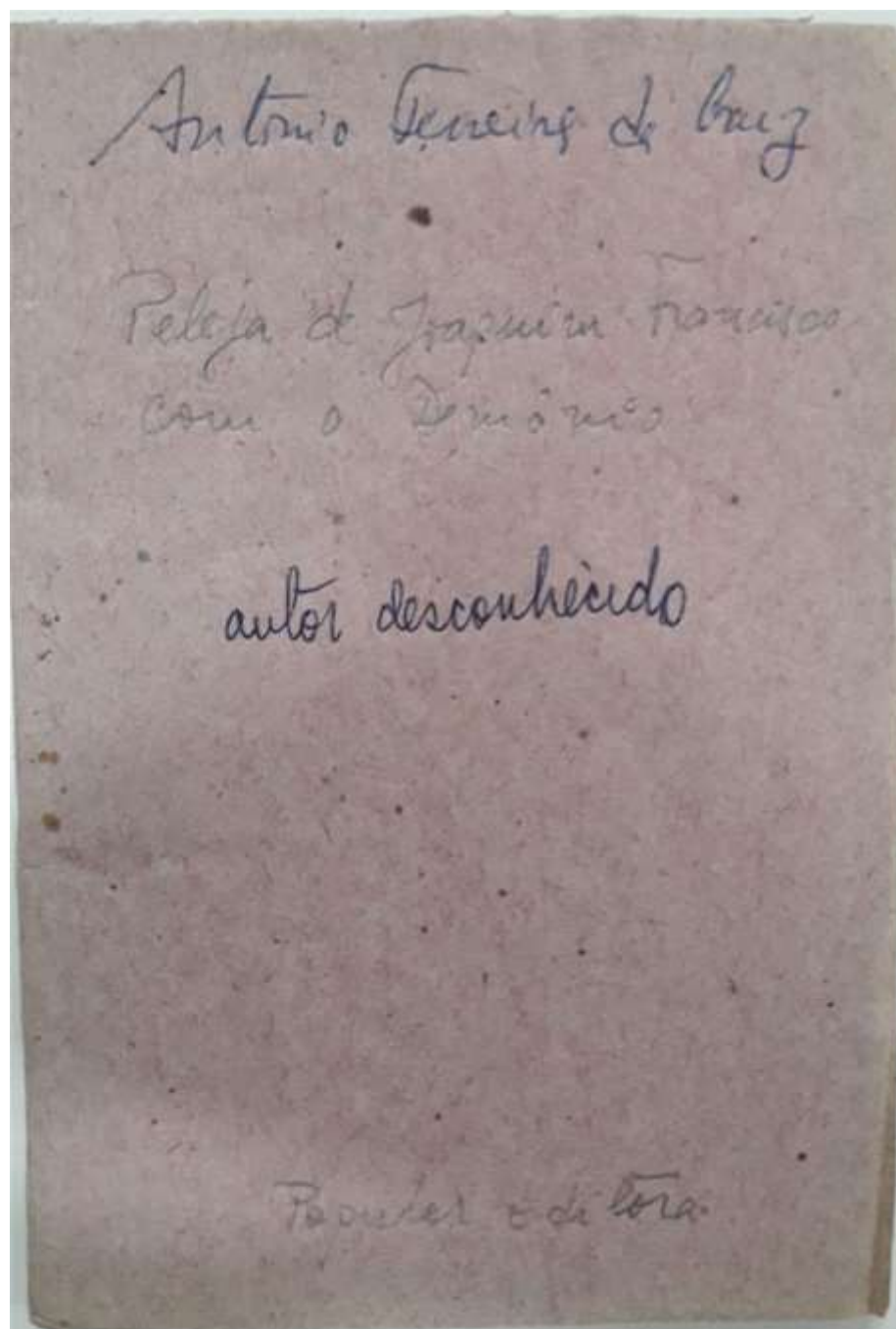
Capa de *Uma surra que Antonio da Cruz levou do negro Joaquim Francisco em 1910 na cidade de Itabayanna*²⁶⁷

²⁶⁷ CRUZ, Antonio da. *Uma surra que Antonio da Cruz levou do negro Joaquim Francisco em 1910 na cidade de Itabayanna*. João Pessoa, 1935. Biblioteca de Obras Raras Átila Almeida, UEPB. Catálogo de cordéis: AA8268.



Capa de *Uma surra que Antonio da Cruz levou do negro Joaquim Francisco em 1908 na cidade de Itabayanna*²⁶⁸

²⁶⁸ CRUZ, Antonio da. *Uma surra que Antonio da Cruz levou do negro Joaquim Francisco em 1908 na cidade de Itabayanna*. Guarabira, 1950, folheto, 17p. Biblioteca de Obras Raras Átila Almeida (UEPB). Catálogo de cordéis: AA6201.



Capa de *Peleja de Joaquim Francisco com o Demônio*²⁶⁹

²⁶⁹ Autoria desconhecida. *Peleja de Joaquim Francisco com o Demônio*. Sem localização. Sem data. Biblioteca de obras Raras Átila Almeida. Catálogo de cordéis. Localização: AA6321.

6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FONTES PRIMARIAS

AREDA, Francisco Sales. A malassombrada peleja de Francisco Salles com o Negro Visão. Recife, sem data. Editor-proprietário: João José da Silva. Acesso: <http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/DocReader.aspx?bib=Literatura%20de%20Cordel%20-%20C0001%20a%20C7176&PagFis=11395&Pesq=negro%20vis%c3%a3o;>

ATHAYDE, João Martins de. Martello de José Duda e Joaquim Francisco em Itabayana / 4 Poetas glosando: Ugulino, Romano, Nogueira e Mufumbão / Germano e Mufumbão glosando. Recife, 1924, folheto. Biblioteca de Obras Raras Átila Almeida (UEPB), Catálogo de cordéis: AAA112

Autoria desconhecida. Peleja de Joaquim Francisco com o Demônio. Sem localização. Sem data. Biblioteca de obras Raras Átila Almeida. Catálogo de cordéis. Localização: AA6321

_____. Peleja de Joaquim Francisco e José Claudino. Sem localização. Sem data. Instituto de Estudos Brasileiros. Dossiê Literatura Popular (Antigo Fundos Villa-Lobos). Código de Referência: MA-DLP-P17-13

BARROS, Leandro Gomes de. Peleja de Manoel Riachão com o Diabo. Guarabira, s/d. Editor: Pedro Baptista (Batista). Localização: LC7021 Acesso: <http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=ruicordel&pagfis=691;>

CRUZ, Antônio Ferreira da. Peleja de Antônio da Cruz com Cyriaco de Lyra um cantor de Itabayanna. Guarabira: Typogrfia da Livraria Lima, 1925. Biblioteca de Obras Raras Átila Almeida. Catálogo de cordéis: AA6199;

_____. Peleja de Antonio da Cruz com Joaquim Francisco. s/l, s/d. Folheto. Biblioteca de Obras Raras Átila Almeida (UEPB), Catálogo de cordéis: AA6200;

_____. Uma surra que Antonio da Cruz levou do negro Joaquim Francisco em 1908 na cidade de Itabayanna. Guarabira, 1950, folheto, 17p. // Biblioteca de Obras Raras Átila Almeida (UEPB), Catálogo de cordéis: AA6201;

_____. Uma surra que Antonio da Cruz levou do negro Joaquim Francisco em 1910 na cidade de Itabayanna. João Pessoa, 1935. Biblioteca de Obras Raras Átila Almeida, UEPB. Catálogo de cordéis: AA8268;

MEDEIROS, Antônio Americo de. Os mestres da Literatura de Cordel. Recife: Editora Coqueiro, s.d., 20p. Acesso: <http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/Literatura%20de%20Cordel%20-%20C0001%20a%20C7176/61420>;

PACHECO, José. A Chegada de Lampião no inferno. Online, 08p. Acesso: <http://cordel.edel.univ-poitiers.fr/viewer/show/358>;

SANTOS, Manoel Camilo dos. Peleja de Camilo com Silveira. Campina Grande: A estrela da poesia, 1958. Editor proprietário: Manoel Camilo dos Santos. Acesso: <http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/Literatura%20de%20Cordel%20-%20C0001%20a%20C7176/15709>;

SILVA, José Bernardo da (proprietário). Peleja do Cego Aderaldo com Zé Pretinho. Juazeiro do Norte, Brasil, sem data. Acesso: <http://cordel.edel.univ-poitiers.fr/viewer/show/300>;

_____. A fortaleza que levantei dentro de uma lagoa. In: SILVA, José Bernardo da, Conselho aos noivos. Juazeiro do Norte: Tipografia São Francisco, 1953. Acesso: [http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/Literatura de Cordel C0001 a C7176?pasta=c0148&pesq=](http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/Literatura%20de%20Cordel%20C0001%20a%20C7176?pasta=c0148&pesq=);

DEMAIS FONTES

ABREU, Márcia. História de cordéis e folhetos. Campinas: Mercado de Letras. 1999.

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. A invenção do Nordeste e outras artes. São Paulo: Cortez, 2011

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

_____. "Quem é froxo não se mete": violência e masculinidade como elementos constitutivos da imagem do nordestino. Projeto história, v.19, julho-dezembro, v.19, 1999. p.173-188.

ALBUQUERQUE, Wlamyra Ribeiro. O jogo da dissimulação: abolição e cidadania negra no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2009;

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. O fardo dos bacharéis. Novos Estudos CEBRAP, n.19, 1987, p.70. Acesso: <http://novosestudos.com.br/produto/edicao-19/#58dac699ae227>;

ALMEIDA, Atila; SOBRINHO, José Alves. Dicionário Bio-Bibliográfico de repentistas e poetas de bancada. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB. 2vols, 1978;

_____. Marcos e vantagens. Campina Grande: Universidade Federal da Paraíba, 1981;

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

ALONSO, Angela. Crítica e contestação: o movimento reformista da geração 1870. Revista brasileira de ciências sociais, v. 15, n.44. 2000. Acesso: <https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/xCb8knmRgSqgmCLxKYG7qzq/abstract/?lang=pt>;

_____. Epílogo do Romantismo. Dados: Revista de Ciências Sociais, Rio de Janeiro. v.39, n.1. 1996. Acesso: https://www.academia.edu/3958226/Ep%C3%ADlogo_do_romantismo;

ANDRADE, Mário de. Aspectos do folclore Brasileiro. GRILLO, Angela Teodoro (estabelecimento do texto, apresentação e notas). São Paulo: Global, 2019;

ARANTES, Antonio Augusto. O trabalho e a fala (estudo antropológico sobre os folhetos de cordel). Campinas, Editora Kairós, 1982;

ARAÚJO, Emannel (Org.). A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/Museu Afro Brasil, 2010

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

BACHELARD, Gaston. A poética do espaço, São Paulo: Martins Fontes, 2008.

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

BATISTA, Francisco Chagas. Cantadores e poetas populares. Paraíba: Typografia da Popular Editora, 1929;

BATISTA, Otacílio; LINHARES, Francisco. Antologia ilustrada dos cantadores. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 2012;

BATISTA, Sebastião Nunes. Poética popular do Nordeste. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1982;

BRASIL. Ministério da Cultura. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Ata da 89ª Reunião do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural. Rio de Janeiro, 19 de setembro de 2018. Parecer por Ulpiano Bezerra de Menezes;

BRUSANTIN, Beatriz de Miranda. Capitães e Mateus: relações sociais e culturas festivas e de luta dos trabalhadores dos engenhos da mata norte de Pernambuco (comarca de Nazareth da mata – 1870-1888). Tese de doutorado, IFCH/UNICAMP. Campinas, 2011.

CANCLINI, Nestor Garcia. As culturas populares no capitalismo. São Paulo: Editora Brasiliense. 1983;

CANDIDO, Antônio. O escritor e o público. In: Literatura e sociedade. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011;

_____. O estudo analítico do poema. São Paulo: Associação Editorial Humanitas. 2006;

CARVALHO, José Murilo de. Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi. São Paulo: Companhia das Letras, 2019;

CARVALHO, Marcus Joaquim M. de. O quilombo de Malunguinho, o rei das matas de Pernambuco. In: GOMES, Flávio; REIS, João José (org.) Liberdade por um fio: história dos quilombos no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1996;

CASCUDO, Câmara. Tradição, ciência do povo: pesquisas na cultura popular do Brasil. São Paulo: Global, 2013;

_____. Câmara. Vaqueiros e Cantadores [1939]. São Paulo: Global, 2005;

CASTRO, Yeda Pessoa de. Marcas de africania no português brasileiro. Interdisciplinar revista de estudos e língua e literatura. Dossiê Estudos Linguísticos: Sociolinguística Variacionista. v.24, 2016. Acesso: <https://seer.ufs.br/index.php/interdisciplinar/article/view/5398>;

CAVIGNAC, Julie Antoinette. A etnicidade encoberta: 'índios' e 'negros' no Rio Grande do Norte. Mneme: Revista de Humanidades, v. 4, n. 08, 2010. Acesso: <https://periodicos.ufrn.br/mneme/article/view/167>;

CESAIRE, Aimé. Discurso sobre o colonialismo. São Paulo: Veneta, 2020;

COSTA, Américo de Oliveira. Viagem ao universo de Câmara Cascudo: tentativa de ensaio biobibliográfico. Natal: Fundação José Augusto, 1969;

COSTA, Emilia Viotti da. O mito da democracia racial no Brasil In: Da monarquia à República: momentos decisivos. São Paulo: Livrara Editora Ciências Humanas Ltda., 1979;

CURRAN, Mark. História do Brasil em cordel. São Paulo: EDUSP, 2009;

DA ESCÓSSIA, Fernanda. "Sou uma pessoa que não existe". Revista Piauí. 22 de novembro de 2021. Online. Acesso: <https://piaui.folha.uol.com.br/sou-uma-pessoa-que-nao-existe/>;

DANTAS, Monica Duarte. Revoltas, motins e revoluções: Homens livres pobres e libertos e o aprendizado da política no Império. São Paulo: Alameda, 2011;

ECO, Umberto. Sobre algumas funções da literatura. In: Sobre a literatura. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2011;

EINSENBERG, Peter Louis. Modernização sem mudança: a indústria açucareira em Pernambuco, 1840-1910. Rio de Janeiro: Paz e Terra; Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 1997;

ERBER, Laura. Para repensar narrativas de uma certa arte. Suplemento Pernambuco, n.132. Recife: CEPE Editora, 02/2017. Acesso: https://issuu.com/suplementopernambuco/docs/pe_132_web;

FANON, Frantz. Racismo e cultura. In: Por uma revolução africana: textos políticos. São Paulo: Zahar, 2021;

FERNANDES, Florestan. (1946) Mário de Andrade e o Folclore Brasileiro. Revista do Arquivo municipal. São Paulo: Arquivo Histórico de São Paulo, v.206, 2015, p.101-126

FERREIRA, Lígia Fonseca. Lições de resistência: artigos de Luiz Gama na imprensa de São Paulo e do Rio de Janeiro. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2020;

FERREIRA, Jerusa Pires. Um gosto da disputa, um combate imaginário, In: Armadilhas da memória e outros ensaios. Cotia: Ateliê Editorial, 2003. p.145-173;

GATO, Matheus. O massacre dos libertos: sobre raça e república no Brasil (1888-1889). São Paulo: Editora Perspectiva, 2020;

_____. Raça, literatura e consagração intelectual. In: MARQUES, Astolfo. O treze de maio e outras histórias do pós-abolição. São Paulo: Fósforo editora, 2021;

GAUDÊNCIO, Bruno Rafael de Albuquerque. A coleção paraibana e a biblioteca de obras raras Átila Almeida. Memória e informação, v.4, n.1 2020, p.95-113. Acesso: <http://memoriaeinformacao.casaruibarbosa.gov.br/index.php/fcrb/article/view/123>;

GILROY, Paul. Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência. São Paulo: Editora 34, 2012;

GLISSANT, Édouard. “Crioulização no Caribe e nas Américas”. In: Introdução a uma poética da Diversidade. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005;

_____. Poética da relação. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2021;

GOMES, Flávio. “No meio das águas turvas”: raça, cidadania e mobilização política na cidade do Rio de Janeiro – 1888-1889. In: DOMINGUES, Petronio; GOMES, Flávio (org). Experiências da emancipação: biografias, instituições e movimentos sociais no pós-abolição (1890-1980). São Paulo: Selo Negro, 2011;

_____. Quilombos do Rio de Janeiro no século XIX. In: GOMES, Flávio; REIS, João José (org.) Liberdade por um fio: história dos quilombos no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1996 p.263-290;

GOMES, Flávio; REIS, João José. A liberdade por um fio: história dos quilombos no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1996;

GOMES, Germana Guimarães. Insultos, elogios e resistências: participação de repentistas negros em cantorias do Nordeste (1870-1930). Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2012;

GOMES, Salatiel Ribeiro. Vaqueiros e cantadores: a desaficanizada cantoria sertaneja de Luis da Câmara Cascudo. Revista Padê, UniCEUB, v.1, n.1, 2008 Acesso: <<https://www.publicacoesacademicas.uniceub.br/pade/article/view/341>>;

GONÇALVES, Marcos Antônio. Imagem-palavra: a produção do cordel contemporâneo. Sociologia & Antropologia, v. 1, n. 2, 2011. Acesso: <<https://www.scielo.br/j/sant/a/Jm4vxzTKdHpztVjyQjgFDFS/?lang=pt>>;

GONÇALVES, Reginaldo Santos. Luis da Câmara Cascudo e o estudo das culturas no Brasil. In: BOTELHO, André; SCHWARCZ, Lilia Moritz. Um enigma chamado Brasil: 29 intérpretes e um país. São Paulo: Companhia da Letras. 2009;

GONZALES, Lelia. A categoria político-cultural de amefricanidade. In: por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos. Rio de Janeiro: Zahar, 2020;

GRILLO, Angela Teodoro. Uma história recuperada: o volume 13 das obras completas de Mário de Andrade. In. ANDRADE, Mário de. Aspectos do folclore Brasileiro. GRILLO, Angela Teodoro (estabelecimento do texto, apresentação e notas). São Paulo: Global, 2019.

HAIDER, Asad. As armadilhas da identidade: raça e classe nos dias de hoje. São Paulo: Veneta, 2019;

HALL, Gwendolyn Midlo Hall. Escravidão e etnias africanas nas Américas: restaurando elos. Petrópolis: Editora Vozes, 2017;

HALL, Stuart. Que negro é esse na cultura negra? In: Da diáspora: identidade e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, p.2013;

HAMPATÉ BÂ. Amadou. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph (editor). História geral da África, I: Metodologia e pré-história da África. Brasília: UNESCO, 2010. p.167-212;

HARTMAN, Saidiya. Vênus em dois atos. Revista ECO-Pós, v.23, n.3, 2020. Acesso: <https://doi.org/10.29146/eco-pos.v23i3.27640p.15>;

HONWANA, Luis Bernardo. As mãos dos pretos. In: Nós matamos o cão Tinhoso. São Paulo: Kapulana, 2017;

IUMATTI, Paulo Teixeira. Cantos de Guerra: cantadores negros e as disputas em torno do gênero do Marco (1870-1930). São Paulo: Alameda, 2020;

_____. História e folhetos de cordel: caminhos para a continuidade de um diálogo interdisciplinar. Escritural. Écritures d'Amérique Latine, v. 6, 2012. Acesso: http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/ESCRITURAL/ESCRITURAL6/ESCRITURAL_6_SITE/PAGES/Iumatti2.html>;

LACERDA, Erasmo Peixoto de. Representações do diabo na literatura de cordel: a demonização do negro em Leandro Gomes de Barros (1893-1918). Fato e versões: revista de história, v.06 n. 11, 2014. Acesso: <https://intermeio.ufms.br/index.php/fatver/article/view/1214>>;

LADEN, Sonja. Recuperating the Archive: Anecdotal Evidence and Questions of “Historical Realism”. Poetic today. Duke University Press, v.25, n.01, 2004. Acesso: <<https://muse.jhu.edu/article/54950>>;

LE GOFF, Jacques. História e memória. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

LEITE, Ana Mafalda. “Modelos críticos e representações da oralidade africana”. Via Atlântica, n.08, 2005. Acesso: <https://doi.org/10.11606/va.v0i8.50017>;

LENINE. Marco Marciano, In: O dia em que faremos contato, CD, BMG Brasil Ltda. 1997. Acesso: <https://open.spotify.com/track/1oPH6zvVXqoUZGLKJdOS8s?si=465923653a3547e0>;

LESSA, Orígenes. Inácio da Catingueira e Luís Gama – dois poetas negros contra o racismo dos mestiços. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Ruy Barbosa, 1982;

LEWIN, Linda. Política e parentela na paraíba: um estudo de caso da oligarquia de base familiar. Rio de Janeiro: Record, 1993;

_____. 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;

_____. Who was “o Grande Romano?” Genealogical purity, the indian “past”, and whiteness in Brazil Northeast backlands (1750-1900). In: Clio – Revista de pesquisa histórica, n.25, v.1. 2007, p.83-143. Acesso: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/revistaclio/article/view/24695>;

LIMA, Ivana Stolze. Escravos bem falantes e nacionalização linguística no Brasil: uma perspectiva histórica. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v.25, n 50, p.352-369, 2012; Acesso: <https://www.scielo.br/j/eh/a/gvZV9ZWVGwXy5PqjY5Nwyns/abstract/?lang=pt>;

LUCCHESI, Dante (org.). O português afro-brasileiro. Salvador : EDUFBA, 2009;

MAGALHÃES, Celso de. A poesia popular brasileira [1873]. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1973;

MARAMALDO, José Roberto Vensan. Os poetas duelistas e suas armas narrativas – Duelo de Cantoria como signo complexo. São Paulo: Universidade de São Paulo – Instituto de Estudos Brasileiros. Dissertação de mestrado, 2019. Acesso: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/31/31131/tde-07052019-112353/pt-br.php>>

MARQUES, Francisco Cláudio Alves. Um pau com formigas ou o mundo às avessas. São Paulo: EDUSP, 2014

MARTINS, Leda Maria. Afrografias da memória: o reinado do Rosário no Jatobá. São Paulo: Editora perspectiva, 1997;

MATOS, Edilene. Literatura de cordel: poética, corpo e voz. In: MENDES, Simone (org.). Cordel nas gerais: oralidade, mídia e produção de sentido. Fortaleza: Expressão gráfica editora. 2010;

MATTOS, Hebe Maria; RIOS, Ana Maria. O pós-abolição como problema histórico: balanços e perspectivas. Topoi, v.05, n.08, 2004. Acesso: <https://doi.org/10.1590/2237-101X005008005>;

MATTOS, Hebe. Das cores do silêncio: os significados de liberdade no Sudeste escravista (Brasil, século XIX). Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2013;

MBEMBE, Achille. Crítica da razão negra. São Paulo: N-1 Edições, 2018

MEDEIROS, Irani. Chica Barrosa: a rainha negra do repente. João Pessoa: Idéia, 2009;

MELLO E SOUZA, Marina de. Santo Antônio de nó-de-pinho e o catolicismo afro-brasileiro. Revista Tempo, v.06, n.11, 2001, Acesso: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=167018156012>;

MELLO, Evaldo Cabral de. O Norte agrário e o Império: 1871-1889. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999;

MELO, Rosilene Alves de. Arcanos do verso: trajetórias da literatura de cordel. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010;

_____. Do rapa ao registro: a literatura de cordel como patrimônio cultural do Brasil. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, n.72, 2019, p.248. Acesso: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/157060>;

_____. Do rapa ao registro: a literatura de cordel como patrimônio cultural do Brasil. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, n.72, 2019. Acesso: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/157060>;

_____. Literatura de cordel: conceitos, intelectuais, arquivo. Projeto História, São Paulo, v.65, 2019. Acesso: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/41086>;

MENEZES, Helio. 8 obras de ‘histórias afro-atlânticas’ analisadas por um de seus curadores. Nexo jornal, 13 de julho de 2018. Acesso: <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2018/07/13/8-obras-de-%E2%80%98Hist%C3%B3rias-afro-atl%C3%A2nticas%E2%80%99-analisadas-por-um-dos-curadores>;

MIRANDA, Fernanda Rodrigues de. Corpo de romances de autoras negras brasileiras (1859-2006): posse da história e colonialidade nacional confrontada. São Paulo: Universidade de São Paulo. Tese de doutorado (Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas), 2019;

MOTA, Leonardo. Violeiros do Norte, Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1962;

MOURA, Clovis. Dialética radical do Brasil negro. São Paulo: Editora Anita Ltda., 1994;

_____. O preconceito de cor na literatura de cordel. São Paulo: Editora resenha universitária, 1976;

NASCIMENTO, Beatriz. O conceito de quilombo e a resistência cultural negra. In: RATTS, Alex (org). Eu sou atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006;

NEVES, Delma Pessanha (org.) Processos de constituição e reprodução do campesinato no Brasil: formas dirigidas de constituição do campesinato. Brasília: Núcleo de Estudos Agrários e Desenvolvimento Rural, 2009

NOGUEIRA, Carlos; AMUZU GADZEKPO, John Rex. Da Peleja de cego Aderaldo com Zé Pretinho do Tucum à Peleja de Aderaldo filho do cego com Alexandre o Neto de Zé Pretinho. *Atenea*, n.516, Universidad de Concepción, Chile. 2017, p.221-232. Acesso: https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-04622017000200221&lng=es&nrm=iso;

NOGUEIRA, Isildinha Baptista. Cor e inconsciente. In: KON, Noemi Moritz (et al.). *O racismo e o negro no Brasil*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2017;

NOGUEIRA, Oracy. Preconceito racial de marca e preconceito racial de origem. In: *Tanto preto quanto branco: estudos de relações raciais*. São Paulo: T.A. Queiroz Editor, 1985;

OLIVEIRA, Estela Ramos de Souza de. O diabo ridicularizado na literatura de folhetos do nordeste. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Florianópolis, 2013; Acesso: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/107118>;

ORTIZ, Renato. *Românticos e folcloristas: cultura popular*. São Paulo: Olho d'Água, [19--].

PASTA JR. José Antonio. Cordel intelectuais e o divino espírito santo (notas sobre as artes do povo e a estática da representação). In: BOSI, Alfredo (org). *Cultura brasileira: temas e situações*, São Paulo: editora Ática, 1987;

PAZ, Octavio. A consagração do instante. In: *O arco e a lira*. São Paulo: Cosac Naify, 2012;

PEDROSA, Adriano; SCHWARCZ, Lilia Moritz; TOLEDO, Tomás. Retratos, in. *Histórias afro-atlânticas*, v1. Catálogo. MASP: São Paulo. 2018;

PELOSO, Silvano. O canto e a memória: história e utopia no imaginário popular brasileiro. São Paulo: Editora Ática, 1996;

PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Ouro preto da palavra: Narrativas de preceito do Congado em Minas Gerais*. PUC Minas, 2003;

PEREIRA, William Eufrasio Nunes. Breves notas acerca da formação histórico-econômica de Campina Grande: do gado (século XIX) ao algodão (século XX). *História econômica &*

história de empresas v. 19, n.02, 2016, p. 295-346. Acesso: <https://www.hehe.org.br/index.php/rabphe/article/view/446>;

PIMENTEL, Altimar de Alencar. Francisco das Chagas Batista e a tradição poética de Teixeira. In: Francisco das Chagas Batista. Biblioteca de Cordel. São Paulo: Hedra, 2007;

RAMALHO, Elba Braga. Cantoria nordestina: música e palavra. São Paulo: Terceira Margem, 2000;

RAMOS, Arthur. Cantadores de toada (ganzá e reco-reco), Viçosa. In: O negro brasileiro nas primeiras décadas do século XX. Foto 100. [S.l.: s.n.], [entre 1900 e 1930]. 1 foto, Cópia fotográfica de gelatina e prata, p&b, 8,1 x 13,4 cm em papel: 8,7 x 14,1 cm. Acesso: http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon299056/icon979690.jpg;

RIBEIRO, Cristina Betioli. Folclore e nacionalidade na literatura brasileira do século XIX, Revista Tempo, v.10, n.20, 2006, p.151. Acesso: <https://www.scielo.br/j/tem/a/6qBPQnCxQpf8mLz3XYYGfwJ/?lang=pt>;

ROCHA, Solange Pereira. Gente negra na Paraíba oitocentista: população, família e parentesco espiritual. São Paulo: Editora UNESP, 2009;

SANTOS, Francisca Pereira dos. Cantadoras e repentistas do século XX: a construção de um território feminino. In Poéticas da Oralidade, n.35. Brasília: UNB, 2010. Acesso: http://www.gelbc.com.br/pdf_revista/3514.pdf;

SANTOS, Idelette Muzart-Fonseca dos. Memória das vozes: cantoria, romanceiro e cordel. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2006;

SANTOS, José João dos. O marco brasileiro (Leandro Gomes de Barros). In: Literatura de cordel, LP, Ministério da educação e cultura, 1975. Acesso: <https://www.youtube.com/watch?v=e6kx1ZsFjhw>;

SANTOS. Luciany Aparecida Alves. O marco: uma metodologia de análise. BOITATÁ, Londrina, n. 11, jan-jul 2011, p. 1-15. Acesso: <https://www.uel.br/revistas/uel/index.php/boitata/article/view/31179>;

_____. O marco: uma tradição que se refaz. BOITATÁ, Londrina, n. 10, jul-dez 2010, p. 34-53. Acesso: <https://www.uel.br/revistas/uel/index.php/boitata/article/view/31171>;

SANTOS, Olga de Jesus. O negro na literatura de cordel: literatura popular em verso. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1989;

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

SCHUCMAN, Lia Vainer. Branquitude e privilégio. In FARIAS, Marcio (et al.). Violência e sociedade: o racismo como estruturante da sociedade e da subjetividade do povo brasileiro. São Paulo: Escuta, 2018;

SCHWARCZ, Lilia Moritz. O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1993;

SILVA, Mário Augusto Medeiros da. A descoberta do insólito: literatura negra e literatura periférica no Brasil (1960-2000). Campinas: Universidade de Campinas (Instituto de Filosofia e Ciências Humanas). Tese de doutorado, 2011;

SILVA, Regina Cláudia Oliveira da. A ação educacional e o legado cultural de Gustavo Barroso para a moderna museologia brasileira. Tese (Doutorado), Universidade Federal do Ceará (UFCE). Fortaleza (CE), 2014;

SLATER, Candence. A vida no barbante: a literatura de cordel no Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984;

SLENES, Robert W. "Malungu, ngoma vem!": África coberta e descoberta do Brasil. Revista USP, n.12, 1992. Acesso: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i12p48-67>;

SODRÉ, Muniz. O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira. Editora Vozes, 1988;

SOUZA, Ricardo Luiz de. Identidade nacional e modernidade brasileira. O diálogo entre Sílvio Romero, Euclides da Cunha, Câmara Cascudo e Gilberto Freyre. Belo Horizonte: Autêntica, 2007;

TERRA, Ruth Brito Lemos. A literatura de folhetos nos Fundos Villa-Lobos. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. 1981;

_____. Memórias de lutas: literatura de folhetos no Nordeste: 1893-1930. São Paulo: Global Editora, 1983;

THOMPSON, Robert Farris. Flash of spirit: arte e filosofia africana e afro-americana. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2011;

TRAVASSOS, Elizabeth. Ethics in the sung duels of north-eastern Brazil: collective memory and contemporary practice. *British Journal of Ethnomusicology*, v.09, n.01, 2000, p.61-94. Acesso: <https://www.jstor.org/stable/3060790>;

_____. Repente e música popular: a autoria em debate. In: *Brasileana – Revista quadrimestral da Academia Brasileira de Música*, n.01. Rio de Janeiro, janeiro de 1999, p.06-15. Acesso <https://abmusica.org.br/wp-content/uploads/2021/04/ABM-Revista-Brasileana-no-01.pdf>;

_____. Mário e o folclore, *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro: IPHAN, n.30, 2002. Acesso: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat30_m.pdf;

TROUILLOT, Michel Rolph. Silenciando o passado: poder e a produção da história. Curitiba: Huya, 2016;

VALERY, Paul. Poesia e pensamento abstrato. In: *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1991, p.204;

VILHENA, Luís Rodolfo. Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964). Rio de Janeiro: Funarte: Fundação Getúlio Vargas, 1997;

WISSENBACH, Maria Cristina Cortez. Cartas, procurações, escapulários e patuás: os múltiplos significados da escrita entre escravos e forros na sociedade oitocentista brasileira. *Revista Brasileira de História da Educação*, n.04, jul/dez 2012. Acesso <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/rbhe/article/view/38724>;

_____. Da escravidão à liberdade: dimensões de uma privacidade possível. In. SEVCENKO, Nicolau (Org.). História da vida privada no Brasil. Volume 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998;

ZUMTHOR, Paul. A poesia e o corpo. In Escritura e nomadismo. São Paulo: Ateliê, 2005;