

“PARA CANTADOR VALENTE/ TENHO UM CHICOTE DE AÇO”: HOMENS EM CONFRONTO NA PELEJA BRASILEIRA¹

Carlos Nogueira
Universidad de Vigo

John Rex Amuzu Gadzekpo
Ghana Institute of Languages

INTRODUÇÃO

A peleja oral é um duelo poético em que se opõem dois cantadores. Esta manifestação, uma das modalidades mais dinâmicas da literatura oral e popular brasileira, existe também em forma impressa, como resultado de diferentes procedimentos que incluem não só “puras invenções” mas também a transcrição o mais fiel possível de cantorias testemunhadas por amantes do género, “recriações de algo havido anteriormente” (Luyten 46).

Luís da Câmara Cascudo é um de entre vários folcloristas que apontam origens gregas para o *desafio*, termo que compreende géneros orais como a peleja: “O processo estava registado, em seus vestígios, em Teófilo e em Vergílio. A técnica do Canto Amebeu fora empregada por Homero, na *Ilíada* e na *Odisseia*. Horácio alude a uma disputa entre os bufões Sarmentus e Messius Cicerrus” (376). Mas a estabilização do modelo – poema dialógico que nasce do encontro, empírico ou fictivo, de pois poetas que esgrimem capacidades inventivas, criativas e emocionais, que se autoelevam e reciprocamente

se provocam, injuriam, quase sempre perante testemunhas – coube aos trovadores medievais, que muito apreciaram a “tenção”, uma das formas mais conhecidas dos nossos Cancioneiros, através da qual trovadores e jograis melhor podiam evidenciar a sua mestria na arte de trovar. As inúmeras tenções de carácter satírico travadas entre jograis e trovadores parecem não deixar dúvidas de que a tenção figuraria uma espécie de prova, como sucede com o célebre ciclo em torno do jogral Lourenço. Excetuando algumas tenções que constituem mais um diálogo irónico do que um confronto, visando geralmente uma terceira pessoa e não os próprios poetas, o cânone das tenções determina a ocorrência de duas posições antagónicas (típica dos cantares ao desafio).

Outros investigadores preferem conectar a origem do desafio com a tradição repentista árabe, muito frequente em todo o Mediterrâneo. Seja qual for a teoria mais correcta, e independentemente das variantes nacionais, é certo que se trata de uma prática artística com raízes longínquas e de muitos povos, como o *inga fuka* do Índico Oriental, o *pantun* malaio, o *haikai* japonês ou as várias modalidades próprias dos países sul-americanos. Na *payada* argentina, por exemplo, é comum focalizar-se muito mais a desenvoltura dos conhecimentos exibidos do que a força da improvisação. Esta aptidão para *cantar ciência* também existe no Brasil, embora muito menos explorada e apreciada. O cantador mais aplaudido não é necessariamente o mais culto ou sábio, mas aquele que improvisa de modo ágil, vivo, e respeita com fidelidade os modos e os géneros consagrados pela tradição.

A literatura de cordel brasileira inclui uma infinidade de textos de pejejas não só em folhetos mas também em antologias, estudos, cadernos de investigadores e colecionadores, em bibliotecas privadas e públicas, e em acervos de centros de investigação que se começaram a formar, na Europa e no Brasil, sobretudo no último quartel do século XIX, como resultado natural da implantação dos estudos filológico-etnográficos de matriz positivista. Consultámos muitas centenas de pejejas para a realização deste artigo, uma parte muito considerável, em 2012, no “Fonds Raymond Cantel do Centre de Recherches Latino-Américaines” da Universidade de Poitiers. O riquíssimo acervo da

Biblioteca Amadeu Amaral, do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (que estudamos durante várias semanas e em várias visitas ao Rio de Janeiro, entre 2002 e 2010, e que há vários anos está disponível em linha), foi também muitíssimo importante. Ainda no Rio de Janeiro pudemos ver as peijas das coleções do Museu de Folclore Edison Carneiro e da Fundação Casa de Rui Barbosa, em várias visitas que aí fizemos desde 2002. Não menos decisivas, para além das peijas da coleção pessoal que temos vindo a constituir, e que conta com cerca de meia centena de exemplares, foram as obras e as informações que nos facultaram alguns estudiosos, entre eles, Bráulio do Nascimento, Joseph Luyten, Roberto Benjamim, Gilmar de Carvalho, o cantor Geraldo Amâncio e o cordelista António Klévisson Viana.

A leitura que vamos apresentar de peijas de cordel centra-se quer na raça e na classe social dos cantadores (homens), quer na arte verbal (e musical, na peija oral) que cada peija é. Através deste duelo poético, cada cantador está a atuar, antes de mais, numa sociedade que desde sempre apresentou clivagens raciais, sociais e preconceitos muito marcados. Ao mesmo tempo, cada cantador é agente e testemunha de uma (des)construção de desigualdades que está bem no centro de uma necessária redefinição antropológica e político-social, sem a qual outras mudanças civilizacionais não são possíveis: a desconstrução da supremacia racial branca. Para provarmos esta tese, dividimos o nosso estudo em três partes que são, ao mesmo tempo, uma tipologia da peija em que intervêm cantadores homens: branco contra branco; branco contra negro; negro contra negro. Veremos como entram em jogo tanto assuntos de ordem pessoal como outros de natureza coletivo-partidária. O cantador apresenta-se como indivíduo num instante e, no outro, como porta-voz de um grupo; é testemunho e agente de cumplicidades masculinas e de classe social, força-motriz nas dinâmicas sociais, interpessoais e políticas de uma sociedade que continua a ser fortemente patriarcal, racista, violenta e intolerante.

BRANCO CONTRA BRANCO

No espaço deste artigo não podemos alongar-nos numa análise circunstanciada das pelepas entre cantadores brancos. É evidente que estes intervenientes não visam apenas a glória literária e artística, nem buscam simplesmente o gozo que vem da dominação do outro (o adversário) ou dos outros (o público); também discutem todos os tipos de problemas, conceitos e preconceitos sociais, culturais, morais, políticos, etc. Mas é sobretudo nas obras em que há um desequilíbrio inicial, provocado pelas diferenças de raça, de cor e/ou de classe social dos cantadore(as), que se percebe que a peleja não só testemunha os mais profundos conflitos morais e éticos do Brasil como neles participa, prolongando-os mas também discutindo-os e contribuindo para a sua resolução. Esta constatação (óbvia) justifica que nos tenhamos de alongar mais na secção “Branco contra negro” (e menos nas outras duas: “branco contra branco”; “negro contra negro”). O problema da raça, da classe social e da cor da pele, que as pelepas documentam e no qual participam, tem a ver com o mito da democracia racial, para o qual muito contribuiu a visão de Gilberto Freyre, para quem a miscigenação dava origem a um povo forte e evoluído socialmente. Como se sabe, esta tese, que contrariava as teorias que advogavam a pureza racial e o “embranquecimento” da população, abriu um agudo e longo debate que ainda hoje persiste. O Estado brasileiro, salvo alguns episódios mais positivos de luta contra a desigualdade, não só se tem demitido de realizar um efetivo trabalho no sentido da igualdade social como tem contribuído para aumentar as cisões sociais e raciais (como se verifica atualmente, de resto). Ao racismo científico de inícios do século XX opôs Freyre uma visão cuja fragilidade nunca é de mais lembrar: o autor de *Casa grande e senzala* (1933) acreditava que entre senhores e escravos se estabelecia um relacionamento respeitoso e civilizado, o que não era, de todo, verdade. Estas pelepas entre brancos e negros, entre senhores e escravos, é disso mais uma eloquente prova.

A peleja entre repentistas brancos afamados considera-se um encontro entre iguais. As questões de género, de raça e de classe social,

a partir das quais se estabelecem as grandes oposições que estruturam as pejejas, não prevalecem, a não ser lateralmente, nas pejejas entre estes protagonistas. No confronto entre cantadores que estão no mesmo nível de cor de pele (dois brancos ou dois negros), de género (dois homens) e de classe social (dois “senhores”), nenhum deles começa em vantagem. Por isso, o que terá verdadeiramente de prevalecer é o engenho, a inteligência, a técnica, a originalidade e a acutilância da defesa e do ataque. De acordo com Cascudo, nos impulsos repentistas haverá lugar para “insultos inesperados e curiosos”, para “um programa de atrocidades incríveis, de sadismos imprevisíveis” (219), que às vezes têm a ver com características pessoais ou familiares do oponente (defeitos físicos, tendências ou comportamentos sexuais, etc.), reais ou inventados, ou com acontecimentos alegadamente biográficos.

Mas ninguém parte para o embate prejudicado por pelo menos um dos três grandes preconceitos transversais à sociedade brasileira, que o outro usará a seu favor. Nestas condições, a alternância simétrica e marcadamente rítmica que define a pejeja, pergunta e resposta, ataque e defesa, é regida por uma lei justa. A pejeja é um jogo social, com “caráter ritual ou festivo”, que se inscreve na “atividade lúdica da sociedade” (Huizinga 156). Poesia e arte, as suas formas e estilos, como a sextilha ou o martelo agalopado, “só adquirem sentido dentro das estruturas lúdicas e intemporais de que derivam: golpe e contragolpe, ascensão e queda, pergunta e resposta, numa palavra, ritmo” (156).

Em muitas pejejas, a hipérbole, figura retórica por excelência da amplificação do visível e do invisível, acumula-se em versos sucessivos e associa-se a metáforas e a comparações raras, surpreendentes e insultuosas (zoomórficas, em especial), a adjetivações inusitadas, e traz ao oponente o flagelo da sátira e do riso que desmoraliza e exclui perante a comunidade que assiste. Na *Pejeja de Severino Pinto com Severino Milanez* (s.d.), temos: “Sou um pinto renitente/ meu bico é como marreta/ onde bate quebra osso/ sai felpa que dá palheta/ abre buraco na carne/ que dá pra fazer gaveta” (Silva 3). Mas não nos esqueçamos: não raramente, a violência é simulada, por ser um dos lugares-comuns do género que mais vivacidade trazem ao poema

dialogado, que é um jogo social próprio do *homo ludens*. Daí serem muito comuns os pedidos de desculpa ao adversário a seguir a momentos de maior ferocidade. Isto acontece principalmente nas peijas entre cantadores brancos. Nestas, a violência é mais rara e menos intensa do que naquelas em que há um desequilíbrio de estatuto social (um cantador branco e um cantador negro, por exemplo) ou naquelas em que os dois cantadores sofrem o peso da marginalização. Nestes casos, como veremos, o cantador é, muitas vezes, um autêntico satírico: quer atacar e destruir o outro, como se percebe pela veemência e pela abundância de imagens de violência no seu discurso.

BRANCO CONTRA NEGRO

A Peleja de Inácio da Catingueira com Romano da Mãe d'Água, ou, simplesmente, *A Peleja de Inácio com Romano*, é, em muitos aspetos, o exemplo máximo do género. Tida como acontecida por volta de 1874 ou 75 em Patos, no sertão paraibano, esta peleja ter-se-á realizado em pleno contexto de oralidade primária (Lessa 11). A imprensa evoluía, após a sua implantação no Brasil cerca de vinte anos antes, e a grafia era ainda praticamente um luxo reservado para uma pequena elite. Estas são as condições ideais para o florescimento do género oral improvisado, com possibilidades para uma simbiose com a forma impressa, o que fez Orígenes Lessa declarar que “aquela foi, com certeza, a idade de ouro da poesia popular do Nordeste, exatamente a fase que precedia, muito de perto, a literatura de cordel que se aproximava, possibilitada por uma primeira semialfabetização das massas humildes” (2). É pelo grande interesse que a peleja entre Inácio e Romano suscitou que dela existem várias versões ao longo da história, conforme quem supostamente a reproduziu ou imaginou. São sete as principais versões conservadas desta famosa peleja entre cantadores tidos como os dois melhores ou dois dos melhores de sempre (Coutinho Filho 92). Cada uma delas oferece uma diferente combinação e tipologia de estrofes, e, muito importante, um final diferente, dando vitória a um cantador ou ao outro (Benjamin 175-178).

Como já afirmamos em um artigo anterior,

“Não importa se a peleja aconteceu, nem se as versões que temos dela são mais ou menos fiéis a esse alegado encontro poético; o que interessa é o estatuto de lenda de que se revestiram a cantoria e os cantadores Inácio da Catingueira (1845 – 1881) e Francisco Romano Caluête (1840 – 1891), que inspiraram e continuam a inspirar repentistas e poetas de bancada” (Nunes e Nogueira 120).

Roberto Benjamin defende que “não é possível duvidar da sua ocorrência, pelo fato dos registros terem fontes diferentes e apresentarem diferentes vencedores” (178). Quanto à duração, a tradição oral mantém que aquela cantoria durou sete dias e sete noites, “extensão suficiente para ser considerada a mais longa de todos os tempos (Benjamin 178). Os protagonistas, Romano e Inácio, representam dois mundos opostos que personificam quase todas as antíteses imagináveis naquele período (anos setenta) do século XIX que precedeu a República e a Abolição da Escravatura (branco/negro, rico/pobre, senhor/escravo, alfabetizado/analfabeto).

O desnível entre os dois é inequívoco: Romano era da classe de proprietários (sujeito), Inácio era considerado propriedade (objeto). Inácio era um negro escravo (alforriado ou não) analfabeto que nem integrava as massas desfavorecidas em situação de “primeira semialfabetização”, para recorrermos de novo à fórmula de Orígenes Lessa (2). A identidade estabelece entre Inácio e essas massas por eixos raciais ou epidérmicos, pela situação social de empobrecidos escravos ou ex-escravos, e pelo precário nível cultural de semialfabetizados ou analfabetos dentro daquele contexto de escritocentrismo nascente: “alguns (eram) ainda escravos, outros já libertos, quase todos mestiços e negros, todos da mais pobre condição” (Lessa 5).

Para este grupo, “os poetas eram a alegria, o desabafo, a quase vingança do povo ou, quando nada, o refúgio dos homens anônimos só possível em sonho” (Lessa 5). Nestas palavras de Orígenes Lessa temos condensados os mais importantes aspectos da natureza, da forma, do papel e dos objetivos das performances da poesia popular,

especialmente a cantoria, que providencia não só entretenimento (alegria), mas também uma oportunidade para o arejamento e a denúncia (desabafo) de certos conflitos, injustiças, tensões e confrontos diretos que envenenavam as relações sociais, em particular entre a amálgama de despossuídos com pele mais ou menos escura, por um lado, e os mais afortunados e abastados de pele mais clara, por outro.

Fixemo-nos no registo que o poeta Leandro Gomes de Barros (1865 – 1918) fez da peleja entre Romano e Inácio (Lessa 39-46). Esta versão não tem qualquer introdução ou apresentação dos cantadores, que entram logo em ação com intimidações hiperbólicas, sendo a primeira palavra, como era de esperar, de Romano, o mais elevado na hierarquia social. Embora unidos ambos no uso da terceira pessoa de distanciamento, um revela-se logo mesquinho e estreito, o outro de espírito mais aberto e universal, e dotado de uma visão mais abrangente. É o confronto entre a ordem restritiva do discurso do poder e a visão envolvente do discurso popular, fenómeno que atravessa toda a peleja: “R. Romano quando se assanha,/ Treme o norte, abala o sul,/ Solta bomba envenenada,/ Vomitando fogo azul,/ Desmancha negro nos ares,/ Que cai tornado em paul.// I. Inácio quando se assanha,/ Cai estrela, a terra treme,/ O sol esbarra seu curso,/ O mar abala-se e geme,/ Cerca-se o mundo de fogo,/ E o negro nada teme” (Lessa 39).

Em vez de entrar no jogo do desdém, Inácio envereda por uma tirada metafórica e aforística, enraizada no singular episódio nassaviano do boi voador, na fauna indígena (sapo “cururu”): “I. É mais fácil um boi voar,/ O cururu ficar belo,/ Aruá jogar cacete,/ E cobra calçar chinelo/ Do que haver um barbado,/ Que derribe meu castelo” (Lessa 39). Inácio, apesar de exibir competência literária, não põe de lado a possibilidade de zombar da qualidade poética do rival, já que o “cururu” é também uma variedade de desafio em que os cantadores improvisam, acompanhando-se de violas de cinco cordas duplas, segundo as rimas (*carreiras*) propostas por um cantador (*pedestre*) que não participa do desafio propriamente dito. De fato, o termo cururu pode também ser entendido na aceção de indivíduo brigão, valentão, fanfarrão.

Fiel ao discurso agressivo de quem se julga detentor do poder, Romano é quem alimenta a oposição de “povoado A contra povoado B”, isto é, de Catingueira contra Mãe d’Água, em três diferentes intervenções: a primeira logo na sua segunda estrofe citada acima. Ainda na fase da troca de fanfarrônicas, ele brada, com a postura de colonizador, rumo à terra a ser conquistada: “R. Seja você o que for/ Eu vou sempre a Catingueira,/ E hei de levar um marco,/ Para cada costaneira,/ Os de lá ficam dizendo/ Lá se foi nossa ribeira” (Lessa 40). A resposta de Inácio da Catingueira a estas provocações mantém o nível que vimos acima. Durante toda a peleja, Inácio nunca menciona nenhum dos nomes da cidade de Romano, preferindo elevar a classe da contenda para alturas mais estéticas e lúdicas, neutralizando as tensões. Efetivamente, Inácio desfaz a primeira provocação com aquelas metáforas de que já falámos acima, numa subliminar zoomorfização do adversário que até vai ter mais dificuldades do que o boi, o cururu, o aruá e a cobra. Além disso, no termo “barbado”, podemos reconhecer não só a denotação corriqueira de pilosidade facial, igual a barbudo, mas também a conotação figurada de quem é visto como sem cortesia para tratar as pessoas, alguém intratável, mal-educado, rude.

A peleja entra num momento particularmente intenso quando, no meio das ameaças mútuas repletas de hipérboles, o “negro velho”, evidentemente mal atingido pelo termo “açoitado” na réplica de Romano – “Já tenho açoitado tudo/ E nunca achei quem me desse” (Lessa 41-42) –, abre um parêntesis na cantoria e se dirige ao “patrão dono da casa”, apelando para a participação construtiva da plateia, e assim criando uma metaperformance com o campo alargado do palco: “I. Oh! patrão dono de casa/ Se ainda não se enfadou/ Peça que o povo se cale/ Que quero mostrar quem sou,/ Quero dar hoje num homem/ Que diz que nunca apanhou” (Lessa 42). Inácio parece ter exigido a atenção da plateia e recorrido à metaperformance para criar o clima ideal para o testemunho, porque pretende postular uma redefinição do conceito de identidade, bem diferente daquele em que se sustenta o seu adversário, representante do discurso do poder. Para o cantor negro, a verdadeira identidade (“quem sou”) não reside na cor, nem na situação social, nem na procedência geográfica, mas na qualidade

poética da pessoa. Por isso, ele vai revelar essa qualidade que o coloca acima desse homem branco que se apoia tanto nos detalhes acidentais e circunstanciais de pigmentação epidérmica, de meio ambiente e de hierarquia social de poder arrogante.

Insensível a esse raciocínio, Romano evoca os seus privilégios de classe. Refere-se ao “sacrifício” que está a suportar, à sua condescendência em concordar cantar com alguém de classe mais baixa, argumento que retomará logo adiante: “R. Negro, eu canto contigo,/ Por um amigo pedir,/ Visto me sacrificar/ Não me importa de o ferir,/ Calco aonde achar mais mole/ E bato enquanto bulir” (Lessa 43). Contudo, apesar do seu nível social e económico mais elevado, Romano vê-se acantonado no duelo poético e covardemente procura o concurso de Patrício, cantador afilhado dele. Inácio, como sempre, reconhece a grandeza de Patrício e aproveita a oportunidade para dobrar o tamanho da sua vitória: “R. Inácio, tu ignoras/ O que seja sacrifício,/ E nunca vistes encontro/ De Romano com Patrício./ Patrício é como relâmpago/ Eu sou trovão inteiriço.// I. Patrício é cantador velho/ Já está muito abalizado./ O senhor venha com ele/ Chegue bem apadrinhado/ E veja se não apanha/ Padrinho com afilhado” (43).

Em Inácio não existe nada de revolucionário ou de iconoclasta. Humildemente, ele reconhece a sua situação e a superioridade da casa grande sobre a senzala, mas, como já mencionamos, não vê nisso a medida da qualidade da pessoa. E, justamente por causa da sua qualidade pessoal, ele goza de certo grau de mordomia ou concessões: “I. Se Romano eu sou um negro/ Sinhá foi quem me criou,/ Meu Senhor vê eu sair/ Porém nunca me empatou,/ Eu que estou cantando aqui/ Foi ele que me mandou” (43). Romano, à maneira do discurso oficial, rotula, generaliza e marginaliza os de classe inferior: “R. É o que diz todo negro/ Ninguém deve acreditar,/ Eu também tenho escravo/ Mando ele trabalhar,/ Quando estou fora de casa/ Ele só quer vadiar” (43). Inácio aproveita a ocasião para denunciar alguns dos maus tratos a que são sujeitos muitos escravos, e acaba ferindo o orgulho de classe desse pequeno senhor de um escravo só: “I. O que o senhor Romano diz,/ É sempre um fato comum,/ Escravos de muitos homens/

Passam semana em jejum,/ Meu senhor tem 20 escravos,/ Senhor Romano só tem um” (43).

Neste texto, o assunto que serve de refúgio para Romano é, previsivelmente, o de sempre: o estatuto (“vulto”) racial que a classe dominante lhe confere, e que acaba polarizando a sociedade – unidade geopolítica que assim deixa de ser comunidade – entre branco (dignidade) e negro (sem qualidade e sem dignidade). De novo a referência ao tema da condescendência do cantador branco em palco com um negro e escravo: R. Negro cante com mais jeito/ Veja sua qualidade,/ Eu sou branco e sou um vulto/ Perante a sociedade./ Em vir cantar com você/ Baixo de dignidade” (45).

Neste momento, Inácio decide despojar-se da paciência e da tolerância que o caracterizavam. Até aqui, a sua humildade e a sua disposição para um compromisso fizeram com que ele tratasse o branco com deferência, mas, com a repetida bipolarização racial e o desprezo total pela sua imposta classe social, o cantador negro opta por desmascarar o fanfarrão racista, já reduzido a senhor de poucas posses. O golpe final é arrasador, justo, e vem com o fel destilado das colocações anteriores de Romano. Tudo o que este tem dito contra os negros volta-se contra ele, na argumentação de Inácio: “I. Essa sua frase agora/ Me deixou admirado,/ Para vossa mercê ser branco,/ Seu couro é muito queimado,/ Seu nariz achatou muito/ Seu cabelo é agastado” (45). É a fisiologia do negro, sem se usar a palavra “negro”. Romano, afinal, é mulato, e vê, portanto, exibida a sua antecedência negra.

Romano, sabendo muito bem que Inácio é analfabeto, perde a compostura e procura fugir através da proposta de cantar ciências. O objetivo dele é claro: fazer calar Inácio e acabar a peleja: “R. Já faço tu te calares,/ Não quero articulação./ Vamos à geografia/ Que chama o povo atenção,/ Veja se entende ou se pode/ Me dar uma explicação” (Lessa 46). E chega a pensar que conseguiu: “I. Patrão faça ponto aí./ Nesse embrulho é que não vou/ Você quer que eu lhe diga/ O que ninguém me ensinou./ A geografia é difícil/ Dela eu muito longe estou” (Lessa 46). Mas a última palavra fica, merecidamente, com Inácio. Este, mesmo reconhecendo, o valor artístico do seu rival, impõe-se magistralmente e desafia o outro nos três principais gêneros estróficos

da cantoria – quadra, sextilha e décima: “I. Vossa mercê nessa terra,/ Está na fama dos anéis./ Desde pequeno que canta,/ Em quatro, em seis e em dez,/ Mas amarre com as mãos/ Que eu desmancho com os pés” (Lessa 46).

O duelo termina mesmo no tom da já referida sequência de amarrear/ desamarrear, fazer/ desfazer, entre Romano e Inácio, mas não deixando ninguém em dúvida quanto a quem, entre os dois, é detentor de maior destreza verbal: aquele que amarra com as mãos, ou aquele que desamarra com os pés.

O texto da Peleja de Inácio da Catingueira com Romano da Mãe d’Água, esta mãe de todas as pelejas, é também o palco em que as mais importantes clivagens da sociedade brasileira são encenadas. Confrontam-se dois indivíduos, dois homens, dois cantadores de grande renome, mas também dois povoados em competição lúdica, e uma plateia participativa igualmente dividida, com o patrão dono da casa em posição neutra de organizador, facilitador e coordenador.

O principal eixo agonístico desta versão, importado diretamente das dinâmicas sociais da nação, é o de raça ou cor, com todas as implicações dialéticas, especialmente a condição de senhor / escravo e a situação de proprietário / propriedade, de rico / pobre. É um confronto entre a ordem do discurso oficial, do poder, e o discurso reivindicativo e libertário do oprimido, relembrando as preocupações subjacentes das inúmeras revoltas sociais e regionais, especialmente a luta dos escravos dos quilombos e a guerra dos Canudos. Isto no que diz respeito ao conteúdo.

Inácio revela elementos de *firmeza*, para nos valermos do termo que Candace Slater utiliza para caracterizar um dos dois grandes tipos de personagens que entram na literatura de cordel, muito em particular na peleja ficcional. De acordo com Slater, *firmeza*, isto é, “fortaleza, estabilidade, constância, perseverança” se aplicam na perfeição a Inácio, cantador íntegro e equilibrado. Pelo contrário, em Romano reconhece-se *falsidade*, quer dizer, “hipocrisia, engano, calúnia, duplicidade” (86). Se a dialética de Romano, o senhor, estivesse correta, seria de esperar o contrário. A realidade, afinal, não corresponde ao

que dela diz Romano, que falha no que seria o seu papel de proteger e promover o bem-estar dos desfavorecidos.

Noutras versões, o vencedor é, pelo menos aparentemente, Romano. Inácio não é nessas versões menos arguto e contundente, até porque usa exatamente os mesmos argumentos, mas é Romano quem tem a última palavra. Ele envereda pela mitologia greco-latina e obriga Inácio a admitir que não pode continuar. Uma versão de Me-deiros Braga, *A Grande Cantoria de Inácio da Catingueira e Romano de Mãe d'Água* (s.d.), opta por este desfecho: “Seu Romano desse jeito/ Eu não posso acompanhá-lo,/ Se desse um nó em martelo/ Viria eu desatá-lo,/ Mas como foi em ciência/ Cante só que eu me calo” (28). Verdadeiramente, como sugeríamos acima, é Inácio quem, também nesta linhagem de versões, sai vitorioso.

A Grande Cantoria de Inácio da Catingueira e Romano de Mãe d'Água pode ser vista como um palimpsesto em que reconhecemos as outras célebres versões desta peleja lendária. Já a *Peleja de Inácio da Catingueira com Romano do Teixeira no Céu* (2006), de José Alves Sobrinho, cumpre outro objetivo. Este texto evoca e celebra a peleja lendária, mas não pretende ser apenas mais uma versão, o que já não seria pouco. Esta obra assume desde o título uma relação intertextual com essa peleja das pelejas, a que vai buscar as personagens, os temas e os motivos. Ao mesmo tempo, esta peleja de José Alves Sobrinho distancia-se do modelo: porque há diversos acontecimentos antes do encontro de Inácio e Romano no céu, e também porque o tema do racismo é debatido pelos dois à luz do pensamento atual mais evoluído. Mostrar os erros e os preconceitos do passado é a grande finalidade desta peleja: “Inácio, era o preconceito/ De nossa sociedade,/ Um branco cantar com negro/ Baixava a dignidade” (9). Por isso é que, no final, os dois se entendem e se pacificam. Romano, o proprietário que nas versões que conhecemos é sempre agressivo e intolerante, reage bem à atitude conciliadora e elogiosa de Inácio: “Seu Inácio estou ciente/ Que o senhor é inspirado,/ Não há quem possa vencê-lo/ Pois seu martelo é pesado,/ Desculpe a minha ousadia/ Perdoe seu menor criado” (16).

Ainda nesta linha que opõe cantadores brancos a negros, convém analisar *A Deferente Peleja do Crioulo Doido com o Coronel Ludugero* (1976), de Maxado Nordestino (pseudônimo de Franklin Machado), não apenas por se tratar de uma peleja entre um homem de autoridade branco (um coronel) e um negro ‘marginal’ (um louco), mas por apresentar um duelo muito desigual em dois sentidos. Primeiro, é uma peleja entre um “crioulo’, isto é, um negro nascido no Brasil, e “doido”, e um branco de grande poder e destaque na sociedade – um coronel. Mais: enquanto que o crioulo está vivo, o coronel tinha falecido vítima de um acidente de avião em 1960, dezasseis anos antes da data do folheto da peleja.

Aparentemente, a peleja foi concebida para exacerbar e depois conciliar antíteses, como veremos. O adjetivo do título (“Deferente”) é irônico, porque a peleja nunca chega a ser cortês ou requintada. Além das antíteses de raça, classe social e de vivo-morto, os dois cantadores apresentam-se em cena vestidos a rigor (o crioulo em traje de quem subiu de classe): o coronel “Tava de casaca preta/ Toda cheia de comenda/ Portava chapéu de couro/ Naquela sua contenda/ Calçava sapatilhas finas/ Feita só por encomenda” (2), e o “Crioulo atrás não ficava/ Na elegância e postura/ Vestia um terno preto/ Sorria com tal finura/ Com gravata borboleta/ Nas unhas tinha pintura” (2).

Este cenário, que nivela em elegância e finura dois tipos radicalmente diferentes, só podia ser onírico, mais uma mascarada para orquestrar um desejo íntimo dificilmente atingível na vida real. Trata-se de um sonho: “Um dia o Crioulo Doido/ Sonhou que tinha cantado/ Com a alma de um morto/ Artista muito afamado/ O Coronel Ludugero/ Que morreu acidentado” (1). Para se equiparar ao nível social do seu rival, o Crioulo Doido complementa a transformação da indumentária com um instrumento de acompanhamento igualmente requintado, uma “lira dourada” (2). E, para compensar, põe na mão do Coronel, uma rabeca, uma espécie de violino rudimentar de quatro cordas feitas de tripa, instrumento mais popular, portanto, como se para fechar o abismo entre os dois tipos sociais. O Coronel não deixa de comentar, gozando, a estranheza daquele instrumento nas mãos do Crioulo: “Crioulo, você respeite/ Tenha tenenciação/ Que para cantar

com a lira/ Precisa de liração/ E liração não compensa/ Pois eu vou de rabeção” (2).

Entram no discurso onírico neologismos lúdicos como “tenenciação” e “liração”, e muitos outros. Porém, no termo “rabeção”, pode-se identificar não somente o morfema aumentativo, destinado a dilatar a vantagem sonora do morto, mas, mais especialmente, uma referência ao fato de ele estar morto, já que “rabeção” tem também a aceção de furgão em que se transportam os mortos. Apesar de todas as diferenças, o elemento mais importante que liga os dois é a poesia e o fato de ambos serem artistas experimentados: o Coronel é “artista muito afamado” e o Crioulo já “desafiou/ Zé Limeira em Irecê” (2). A cantoria, portanto, providencia o palco da aproximação de diferenças, e eventualmente a possibilidade de as resolver. E é de duelo de poesia que se trata, com o Crioulo a lançar o primeiro desafio: “Entre logo no meu tema/ Deixe de conversa mole/ Vá amolar os seus cornos/ E logo não me amole/ Vá bulir com seu Eutrope/ Que na sua mulher bole” (4). Este ataque conjugado, erigido no jogo de palavras “mole” / “amolar”, e insinuando sérias acusações no domínio sexual (“bulir” – tocar, seduzir, deflorar, tirar a virgindade de uma mulher), implica três pessoas: o Coronel Ludugero, a mulher dele e um homem chamado Eutrope “que a peleja presidia” (4), com quem a mulher de Ludugero o traía (dito de outro modo, com quem punha os cornos ao Coronel).

Entre ameaças retumbantes e insultos escatológicos, a peleja avança. Cada cantador quer levar a vantagem na invenção de palavras para rimar e impressionar. No seu sonho de gente fina, o Crioulo diz-se poliglota viajado e bem acima da suposta ignorância e burrice do Coronel: “Você só canta besta e errado/ Não sabe falar certo e escorreito/ Defecil e como eu bem direito/ Pronuncia como menino cagado/ Choramingando para ser lavado/ Não faz como eu que sou bom no Francês/ No Latim, Luso ou Afaganistês/ No Argentiniano, ninguém me embroma/ Conheço Álgebra e qualquer idioma/ Falo Egípto e até o Russês” (7).

Ludugero não se conforma e insulta o adversário pretensioso. Apresenta um catálogo de erros gramaticais do outro, mas sem se mostrar diferente quanto à enunciação de palavras espalhafatosas:

“Você canta desmetrificialolado/ Mas meu arco pode ser boas réguas/
Ou chibata para bater em éguas/ Como você que um besta quadrado/
De ser beroba já tá esculachado/ Não faz pé, nem cabeça, nem rima/
Muda o sexo da palavra que anima” (7).

Na fase das décimas, a zoomorfização é mútua e os insultos são de igual para igual, mas quem parece bater mais forte é o Crioulo, começando pela dose pesada deste raro martelo de doze pés: “V’então cantar em outro terreiro/ Vá procurar bicho que lhe entenda/ Que eu aqui lhe dou outra comenda/ De campeão no meio dos capões/ Zurrando como burro ou leitões/ Pois guarde de mim esta fina prenda” (8). Ludugero joga a carta de nível social, de condescendência, de rebaixamento, lançando mão de uma onomatopeia (o som do tambor), talvez como referência à origem africana do seu rival: “É o que dá ser humano vista/ E cantar por favor com qualquer um/ Depois se rebaixa num tum-rum-dum-dum/ Pensando cantar com bom artista/ Se vê que não é gente nem repentista” (8).

Nesta altura, interrompe-se a cantoria para contar uma piada e arrefecer as emoções, e os cantadores voltam à sextilha, com as invenções de palavras em trocas lúdicas, mas não tardam a retomar os insultos. O coronel é o primeiro a querer pôr fim à cantoria: “A rabeça já implora/ Para não rasgar seu cartaz/ Vamos ficar por cá mesmo/ Que não quero passar prá traz” (5). Crioulo quer continuar: “Eu sou como água raz/ Onde bate tira lodo/ Você com seu fucinho/ Canta com muito engodo/ Como faz sua Filomena/ Quando recebe nós todos” (10). Esta combinação de autoelogio, de zoomorfização e rebaixamento artístico do outro, e especialmente a referência à mulher (Filomena) do coronel como parceira sexual de todos, arrasa Ludugero e tira-lhe a faculdade do verbo poético. Pior: ele rebaixa o duelo para o nível da violência física: “Ludugero não gostou/ Levantou com pistola/ A turma de deixa-disso/ Pegou como uma cola/ Mas ele gritando foi/ No Crioulo entrou de sola” (10).

Depois do desequilíbrio emocional, o Coronel não volta a expressar-se em verso. Desce para a prosa da violência comum, do insulto:

Negro insubversivo. Tu pensa que minha bela Filomena é traidera? Tu tá engrangrenado, corruto. Eu já tou onerestenes e pronto aqui para carcular qualquer coisa. (..). Sua impestulanda fazendo essa narquia me deixou desconjurado. Fale tudo de mim, como dizeu mas não meta a minha veia Filomena nesse meio e nem se aproxegue dela. Não se adigne, cabra frouxo. (10)

As regras e as funções do jogo foram quebradas, desfez-se o protocolo poético do jogo e reapareceu o grotesco quotidiano prosaico. Por isso, “Eutrope que procurava/ Calma como presidente/ Deu por empate a peleja/ Prá coisa não ficar mais quente/ Alegou o adiantado/ Do sol que vinha em frente” (11). A decisão de empate, obviamente, decorreu de critérios “políticos”, e não poéticos, mas fica comprovada uma regra permanente de toda a peleja: quem perde o controlo de si perde o duelo.

O contexto onírico da peleja é um dispositivo teatral. O fazer acreditar é especialmente relevante na situação humilde do Crioulo Doido. No sonho, como na poesia, é possível um negro comum dividir o mesmo palco com um coronel e chegar a derrubá-lo. Quanto mais profunda é a distância social entre os cantadores, mais exacerbado é o desafio, e mais notável é o resultante processo da gestão das alteridades conflitivas. Nesta peleja, como em todas as pelejas entre rivais radicalmente diferentes, quem verdadeiramente vence é quem o sistema social diminui e mantém em condição subordinada.

É agora oportuno referir que há pelejas mais ou menos recentes entre um cantador branco e um cantador negro em que, como é óbvio, já não se coloca a questão racista. É o caso da *Peleja de Zé Limeira com Zé Ramalho da Paraíba* (2000), de Arievaldo Viana Lima (1967). O autor põe em diálogo um cantador negro afamado (nascido cerca de 1890), que permanece na memória coletiva como um dos grandes repentistas, e um cantador branco muito conhecido, Zé Ramalho (nascido em 1949): “Eu falo de uma peleja/ Cantoria de primeira/ Que houve no ano passado/ Lá na Serra do Teixeira/ Entre o cantor Zé Ramalho/ E a alma do Zé Limeira” (1). No passado, a ordem hierárquica determinava que um negro e um branco partissem para a peleja com

estatutos e privilégios sociais muito distintos. O cenário ritualizado da cantoria ajudava a equilibrar as diferenças, mas os cantadores não deixavam de pertencer a classes totalmente desiguais. Esta *Peleja de Zé Limeira com Zé Ramalho da Paraíba* vem, simbolicamente, eliminar os preconceitos raciais e corrigir o que não pôde ser corrigido mais cedo.

NEGRO CONTRA NEGRO

Temos vindo a falar da raça como provavelmente o mais importante eixo agonístico da peleja brasileira. Interessa agora procurar saber como dois negros se pelejam no duelo poético, no que diz respeito à identidade racial e aos respetivos atributos. Veremos a *Grande Peleja de Preto Limão com Inácio da Catingueira*, de Apolônio Alves dos Santos (1926 – 1998), porque Inácio é famoso não só enquanto grande cantor, mas também na sua postura antirracista, como ficou evidenciado na peleja que ele travou com Romano. Preto Limão, “(...) filho de Natal”, cuja raça se anuncia no próprio nome, era também “poeta forte e valente/ (...) / e muito forte em repente” (1).

Logo nas primeiras trocas de autoelogios entram o “chicote” e o “pau”, instrumentos de terror e tortura nas mãos do senhor branco (ou seu feitor) contra o escravo: “In. Se anda a minha procura/ pode preparar o lombo/ que meu chicote onde bate/ de longe se ver o rombo/ o pau enquanto maior/ é maior também o tombo” (2). Os ataques e insultos chegam ao já clássico recurso à zoomorfização do outro enquanto escravo, que é associado, por exemplo, a um animal de trabalho na roça, submetido ao senhor branco proprietário a trabalhos forçados: “In. Para poeta cretino/ já preparei um arado/ para ele arar a terra/ igual um boi encangado/ que cantor burro assim/ só presta bem maltratado” (4).

Preto Limão também recorre à animalização do adversário e a imagens do campo da escravatura. Ele faz referência a outro instrumento da subjugação e tortura do escravo: a “argola”, aro de ferro que se colocava no pescoço de escravos, ou condenados a trabalhos forçados,

para que não fugissem, que no contexto da peleja serve para ser colocada no pescoço do adversário, que é equiparado a um animal (“no seu focinho”): “P. Vou preparar uma argola/ pra botar no seu focinho/ porque preto analfabeto/ é como aquele bichinho/ é danado pra fucar/ a roça do seu vizinho” (7).

Inácio, cantor experiente, consegue desviar e devolver o insulto ao oponente, lembrando-lhe a identidade comum dos dois e o efeito duplo daquelas observações. Duas outras trocas entre os cantadores, uma em martelo agalopado, outra em quadrão, completam o procedimento que se verifica em toda a peleja: o recurso a insultos contra a própria identidade social e racial. Entre ameaças de violência física, típicas do poder branco, são denunciadas a boçalidade e o analfabetismo do negro, a sua condição de cativo e a sua inferior qualidade religiosa e moral, tudo isto com a maior consciência de que são ambos negros (“és negro igual a mim” (10)): “P. Este negro beocio analfabeto/ você morre porém não me desbanca/ vou quebrar-te a cabeça com uma tranca/ teu estilo não tem nada completo/ és um negro cativo e incorreto” (10).

Inácio, tal como na peleja em que denunciou o racismo e a desumanidade de Romano, insurge-se contra o seu oponente, que assume a atitude de um qualquer cantor branco. O Preto Limão parece não se reconhecer naquilo que é – um cantor negro –, e, contraditoriamente, comporta-se como um cantor branco, como se assim se investisse do prestígio e do poder daquele: “In. Você é um sujeito muito ruim/ em zombar desta nossa procedência/ pois um homem sabido de decência/ não trabalha com verso rude assim/ Inda mais que és negro igual a mim/ [...] / é preciso ter mais educação/ que estou te tratando com respeito/ e quem canta martelo deste jeito/ está bom de cantar na detenção” (10). O Preto Limão, que quer furtrar-se ao seu estatuto de homem privado de direitos e bens materiais, imagina-se, no contexto da peleja, um outro homem numa situação bem mais favorável. Alienado, desequilibrado, investe violentamente sobre quem é igual a ele, e assim põe-se ao serviço da supremacia branca e da manutenção e da intensificação da ideologia e dos comportamentos racistas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os cantadores brancos mais intransigentes e ferozes, com a participação direta ou indireta dos autores empíricos das pejejas de cordel, estão a reproduzir, na prática literária mas não menos na prática social, as formas mais doutrinárias do racismo de autores como o conde Arthur de Gobineau, que, lembremos, publicou, em Paris, entre 1853 e 1855, os quatro volumes do seu influente *Essai sur l'inégalité des races humaines*. Nesta obra, como se sabe, Gobineau defende veementemente que as raças são os agentes da História e que as diferenças e as desigualdades naturais entre elas explicam a qualidade da civilização dos diferentes povos. A raça branca é, segundo ele, a mais inteligente, a mais dotada a todos os níveis. A pejeja, e a pejeja de cordel, lugar de ação individual, heranças tradicionais e relações sociais, em parte prossegue este caminho, e em parte, felizmente, também o contraria.

Feita esta análise por grupos de pejejas em que intervêm dois cantadores masculinos, podemos confirmar que, nas pejejas mais antigas e também nalgumas relativamente recentes, quanto mais diferentes os cantadores mais verdadeira e intensa é a pejeja. As pejejas que mais sobressaem entre homens envolvem raças e classes sociais diferentes, o que não é de estranhar, uma vez que o maior conflito social na história social do Brasil é o gerado pela escravatura, que foi, e ainda é, uma complexa questão racial.

Há uma tendência geral nessas pejejas de oposição entre personagens marcadamente diferentes: ganha o mais fraco, o negro e escravo, mas não pela opinião declarada do autor, que, graças ao domínio da escrita, pertence à classe do discurso dominante. Apesar da intervenção ideológica dos autores, a análise dos discursos em diálogo revela que a loucura, a diferença, a doídice, a submissão ou a resignação, enfim, todos os índices do absurdo e de inferioridade, marginalização, alienação e autoapagamento, são máscaras que permitem a apresentação de críticas e golpes. O crioulo doído, Zé Limeira, e o próprio Inácio da Catingueira, por exemplo, integram este grupo de executantes que, nas suas relativas demências, enunciam verdades e sabedorias,

demonstram destreza poética e derrubam grandes ícones do sistema oficial e do discurso de poder.

O racista quer manter o seu complexo de superioridade, o proprietário o seu mando e proveito. O renomado quer manter os privilégios e a fama, e o mais velho procura guardar para sempre a sua senioridade. É um mundo que pretende ser regido pela lei da sobrevivência do mais forte, conforme a lógica proposta pelo positivismo. Contra eles levantam-se os mais fracos, os explorados, que assim conseguem aproximar-se dos poderosos e à frente deles desmentem e desfazem tabus, preconceitos, complexos e fobias.

De qualquer modo, não devemos ser ingênuos nem demasiado otimistas. A vontade de contrariar e neutralizar o discurso racista, expresso superlativamente por diversas vozes poéticas brancas, não apaga esse discurso desta literatura, que, aliás, o perpetua enquanto repertório cultural. Ao mesmo tempo, a questão racial não deixa de se colocar implicitamente, mas nem por isso destituída de significado social, nos encontros entre cantadores brancos. A supremacia branca ressalta do prestígio dos cantadores, que, precisamente porque são brancos, exibem uma aura a que não é alheia a memória e o conhecimento que eles e a audiência têm de encontros poéticos entre um cantador branco e outro negro. Simplesmente, sendo brancos, a sua superioridade social e racial está à vista, e trazer para o discurso a figura do cantador negro seria, portanto, uma redundância ou uma condescendência que valorizaria, em parte, essa personagem. Nomear o cantador negro poderia levar a audiência a pensar em ressentimento e desejo de vingança por parte do cantador branco, e, automaticamente, colocaria suspeitas em relação a algum sentimento de inferioridade ou a alguma derrota anterior de quem, neste momento, está a medir forças com um cantador da mesma estirpe (branco). Isto verifica-se, obviamente, parece-nos, na maioria das pelejas de cordel, porque não há pelejas exatamente iguais. Nunca sabemos onde começa e acaba exatamente a interferência ideológica do autor empírico, que, branco ou negro, pode estar mais ou menos comprometido com o pensamento e a prática racistas.

Na peleja de ficção brasileira a cor da pele é um problema sério que radica na própria gênese do Brasil enquanto país cuja formação dependeu, em grande parte, do escravagismo. “O mito da democracia racial”, escreve a historiadora Lilia Moritz Schwarcz, “de forte impacto no país, é bom pretexto, portanto, para entender como se formam e consolidam práticas e ideais autoritárias no Brasil” (31). Os cantadores Romano (o branco, ou mestiço) e Inácio (o negro), entre outros, são dois referentes maiores dessa organização social e dessa cultura. O que deles sobreviveu e persiste na cultura oral e escrita brasileira é a prova inequívoca da importância dessa polaridade rácica, que é também uma polaridade social, mental e comportamental; uma polaridade muitas vezes mais idealizada do que confirmada empiricamente, tal é a mistura de consanguinidades. Romano, o branco, ou, talvez melhor, o mestiço, é disso um símbolo (Lewin 2007).

Na peleja, como na poesia moderna e contemporânea em geral, não há temas nem motivos não-poéticos. Antes de qualquer modernidade estética, esta forma poética foi, e é, subversivamente democrática e de vanguarda. Ao dar estatuto poético a qualquer acontecimento ou sentimento comum e cotidiano, é ela própria uma modernidade em cada época. A peleja instaura surpresa e mudança na vida quotidiana, que é, tantas vezes, banal, medíocre e falsa, e eleva explicitamente a palavra àquilo que ela sempre é: comunicação, comunhão, poder. “Falar”, como observa Roland Barthes, “é exercer uma vontade de poder: no espaço da fala, nenhuma inocência, nenhuma segurança” (266). A peleja, tanto a oral como a de cordel, é uma fala que expõe focos e eixos de conflito cuja origem está nas desigualdades, nas explorações, nas concentrações da riqueza, nas agressões e nos preconceitos entre indivíduos e grupos. Estas clivagens, geradas pelos interesses egoístas e partidários e inscritas no sistema social, criam injustiças e situações de violência que têm de ser expurgadas, a bem da igualdade de todos, da coesão e da paz. O poder socializador da peleja, gênero do discurso marcado ideológica e esteticamente, tem cumprido uma função capital neste lento processo de revitalização social e política. O sistema de exclusão brasileiro foi, e continua a ser, uma realidade inequívoca e avassaladora. Valorizar a peleja, estudá-la

e promovê-la significa adquirir mais consciência sobre os múltiplos caminhos de desconstrução do poder enquanto forma de dominação que não quer admitir diálogo. Este é, também, um dos objetivos do presente artigo, que prossegue a pesquisa iniciada no trabalho “Da peleja de Cego Aderaldo com Zé Pretinho do Tucum à peleja de Aderaldo Filho do Cego com Alexandre o Neto de Zé Pretinho” (personagens que também se debatem numa sociedade fundada sobre a colonização por brancos europeus, a escravidão de negros africanos, a subjugação dos povos indígenas e a marginalização de grupos como os dos cegos, considerados dispensáveis pelo darwinismo social) (Nogueira e Gadzekpo 221-232): abrir uma discussão crítica e teórica (entre estudiosos de diversas áreas do conhecimento) que não esqueça as virtualidades éticas e estéticas da peleja, tanto a de ontem como a de hoje, e o seu papel na construção de uma sociedade brasileira mais justa.

- 1 “Trabalho financiado por fundos nacionais, através da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT), no âmbito do Centro de Estudos em Letras, com a referência UIDP/00707/2020, Portugal”.

OBRAS CITADAS

217

- Barthes, Roland. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1987.
- Benjamin, Roberto. “Oralidade primária na memória da cantoria-de-viola: Apologistas”. *Organon*, no. 42, vol. 21, 2007, pp. 173-180.
- Braga, Medeiros. *A grande cantoria de Inácio da Catingueira e Romano de Mãe d’Água*. Mossoró: Queima-Bucha, s.d.
- Cascudo, Luís da Câmara. *Vaqueiros e cantadores*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia / Editora da Universidade de São Paulo, 1984.
- . *Literatura oral no Brasil*. 2.^a ed. São Paulo: Global Editora, 2006.
- Coutinho Filho, F. *Violas e repentis*. 1953. Rio de Janeiro: Leitura, 1972.
- Huizinga, Johan. *Homo ludens*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.
- Lessa, Orígenes. *Inácio da Catingueira e Luís Gama: Dois poetas negros contra o racismo dos mestiços*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1982.
- Lewin, Linda. “A Tale of Two Texts: Orality, Oral History, and Poetic Insult in the Desafio of Romano and Inácio in Patos (1874).” *Studies in Latin American Popular Culture*, no. 26, 2007, pp. 1-25.
- Lima, Arievaldo Viana. *Peleja de Zé Limeira com Zé Ramalho da Paraíba*. Fortaleza: Editora Tupymanquim, 2000.
- Luyten, Joseph. *O que é literatura popular?* São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.
- Nordestino, Maxado (pseudônimo de Franklin Machado). *A deferente peleja do Crioulo Doido com o Coronel Ludugero*. São Paulo: S.e, 1976.

Nogueira, Carlos, e John Rex Gadzekpo. “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 (Concepción)*, no. 516, 2017, pp. 221-232.

Nunes, Geice Peres, e Carlos Nogueira. “A *Peleja de Inácio da Catingueira e Romano da Mãe d’Água*.” *Anthropos*, vol. 110, no. 1, 2015, pp. 119-124.

Santos, Apolônio Alves dos. *A grande peleja de Preto Limão com Inácio da Catingueira*. S.l.: S.e., s.d.

Schwarcz, Lilia Moritz. *Sobre o autoritarismo brasileiro. Uma breve história de cinco séculos*. Lisboa: Objectiva, 2019.

Silva, Severino Milanês da. *Peleja de Severino Pinto com Severino Milanez*. S.l.: S.e, s.d.

Slater, Candace. *A Vida no barbante: a literatura de cordel no Brasil*. Tradução de Octavio Alves Velho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

Sobrinho, José Alves. *Peleja de Inácio da Catingueira com Romano do Teixeira no Céu*. Campina Grande: Folhetaria Apolo, 2006.