DOI: https://doi.org/10.14201/0BR0019401416

DO ALPENDRE DA CASA GRANDE À INTERNET: A QUESTÃO DA REITERABILIDADE DA POESIA ORAL DOS CANTADORES E REPENTISTAS DO NORDESTE BRASILEIRO[1]

Del pórtico de la casa grande a internet: la cuestión de la reiterabilidad de la poesía oral de los recitadores e improvisadores del Nordeste brasileño

From the portico fo the casa grande to the internet: the question of the repeatability of oral poetry by reciters and improvisers form the Brazilian Northeast

Francisco Cláudio Alves Marques
Universidade Estadual Paulista (Unesp, Brasil)
Gustavo Henrique Alves de Lima
Universidade Estadual Paulista (Unesp, Brasil)

1 O tema abordado neste texto é parte integrante da tese de doutorado, em curso, financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – Fapesp, proc. n.º 2022/02712-7, intitulada "Poesia, poder e resistência: a instrumentalização da Cantoria no contexto das relações sociais e étnico-raciais do Nordeste entre o final do século XIX e início do XX".

Resumo: A poesia popular cantada no sertão do Nordeste brasileiro tem a prerrogativa de ser performada na presença de um público que ouve e interage com os cantadores. Por se manifestar como uma expressão viva da oralidade, o gênero se caracteriza, segundo Paul Zumthor (2010) por uma "falsa reiterabilidade". Com base nesta afirmação, pretendemos abordar a questão da reiterabilidade no âmbito da poesia cantada pelos cantadores e repentistas do Nordeste brasileiro em contextos particularmente distintos – em situação de performance oral e presencial e nos *media* – à luz dos estudos de Paul Zumthor (2010) sobre poesia oral, performance e recepção.

Palavras-chave: poesia oral; reiterabilidade; cantadores; repentistas; Nordeste brasileiro.

Resumen: La poesía popular cantada en el *sertão* del Nordeste brasileño tiene la prerrogativa de escenificarse en presencia de un público que oye e interactúa con los recitadores. Por manifestarse como una expresión viva de la oralidad, el género se caracteriza, según Paul Zumthor (2010) por una falsa reiterabilidad. Basándonos en esta afirmación, pretendemos abordar la cuestión de la reiterabilidad en el ámbito de la poesía cantada por los recitadores e improvisadores del Nordeste brasileño en contextos particularmente distintos – en situaciones de escenificación oral y presencial y en los medios audiovisuales – a luz de los estudios de Paul Zumthor (2010) sobre poesía oral, *performance* y recepción.

Palabras clave: poesía oral; reiterabilidad; recitadores; improvisadores; Nordeste brasileño.

Abstract: Popular poetry sung in the *sertão* of Northeast Brazil has the prerogative of being staged in the presence of an audience that listens and interacts with the reciters. Because it manifests itself as a living expression of orality, the genre is characterized, according to Paul Zumthor (2010), by a false reiterability. Based on this statement, we intend to address the question of reiterability in the field of poetry sung by reciters and improvisers of the Brazilian Northeast in particularly different contexts – in situations of oral and face-to-face staging and in audiovisual media – in light of the studies by Paul Zumthor (2010) on oral poetry, performance and reception.

Keywords: oral poetry; repeatability; reciters; improvisers; Brazilian Northeast.

1. Introdução

A poesia narrativa cantada no sertão do Nordeste brasileiro tem a prerrogativa de ser performada na presença de um público que ouve e interage com os cantadores. Pelo fato de se manifestar como uma expressão viva da oralidade, o gênero se caracteriza, segundo Paul Zumthor (2010), por uma "falsa reiterabilidade", e é especialmente em virtitude de sua difusão oral que "o texto transmitido pela voz é, necesariamente, fragmentário" (Zumthor, 2010, p. 59), de modo que, ao passar pelo crivo da voz, o "texto" oral jamais será performado da mesma maneira na presença de um novo público ou espaço: "A obra transmitida na performance, desenrolada no espaço, escapa, de certa maneira, ao tempo. Enquanto oral, não é jamais reiterável" (Zumthor, 2010, p. 275).

2. Objetivos

Neste artigo abordamos a questão da reiterabilidade no âmbito da poesia cantada pelos cantadores e repentistas do Nordeste brasileiro em contextos particularmente distintos – em situação de performance oral e presencial e nos *media* – à luz dos estudos de Paul Zumthor (2010) sobre poesia oral, performance e recepção.

Tendo em vista que são numerosos os gêneros poéticos que compõem a Cantoria, à semelhança do fenômeno que ocorreu no final do século XIX no sertão nordestino, selecionamos um gênero em específico, denominado Marco, à maneira de um recorte capaz de contemplar as principais características da arte do repente bem como suas implicações socioculturais. Nesta seção trataremos deste gênero executado em situação de performance na presença de um público específico, aquele que vivencia as performances dos repentistas nas feiras, praças, ruas e alpendres das casas de fazenda do Nordeste brasileiro, com a finalidade de demonstrar que a poesía oral, pronunciada em tempo e contextos distintos, apresenta apenas traços de uma "falsa reiterabilidade", como salientou Zumthor (2010, p. 275).

Em que pese o fato de muitos estudiosos, até bem pouco tempo, atribuírem as origens da Cantoria nordestina à arte trovadoresca ibérica, devemos levar em consideração o fato de que as tradições se refazem (Lemaire 2010) e que, nessa dinâmica, adquirem novos significados à luz

dos novos contextos de recepção, de modo que, nestes espaços, antigos arquétipos se atualizam e se revitalizam continuamente. As tradições ibéricas aportadas na costa do Nordeste brasileiro tiveram a oportunidade de conviver, durante séculos, com as tradições orais indígenas e africanas, com as lutas pela terra e pela liberdade, com as adversidades do clima e da vegetação, de modo que antigas dicções não dariam conta de expressar o inusitado encontro de etnias e culturas presentes no território brasileiro.

A Cantoria, tanto a praticada na Península Ibérica, entre os séculos XIII e XIV, como a executada no Nordeste brasileiro, em meados do século XIX, nascem em um contexto de luta e são também uma expressão contumaz dessa lide, que ocorre tanto no momento da execução dos versos – os embates verbais – quanto fora da peleja – manifestada principalmente nas disputas étnico-raciais pelos exíguos espaços de poder existentes no Nordeste republicano. No chamado Ciclo do Gado nordestino (séculos XVII e XVIII), grupos de cantadores surgiram tocando suas violas e rabecas, narrando em versos o espetáculo das vaquejadas e a perseguição aos bois bravios, que fugiam por entre as veredas da caatinga mobilizando dezenas de vaqueiros que, depois da captura do animal, transformavam a aventura da perseguição em cantoria. Muitos daqueles vaqueiros eram negros ou mestiços, sendo que alguns, entre os primeiros, viviam ainda na condição de escravizados.

Os cantadores escravizados narravam a gesta do boi fujão como se estivessem falando de sua própria existencia e condição, como fizera o cantador potiguar Fabião das Queimadas, autor da renomada cantiga "Romance do Boi da Mão de Pau", em que utiliza a fuga e a perseguição ao boi para ilustrar alegoricamente histórias reais de negros que fugiam do cativeiro rumo aos quilombos, enfrentando a hostilidade das veredas do semiárido e a perseguição do capitão do mato, como ilustram as primeiras estrofes desta versão colhida por Irani Medeiros:

> Vou puxar pelo juízo
> Para saber-se quem sou
> Prumode saber-se dum caso,
> Tal qual ele se passou.
> Que é o boi liso vermelho,
> O Mão de Pau corredor!

Desde em cima, no sertão
Até dentro da capitá
Do norte até o sul,
Do mundo todo em gerá,
Em adjunto de gente,
Só se fala em Mão de Pau.

Pois sendo eu um boi manso
Logrei a fama de brabo,
Dava alguma corridinha
Por me ver aperiado,
Com chocalho no pescoço,
E além disto algemado…

Foi-se espalhando a notícia;
Mão de Pau é valentão.
Tando eu enchocalhado,
Com as algemas na mão,
Mas nada posso dizer,
Que preso não tem razão.

Sei que não tenho razão,
Mas sempre quero falá,
Porque além d'eu estar preso
Querem me assassinar…
Vossa mercês não ignoram;
A defesa é naturá...
(Medeiros, 2017, pp. 41-42).

Enquanto Fabião se apresentava nas festas juninas e vaquejadas do Rio Grande do Norte, em um cenário nem sempre amistoso, outro escravizado Inácio da Catingueira, se apresentava em Patos, na Paraíba, nas proximidades de Teixeira, cidade do sertão paraibano que, durante muito tempo, segundo Marlise Meyer, foi "Cenário de violentas brigas de família, berço de célebres cangaceiros... Lugar privilegiado de cantoria (...), cantadores e glosadores de grande porte, que renovaram o gênero tradicionalmente praticado" (Meyer, 1980, p. 40), tais como Nicandro, Ugolino, Agostinho Nunes da Costa, Manuel Cabeceira, Francisco Romano e Severino Pirauá de Lima. Em 1874, Inácio

chegou a disputar com um desses expoentes, Romano da Mãe D´Água, o qual, durante o embate, apela para o fato de seu rival ainda viver na condição de escravizado para rebaixá-lo. Ao que tudo indica, em alguns estados do Nordeste a relação entre negros, brancos e mestiços não era tão amistosa assim, como relataram folcloristas do naipe de Luís da Câmara Cascudo (1955).

Detalhes e episódios marcantes da *Peleja de Romano com Inácio* sobreviveram na memória de seus ouvintes ou foram anotadas por apologistas em folhas de papel almaço, deixando registros importantes que deram margem ao surgimento de inúmeras versões escritas em cordel no início do século XX. Em uma dessas versões, colhida por Luiz Nunes (1979) junto ao cantador Manoel do Piancó, a atitude de Romano para com Inácio remete ás lutas raciais travadas no Nordeste entre o final do século XIX e início do XX:

Romano:
Colega diga seu nome
Que eu quero ser sabedor;
Se é casado, se é solteiro
E onde é morador.
Se é cativo, me diga
Então quem é seu senhor.

Inácio:
Eu sou muito conhecido
Aqui por esta ribeira.
Este é um preto escravo
Inácio da Catingueira,
Escravo do meu senhor,
Compro, vendo e faço feira.

Romano:
Negro, que andas fazendo
Aqui nesta freguesia?
Cadê o teu passaporte,
A tua carta de guia?
Se andas fugindo, eu te amarro,
Nêgo comigo é na pia.
(Nunes, 1979, p. 77).

Entre o final do século XIX e as primeiras décadas do XX, a (des) construção verbal de "territórios" imaginários como fortalezas, castelos, sítios e lagoas consolidou-se como um expediente poético bastante comum entre poetas de cordel, repentistas e cantadores do Nordeste brasileiro. Esses territórios poéticos, denominados "marcos", integram um campo de batalha poético em que vão sendo "demolidos" cada marco territorial à medida que um cantador lança provocações ao seu rival de modo que, durante o debate, ambos procuram demonstrar sua superioridade na arte de compor em verso. Aquele que consegue desconstruir com maior eficácia o "marco" poético edificado pelo outro, é considerado o vencedor da peleja, sendo, por isso, aplaudido e eleito pelo público ouvinte como o poeta mais habilidoso no trato do verso e da rima.

Em uma das versões da peleja de Romano com Inácio da Catingueira, reelaborada em cordel pelo poeta Leandro Gomes de Barros (1910), a construção/desconstrução de um "marco", no caso um sítio, serve de mote a ser demolido pela habilidade poética do cantador negro, constantemente tratado como escravo pelo rival:

Romano:
Inácio eu sei que és duro,
Mas é lá na Catingueira,
Para Mãe d´Água onde moro
Não descambas a ladeira,
Pode o diabo ir ao céu
Mas tu não vais ao Teixeira.

Inácio:
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.

Romano:
As colunas do meu sítio
Foram feitas de aço puro,

Ao redor do sítio tem
Grossas paredes de muro,
Tem lugar aonde um negro
Caindo fica seguro.

Inácio:
Os muros lá do seu sítio
Com um sopro só eu desmancho,
Abra o olho e limpe a vista,
Olhe a desgraça no rancho,
E veja que o negro velho
Dar-lhe serviço de gancho.
(Barros, 1910, p. 12).

À volta do marco poético duas estratégias se impõem como fundamentais para o desenvolvimento da peleja: uma, a apresentação de um marco – território imaginário –, outra, a descrição desse marco (vantagem), com recurso ao exagero e à hipérbole, numa espécie de contar vantagem, exagerar na descrição do território imaginário fruto da criatividade do poeta. A título de ilustração, citaremos algumas estrofes do final da *Peleja de Ulisses Baiano com José do Braço*, versão de 1929, composta por João Martins de Ataíde e colhida por Átila Almeida e José Alves Sobrinho (1981), em que José do Braço concede a palavra a Ulisses para que este descreva seu sítio baiano (Vantagem) e depois Ulisses concede igual oportunidade para que José exalte seu mocambo gaúcho (Vantagem):

Ulisses:
Tenho um sítio na Bahia
Modelo da criação,
Quatro serras formam o muro
Três pedras formam o portão
Dentro dele tem fruteiras
Que chamam tudo atenção.

(…)

Esse sítio é colocado
Nos limites da Bahia,

Quatro serras são seus muros
Feitas com tal sementria
Quem não examinar bem,
Diz que é de alvenaria.

Então o grande portão
Dá saída para o norte,
Não há marreta que o quebre
Nem há escopo que o corte
Na face de uma das pedras,
Lê-se o futuro da sorte.

(…)

José do Braço:
Colega gostei de ver
Seu sítio mistificado,
Eu também tenho mucambo
Em chão próprio edificado
Dê-me licença a dizer
Onde mora seu criado.

No Rio Grande do Sul
Lá está nossa cabana
Lá perguntando onde é
A Veneza americana
Tudo ensina nossa casa,
Pessoa alguma se engana.

Eis aí caro colega
Nosso mucambo é assim,
Só nas mil e uma noites
O palácio de Aladim
Se o colega me aguentar
Eu inda descrevo o fim.
(Almeida; Sobrinho, 1981, pp. 12-15).

Entre 1917 e 1918, Leandro Gomes de Barros compôs o marco *Como derribei o marco do meio mundo*, em resposta ao *Marco do meio mundo* elaborado em cordel por João Martins de Ataíde, provavelmente um ano antes. No marco de Ataíde, entre tantos outros lugares imaginários, destaca-se uma "lagoa", assim cantada em sextilhas:

As águas dessa lagoa
Conforme o tempo do ano
Segundo o que tenho visto
Parece que não me engano
É cada onda imensa
P´ra mim não há diferença
Das vagas do oceano.
Nela tem todos os peixes
Piraíba e Tubarão
Xaréu, Baleia e Cavala
Lagosta e Camarão
A Cioba e Curimã
O Melro, a Curimatá
Biquara, Boto e Cação.

(…)

Na beira dessa lagoa
Eu fiz um grande estaleiro
Para construção de navio
Chamado vapor costeiro
Com acomodação larga
Tem uns que são para carga
Outros para passageiro.

(…)

As águas dessa lagoa
Quem lá foi pode contar
Pessoas que entram nela
Como quem vai se banhar
Seja ladino ou matuto

Toma banho e sai enxuto
Não precisa se enxugar.
(Almeida; Sobrinho, 1981, pp. 57-58).

No poema de Leandro Gomes de Barros a demolição da lagoa de Ataíde se dá nos seguintes termos:

Na lagoa do colega
Eu não achei fundamento
Fui tirar mil litros d´água
Porém não achei um cento
De peixe achei um muçu
Pequeno feio rabugento.

Sim; fui ver o estaleiro
Que o colega fez ali
Quando vi admirei-me
Perguntei: é isso aqui?
Ali só pode fazer
Esteira de piripiri.

(…)

Diz Ataíde que há
Mistério nessa lagoa
Água dela não molha
Assim não pode ser boa
Não molha porque é seca
A lama fede que enjoa.

Diz ele que lá tem flores
Só vejo espinho de cigano
Das frutas lá só achei
Um melão de São Caetano
Roído por passarinho
E já estava seco há um ano.
(Almeida; Sobrinho, 1981, pp. 66-67).

Além de se apresentar como uma oportunidade para que os artistas nordestinos demonstrem suas habilidades na arte de narrar em versos, o "marco" poético também se configura como um gênero que provoca os rivais da voz a cantarem "ciência" – conhecimento adquirido no acesso a compêndios escolares, jornais e almanaques –, apontando para o fato de que tanto poetas de cordel como cantadores se inspiram em variadas matrizes impressas para alinhavar suas composições, situando a arte da peleja entre o oral e o escrito. Um exemplo típico desse caráter híbrido da peleja nordestina encontra-se na disputa fictícia entre o cantador Joaquim Jaqueira e o poeta de cordel João Melquíades, quando ambos recorrem ao conhecimento livresco para falar de "ciência" ao som dos acordes de suas violas:

M – Queres cantar na política?
Traz a tua livraria
Escolhe na biblioteca
A melhor filosofia
Eu vou te mostrar quem sou
Na arte da cantoria.

J – Melquíades, eu te quero ver
Na física e geografia
O senhor cantar as águas
Demonstrando teoria
As águas em movimento
Que faz o mar noite e dia?

M – Eu para cantar as águas
Não é história comprida
O movimento do mar
Admira a sua lida
O mar é um grande rio
Que traz a terra envolvida.

J – Melquíades, você me diga
Se sabe perfeitamente
Por que razão a maré
Faz minguante e faz crescente
O mar que fluxa e refluxa
Com modos tão diferentes?

M – Na época da lua nova
A maré será maior
Não sendo nova nem cheia
A maré será menor
O mar encana suas águas
No sorvedouro melhor.
(Ferreira, 1979, pp. 2-3).

Estes breves exemplos que citamos aqui são, na verdade, trechos de antigas cantorias que correm atualmente no formato de folheto de cordel, em versões às vezes levemente modificadas, às vezes quase próximas daquilo que se entende como versão original. *A priori*, estas versões foram cantadas na presença de um público, geralmente nos terreiros e alpendres das fazendas ou casa-grande, em um contexto sociocultural comum ao cantador e à plateia, em situação de performance. Geralmente eram memorizadas na íntegra e depois anotadas em folhas de papel, para não caírem no esquecimento. Ocorre que uma possível reprodução fiel do dito e do cantado, em situação de performance, dificilmente ocorreria, tendo em vista o caráter fragmentário da poesia oral, como já destacamos anteriormente apoiados em Zumthor (2010).

A noção de "fragmentário", emprestada de Paul Zumthor (2010, pp. 59-60), é bastante pertinente para o estudo das versões impressas das pelejas mencionadas neste trabalho, haja vista que Zumthor se refere a essa noção como algo intrínseco à própria natureza da poesia oral. Segundo o autor, "o texto transmitido pela voz é, necessariamente, fragmentário" (2010, p. 59), e mesmo que o texto oral passe à forma escrita, tem-se ainda a presença da voz daqueles que participaram da produção do texto original. Zumthor (2010, p. 59) explica que todo texto transmitido pela voz é fragmentário, e por isso mesmo, "jamais reiterável".

Esse caráter fragmentário é que garante a revitalização do arquétipo, do texto matriz – se é que podemos chamar de texto matriz um texto transmitido pela voz –, haja vista que é memorizado no momento da performance ou anotado em folhas de papel, ficando a reprodução desse texto à mercê dos "buracos de memória", ou seja, das lacunas e esquecimentos, que garantem sua sobrevivência e atualizações no curso das tradições que se refazem.

Mesmo que um improvisador tente reproduzir uma obra já executada por ele mesmo ou outro cantador – algo que não fica bem aos olhos do público –, ainda assim ele não escapará à equação memória/esquecimento, como nos leva a crer Paul Zumthor (1993):

> O que transmite, numa performance, a voz de um recitante, de um cantor, de um leitor público, existe na memória do executante como um todo: com suas zonas incertas, suas vibrações, seu movimento; não uma totalidade, mas uma intenção totalizante, de agora e já, provida dos meios de se manifestar. A letra do texto não importa como tal. O "buraco da memória" em regime de performance é menos acidente que ocasião para um episódio criador: as culturas da Alta Idade Média forjando, em todas as línguas do Ocidente, o que se chama hoje de "estilo formular", tinham integrado à sua arte poética estas oscilações da memória viva. O particular deste estilo é, com efeito, assegurar no intérprete a predominância, sobre a memorização, do que se diria melhor com o termo antigo de relembrança (*remembrance*): por oposição à lembrança pura e simples do já-sabido, a recreação de um saber colocado sempre em questão quanto ao seu detalhe, e do qual cada performance instaura uma integridade nova (Zumthor, 1993, p. 21).

Segundo Zumthor (1993, p. 23), "Uma tradição poética pode se definir como um continuum onde se gravou a marca de textos anteriores, e que tende a determinar, por isso mesmo, a produção de novos textos". A poesia oral, assim praticada, mergulha no fluxo da tradição, que a renova sempre e sempre, levada pela voz e pelos fragmentos de memória sedimentados no inconsciente coletivo, no corpo a corpo das performances e situações novas e inusitadas.

Podemos afirmar, com segurança, que a poesia oral jamais se repete, a não ser que ela seja mediatizada. Primeiro porque, segundo Zumthor, como ela está ancorada na voz, e a voz é presença, bem como a performance também é presença, então o poema oral tal e qual ele é recitado, não se repetirá. Não podemos ouvir, pelo menos nestas condições descritas por Zumthor, um poema medieval, tendo em vista que, tanto a voz como a performance que veiculam o texto cantado ou recitado, ocorrem em situação de presença e com a participação do público, que interage com aquele que realiza a performance. Diz Zumthor (2005):

> A voz é presença. A performance não pode ser outra coisa senão presente. Eu não posso escutar nada do passado. No entanto, sei que no passado outros falaram, escutaram, da mesma forma que outros talvez o façam nesse momento nos seus lugares, em espaços tão longínquos que eu estou fora da capacidade de os ouvir. Todas essas vozes só podem chegar ao meu conhecimento mediatizadas (Zumthor, 2005, p. 83).

Atualmente, muitos cantadores se apresentam na televisão e no radio; podemos ouvi-los nos nossos gravadores, colocá-los na nossa *playlist*, ouvi-los cantando nas redes sociais e nos mais diversos canais de comunicação, no entanto, não temos a presença física e indispensável do cantador e do público em seu processo de interação; tampouco o espaço em que eu ouço o espetáculo da cantoria é o mesmo. Posso morar no Sudeste do Brasil e ouvir um cantador do Nordeste pela televisão ou pela internet, mas me falta a presença física, o(s) corpo(s) interagindo e agindo, a teatralidade do lugar em que ocorre a apresentação e a tatilidade, mas, mesmo assim, segundo Zumthor, temos uma situação de performance, mesmo que parcial.

5. Considerações finais

Todas as versões dos marcos e pelejas citadas neste texto foram ouvidas inicialmente por pessoas e apologistas que apreciavam a arte da cantoria; as memorizaram ou anotaram as estrofes que conseguiram lembrar depois, e as repassaram para a posteridade. Hoje podemos lê-las e até ouvir outros poetas e cantadores cantando e recitando os tais textos poéticos; podemos comprá-los nas bancas que vendem folhetos de cordel pois eles são reproduzidos aos milhares e vêm despertando cada vez mais o interesse dos estudiosos da história da literatura e de outras áreas do conhecimento. Ocorre que a cada performance, jamais ouviremos os mesmos textos, aqueles performados na presença de um público real, vivo, pulsante, publicado com o auxílio da voz, ao som de uma viola ou de uma rabeca, ou mesmo de um pandeiro – no caso das emboladas de coco -, porque tais textos sobreviveram na memória de seus ouvintes na forma de fragmentos, de modo que foram recontados, recantados ou impressos com suas lacunas sendo preenchidas como novos trechos e episódios da atualidade que os revitalizou, da imaginação de quem os recompôs.

Uma vez transmitidos pela televisão, pelo rádio ou pela internet, estes textos, mesmo em suas supostas primeiras versões, não ocorrem em uma situação de performance completa, nos moldes daquela realizada na presença de um público e em um tempo e contexto específicos. Conforme Zumthor (2005, p. 87), se o discurso poético é publicado no rádio ou outro aparelho eletrônico, o meio é só um suporte.

Referências

Almeida Á.; Sobrinho, J. A. (Sel. e Org.). (1981). *Marcos*. Campina Grande: UFPb/URNe, (Marcos e Vantagens, 1).

Ataíde, J. M. de. (n.d.). *Peleja de Ulisses Baiano com José do Braço*. Juazeiro do Norte: Editor Proprietário José Bernardo da Silva.

Barros, L. G. de. (1910). *O Cometa/Romano e Inácio da Catingueira*. Recife: s. n.

Cascudo, L. da C. (1955). *História do Rio Grande do Norte*. Rio de Janeiro: MEC/Serviço de Documentação.

Ferreira, J. M. (1979). *Peleja de Joaquim Jaqueira com João Melquíades*. Juazeiro do Norte: Filhas de José Bernardo da Silva.

Iumatti, P. (2020). *Cantos de guerra: cantadores negros e as disputas em torno do gênero do Marco (1870-1930)*. São Paulo: Alameda.

Lemaire, R. (2010). Tradições que se refazem. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, 35, Brasília, 17-30. Recuperado em 2 de setembro de 2023, de https://www.scielo.br/j/elbc/a/g3hhCLsQz7VXDMmzQg9fjrc/?format=pdf&lang=pt.

Medeiros, I. (2017). *Fabião das Queimadas: de vaqueiro a cantador*. Natal, RN: CJA Edições.

Meyer, M. (1980). *Autores de cordel*. São Paulo: Editora Abril Educação.

Nunes, L. (1979). *Inácio da Catingueira, o gênio escravo*. João Pessoa, PB: A União Cia Editora/Secretaria da Educação e Cultura.

Zumthor, P. (1993). *A letra e a voz: a "literatura" medieval*. São Paulo: Companhia das Letras

Zumthor. P. (2005). *Escritura e nomadismo*. São Paulo: Ateliê.

Zumthor, P. (2010). *Introdução à poesia oral*. Belo Horizonte: Editora da UFMG.