

VOZES NEGRAS NA CANTORIA (1870-1925) O CASO DE SEVERINO PERIGO

PAULO TEIXEIRA IUMATTI
Universidade de São Paulo

Resumo

Trata-se de investigar a formação de um espaço ritual de interseção entre negros e “brancos”, em meio à sociedade escravista, no âmbito do universo da cantoria em províncias do chamado Norte do Brasil a partir de meados do século XIX. Tal espaço se constituiu em meio à crise da escravidão como instituição, e se articulou, a partir da Abolição, de forma a não favorecer a presença dos cantadores negros – que, no entanto, continuaram, em parte, atuantes. Aspectos desse processo de exclusão, que envolveu, dentre outros fatores, disputas acirradas pela memória na sociedade, nas obras dos folcloristas e nos folhetos de cordel, são estudados pela análise dos rastros da trajetória e da performance do cantador “não profissional” paraibano Severino Perigo, registrado em 1925 por Leonardo Mota. Argumentamos que, na leitura crítica da relação folclorista/informante, o estudo das construções simbólicas em torno do corpo e da voz é particularmente profícuo.

Abstract

In this article, we investigate the formation of a ritual space of interaction between black and “white” singers (cantadores), in the context of the slave society in the Brazilian North from mid to late-nineteenth century. Such space was constituted in the middle of the crisis of slavery as an institution. It was articulated, from the date of the Abolition, in a way that did not facilitate the presence of black cantadores – who however continued to sing. We study some aspects of this process of exclusion, which has encompassed, among other factors, sharp disputes over collective memory, as can be seen in the work of folklorists and in many folhetos de cordel (chapbooks). We scrutinize, in particular, traces of the trajectory and performance of a “non-professional” black singer called Severino Perigo, who was commented by the folklorist Leonardo Mota in 1925. We argue that, in the critical reading of the folklorist-informant relationship, the examination of the symbolic constructions of the body and the voice is specially proficuous.

Palavras-chave

Herança escravista no Brasil;
cantoria;
cantadores negros;
memória social.

Keywords

Slave heritage in Brazil;
cantoria;
black singers;
collective memory.

I - A voz dos escravos e seus descendentes

Um dos assuntos mais importantes da história brasileira diz respeito às vozes silenciadas dos grupos dominados. Dessas vozes, algumas das que mais têm recebido a atenção dos historiadores nas últimas décadas são as dos cativos, libertos e seus descendentes durante e depois do período da escravidão. Por intermédio da pesquisa e da crítica documental, os historiadores têm conseguido, mesmo que indiretamente, aproximar-se dessas vozes, contribuindo para a compreensão do ponto de vista desses grupos e de seu papel como *agentes* na história do Brasil.

Nessa vertente, pesquisas recentes têm conseguido, também, desvelar as múltiplas relações entre a população escrava, africana ou não, e o universo da escrita.¹ Wissenbach, por exemplo, destaca a excepcionalidade dos depoimentos escritos deixados por escravos, como o célebre Tratado de Paz do engenho Santana, de Ilhéus, de finais do século XVIII, descoberto por Stuart Schwartz.² Porém, destaca também que, de forma mais esparsa ou diluída, a documentação judiciária (processos criminais e inventários, sobretudo), esquadrihada à exaustão pela nova historiografia, nos tem trazido registros diretos de escravos e forros que foram réus e testemunhas em processos, encontrando-se nela, transcritos, “fragmentos de linguajares, percepções e visões de mundo particulares”.³

Com efeito, tais escritos estão por vezes profundamente imbuídos da oralidade. A autora pondera que, à luz dessa documentação, a historiografia contemporânea tem considerado cada vez mais a importância da diluição das distâncias entre a literatura erudita e o universo de tradições populares (o que interage proficuamente com os estudos sobre nossa literatura de cordel). Destarte, na segunda metade do século XIX,

expressões da cultura escrita que circulavam entre escravos e livres pobres, habitantes da cidade, devem ser entendidas em suas intersecções a outros aspectos da sociabilidade urbana, entre eles a maneira pela qual as notícias se espalhavam entre essas populações, os hábitos de leitura em voz alta, o diz-que-diz, o ouvir falar, as novidades que iam e vinham das cidades em direção às fazendas e vice-versa, propagadas nos novos ritmos trazidos pela estrada de ferro.⁴

Outra autora constata que a busca da leitura e da escrita por livres pobres, africanos e crioulos, escravos e libertos, é um universo de relações cada vez mais bem conhecido.⁵ Tais relações podem ter sido mais estreitas no âmbito da escravidão doméstica e da especialização em algum ofício; e, a partir da segunda metade do século XVIII, ao menos na Bahia, em meio às irmandades negras.⁶ Evidencia-se, ainda, que a aquisição da escrita podia ser um passo importante para a obtenção da liberdade. Por outro lado, Klebson Oliveira e Tânia Lobo asserem que, nas irmandades, as condições para o incentivo à leitura e à escrita eram favorecidas, “possibilitando a consciência de que se alfabetizar era um índice para se ter alguma voz dentro da sociedade branca”.⁷

De fato, era difícil para a população escrava a expressão de suas vozes *dentro da sociedade branca* – embora se possa também considerar que essas vozes não podiam ser ignoradas, havendo *negociações* em torno de uma infinidade de situações.⁸ Ademais, havia diversos caminhos para a melhoria de vida sob as circunstâncias extremas da escravidão, como, por exemplo, o da ampliação da chamada “brecha camponesa” e o do exercício de ofícios mais leves ou especializados – o que poderia, inclusive, servir de caminho para a

obtenção ou compra da alforria. Ora, entre tais ofícios, poderíamos incluir, ao menos a partir de dado momento na segunda metade do século XIX, e em que pese a sua excepcionalidade, o de “cantador”.⁹

Por outro lado, cumpre notar que havia *outros espaços* em que os cativos expressavam suas vozes, mais ou menos distantes do universo da “sociedade branca”. Pensando nos espaços de intersecção e negociação, é particularmente importante destacar “as diversas formas de trânsito linguístico e de alternância de códigos”, uma vez que não se devem negligenciar as formas de manutenção das línguas africanas (e outras) no território.¹⁰ Assume, assim, especial significado a competência na fala (e também, em certos casos, *no canto*), essencial na trajetória de luta pela liberdade e por uma melhor condição de vida.

Para Tania Alkmin, a documentação relativa aos anúncios de fugas coletados por Freyre (1963), essencialmente descritivos, nos possibilita uma reflexão sobre as características linguísticas e os diferentes graus de aquisição da língua portuguesa por parte dos escravos, ladinos, crioulos ou africanos.¹¹ Evidentemente, a lógica desses anúncios é a da identificação e captura dos cativos; porém, as descrições permitem uma série de outras observações, como averiguaram Alkmin e Lima.¹²

Trabalhos com outras fontes documentais, como os processos-crime, têm encontrado vozes que se cruzam com aquelas dos anúncios. Maria de Fátima Pires, ao estudar o cotidiano de escravos e forros no alto sertão da Bahia entre 1830 e 1888, constatou, em uma das raras descrições mais detalhadas que encontrou das características físicas de um escravo, que o indivíduo em questão era *gago*. Nesse particular, a autora concorda com a análise de Freyre para os anúncios relativos a Pernambuco de jornais brasileiros no tempo do Império. Freyre comentou que tal característica, descrita com certa insistência nos anúncios que coletou, “talvez resultasse de experiências extremas de medo ou de pavor de crianças ainda inermes que o despotismo dos seus senhores severamente autoritários tivesse traumatizado ou aterrorizado para sempre”.¹³ A gagueira teria sido, assim, mais uma característica da dor impressa nos cativos. “Muitas das marcas da escravidão estiveram nas memórias, nos corpos e também na incorporação da violência no cotidiano da vida social sob o cativo”.¹⁴

Constata-se que as marcas da escravidão podiam estar não apenas visíveis no corpo, mas também audíveis e visíveis na voz – o que é importante para contextualizarmos o imenso significado que uma peleja entre, de um lado, um cantador negro, escravo ou liberto, e, de outro, um outro cantador livre, poderia adquirir. Marcas que se prolongarão para além da Abolição. Isso nos induz a pensar também na pressão social para que um cantador escravo ou liberto tivesse, na performance, um desempenho não apenas bom, mas excepcional; para que, em termos gerais, ele fosse a “voz de uma localidade”, dominando, simbolicamente, toda uma área geográfica; para que ele estabelecesse, portanto, simultaneamente, *um nome, uma individualidade na performance* e um território poético (reconhecido, inclusive, por seu próprio “senhor”); e para que ele tivesse, por fim, um desempenho que justificasse a sua performance como “espetáculo” – e mesmo, em última instância, a sua liberdade. Em suma, para que, como Inácio da Catingueira, estabelecesse um *marco* capaz de ser lembrado pelos maiores poetas:

Repare para o nascente
Veja se o dia amanhece,
Se o sol nascer encarnado
É ele que se oferece,
Um farol grande, bem claro,
Mostra que o negro aparece.¹⁵

A fim de que possamos avaliar o significado dessa pressão, bem como toda a carga de dramaticidade desse espetáculo, vale lembrar ainda que os escravos tinham de enfrentar uma série de dificuldades em sua relação com a língua como terreno de disputas sociais e de poder. Em primeiro lugar, havia, para os africanos recém-chegados (em cada vez menor número à medida do transcorrer do século XIX), a própria questão do aprendizado do português – que se articulava a todo um espectro de hierarquias. Tal aprendizado, e, particularmente, uma maior fluência na língua, podiam gerar, sem dúvida, como já observamos, vantagens para os escravos, inclusive para aqueles que fugiam e tentavam se passar por libertos. Podiam ser, ademais, em diversos sentidos, marca de distinção. A propósito, lembre-se que Freyre destaca, como contraponto aos escravos gagos, pouco fluentes ou de fala “atrapalhada”, uma maioria de descrições de negros fugidos de “boa fala”, “retóricos”, de “fala descansada”, de “fala mansa”, de “fala fina” etc. – além de um ou outro descrito como “muito contador de histórias” e que “diz ser forro”.¹⁶ Menciona, ainda, um negro “muito poeta no falar” e que não raro teria conseguido “passar por livre nas cidades grandes” ou então “acoitar-se em outros engenhos”.¹⁷ A esse repertório de casos, poderíamos somar os anúncios, menos numerosos, de escravos que cantavam e carregavam consigo uma viola, bem como outros registros de cantorias, batuques e festas.

Ora, estamos a argumentar que, entre os indivíduos escravos, libertos ou descendentes de escravos, um caminho excepcional foi, ao menos a partir da segunda metade do século XIX, justamente o da voz, através do canto. Importa, pois, estudar a presença do canto não apenas no cotidiano do trabalho e do lazer – ele aí objeto de negociações e conflitos, por parte de uma grande parcela da população escrava ou livre – mas também sua manifestação como especialização de indivíduos que parecem ter participado ativamente da construção de um espaço poético e lúdico ritualizado, que se consolida como “instituição social” em dado momento. Malgrado não se reduza a isso, o canto foi uma forma de “possuir voz” não simplesmente na “sociedade branca”, mas, em termos mais gerais, em um espaço de interseção entre livres e escravos, negros e “brancos” – o qual adquire valor normativo, e parece se criar ou tornar mais geral justo num momento de transformações em que, através das linhas de trem e da imprensa, os meios que incrementam as relações entre o oral e o escrito se expandem¹⁸.

Daí os ecos que nos chegam até hoje dessas falas, em que vemos tantas afirmações de força e poder, imaginação, defesa e autovalorização, como aquela de Inácio da Catingueira em 1874 (que se tornou, por isso mesmo, como bem mostrou Lewin (2007), alvo de disputas na memória social). É o que documenta, por exemplo, Rodrigues de Carvalho, ao transcrever uma estrofe da célebre pelega entre Catingueira e Francisco Romano, em que o primeiro canta:

Ignácio da Catingueira,
Criado de João Luís
É doutô preto, formado,
É vigário da matriz
Tanto fala como abóiaaboia,
Como sustenta o que diz.¹⁹

Para tanto, porém, era necessário que ele tivesse conquistado, previamente, liberdade *no próprio espaço do desafio*. Essa liberdade não era a liberdade da fala, ou de qualquer fala. Era a liberdade da fala no canto e na poesia, nas regras do improviso, no interior de um espaço ritual até certo ponto controlado – que acabava, todavia, mercê de sua própria natureza ritual, por *aproximar* os cantadores.²⁰ Assim, todo o cabedal de regras provenientes da tradição portuguesa e dos cantos africanos vai confluír para a construção de um espaço de interseção – o que é mostrado, possivelmente, nas descrições pormenorizadas do desafio entre Romano e Inácio, realizado, segundo os indícios, com armas um tanto diferentes: de um lado, a viola, o cantar mais pausado e a performance mais estática; de outro, o pandeiro, o ritmo acelerado da embolada e a maior presença do corpo.²¹

O que possivelmente aconteceu, daí em diante, foi uma aproximação em torno desse espaço compartilhado – que resultou, ao longo do tempo, na hegemonia da viola, do cantar mais pausado e da performance mais estática. Assim, cada vez mais, alguns cantadores escravos ou afro-descendentes tiveram de *ou optaram* por mostrar o seu valor na poesia de improviso dominando as armas do *establishment*. O motivo principal dessa incursão em terreno estranho ou híbrido foi, na segunda metade do século XIX (e mesmo depois), a busca pela liberdade e por um modo de vida alternativo em uma sociedade extremamente violenta e hostil. Com isso, os cantadores escravos ou afro-descendentes conquistaram respeito, por vezes dominando toda uma área geográfica, e estabelecendo seus “marcos” – quilombos imaginários fincados em pleno território da escravidão²² (e isso sem prejuízo da existência das emboladas, que continuaram operando à margem da cantoria de viola – e, mais tarde, também da literatura de folhetos). Mas, ao fazê-lo, suscitaram reações de todo tipo, inclusive as versões detratórias que começaram a pulular na literatura de folhetos e nos livros dos folcloristas a partir do começo do século XX.

É importante lembrar que o momento em que se universalizam e codificam (ou cristalizam) as regras da cantoria nortista, aparentemente ao longo do século XIX, quando passamos a ter registros da memória de cantadores escravos e negros, é marcado por uma grande agitação, decorrente de diversos fatores. Dentre estes, podemos evocar o aumento da consciência de que a escravidão era uma instituição que seria, mais cedo ou mais tarde, abolida; a ocorrência de intensos fluxos populacionais (lembre-se a sangria populacional decorrente do tráfico interprovincial) e de manumissões mais frequentes; e a continuidade na formação de quilombos, em interação com as maiores possibilidades de fuga (particularmente a partir de 1870, como notou Reis) e outras formas de revolta. Em meio a esse contexto, a imprensa e as estradas de ferro, bem como o movimento abolicionista e as redes de informação formadas por quilombos e outras populações, repercutem ideias e leis emancipacionistas, contribuindo, por outro lado, para expandir os meios que incrementam as

relações entre o oral e o escrito. Estabelece-se, assim, um cenário potencialmente explosivo, haja vista a possibilidade de muitos senhores aumentarem a exploração do trabalho em virtude da escassez de mão-de-obra e da própria iminência da Abolição.²³

O surgimento das cantorias como espaços em que escravos, libertos e livres, negros e “brancos”, poderiam medir suas forças poéticas – e, em última instância, seu domínio da língua (raciocínio, ritmo, rima, 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 se preparava para uma transformação cujas consequências eram por todos ignoradas, e que gerava novos terrenos de sonhos, utopias e disputas.

É portanto num contexto em que já se vislumbra a perspectiva da Abolição que começamos a ter mais elementos para imaginar a voz dos cantadores escravos. Estes passam a reunir forças para se medir com outros cantadores, no âmbito da ordem senhorial e escravocrata. A memória do canto de escravos como Inácio da Catingueira, Manuel Caetano, Preto Limão, Madapolão, Fabião das Queimadas e Ventania será registrada pelos folcloristas, com a colaboração dos próprios cantadores, que viverão por algum tempo depois da Abolição; suas peijas serão lembradas ou evocadas em folhetos de cordel, editados e reeditados a partir do começo do século XX.

Depois deles, e já em plena República, uma série de outros cantadores negros surgirá, procurando espaço no universo da cantoria e reivindicando a herança deixada pela geração anterior:

No que concerne aos repentistas negros em estudo, estes foram citados por inúmeros improvisadores da região. Inácio da Catingueira, Zé Pretinho do Tucuns, Chica Barrosa, Negro Pé Sola, entre outros, destacaram-se pela rapidez nas respostas e pela resistência vocal, tão características dos repentistas. Sendo negros e boa parte analfabetos, não temiam [...] enfrentar os cantadores do seu tempo, debatendo e vencendo quase todos, ganhando cada vez mais notoriedade a partir dos desafios que compunham.²⁴

Reunir forças. Esta é uma formulação que nos parece bastante adequada, ainda que se considere que, atendo-nos ao contexto da escravidão, tudo se passasse com a permissão e, talvez, a “proteção” do “proprietário” – afinal, o direito ao canto teve de ser, em primeiro lugar, *conquistado*. O que nos leva a indagar: que características de individualidade na voz, no corpo, no olhar, no domínio dos recursos linguísticos e imagens poéticas, na própria presença, seriam necessários para tal conquista? Tal pergunta não pode, obviamente, ser respondida de forma direta. Não obstante, podemos acessar algumas características e recorrências que representam simbolicamente a dramaticidade envolvida em cada performance, bem como o próprio espaço conquistado. Assim, propomos que se considere, em primeiro lugar, que essa poética se estabelecerá centrada na expressão de uma *voz individual* e, em certos casos, autoral. Em segundo lugar, que essa voz estará à procura da construção de *um domínio poético excepcional*. E, em terceiro, que um dos recursos para alcançar tais objetivos será o da utilização daquilo que chamaremos de “hipérboles construtivas ou destrutivas” – não raro situadas, estas últimas, na região do rosto e, particularmente, na boca e no ouvido:

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,
 [...]

A. – [...]

Elle é desses negros faladores

E por isso já tem muito soffrido.

[...]

Ou tu perdes o teu enxerimento

Ou te escangalho de vez o pé do ouvido!²⁵

É preciso destacar que tal modelo rompe com a imagem convencional da chamada “poesia tradicional”, caracterizada por uma produção coletiva e anônima, que seria o fruto um tanto idealizado de um “caldo comum” de experiências. Com efeito, profundamente imbuída da sociedade da escravidão, a cantoria desenvolverá uma vertente que se intensificará em torno de noções tais como domínio, propriedade, mando e autoria, centrando-se, além disso, em disputas que envolvem as características específicas dos próprios *corpos dos cantadores* – algo que dificilmente se casa com aquela imagem.²⁶ Embora não possamos, evidentemente, reduzir a voz dos cantadores escravos ou afro-descendentes a essa vertente, é importante evocá-la pois há aí uma lógica de monumentalização que nos parece relevante para entender as disputas em torno da participação negra na cantoria e de sua memória.

A Abolição da escravidão não diminuiu a pressão em relação à performance dos cantadores afro-descendentes. Pelo contrário, as disputas em torno da memória dos desafios mostram que, cada vez mais, as pelepas publicadas em cordel apresentaram pontos de vista alheios aos dos cantadores negros. Estes aparecerão nelas, não raro, como figuras demoníacas, intrinsecamente ligadas ao universo da escravidão. Pesquisas como as de Olga Santos,²⁷ Linda Lewin e Germana Gomes mostram, de diferentes formas, a dificuldade de se conseguir vislumbrar o ponto de vista dos grupos dominados, escravos, libertos ou afro-descendentes, pelos registros de que dispomos. A propósito, Lewin chega à conclusão de que a memória popular – e não tanto a literatura de cordel – teria guardado mais viva a vitória de Inácio e seu significado no desafio de 1874. Mesmo assim, é possível encontrar pelepas equilibradas, como a de Pedra Azul com o escravo Ventania, como destaca Gomes;²⁸ bem como possíveis ecos de vozes negras, em meio ao material “coletado” (construído) pelos folcloristas:

J. – Não fale de minha côr
 Que você tem a sua amarelaça.
 É branco, porém tem a desgraça
 De ser sem respeito e adulator.
 É chaleira, seja de quem for,
 Atraz de ganhar algum bocado,
 Um tostão p'ra p'ra viver encaxado,
 Envergonhando a todo o povo seu
 Que antes ser negro como eu,
 Que um branco, assim, tão relaxado!²⁹

II – O caso de Severino Perigo

Assim, a Abolição e, pode-se dizer, a própria formação do sistema literário dos folhetos de cordel, se parecem ter favorecido o registro, a sustentação e o desenvolvimento de todo o universo da cantoria, por outro lado, ao não ampararem, particularmente, a integração da população ex-escrava na sociedade, colaboraram para um processo de marginalização que acabou por não favorecer o exercício da cantoria pelos negros. Evidentemente, muitos deles continuaram como verdadeiras lendas regionais, tais como Manuel Caetano, Joaquim Francisco Santana, Preto Limão e muitos outros. Outros ainda surgiram no decorrer do século XX, como Zé Limeira – que, todavia, parece ter se mantido longe do universo da edição de folhetos de cordel. No entanto, é preciso pensar em todos aqueles que foram repelidos por uma cantoria em parte significativamente dominada pela memória dos “brancos”, em interação com um pensamento hegemônico racista (Sílvio Romero, Gustavo Barroso etc.), e reforçada pelo preconceito racial entranhado na sociedade e amplificado em expressiva parcela dos folhetos de cordel. Sustentar a voz contra os insultos que tinham o apoio de um conjunto de instituições sociais poderosas foi algo que apenas alguns alcançaram no âmbito da cantoria – de forma brilhante, é verdade; mas, possivelmente, não sem grande custo pessoal.

Outros acabaram optando pelo universo da embolada, que acompanhava o processo de exclusão vivenciado pelos descendentes das populações escravizadas. Ao mesmo tempo, a performance dos cantadores negros e a memória de suas vitórias continuaram a ser alimentadas por ao menos parte importante da heterogênea “memória popular” (dependente, ela mesma, de um espaço social repleto de insulamentos e descontinuidades). É comum, assim, encontrarmos registros de folcloristas que, por exemplo, a despeito da glorificação de Francisco Romano por pesos pesados da literatura de cordel como o poeta, editor e livreiro Francisco das Chagas Batista – que se fez, ele mesmo, inclusive, “folclorista”³⁰ –, acabaram constatando e reconhecendo a imensa popularidade de Inácio da Catingueira. Dentre eles, destaquemos o cearense Leonardo Mota, em seu livro *Violeiros do Norte* (1925).³¹

É esse livro que nos fornece o caso do obscuro cantador negro que procuraremos, agora, analisar.³² Em seu terceiro capítulo, intitulado “Na terra de Romano e Catingueira”,³³ Mota narra sua viagem a Patos, na trilha do mito do desafio entre Inácio e Romano, transcrevendo o material que lá teria “coletado”. Menciona a impossibilidade de encontrar os maiores cantadores e informantes da região, decorrente do ““rigor do inverno””.³⁴ Refere-se, então, aos informantes que encontrou na cidade: o octogenário Manoel Romualdo da Costa Mandury; e, em particular, o cantador “não profissional” Severino Perigo, com quem teria tido um “primeiro e único proficuo contato”, durante “horas”.³⁵ Esta informação relativa ao não exercício profissional da cantoria por Perigo é para nós importante, na medida em que o situa em posição de certa forma à margem da “cantoria oficial”. Não por acaso, Perigo parece ser figura ausente das pelejas, “reais” ou imaginárias, editadas ou, ao menos, reeditadas em folhetos de cordel.³⁶

O curto verbete de Almeida e Sobrinho reitera aquela informação: “PERIGO, Severino – (Patos-PB, 1875/1880 – idem), cantador, pedreiro, nunca fez profissão de cantoria. Era preto.”³⁷

Originário, assim, da própria Patos, Perigo foi descrito por Mota como “um preto de uns quarenta e cinco anos”, “hábil pedreiro”, e que revelava não apenas um grande entusiasmo por Inácio da Catingueira, mas Originário, assim, da própria Patos, Perigo foi descrito por Mota como “um preto de uns quarenta e cinco anos”, “hábil pedreiro”,³⁸ e que revelava não apenas um grande entusiasmo por Inácio da Catingueira, mas uma preferência de Inácio em relação a Romano – algo que Mota sugere estar associado ao fato de ambos serem negros,³⁹ aproveitando, ainda, páginas depois, para reiterar a constatação de tal admiração e mencionar os folhetos de cordel adquiridos junto a uma “modéstissima tipografia” da cidade, os quais também glorificavam Inácio.⁴⁰

Quanto à estimativa relativa à idade do cantador, se ela estava correta (note-se que quase coincide com as datas fornecidas por Almeida e Sobrinho – que, entretanto, podem ter se apoiado no próprio Mota...), é muito possível que, tendo nascido entre 1870 e 1880, ele não tenha sido escravo (como se sabe, a Lei do Ventre Livre é de 1871), embora tenha vivido toda a sua infância sob a vigência da instituição. Assim, sua admiração por Catingueira parece ter decorrido antes de sua participação na viva memória coletiva local e vivência social do que do testemunho pessoal do duelo. Com efeito, se há uma informação que parece fora de dúvida é justamente a admiração de Perigo pelo escravo que, através de seu canto, sustentou o valor do negro dentro de uma sociedade racista e escravista, questionando divisões e hierarquias assentadas na cor. Outras informações podem ser desdobradas. Vê-se, por exemplo, que Perigo era habitante de uma cidade, tendo além disso um ofício. Possuía, portanto, um perfil que não excluiria, como vimos, a princípio, a possibilidade de ser alfabetizado. No entanto, em uma das peças transcritas por Mota, Perigo reproduz/ inventa um desafio em que um dos cantadores finaliza uma estrofe com os seguintes versos: “Embora sem saber ler, / Governo todo o sertão.”⁴¹ Em outra das peças, todavia, uma “Ligeira” que comentaremos adiante, algumas das trocas poéticas giram em torno do domínio das regras da língua (“Faça um B que eu faço um A [...] / Nunca sube o que é escola/ Mas também sei soletrar” etc.). Percebe-se, assim, o quão difícil é imaginar que tipo de aproximação ou relação ele poderia ter nutrido no que tange à leitura e à escrita.

A acreditar no que informa Mota (que pode, porém, é certo, ter apenas inventado uma pequena fábula), Perigo era conhecido pelas autoridades da pequena Patos por sua atividade de cantador (e, é claro, muito possivelmente, também ou antes por sua atividade como pedreiro). Assim, o folclorista teria supostamente chegado ao cantador por recomendação do “chefe político” Cel. Miguel Sátiro; do Juiz de Direito Dr. Fenelon Nóbrega, do Vigário Padre José Viana e do Prefeito Municipal Dr. Pedro Peregrino.⁴² Se seguimos Mota, o contato por intermédio desse rol de “próceres” locais – “doutores”, “coronel” e padre – talvez sugira que Perigo pudesse ter, em algum grau, uma performance pública enquanto cantador – pelo menos, nos moldes da cantoria de viola (com efeito, em alguns dos versos que, segundo o folclorista, ele recitou, há, como veremos, menção explícita à viola). Todavia, é mais seguro ponderar que essa mediação revelasse antes o circuito procurado e, mesmo, cultivado, pelo folclorista – membro de uma elite cearense “branca” (a qual adorava se imaginar protagonista da Abolição no Brasil...), e de instituições oligárquicas como o Instituto Histórico do Ceará (de que ele era, aliás, ardente defensor)⁴³ – e não aquele a que pertencia, de forma mais orgânica, o cantador. Nesse sentido, lembre-se que Mota fez questão de registrar, no início do capítulo, que teria

chegado em Patos em companhia “do advogado João Carneiro, residente em Pombal e proprietário do “Correio da Manhã”, que se edita na capital da Paraíba”.⁴⁴

Segundo Mota, Perigo dava-se à cantoria quando estava alcoolizado, o que aconteceria com frequência – embora fique evidente, também, que o alcoolismo não o impediria de trabalhar (ao menos, não de forma crônica: “Propositadamentepropositadamente, foi retirado bom do trabalho”.⁴⁵ A propósito, o folclorista parece ter enquadrado, imediatamente, o cantador dentro dos estereótipos sociais vigentes, já que constrói seu texto de modo a deixar claro, para o leitor, que Perigo usaria o canto como estratégia para obter bebida (“Para conseguir que a língua se lhe desemperrasse, o animei previamente com alguns cálices de conhaque”.⁴⁶ Mota ainda informa (e lamenta) que, após ter gratificado o cantador “bastante liberalmente”, o mesmo só teria aparecido novamente “em condições de não dizer coisa que se aproveitasse”.⁴⁷

Evidentemente, o pesquisador não teve tempo nem instrumentos etnográficos ou sociológicos mais refinados para traçar um perfil mais complexo do alcoolismo de seu informante. Este poderia estar associado a outras situações, como, por exemplo – e entramos, aqui, em plena especulação – a frustração de uma vida com oportunidades restritas ou a pressão de se apresentar diante da “sociedade branca” e autoridades locais, dentre muitas outras possibilidades. Haveria, também, a ansiedade gerada por aquela que pode ter sido vista pelo cantador como uma grande oportunidade de ter a sua poesia e visão de mundo notadas por uma figura “importante” e, além disso, por ela registradas. Por outro lado, é possível imaginar um alheamento ou vislumbrar uma inserção no mínimo ambígua de Perigo nesse universo das “autoridades”, já que, dentre os versos que teria recitado da Peleja entre Inácio e Romano, teria se lembrado, justamente, de uma estrofe em que Inácio desafiava Romano a trazer todos os seus “padrinhos”. Ora, a mensagem da memória do canto de Inácio é que, no espaço ritual da cantoria, de nada valeria ser “protegido”. O que sugere uma versão do estabelecimento da cantoria como espaço poético relativamente livre em relação ao poder social:

[...]
 I. Seu Romano, se vier,
 Venha bem apadrinhado
 Mode ver como é que apanham
 Padrinhos com afilhado...
 Depois, não saia dizendo
 Que o Catingueira é malvado!⁴⁸

Também é significativo interessante que, na sequência desses versos, Perigo pareça ter incluído estrofes em que os insultos poéticos se direcionam para as ameaças de agressão física (significativamente centradas na região da boca) – algo que, em parte, poderia ser talvez lido como relacionado simbolicamente à própria situação – um tanto artificial, ou mesmo, talvez, forçada (conquanto também possa ter sido desejada) – de sua “entrevista” com o folclorista, composta pelos seguintes elementos, todos eles tendo, como elemento de passagem, a boca: o álcool, o canto e a insistência para que mostrasse produções de sua própria autoria/voz

(lembre-se que Mota era um estranho que possivelmente lhe fora apresentado de forma superlativa e oficializada, como “gigante escritor”, “vulto do Ceará” etc.):

R. Toro-te a língua da boca,
 Te troncho o pé do nariz,
 Te toro o beíço de cima:
 Ficas como um chafariz...
 Caíste nas minhas unhas,
 Nunca mais tu és feliz.
 I. Seu Romano, em minhas unha,
 Meu Mestre, você traqueia:
 Troncho-te o beíço de baixo,
 Corto-te as duas orei,
 Tiro-te a língua da boca:
 Eu já vi marmota feia!⁴⁹

A agressão remete aos castigos mais cruéis – ou à fantasia desses castigos – da sociedade escravista, e é uma tópica que aparece, com variações, em outras pelepas; porém, não por acaso, na memória de Perigo, é Romano quem toma a iniciativa no assunto – referindo-se ainda, significativa e penosamente, ao “chafariz”: lugar público citadino, que sintetiza a possível alusão ao pelourinho e, naturalmente, à própria performance da cantoria. A resposta de Inácio é sem dúvida arrasadora, já que atinge, além da boca, as orelhas e a língua – afora provocar seu oponente, no verso final, com grande (e terrível) dose de humor.

Fica mais do que clara, assim, nos próprios versos apresentados por Perigo – e a despeito dos espessos filtros de Mota – a sua não apenas preferência mas decidida adesão a Inácio da Catingueira. Outrossim, vislumbra-se, a contrapelo, sua possível agressividade, desabafo ou histeria em relação ao folclorista ou à situação de desconforto e exposição em que se viu lançado: afinal, parte alguns dos versos que recita são aterrorizantes, e, forçando um pouco a interpretação, talvez possam ser lidos, na chave do não dito, como trazendo a mensagem de que, no canto – ou ao menos no espaço imaginado e possivelmente idealizado da peleja de Inácio – era possível derrotar “figuras importantes” (padrinhos e afilhados), dando ainda “uma surra” nas mesmas, com requintes grotescos de crueldade.

Outras formulações de Mota nos chamam particularmente a atenção. Segundo o autor, Severino Perigo preferia “repetir cantigas que aprendeu a mostrar suas próprias aptidões poéticas”.⁵⁰ Ora, guiado por essa pré-preconcepção do que seria uma “aptidão poética”, o folclorista silencia os elementos da performance do cantador – gestos, expressões, inflexões do canto e da voz etc. Norteador por tal concepção, o folclorista observa que, antes de sucumbir à bebida (ou talvez encenar tal episódio), Perigo teria cantado as seguintes peças: 1) versos das pelepas de Romano com Catingueira e de Josué Romano com Francisco Carneiro; 2) um Marco, de sua autoria; 3) algumas estrofes de uma peleja simulada (posto que “não havia presente outro cantador com que lutasse”;⁵¹ e 4) um longo trecho de uma “ligeira”.

Assim, instado pelo folclorista, supostamente estimulado pelo pagamento em teor líquido, e apesar de sua presumida preferência por “repetir cantigas”, Perigo apresenta algu-

mas peças de sua “autoria”. Mas não quaisquer peças, já que, dentre elas, está um Marco – tópica da cantoria que se transforma, no início do século XX, em gênero novo da literatura de folhetos⁵² – o qual tem como característica principal a tentativa, pelo cantador ou poeta, de estabelecer um “território poético” monumental.⁵³ Note-se, a propósito, que várias versões da peleja entre Romano e Inácio que aparecem no século XX a reconstróem reconstroem utilizando a tópica do Marco⁵⁴ – o que talvez remeta ao processo de monumentalização/mitificação dessa peleja,⁵⁵ seu possível papel na criação de um espaço de intersecção, bem como às disputas pela memória que ela desencadeou.⁵⁶ Além disso, em outra dessas peças – uma peleja simulada – as trocas poéticas estão centradas, inicialmente, na tópica da intimidade com a viola (“Eu, pegando uma viola,/ Não sirvo de mangação: [...]”; “Gosto desta violinha,/ Tem um toque moderado/[...] O bordão vive afinado”⁵⁷). Logo, porém, a viola serve de mote para a súbita disputa em torno do “talento” (“Sendo de metal, eu quebro,/ Sendo de bronze, impromento/ Sendo de aço, eu invergo/ Sendo de ferro, eu rebento”), respondido pelos seguintes versos:

O meu corpo é muito fixe,
A construção é segura,
A minha carne é trançada
E, além disso, é muito dura!
Você atira na bucha:
A bala bate e não fura...⁵⁸

Nas trocas, é exaltada também a dureza do oponente, sendo que, na sequência dos versos, destacaremos, em primeiro lugar, que um dos cantadores afirma ser “mandingueiro” (“Eu também sou mandingueiro:/ Por cima do feiticeiro/ Faço virar o feitiço”⁵⁹). O “duelo” parece se enveredar, então, por elementos mágicos – mas, quando surge uma contestação que sugere ser a evocação de tais assuntos simples “pabulagem” (“Gomeiro vive no mato/ Mas diz que mora na praça...”), as trocas poéticas centram-se nas características da fala e do rosto (“Ave-Maria de prata,/ Padre-nosso de latão.../ Papagaio também fala,/ Mas não tem compreensão” “Eu faço o mesmo contigo,/ Seu cara de boca-torta!”), intensificando-se o debate, novamente, pela agressão na região bucal (“Quem sabe tudo e diz logo/ Fica sem nada a dizer... [...]/ Corto-te o beijo de cima,/ Faço sorrir sem querer...”⁶⁰). Ao que a réplica evoca uma ameaça de prisão e surra ao modo da escravidão (“Eu te mando pra Farnande,/ Te meto no xilindró.../ Se resmungar leva peia,/ Se chorar, leva cipó!”⁶¹).

Por esses versos, somos recolocados, assim, e a despeito das próprias concepções do folclorista, diante da temática do corpo e da voz dos negros, em toda a sua dramaticidade e elementos sociais, culturais e religiosos complexos, na cantoria.

1. Outra das peças simuladas por Perigo teria sido uma “Ligeira” – forma da cantoria da qual não encontramos uma definição consensual.⁶² Não obstante, parece que a “Ligeira”, tal como a embolada de raiz africana, envolvia uma troca poética acelerada, pontuada por refrão, podendo abranger a dança. Assim, Perigo escolhe uma forma de desafio que se aproxima dos cocos e, particularmente, do coco de embolada. Forma essa que, significativamente, Manuel Diégues Jr. informava, em 1950, estar já em desuso.⁶³

2. Nos versos da Ligeira transcritos por Mota, aparecem, tal como no “Desafio” citado anteriormente, alguns elementos mágicos (“– Ai! Eu vi a velha rezando/ Com a sola dos pés p'r'o p'r'o ar.../ – Ai, d-a dá!/ Já calcei uma botina/ C'os C'os dedo pro calcanhá...”), bem como a afirmação da dignidade de um cantador pronto para revidar qualquer insulto/ agressão física (“– Ai!/ Você hoje aqui apanha,/ Até a gata miá!/ – Ai, d-a dá!/ Quanto meu pai não me deu,/ Este cabra qué me dá!/ – Ai!/ Quem me dé também apanha,/ Outro remédio não há!”⁶⁴). É tematizado, ainda, de forma evidentemente ambígua, o universo de fartura em que um dos ou ambos os cantadores teria(m) vivenciado (“– Ai, d-a dá!/ Bebi leite de cem vaca/ Na porteira do currá.../ – Ai!/ Açuca de dez engenho/ Foi pouco pra me criá...”⁶⁵). O tema é logo seguido, porém, por versos de aviso ou repreensão (“– Ai, d-a dá!/ Quem com muitas pedras bole/ Na cabeça uma lhe dá./ – Ai!/ Cuspe de fumo em jejum,/ Bote essa boca pra lá!”⁶⁶), o que sugere que pelo menos um dos versos relativos àquela “fartura” poderia ter subentendido, em alguma medida, uma ação de transgressão.

3. Na parte final, a troca de insultos, provocações e brincadeiras pressupõe alguma forma de oposição que comenta a clara presença do universo dos cocos de roda e da cultura negra:

4.

– Ai, d-a dá!
 Meu povo, abra esta roda
 Pra este macaco dançá...
 – Ai!
 Eu canto de todo jeito,
 Beiço de três alguidar!
 – Ai, d-a dá!
 Com cabra sem fundamento
 Não gosto de vadiá...
 – Ai!
 Isso sempre foi desculpa
 De quem não sabe cantá.⁶⁷

Assim, ainda que pelo filtro de Mota, o discurso de Perigo talvez pareça, novamente, incorporar certa tensão entre a cantoria “branca” e a cantoria de raiz raizmatriz africana, já presente no próprio desafio de Romano e Inácio, contendo, em si mesmo, concomitantemente, o rebaixamento e a defesa do segundo elemento. Significativamente, nas trocas poéticas iniciais há os versos: “Uns gostam de moça branca, / outros de sarará...”⁶⁸. O rebaixamento ataca, em destaque, o corpo, a dança, a boca. Já a defesa reivindica a invulnerabilidade do corpo e a flexibilidade/ diferença na forma de pensar e encarar a própria cantoria, a vida.

III – Considerações finais

Severino Perigo foi uma figura que esteve à margem da cena principal da cantoria de viola entre os séculos XIX e XX. Além de não aparecer nas pelejas de cordel, seu Marco – ou

antes o Marco ouvido e filtrado por Mota em um encontro fugaz –, chegou a ser considerado como uma “reminiscência deformada” de um suposto Marco de Romano do Teixeira.⁶⁹ Estranha hipótese, levando-se em conta que Perigo foi um fervoroso admirador de Inácio... Como se não bastasse, versos que cantou a Mota foram, com alguma probabilidade, tomados por Câmara Cascudo sem mencioná-lo, tendo sido inseridos em meio ao contexto de caracterização do “cantador nordestino” como tipo abstrato.⁷⁰ Como no caso de tantos outros cantadores negros, percebe-se que atuaram, assim, forças que contribuíram para o apagamento de sua memória.⁷¹

A leitura dos versos e comentários de Severino Perigo, filtrados por Leonardo Mota, permite entrever que, a uma distância de quase quarenta anos da Abolição, o cantador patense ainda elaborava as relações escravistas que presenciara na infância – com o decisivo auxílio do Marco da Catingueira –, através de seu canto. Para tanto, seu discurso parece revelar um grande preparo no isolamento, em pelejas imaginárias que são antes monólogos nos quais, todavia, debatem mais de uma voz. Vozes sociais que reencenam o exorcismo dos fantasmas da escravidão, recolocando, a cada momento, a integridade do corpo e da voz. A proteção do corpo, evidente nos versos a ele dedicados, é realizada, assim, por uma elaboração simbólica (de que participa, até mesmo, a elaboração/lembança de um Marco em que, de um total de sete, a “defesa” ocupa duas estrofes inteiras e parte de uma terceira). Proteção que, porém, não parece ter sido suficiente para o tipo de enfrentamento do preconceito exigido por uma participação no “circuito profissional” da cantoria, que se somaria ao peso das instituições sociais já permeadas pelo racismo. Com efeito, a performance vocal recebe ainda, possivelmente, e ao menos para certas ocasiões como aquela provocada pelo “folclorista”, a grande motivação do modelo idealizado de Inácio – impossível, porém, de ser alcançado – e o impulso de um elemento externo libertador: o álcool. Pelo que se pode entrever, o corpo e a voz de Perigo talvez precisassem de outros contextos para que pudessem se libertar.

Notas de fim

¹ Maria Cristina Cortez Wissenbach, “Cartas, procurações, escapulários e patuás: os múltiplos significados da escrita entre escravos e forros na sociedade oitocentista brasileira”, *Revista Brasileira de História da Educação*, no. 4, jul./dez. 2012, p. 103-122, jul./dez. 2012.; Klebson Oliveira, *Negros e escrita no Brasil do século XIX: sócio-história, edição filológica de documentos e estudos linguísticos*, 2006, Tese de Doutorado, Salvador, Universidade Federal da Bahia, 2006.

² Wissenbach, “Cartas, procurações, escapulários...”, op. cit., p. 105.

³ Idem, p. 107.

⁴ Idem, p. 119.

⁵ Ivana Stolze Lima, “Escravos bem falantes e nacionalização linguística no Brasil”, *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 25, no. 50, jul./dez. 2012, p. 357.

⁶ Klebson Oliveira e Tânia Lobo (Orgsorg.), *África à vista: dez estudos sobre o português escrito por africanos no Brasil do século XIX*, Salvador, Edufba, 2009.

⁷ Idem, p. 28.

⁸ O conceito de negociação é central na nova historiografia da escravidão de a partir dos anos 1980, que o explorou com maestria. Para uma discussão recente do conceito, ver Beatriz de Miranda Brusantin, *Capitães e Mateus: relações sociais, culturas festivas e de luta dos trabalhadores dos engenhos da mata norte de Pernambuco (Comarca de Nazareth 1870-1888)*, 2011, Tese de Doutorado, Campinas, IFCH: Unicamp, 2011. Nessas negociações, os escravos utilizaram de astúcia para explorar as brechas do poder escravocrata, de formas as mais surpreendentes. Afinal, e para além dos atos de fuga, cada escravo poderia ter algo de acomodação e algo de rebeldia, em diferentes porções segundo cada caso, cada oportunidade. João José Reis e Eduardo Silva, *Negociação e conflito: a resistência negra no Brasil oitocentista*, São Paulo, Companhia das Letras, 1989, pp. 48; 71-72; 78.

⁹ “Um índice digno de registro é a liberdade do cantador-escravo ausentar-se do trabalho, viver airadamente, batendo-se com os violeiros distantes. O senhor nada cobrava de seus ganhos nem tinha direito a percentagem no rendimento. A inteligência de Inácio da Catingueira e Manuel Caetano deu-lhes a liberdade. Fabião das Queimadas juntou o dinheiro de sua alforria trabalhando livremente”. (Luis Luís da Câmara Cascudo, *Vaqueiros e cantadores*, Belo Horizonte, Itatiaia / São Paulo, Edusp, 1984 [1939], p. 158.). Em relação ao cantador Manuel Caetano, afirma Germana Gomes: “[...] a alforria se deu quando o seu senhor o viu versejar em um desafio nas redondezas de Barra de Santa Rosa-PB. Cantador conhecidíssimo no sertão, este também duelou com um dos repentistas mais perigosos, o Rio Preto”. (Germana Guimarães Gomes, “*Insultos*”, “*Elogios*” e “*Resistências*”: participação de repentistas negros em cantorias do Nordeste (1870-1930), 2012, Dissertação, João Pessoa, UFPB, 2012, p. 103.) A autora também observa: “Repentistas escravizados como Inácio da Catingueira, Preto Limão, Madapolão, foram alguns desses escravizados que possuíam certas regalias e podiam circular na sociedade escravista vivendo de suas cantorias”. (Idem, pp. 42-3.). Destaca, porém, que nada disso eliminava a violência da escravidão (Idem, p. 112). Observa que o espaço por onde circulou Inácio da Catingueira, “estava marcado por uma dualidade, por arranjos peculiares entre esse e o seu proprietário Manoel Luis, e é através desses arranjos que se compreende a liberdade de Inácio da Catingueira tão questionada pelo seu opositor.” (Idem, ibidem).

¹⁰ Ver Ivana Lima, “Escravos bem falantes...”, op. cit., pp. 356-357.

¹¹ Tania Alkmin, “*A fala como marca*”: escravos nos anúncios de Gilberto Freyre”, *Scripta*, Belo Horizonte, vol. 9, no. 18, pp. 221-229, 1o sem. 2006.

¹² Lima visa estudar a dimensão linguística de um processo de nacionalização, bem como as relações sociais da escravidão. Os jornais com que trabalha são relativos principalmente ao Rio de Janeiro. Ivone Stolze Lima, “Escravos bem falantes...”, op. cit., p. 352-369.

¹³ Gilberto Freyre, *O escravo nos anúncios de jornais brasileiros do século XIX (1979)*, p. 61; cit. por apud Maria de Fátima Noyaes Pires, *O crime na cor: escravos e forros no alto sertão da Bahia (1830-1888)*, São Paulo, Fapesp/Annablume, 2003, p. 214.

¹⁴ Pires, *O crime na cor*, op. cit., p. 214.

¹⁵ Leandro Gomes de Barros insere essa esta estrofe, cantada por Inácio, em meio à contestação ao “marco”/território poético/“sítio” de Romano. Leandro Gomes de Barros, “Romano e Inácio da Catingueira”, apud Orígenes Lessa, *Inácio da Catingueira e Luis Gama: dois poetas negros contra o racismo dos mestiços*, Rio de Janeiro, FCRB, 1982, p. 41. O poema assinado por Francisco das Chagas Batista repete parte desses versos, embora atribuindo a Inácio um tom mais reverente (“Meu branco não diga isso...”.... Francisco das Chagas Batista, “Martelo de Romano com Inácio”, apud Lessa, Inácio da Catingueira e Luis Gama, op. cit., p. 51), o que se casa perfeitamente à interpretação de Lewin. Linda Lewin, “Um conto de dois textos: oralidade, história oral e insulto poético em ‘O Desafio de Romano e Inácio em Patos’ (1874)”, in: Ana Claudia Marques (Org.), *Conflitos, política e relações pessoais*, Fortaleza, UFCE/FUNCAP/CNPQ-Pronex / Campinas, SP, Pontes Editores, 2007, pp. 81-107. Já a versão que parece ser de Athayde repete, para a passagem, as estrofes de Leandro. “Peleja de Romano e Inácio da Catingueira – suplemento Guajarina”, apud Lessa, Inácio da Catingueira e Luis Gama, op. cit., p. 63.

¹⁶ JC, 5/1/ jan. 1877, cit. por Gilberto Freyre, *O escravo nos anúncios de jornais brasileiros do século XIX*, Rio de Janeiro, Global, 2012 (edição digital), p. 99.

¹⁷ Freyre, op. cit. Idem, p. 101.

¹⁸ Quanto a este último aspecto, ver Wissenbach, “Cartas, procurações, escapulários...”, op. cit., Wissenbach, op. cit., p. 119.

¹⁹ “Desafio (cantigas) Ignácio da Catingueira e Romano” apud RODRIGUES DE CARVALHO (1967) *Rodrigues de Carvalho, Cancioneiro do norte*, Rio de Janeiro, INL, 1967 (1903), p. 187. Gustavo Barroso (*Ao som da viola: folk-lore*, Rio de Janeiro, Leite Ribeiro, 1921, p. 576) apresenta outra versão, em quadra, para a mesma estrofe: Ignácio da Catingueira,/ Escravo de Mané Luiz,/ Canto cava, como puxa,/ Como sustenta o que diz!

²⁰ Ver Elizabeth Travassos, “Ethnic in sung duels of north-eastern Brazil: collective memory and contemporary practice”, *British Journal of Ethnomusicology*, vol. 9 (1), pp. 61-94, 2000.

²¹ Ver Lewin, “Um conto de dois textos”, Lewin, op. cit.

²² Paulo Iumatti, “Violência e criação: considerações sobre o Marco e o cangaço na literatura de folhetos brasileira entre finais do século XIX e as primeiras décadas do século XX”, in Maria Luisa Lobato e Alain Bègue (Orgs.org.), *Literatura y música del hampa em los siglos de oro*, Madri, Visor Libros, 2014, p. 219-251.

²³ Ver, dentre muitos outros: Wissenbach, “Cartas, procurações, escapulários...”, op. cit.; João José Reis e Eduardo Silva, *Negociação e conflito: a resistência negra no Brasil escravista*, São Paulo, Cia Companhia das Letras, 1989; João José Reis e Flávio dos Santos Gomes (org.), *Liberdade por um fio – história História dos quilombos no Brasil*, São Paulo, Cia Companhia das Letras, 1996; Peter Eisenberg, *Modernização sem mudança – A indústria açucareira em Pernambuco (1840-1910)*, Rio de Janeiro, Paz e Terra / Campinas, Unicamp, 1977.

²⁴ Germana Gomes, “Insultos”, “Elogios” e “Resistências”..., op. cit.

²⁵ “Martelo de Antonio da Cruz e Joaquim Francisco”, in Gustavo Barroso, *Ao som da viola*, op. cit., p. 373.

²⁶ Abordamos o assunto no texto “Violência e criação”, op. cit.

²⁷ Olga de Jesus Santos, *O negro na literatura de cordel*, Rio de Janeiro, FCRB, 1989.

²⁸ Gomes, “Insultos”, “Elogios” e “Resistências”..., op. cit., p. 143-146.

²⁹ “Martelo de Antonio da Cruz e Joaquim Francisco”, in Gustavo Barroso, *Ao som da viola*, op. cit., p. 572.

³⁰ Ver Francisco das Chagas Batista, *Cantadores e poetas populares*, Paraíba, F. C. Batista, 1929.

³¹ Leonardo Mota, *Violeiros do norte: poesia e linguagem do sertão nordestino*, São Paulo, Monteiro Lobato, 1925.

³² Quanto ao conceito de performance que utilizamos em nossa leitura, ver Paul Zumthor, *Introdução à poesia oral*, trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia D. Pochat e Maria Inês de Almeida, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2010. Para a relação folclorista/informante, ver os ensaios de James Clifford e George Marcus, *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley, Los Angeles e Londres, University of California Press, 1986.

³³ Mota, *Violeiros do Norte*, op. cit., pp. 71-100.

³⁴ "Tive, de lastimar, apenas, que o rigor do inverno me não permitisse ir ao distrito do 'Teixeira', onde no lugar 'Mãe d'Água' vivera Francisco Romano Caluête (...). Ainda devido à dificuldade de transportes, desisti de visitar, não só a vila próxima de Santa Luzia do Sabugy, terra natal do famoso Antonio Ugolino, como também a povoação de São Mamede, onde ainda vivem Aleixo Criança e Antonio Caroca. Taes visitas me haviam sido alvitradas e encarecidas, na Capital, pelo engenheiro João Mauricio e pelo agrônomo F. Abdon da Nobrega que, afora me fornecerem os nomes dos principaes cantadores da zona de Santa Luzia, me industriaram sobre preciosos informantes que eu iria encontrar naquelas localidades.", Idem, pp. 71-73.

"Tive de lastimar, apenas, que o rigor do inverno me não permitisse ir ao distrito do 'Teixeira', onde no lugar 'Mãe d'Água' vivera Francisco Romano Caluête [...]. Ainda devido à dificuldade de transportes, desisti de visitar, não só a vila próxima de Santa Luzia do Sabugy, terra natal do famoso Antonio Ugolino, como também a povoação de São Mamede, onde ainda vivem Aleixo Criança e Antonio Caroca. Taes visitas me haviam sido alvitradas e encarecidas, na Capital, pelo engenheiro João Mauricio e pelo agrônomo F. Abdon da Nobrega que, afora me fornecerem os nomes dos principaes cantadores da zona de Santa Luzia, me industriaram sobre preciosos informantes que eu iria encontrar naquelas localidades". Idem, pp. 71-73.

³⁵ Idem, pp. 72; 86-87.

³⁶ Não encontrei referências ao mesmo nos folhetos mais antigos do acervo do IEB-USP, nem no banco digital da Casa de Rui Barbosa.

³⁷ Átila Augusto F. de Almeida e José Alves Sobrinho, *Dicionário bio-bibliográfico de repentistas e poetas de bancada*, João Pessoa, Editora Universitária, Campina Grande, Centro de Ciências e Tecnologias, 1978, vol. 1, p. 219. A *Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana* cita, no verbete "Cantadores negros", Severino Perigo, mas a única informação individualizada é aquela concernente às datas de nascimento e morte (c. 1870-1930). "Cantadores negros", in: Nei Lopes, *Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana*, 4a. ed., São Paulo, Selo Negro, 2011 (recurso digital).

³⁸ Mota, op. cit., p. 83.

³⁹ "Mas o povo cultua também a memória de um digno rival de Romano - esse prodigioso poeta negro que foi Inácio da Catingueira/ A minha breve passagem pela terra de Catingueira e de Romano fez com que eu me pusesse em contacto apenas com a musa de um cantador patense - Severino Perigo./ Preto como Inácio, Severino declara-se mais admirador de Catingueira que de Romano." Mota, op. cit., pp. 81-83.

⁴⁰ "Pois que, linhas atrás, falei do entusiasmo de Severino Perigo por Inácio da Catingueira, ambos cantadores negros, não é fora de propósito lembrar agora que em modestíssima tipografia de Patos adquiri livrecos de poesia popular, refertos de referências à glória de Inácio". (...) Mota, *Violeiros do Norte*, op. cit., pp. 91-92.

⁴¹ Mota, *Violeiros do Norte*, op. cit., p. 84. Cascudo transcreve a estrofe que contém esses versos mas não menciona sua provável fonte, nem muito menos cita Severino Perigo. Com a estrofe ele parece procurar ilustrar o tipo abstrato do "cantador", espécie de "cavaleiro andante" sertanejo. Uma voz peculiar se apaga, dessarte, em meio à construção idealizada de uma síntese que englobaria pequenos plantadores, donos de fazendolas, meeiros, mendigos, cegos, aleijados, negros etc. Luís da Câmara Cascudo, *Vaqueiros e cantadores*, Belo Horizonte, Itatiaia / São Paulo, Edusp, 1984 [1939], p. 127; 126-137.

⁴² Mota, *Violeiros do Norte*, op. cit., p. 83.

⁴³ Sobre o Instituto do Ceará ver Eduardo Lúcio Guilherme Amaral, *Intelectuais e política no Instituto do Ceará (1887-1920)*, 2002, Dissertação de Mestrado (de Mestrado em História), PUC-SP, 2002; Ver também Leonardo Mota, *Cabeças-chátas*, Brasília, SCP, 1993.

⁴⁴ Mota, *Violeiros do Norte*, op. cit., p. 73; grifo meu.

⁴⁵ Idem, p. 83.

⁴⁶ Idem, p. 84.

⁴⁷ Idem, p. 90.

⁴⁸ Idem, p. 81.

⁴⁹ Idem, *ibidem*.

⁵⁰ Idem, p. 83.

⁵¹ Idem, p. 84.

⁵² Para uma bibliografia sobre o Marco, ver Paulo Iumatti, "Violência e criação", op. cit.

⁵³ Severino Perigo constrói seu Marco em madeira, tal como João Martins de Athayde. Para edificá-lo, roga a Deus o talento de Sansão e a ciência de Salomão. Contendo uma mescla de elementos comuns a uma habitação ou cidade (sala, camarinha, "beco", corredor, cadeira), e levando-se em conta apenas suas características textuais, já que Mota silencia sobre a performance do cantador, seu Marco possui características bastante semelhantes às dos demais marcos da mesma época: um "tronco" como local de castigo destinado aos demais cantadores; uma "defesa" formada por elementos como um "gigante", milhares de cascavéis etc. Além disso, nele é empregado o trabalho de dezenas de "carapinas" e engenheiros, aparecendo o resultado final como autêntica maravilha - para a qual o cantador diz ter obtido ordem do Imperador e licença do Delegado. Finalizando suas hipérboles, Perigo afirmava que seu "tronco" poderia ser ouvido a dez léguas de distância. Apud Mota, *Violeiros do Norte*, op. cit., p. 82-83.

⁵⁴ Ver Rodrigues de Carvalho, op. cit., p. 260; Francisco das Chagas Batista, "Martelo de Romano com Inácio",

apud Orígenes Lessa, Inácio da Catingueira e Luís Gama, op. cit., p. 51; e Leandro Gomes de Barros, “Romano e Inácio da Catingueira”, apud Lessa, Inácio da Catingueira e Luís Gama, op. cit., p. 40.

⁵⁵ Ver Travassos, Travassos, “Ethics in sung duels of north-eastern Brazil”, op. cit. Parte de um processo de codificação das regras da cantoria e de monumentalização de suas figuras principais, muitos cantadores ou poetas passariam, com o tempo, a aspirar a construir ou estabelecer um Marco.

⁵⁶ Ver Lewin, “Um conto de dois textos”, op. cit. Significativamente, Almeida e Sobrinho, na introdução de sua coletânea de Marcos, cogitam terem sido os “versos dados por Leonardo Mota como de um Marco de Severino Perigo (...) [...] uma reminiscência deformada” de um suposto Marco de Romano do Teixeira, apoiando-se em vaga referência contida no “Marco Paraibano”, de José Adão. Almeida e Sobrinho (Orgsorg.), Marcos e vantagens, Campina Grande, UFPB, 1981, p. 17.

⁵⁷ Mota, Violeiros do Norte, op. cit., p. 84.

⁵⁸ Idem, p. 85.

⁵⁹ Idem, ibidem.

⁶⁰ Idem, p. 86.

⁶¹ Idem, p. 86-87.

⁶² Segundo Sebastião Nunes Batista, ela seria uma forma da cantoria caracterizada pela quadra bipartida, com versos de sete sílabas, dialogados, e precedidos do refrão “ai, d-a dadá”, na fórmula ABCB, em que cada cantador canta dois versos. Sebastião Nunes Batista, Poética popular do nordeste, Rio de Janeiro, FCRB, 1982, p. 34. Já Otacílio Batista e Francisco Linhares a definem como afastada do terreno do improviso. Sua denominação viria do fato de ser cantada com a maior rapidez possível. O Cantador fazia versos de sete sílabas, com rimas obrigatórias para os de ordem par, e sem número de linhas determinado. Otacílio Batista e Francisco Linhares, “Gêneros da poesia popular” in: Antologia ilustrada dos cantadores, 2a. ed., s.l., UFC, (s.d.) [1976]. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/antologia.html>. Acesso em: 19/02/ fev. 2015.

⁶³ Manuel Diegues Júnior, “Gêneros da cantoria”, Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 08/10/1950 out. 1850. Disponível em: <http://www.jangadabrasil.com.br/revista/maio90/cn90005b.asp>. Acesso em: 19/02/ fev. 2015.

⁶⁴ Mota, Violeiros do Norte, op. cit., p. 89.

⁶⁵ Idem, ibidem.

⁶⁶ Idem, ibidem.

⁶⁷ Idem, ibidem.

⁶⁸ Idem, pp. 87, 90.

⁶⁹ Ver Almeida e Sobrinho, Marcos e vantagens, op. cit., p. 17. Vide supra, nota 55.

⁷⁰ Ver Cascudo, Vaqueiros e cantadores, op. cit., p. 127. Vide supra, nota 40. Mário Marroquim também utiliza versos de Severino Perigo para realizar uma síntese abstrata – esta porém no terreno linguístico. Ver Mário Marroquim, A língua do nordeste – Alagoas e Pernambuco, 4a. Ediçãoedição, Maceió, EDUFAL, 2008 [1934], p. 136.

⁷¹ Em contraposição, o historiador Peter Beattie, em obra recém recém-publicada, parte de uma estrofe de Severino Perigo, transcrita por Mota, para analisar a história da colônia penal de Fernando de Noronha no século XIX. Peter Beattie, Punishment in paradiseParadise: raceRace, slaverySlavery, human Human rightsRights, and a nineteenthNineteenth-century Century Brazilian penal Penal colonyColony, Durham e Londres, Duke University Press, 2015.