

Danilo Mataveli\*

Universidade Federal Fluminense (UFF)

## “Eu sou livre como o vento”: como cantadores da capoeira ressignificaram o poema *Peleja de Manoel Riachão com o diabo*, de Leandro Gomes de Barros<sup>1</sup>

**Resumo:** Este trabalho analisa gravações e outros registros históricos de momentos em que cantadores negros ligados às práticas da capoeira se apoderaram do poema de cordel *Peleja de Manoel Riachão com o Diabo*, de Leandro Gomes de Barros. Dentre os documentos analisados estão as gravações dos cantos de Bimba realizadas por Lorenzo D. Turner (1940), de Waldemar da Paixão, feita por Simone Dreyfus-Gamelon (1955), e de Traíra, publicadas pela Editora Xauã (1963). Ao longo do ensaio, proponho que é possível observar nesses registros os procedimentos de recorte, edição e ressignificação a que os versos do poema de Leandro Gomes de Barros são submetidos por esses cantadores. Também proponho que, em um contexto de disputa de raças e classes, as gravações são indícios de um fenômeno sociopolítico no qual representantes da cultura afro-brasileira impuseram sua liberdade de expressão artística por meio da subversão dos versos de um poema que, contraditoriamente, não apenas expunha como também reafirmava a negação desse direito.

**Palavras-chave:** Poesia brasileira, cancionero popular, capoeira

**Abstract:** This paper analyzes recordings and other historical records of moments when black singers linked to capoeira practices made use of the cordel poem *Peleja de Manoel Riachão com o Diabo*, by Leandro Gomes de Barros. Among the documents analyzed here are the recordings of Bimba made by Lorenzo D. Turner (1940), Waldemar da Paixão, made by Simone Dreyfus-Gamelon (1955) and Traíra, published by Editora Xauã (1963). Throughout the essay, I propose that it is possible to observe in these records the procedures of cutting, editing and re-signification to which the verses of Leandro Gomes de Barros' poem are subjected. I also propose that, in a context of racial and class disputes, the recordings are evidence of a socio-political phenomenon in which representatives of Afro-Brazilian culture imposed their freedom of artistic expression by subverting the verses of a poem which, contradictorily, not only exposed but also reaffirmed the denial of this right.

**Keywords:** Brazilian poetry, traditional music, capoeira

Nos anos de 1940-1941, o linguista afro-americano Lorenzo Dow Turner realizou uma série de gravações captando as manifestações das línguas utilizadas nos ritos e tradições orais dos descendentes das diásporas africanas no estado da Bahia, no Brasil. Seu objetivo era “comprovar a preservação de um fundo linguístico oeste-africano em locais e comunidades peculiares da diáspora africana nas Américas” (Vatin 2018: 11).

No decorrer de sua pesquisa, Turner se dedicou a registrar “os mais eminentes sacerdotes e sacerdotisas dos candomblés da época: Martiniano do Bonfim, Menininha do Gantois, Joãozinho da Goméia, Manoel Falefá, entre outros” (*ibidem*). Além das manifestações religiosas e litúrgicas, as gravações registraram uma série de cantigas relacionadas às práticas da capoeira, interpretadas por alguns de seus principais representantes até então, dentre eles os mestres Cabecinha, Juvenal e Bimba.

Catalogadas com a etiqueta 86-109-F, do ano de 1940, as cantorias de Bimba se iniciam no item número 30, disco 12-3562, lado A, faixa 1. Antes do início dos cantos, um narrador diz que “para as gravações do professor Lorenzo cantará agora o campeão de capoeira baiana, Bimba e seu conjunto” (Turner 1940). Em uma das sequências compiladas por Lorenzo Turner, anotada como o item número 50, disco 12-3563, lado A, faixa 1, o mesmo narrador apresenta os instrumentos utilizados pelo “conjunto” de Bimba e atribui a ele um papel de intérprete das cantigas de sua região. “Cantará agora”, diz o narrador, “ao som do caxixé,<sup>2</sup> do berimbau e do pandeiro, Bimba e seu conjunto, interpretando cânticos regionais” (*ibidem*). A primeira cantiga deste item traz os seguintes versos:

Per'de mim tem um vizinho  
Per'de mim tem um vizinho  
que enricô sem trabalhá  
Meu pai trabalhô tanto  
nunca pôde enricá  
Não deitava uma noite  
que deixasse de rezá, camará<sup>3</sup>  
(*idem*, 1940)

Os versos cantados por Bimba se opõem a dois emblemas morais: o primeiro diz respeito à crença de que o trabalho por si só traz alguma riqueza ou prosperidade, o segundo, por consequência, desmente certos ideais que pregam a devoção religiosa como um caminho para recompensas materiais.

A cantiga é composta por uma sextilha de versos heptassílabos – excluída a sua primeira frase, cuja repetição pode ser considerada retórica. No primeiro verso, a palavra “perto” sofre um processo de acomodação sonora e perde uma sílaba para se adequar melhor ao ritmo. No fim do último verso, o cantador acrescenta o vocativo “camará”, variante de “camarada”, cujo efeito retórico é estabelecer um diálogo com o público e

com o coro da cantiga que virá logo a seguir. Do ponto de vista métrico, esse vocativo se configura mais como um apêndice do que como parte integrante do verso.

A *cadência fônica* da cantiga é organizada por *rimas interspersais* que reiteram os fonemas finais do segundo, terceiro e sexto versos. Além dessas rimas, há ainda na cantiga a orquestração de um *andamento fônico* estruturado por meio de *processos de harmonização* que reiteram determinados segmentos sonoros, como é o caso das palavras "pôde" e "noite", "deitava" e "deixasse".<sup>4</sup>

Não há nada na apresentação de Bimba – nem nos prolegômenos feitos pelo narrador da gravação – que indique a origem ou a autoria desses versos. Assim como aquelas encontradas em diversas manifestações populares, muitas das cantigas entoadas nos jogos de capoeira são composições anônimas. Em outros casos, mesmo tendo uma autoria estabelecida, esses artefatos culturais são tomados por um público, modificados e mantidos por uma tradição oral até o ponto em que já não importa tanto a sua origem ou as suas pretensões originais. O que importa, a partir daí, é o uso e as finalidades com as quais são empregados em um determinado contexto histórico e social.

É justamente esse o caso da sextilha cantada por Bimba em sua apresentação para as gravações de Lorenzo Turner. A despeito de algumas variações específicas, é possível reconhecer os versos da cantiga como aqueles que compõem a estrofe de número sessenta e três da *Peleja de Manuel Riachão com o Diabo*, poema de Leandro Gomes de Barros, um dos mais destacados compositores de poemas de cordel de sua época. No poema de Gomes de Barros, a sextilha aparece da seguinte maneira:

[...]

N-O teu vizinho<sup>5</sup> e parente  
enricou sem trabalhar  
teu pai trabalhava tanto  
e nunca pôde enricar  
não se deitava uma noite  
que não deixasse de rezar

[...]

(Barros 1974: 14)

Gerenciado por pesquisadores da Fundação Casa de Rui Barbosa, o acervo *Cordel: Literatura popular* em verso mantém uma página dedicada a Leandro Gomes de Barros. Nela, há dez edições catalogadas do folheto da *Peleja de Manoel Riachão com o Diabo*. Há pelo menos duas edições cujo ano de publicação não é totalmente preciso. Sabe-se apenas que foram publicadas nos anos de 1900. Uma delas não traz sequer a localização da editora ou tipografia responsável pela reprodução do folheto, a outra traz como localidade a cidade de Guarabira, município da Paraíba, estado onde nasceu Leandro Gomes de Barros. Dentre as edições totalmente datadas, a mais antiga nos remete ao ano

de 1951. Ela foi editada e publicada na cidade de Juazeiro do Norte (Ceará), pelo poeta, editor e tipógrafo José Bernardo da Silva. A esta seguiram-se outras quatro edições feitas naquela mesma cidade, datadas de 1955, 1959, 1961, 1974 e 1975. O acervo também cataloga duas edições feitas na cidade de São Paulo, uma do ano de 1974 e outra sem ano específico, mas também de 1900. Sem contar as possíveis edições não catalogadas no acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa, impressiona a quantidade de edições produzidas da *Peleja de Manuel Riachão com o diabo*, em um tempo relativamente curto. Elas demonstram a grande popularidade do poema, ainda que não tenhamos a dimensão estimada de suas tiragens.

Talvez não seja possível afirmar que Bimba conhecesse a publicação do poema de Gomes de Barros. Nem consta que as modificações realizadas em determinados versos da estrofe tenham sido de sua autoria. Não sabemos de onde essas alterações vieram nem de que maneira foram introduzidas na sextilha. A única afirmação que podemos fazer é que, de um ponto de vista estético, elas atribuem à cantiga uma completa autonomia em relação à *Peleja de Manoel Riachão com o Diabo*.

O poema de Gomes de Barros é composto quase que integralmente em forma de um diálogo entre duas personagens: Manoel Riachão, um cantor e tocador de viola, e um negro desconhecido, que aparece de repente e o desafia para um duelo de cantoria. Da forma como se apresenta no poema, a sextilha é uma fala do negro dirigida a Manoel Riachão. Na versão cantada por Bimba, o interlocutor dos versos desaparece por meio das alterações operadas no primeiro verso da sextilha. Este é apenas o primeiro grau do processo de apropriação e autonomização da cantiga em relação ao poema de cordel. Este grau, que podemos chamar de intratextual, é operado diretamente na letra da cantiga. Nele, o poema é submetido não apenas a alterações linguísticas e rítmicas, mas também a procedimentos de recorte e edição de versos e estrofes. Assim, os intérpretes da capoeira tornam-se também autores de cantigas diversificadas ou coautores do poema. Um segundo grau levará em consideração o contexto em que os versos do poema serão apresentados e as novas práticas estéticas e políticas em que eles serão incorporados.

\*\*\*

Em seu clássico estudo *Capoeira Angola. Ensaio socioetnográfico*, publicado inicialmente pela Editora Itapuan, em 1968, Waldeloir Rêgo aponta algumas características do início do jogo da capoeira:

Depois de várias e demoradas observações, consegui captar uma maneira quase que geral entre os mais antigos e mais famosos capoeiras. Sentados ou de pé, tocadores de berimbau, pandeiro e caxixi, formando um grupo; adiante capoeiras em outro agrupamento, seguido do coro e o público em volta, vêm dois capoeiras, agacham-se em frente dos tocadores e escutam atentamente o *hino da capoeira* ou a *ladainha* como chamam outros, que é a louvação dos

feitos ou qualidades de capoeiristas famosos ou um herói qualquer [...] (Rêgo 2015: 63),<sup>6</sup>

Como exemplo de “hino da capoeira” ou “ladainha”, o pesquisador apresenta uma cantiga que, em sua opinião, narra “as bravuras do repentista Manoel Riachão” (*ibidem*):

Riachão tava cantando  
 Na cidade de Açu  
 Quando apareceu um nêgo  
 Como a espece de ôrubú  
 Tinha casaca de sola  
 Tinha calça de couro cru  
 Beiços grossos redrobado  
 Da grossura de um chinelo  
 Tinha o olho incravado  
 Outro olho era amarelo  
 Convidô Riachão  
 Pra cantá o martelo<sup>7</sup>  
 Riachão arrespondeu  
 Não canto cum nêgo desconhecido  
 Ele pode sê um escravo  
 Ande por aqui fugido  
 Eu sô livre como um vento  
 Tenho minha linguagem nobre  
 Naci dentro da pobreza  
 Não naci na raça pobre  
 Que idade tem você  
 Que conheceu meu avô  
 Você tá parecendo  
 Que é mais moço do que eu.  
 (*idem*: 64)

Assim como as gravações da apresentação de Bimba realizadas por Lorenzo Turner, a transcrição de Waldeloir Rêgo registra a apropriação dos versos da *Peleja de Manoel Riachão com o Diabo* por parte dos praticantes da capoeira de sua época. Os vinte primeiros versos transcritos correspondem, com algumas alterações vocabulares e omissões, às quatro primeiras sextilhas do poema de cordel:

RIACHÃO estava cantando  
 na cidade de Assu  
 quando apareceu um negro

da espécie de urubu  
tinha a camisa de sola  
as calças de couro cru

Beiços grossos e virados  
como sola de chinelo  
um olho muito encarnado  
o outro muito amarelo  
êste chamou Riachão  
para cantar um martelo

Riachão disse: eu não canto  
com negro desconhecido  
porque pode ser escravo  
e andar por aqui fugido  
isso é dá cauda a nambu  
e entrada a negro enxerido

Negro-Eu sou livre como o vento  
a minha linhagem é nobre  
sou um dos mais ilustrados  
que o sol no mundo cobre  
nasci dentro da grandeza  
não saí de raça pobre  
[...]  
(Barros 1974: 1-2)

Os últimos quatro versos da cantiga transcrita por Waldeloir Rêgo figuram em estrofes diferentes e bem mais adiantadas no poema de Barros. Em certa altura do diálogo construído entre as personagens do cordel, o negro desconhecido passa a contar a história dos antepassados de Riachão, a fim de mostrar-lhe um conhecimento superior e absoluto. Isto faz com que, na estrofe de número quarenta e quatro, Riachão questione a procedência e a idade do seu interlocutor:

[...]  
R-Onde morava o senhor  
que o meu avô conheceu?  
que eu nem me lembro mais  
do tempo que ele morreu  
e você está parecendo

muito mais moço que eu?

[...]

(*idem*: 10)

Quatro estrofes adiante, após ouvir o negro falar não apenas de seu avô, mas também de seu bisavô, Riachão volta a indagar-lhe sobre a origem daquele conhecimento, passando a questionar a verdadeira identidade do negro:

[...]

- Mas que idade tem você  
que me faz admirar?  
conhecer meu bisavó?!  
eu não posso acreditar  
assim nestas condições  
faz até desconfiar

[...]

(*idem*: 11)

Outra cantiga documentada por Rêgo nos mostra um grau ainda maior de intervenção nos versos da *Peleja*:

Riachão estava cantando  
De Coité a Pimentêra  
Quando apareceu um nêgo  
Dizendo desta manêra  
Você disse que ama a Deus  
O teu Deus te engano  
Salomão ele fez rês  
São Pedro sempre soldado  
Fez um rico outro pobre  
Outro cego outro alejado  
Salomão ele fez rês  
Porque ele merecia  
São Pedro um simples soldado  
Porque a ele lhe cabia  
Fez um rico outro pobre  
Disso tudo Deus sabia.  
(Rêgo 2015: 128)

Assim como o primeiro, o terceiro verso da cantiga documentada no livro de Waldeloir consta na primeira sextilha da *Peleja*, o segundo verso e o quarto são livres inserções. Do quinto verso em diante, o que temos são variações das estrofes de número sessenta e um e sessenta e dois do poema escrito por Gomes de Barros. A essa altura da história, Riachão parece ter certeza de que o negro desconhecido com quem dialoga trata-se na verdade do diabo disfarçado de gente. Diante dessa certeza, Riachão diz ao negro que acredita em deus e que por isso não corre perigo. Inicia-se então um debate no qual o negro tenta esvaziar as crenças de Riachão, ao passo que este as defende.

[...]

N-Riachão, amas a Deus.

sendo mal recompensado

Deus fez de Paulo um monarca

de Pedro um simples soldado

fêz um com tanta saúde

outro cego e aleijado

R-Se Deus fêz de Paulo 1 rei

porque Paulo merecia

se fêz de Pedro um soldado

era o que a Pedro cabia

se não fôsse necessário

o grande Deus não faria

[...]

(Barros 1974: 14)

As comparações entre as cantigas registradas no livro *Capoeira Angola. Ensaio socioetnográfico* e as estrofes de Gomes de Barros demonstram a liberdade com que os versos eram cantados nas práticas de capoeira em certas localidades do estado da Bahia, que é o terreno estudado por Waldeloir Rêgo. A própria interpretação do estudioso a respeito da cantiga é livre em um sentido amplo. Da forma como foi ouvida e transcrita, ela não “narra as bravuras do repentista Manoel Riachão” (Rêgo 2015: 63). Ela sequer cita o primeiro nome do herói da história. O que nos leva a crer que Waldeloir Rêgo ao menos tivesse ouvido falar da história popular relacionada ao cordel ou do próprio folheto do qual saíam os versos cantados nos jogos de capoeira. Com efeito, em um capítulo de seu estudo intitulado “Comentário às cantigas”, o pesquisador define o vocábulo Riachão como um “nome próprio designativo do cantador Manoel Riachão de Lima” (*idem*: 237).

Seja como for, as diversas substituições vocabulares e as omissões e transposições de versos de uma estrofe para outra dão a entender que os cantadores e praticantes da capoeira aprendiam esses versos de maneira espontânea, por meio de transmissão oral.

Nessas circunstâncias, uma palavra pode soar como outra, o que pode ter sido o caso da palavra "linhagem", empregada no poema de Barros e substituída por "linguagem" na versão ouvida pelo estudioso baiano durante suas observações de campo. Para os pesquisadores da Fundação Casa de Rui Barbosa "foi essa condição de oralidade, de uma literatura feita mais para ser memorizada, cantada e fruída coletivamente do que para ser lida individualmente, que permitiu ao cordel alcançar um público cada vez mais amplo, formado, em sua maioria, por analfabetos e semi-analfabetos" (Fundação Casa de Rui Barbosa, [s.d.]: [s.p.]).

É possível imaginar, sem muita dificuldade, que fossem essas as condições dos praticantes da capoeira numa época em que a sua maioria era formada por negros pertencentes às classes mais desfavorecidas e marginalizadas da sociedade brasileira. Além disso, o Mapa do Analfabetismo do Brasil, publicado pelo Ministério da Educação, corrobora esta hipótese ao mostrar que, durante a década de 1900, a taxa de analfabetismo da população com quinze anos ou mais estava em 65,3%. Esse valor diminuiu nas décadas posteriores, mas ainda mantém patamares elevados nos anos 1940 (56,1%), 1950 (50,6%) e 1960 (39,7%). Historicamente, no Brasil, boa parte dessas taxas é composta por gente pobre: moradores de periferias, subúrbios ou regiões afastadas dos grandes centros urbanos e das elites econômicas. Essa parcela da população é formada, em sua maioria, por pretos e pardos.

Prosseguindo com a descrição do jogo da capoeira, Waldeloir Rêgo diz que, após a execução do hino da capoeira ou ladainha, "vem o que chamam de canto de entrada" (Idem: 65). Parte do seu exemplo são os seguintes versos:

lê, água de bebê  
lê, água de bebê  
Camarado  
(*ibidem*)

Na apresentação de Bimba registrada por Lorenzo Turner, imediatamente após a sextilha tomada da *Peleja de Manoel Riachão com o Diabo*, uma outra sequência de versos é cantada, dessa vez com a ajuda de um coro:

[...]  
Água de bebê  
(coro) ê, água de bebê, camará  
ê, qué me vendê  
(coro) ê, qué me vendê, camará  
[...]  
(Turner 1940)

De acordo com a descrição da estrutura e desenvolvimento do jogo da capoeira feita por Rêgo, a sextilha cantada por Bimba ocuparia o lugar do hino da capoeira ou ladainha. Assim como a cantiga transcrita pelo pesquisador em seu estudo. Isto concede aos versos tomados da Peleja um lugar destacado na organização do ritual. Bimba reproduz essa estrutura em cada uma das sequências performadas nas gravações realizadas por Lorenzo Turner, variando nas cantigas, mas mantendo a ordem dos gêneros apresentados. Tanto é assim que, após os chamados cantos de entrada, são cantadas por Bimba cantigas caracterizadas por estrofes curtas e pela alternância de vozes entre o cantador e o coro. Conhecidas como corridos, esses cantos dialogam ou não com os acontecimentos presenciados no decorrer de um jogo de capoeira. Eles dão espaço para a criatividade e para o improviso do cantador. Em seus versos, de maneira direta ou indireta, ele pode dar conselhos aos jogadores, elogiá-los, avisá-los de um perigo, provocá-los etc. Nas gravações feitas por Lorenzo Turner, também os cantos do grupo *Esperança Angola*, liderado por Cabecinha, além dos cantos apresentados por Juvenal, trazem a mesma estrutura observada por Rêgo nos anos 1960, acentuando a importância do elemento ritualístico da música de capoeira já nas primeiras gravações de que temos conhecimento, realizadas nos primeiros anos da década de 1940.<sup>8</sup>

\*\*\*

Em julho de 2007, as pesquisadoras Artionka Capiberibe e Oiara Bonilla realizaram uma entrevista com a antropóloga e etnóloga francesa Simone Dreyfus-Gamelon, em seu apartamento em Paris. Já aposentada naquela altura, a entrevistada relembra sua trajetória acadêmica, desde a formação no departamento de etnomusicologia no *Musée de l'Homme* até um dos principais trabalhos de sua carreira, realizado no Brasil entre os anos de 1954 e 1955: o estudo dos indígenas kaiapó do estado do Pará. Naturalmente, a conversa entre as pesquisadoras e Simone Dreyfus-Gamelon se ocupa em sua maior parte dos trabalhos etnográficos da entrevistada durante sua passagem pela América Latina. Contudo, em um determinado momento, as entrevistadoras perguntam como Simone teria passado “dos Kayapó e do Alto Xingu à Bahia?” (Capiberibe/Bonilla, 2008: 352). A resposta da etnóloga é a seguinte:

Eu tinha um amigo aqui na França, um grande amigo de [Alfred] Métraux. Era Pierre Verger, que eu conhecia do *Musée de l'Homme*. Quando estava no Rio, escrevi-lhe dizendo que gostaria muito de ir à Bahia e que eu tinha um enorme aparelho, completamente inadequado, que poderia servir para alguma coisa, se ele achava que eu poderia fazer algumas gravações de Candomblé. Ele respondeu gentilmente, dizendo: “sim, vou apresentá-la ao meu candomblé”, no qual era *babalaô*, “eis o nome das pessoas que você deve procurar ao chegar à Bahia”. Pensei: “não posso perder isso”. Tomei um barco no Rio para Salvador. Havia escrito aos amigos de Verger, todos brasileiros brancos, mas membros do candomblé, que não era

nada turístico, aliás era fechado aos turistas. Quando cheguei a Salvador, um jovem me apresentou, dizendo que eu havia sido enviada por Verger e, durante três noites, pude fazer o registro de um candomblé. Na terceira noite, a *Mãe de Santo* disse: “acabou, você não pode mais gravar, porque os espíritos não querem mais”. Fiz portanto um registro parcial deste candomblé. Gravei também músicas dos pescadores na praia, e de capoeira nas ruas. Elas foram editadas e gravadas em discos pelo *Musée de l’Homme*, assim como os cantos kayapó e os do alto Xingu. Depois da Bahia, tomei um barco de volta para a Europa. (*ibidem*)

O relato de Dreyfus-Gamelon sobre sua passagem pelo estado da Bahia tem algo de pitoresco. De acordo com ele, podemos inferir que as suas gravações de cantos de capoeira nas ruas da cidade de Salvador ocorrem quase por acaso. Mais precisamente, pode-se dizer que elas não teriam sido feitas caso os “espíritos” não tivessem interrompido a sua estadia nos rituais de candomblé. De um modo ou de outro, essas gravações não foram inicialmente planejadas. Mesmo antes de sua viagem à Bahia, a etnóloga sabia não ter um equipamento apto para um trabalho profissional e destaca em sua entrevista a utilização de um aparelho de gravação “completamente inadequado”. Ainda assim – seja por acaso ou por vontade dos “espíritos” –, ela pôde registrar em Salvador o acontecimento de uma roda de capoeira na localidade conhecida então como Corta Braço, que viria a ser o bairro da Liberdade.

O disco de vinil a que Simone Dreyfus-Gamelon se refere em sua entrevista traz na capa uma fotografia de Pierre Verger na qual dois homens negros performam movimentos típicos da capoeira em uma paisagem litorânea, com barcos e nuvens ao fundo. Eles estão descalços, sem camisa, vestem apenas calções brancos. O disco, que faz parte da chamada *Collection du Musée de l’Homme*, tem como título *Brésil Vol. 2 - musique de la Bahia*. Na primeira página de seu encarte, há duas fotografias dos jogos de capoeira gravados por Simone. Uma delas tem como legenda o texto “*Orchestre de Capoeira*”. Ela mostra o conjunto de capoeiristas que se encarregam do ritmo e do acompanhamento musical dos jogos – dentre eles está Waldemar da Paixão.<sup>9</sup> A outra fotografia enfoca dois “*Lutteurs de Capoeira*”. Um deles ataca seu oponente enquanto o outro se esquiva. Em sua segunda página, o encarte apresenta um texto sobre alguns aspectos da capoeira. Em certa altura, ele faz referência à academia dirigida por Waldemar, um barracão próximo à estrada da Liberdade. Ele também aborda alguns aspectos do ritual dos jogos de capoeira e da organização social dos capoeiristas:

*Les capoeiristas sont organisés en une société dont le président est le patron du local (une baraque et une estrade de plein air) où s’entraînent les lutteurs. Ceux-ci sont placés sous la direction d’un maître (mestre) et d’un contremaître (contra mestre), assistés d’un juge et de son suppléants.*

*Un coup de sifflet du juge donne le départ. L’orchestre attaque et, après un court prélude instrumental, le mestre chante les louanges des célèbres capoeiristes, du fameux Cangaceiro*

*Lampião ou quelque histoire se rapportant à sa propre vie. Les lutteurs l'écoutent accroupis devant les instruments, se recueillant un moment. À l'indication du berimbau, ils vont au centre de l'estrade et, tournent sur les mains, débutent par le "gingado", mise en garde et pas de danse tout à la fois. La lutte a commencé.*

[Os capoeiristas se organizam em uma comunidade cuja "presidência" é ocupada pelo responsável do local (uma barraca e uma estrada ao ar livre) onde os lutadores treinam. Estes estão sob a direção de um mestre e de um contramestre, assistidos por um juiz e seus suplentes.

Um apito do juiz dá a largada. A orquestra inicia e, após um breve prelúdio instrumental, o mestre canta as louvações dos célebres capoeiristas, do famoso Cangaceiro Lampião ou alguma história relacionada à sua própria vida. Os lutadores o escutam agachados diante dos instrumentos, meditando por um momento. Ao sinal do berimbau, eles vão ao centro do palco e, girando sobre as mãos, começam com o "gingado", uma postura de defesa e um passo de dança ao mesmo tempo. A luta começou.] (Dreyfus-Gamelon 1955: [s.p.]).

Não posso deixar de observar que o texto do encarte do vinil gravado pelo *Musée de L'homme* não faz qualquer menção ao nome de Waldemar ou de qualquer outro capoeirista presente naquele momento, embora já naquela época o mestre fosse um personagem conhecido e influente em seu meio.<sup>10</sup> Em um dos capítulos de *Capoeira Angola. Ensaio socioetnográfico*, intitulado "Capoeiras famosos e seu comportamento na comunidade social", Waldeloir Rêgo descreve Waldemar da Paixão da seguinte maneira: "como bom capoeirista antigo, a sua fama corre paralela à de Mestre Bimba. O seu repertório de cantigas é algo notório na cidade. Possuía academia de capoeira na Estrada da Liberdade" (Rêgo 2015: 306, grifo meu). Entre outras coisas, esta descrição ressalta a notoriedade do repertório de cantigas de Waldemar. Daí podemos deduzir a sua relevância na conservação, transformação e retransmissão oral desses cantos nos seus espaços de convívio.

Quase circunstancial, a gravação dos cantos de Waldemar realizada por Simone Dreyfus-Gamelon corrobora a descrição de Waldeloir Rêgo. Além disso, assim como aquelas feitas por Lorenzo Dow Turner, no início da década de 1940, ela pôde registrar outro momento histórico no qual os versos do poema *Peleja de Manoel Riachão com o Diabo* foram entoados por um cantador da capoeira – dessa vez em uma ocasião mais espontânea e provavelmente inesperada pelos atores envolvidos naquela manifestação.

Diferentemente da cantiga apresentada por Bimba a Lorenzo Turner em 1940 e das cantigas registradas por Waldeloir Rêgo em seu livro, os versos da *Peleja* não aparecem na gravação de Dreyfus-Gamelon na forma de um hino da capoeira ou ladainha. Os versos cantados por Waldemar aparecem em duas ocasiões, ambas em forma de corrido, primeiro alternando-se com o verso "paranaê, paranaê, Paraná":

[...]

eu vim de onde não vai, Paraná  
 pensamento igual o seu, Paraná  
 (coro) paranaê, paranaê, Paraná  
 saí do ideal, Paraná  
 primeiro que apareceu, Paraná  
 (coro) paranaê, paranaê, Paraná  
 agora acabei de crê, Paraná  
 tu és o inimigo, Paraná  
 (coro) paranaê, paranaê, Paraná  
 [tomô forma] dum hôme, Paraná  
 para vim cantá comigo, Paraná  
 (coro) paranaê, paranaê, Paraná  
 eu acredito em deus, Paraná  
 não posso corrê perigo, Paraná  
 (coro) paranaê, paranaê, Paraná  
 [...]

(Dreyfus-Gamelon 1955)

Nesta cantiga, os versos cantados por Waldemar correspondem às estrofes cinquenta e sete e cinquenta e oito da *Peleja de Manoel Riachão com o diabo*. Eles têm alterações e inserções para satisfazer a métrica da cantiga de capoeira, mas reproduzem quase integralmente as sextilhas do poema de Leandro Gomes de Barros.

[...]

N-O senhor pergunta assim  
 de que parte venho eu  
 eu venho de onde não vai  
 pensamento como o seu  
 eu saí do ideal  
 primeiro que apareceu

R-Agora acabei de crer  
 que tu és o inimigo  
 te transformaste em homem  
 para vir cantar comigo  
 mas eu acredito em Deus  
 não posso correr perigo  
 [...]

(Barros 1974: 13)

Nessa passagem do poema, Riachão já desconfia que o negro desconhecido que o convida para cantar seja o diabo disfarçado de gente, questiona sua origem e tem uma resposta bastante enigmática. Esta resposta lhe traz a certeza de estar diante de um ser sobrenatural, apelando assim para a proteção divina.

Mais adiante, Waldemar canta uma série de versos do início do poema, com algumas diferenças vocabulares próximas daquela cantiga transcrita por Waldeloir Rêgo em *Capoeira Angola. Ensaio socioetnográfico*. Dessa vez, os versos são intercalados em meio a um corrido que diz “abalô, Cajuêro, abalô/ abalô, deixa abalá”:

[...]

ô Riachão tava cantando

(coro) Abalô, Cajuêro, abalô

ô na cidade do Açu

(coro) abalô, Cajuêro, abalô

ô quando apareceu um preto

(coro) abalô, Cajuêro, abalô

ô da espécie de urubu

(coro) abalô, Cajuêro, abalô

ô chamando Riachão

(coro) abalô, Cajuêro, abalô

ô para vim cantar martelo

(coro) abalô, Cajuêro, abalô

ô Riachão disse: eu não canto

(coro) abalô, Cajuêro, abalô

ô com negro desconhecido

(coro) abalô, Cajuêro, abalô

ô porque pode ser escravo

(coro) abalô, Cajuêro, abalô

ô e andar aqui fugido

(coro) abalô, Cajuêro, abalô

ô isso é dá cauda a nambu

(coro) abalô, Cajuêro, abalô

ô isso é dá preto enxerido

(coro) abalô, Cajuêro, abalô

ô eu sô livre como o vento

(coro) abalô, Cajuêro, abalô

a minha language é nobre

(coro) abalô, Cajuêro, abalô

ô sô um dos mais ilustrado

(coro) abalô, Cajuêro, abalô

ô que o sol nesse mundo cobre  
(coro) abalô, Cajuêro, abalô  
ô nasci dentro da grandeza  
(coro) abalô, Cajuêro, abalô  
ô não saí de raça pobre  
[...]  
(Dreyfus-Gamelon 1955)

Em ambos os cantos, Waldemar submete os versos do poema a um procedimento intenso de recorte e montagem. Intercalando-os com o coro de um corrido, o cantador se diferencia dos demais registros observados até aqui, uma vez que aqueles dão aos versos da *Peleja* um lugar destacado, cantando-os em forma de ladainha, como é o caso da clássica versão cantada por Traíra, anos mais tarde, em gravação realizada pela Editora Xauã e publicada no disco de vinil *Capoeira. Documentos folclóricos* (1963).

Riachão tava cantando, ô meu bem  
na cidade do Açu  
quando apareceu um preto, ô meu bem  
da espécie d'urubu  
com uma camisa de sola, ô meu bem  
a carça de côro cru  
beiços grossos e virado, ô meu bem  
como a sola dum chinelo  
tinha um olho muito encarnado  
um olho muito encarnado  
o outro bastante amarelo  
outro bastante amarelo  
esse chamô Riachão, ô meu bem  
para ir cantá martelo  
Riachão arrespondeu  
eu não canto com negro desconhecido  
porque pode ser escravo, ô meu bem  
andá por aqui fugido  
isso é dá cauda a nambu  
isso é dá cauda a nambu  
e entrada a nêgo enxerido  
eu sô livre como o vento, ô meu bem  
a minha language é nobre  
sô um dos mais ilustrado  
que o sol nesse mundo cobre

nasci dentro da grandeza, ô meu bem  
não saí da raça pobre  
você nega porque qué  
está fugido demais  
se você não fô cativo, ô meu bem  
obras desmentem sinais  
ou seja livre ou seja escravo  
eu quero cantá martelo  
afine sua viola, ô meu bem  
vamos entrá em duelo  
só com a minha presença  
o sinhô já está amarelo, camaradinho  
ele é mandinguêro  
[...]  
(Xauã 1963)

Tanto a versão de Waldemar quanto a de traíra realizam intervenções significativas no poema. Num primeiro momento, elas podem facilmente passar despercebidas. Elas ocorrem nos níveis léxico e semântico. Em lugar do que lemos no poema de Leandro Gomes de Barros: “quando apareceu um *negro*”, Waldemar e Traíra cantam “quando apareceu um *preto*”. Levando em consideração a relação de sinonímia entre essas palavras, por que essa alteração seria tão importante?

Usada anteriormente para se referir ao “escravo ou empregado doméstico negro” (Michaelis, [s.d.]: [s.p.]) ou simplesmente para se referir de forma mais chula, vulgar e pejorativa a indivíduos de pele escura como as de Waldemar e Traíra, a palavra “preto”, empregada nas cantigas, marca a adaptação léxica do poema à fala cotidiana das camadas populares. A outra mudança para a qual já chamei atenção é a substituição da palavra “linhagem” por “linguagem”, que a princípio pode parecer apenas um equívoco na audição do verso do poema, o que teria ocasionado a substituição de uma palavra por outra de sonoridade semelhante. Essas hipóteses não podem ser descartadas. Mas acho que não é só isso. Essas alterações são índices de um processo de ressignificação a que a *Peleja de Manoel Riachão com o diabo* foi submetido ao ser tomada por cantadores da capoeira, em geral pretos ex-escravizados ou descendentes de escravizados.

\*\*\*

No ensaio “Aspectos do cômico-grotesco na *Peleja de Manoel Riachão com o diabo*, do poeta Leandro Gomes de Barros”, os pesquisadores Gustavo de Lima e Francisco Marques contextualizam a produção e circulação do poema de Barros em uma sociedade fortemente marcada por práticas racistas e escravocratas. Discutindo “os traços étnicos

de repentistas negros hiperbolizados nos improvisos de repentistas brancos e mestiços" (Lima/Marques 2021: 153), os pesquisadores chamam atenção sobretudo para as disputas de raça e classe que definem a sociedade brasileira durante e depois do período oficial de escravidão da população afro-brasileira.

Na cantoria nordestina do final do século XIX, tais traços [étnicos] não só remetem ao cômico grotesco medieval como também funcionam como elementos plásticos que ajudam na construção da deformidade física e moral do oponente negro com claras intenções de rebaixá-lo, não somente pelo fato de ser negro, mas especialmente porque, entre o final do século XIX e início do XX, no Nordeste principalmente, estabeleceu-se uma luta de classes entre ex-escravos – que viam na cantoria uma possibilidade de ascensão social – e brancos e mestiços – que viam ameaçado o lugar que ocupavam na sociedade nordestina, tanto em termos socioeconômicos como artísticos. (*idem*: 153-154)

Em suas leituras, Lima e Marques se baseiam nas análises de aspectos cômico-grotescos observados por Bakhtin nas manifestações dos carnavais da Europa medieval e na literatura cômica de François Rabelais. Segundo os pesquisadores, as obras de vertente cômica produziam muitas vezes caricaturas de figuras da Igreja ou do Estado com o intuito de promover o seu "rebaixamento". Tal procedimento "tinha a função de nivelar a todos e relativizar as diferenças, abolindo as barreiras entre as classes sociais" (*idem*: 155). Contudo, em uma sociedade apoiada econômica e culturalmente em um regime escravocrata, tal procedimento serviria a outros propósitos.

No ensaio de Lima e Marques vemos como os elementos cômico-carnavalescos trazidos da Europa medieval pelos colonizadores portugueses foram aplicados na produção da *Peleja de Manoel Riachão com o diabo* e "contribuíram para a descrição cômico-grotesca dos traços étnicos dos cantadores negros, com claras intenções de rebaixá-los no âmbito de uma sociedade que acabara de abolir a escravidão e começava a enxergar certos grupos étnicos como uma ameaça na luta por espaços" (*idem*: 156).<sup>11</sup>

No espaço das produções e das manifestações artísticas, os cantadores e repentistas negros se equiparavam e em muitos casos superavam os brancos ou mestiços nas disputas de cantoria. Este fato subverte o ideal cientificista e racista em voga na época – e que em alguns casos ainda persiste – segundo o qual a raça negra seria intelectualmente inferior à raça branca e até mesmo aos mestiços "que se autodeclaravam brancos na tentativa de angariarem, por meio da cantoria, direito à voz e à possibilidade de ascenderem socialmente" (*idem*: 159).

Liberdade, propriedade, trabalho remunerado e escolaridade básica foram direitos amplamente expropriados da população afro-brasileira durante séculos de escravidão. Ainda assim, os registros literários nos mostram que, no espaço das manifestações artísticas, os negros cativos ou ex-cativos buscavam a oportunidade de expressar sua liberdade e sua produção estética tanto quanto qualquer outra classe social.

Nesse período, aos cativos era amplamente negado o direito ao conhecimento letrado. Ensinar um escravo a ler e escrever era considerada uma prática de retrocesso. Apesar disso, alguns escravos, muitas vezes por conta própria, aprenderam a ler e escrever. Também existiram escravos, mais precisamente no Nordeste do Brasil, que possuíam habilidades na arte de cantar em versos nas cantorias e emboladas de coco. Tanto o cativo alfabetizado, como o que possuía a habilidade de cantar em versos, era privilegiado em relação aos demais, visto que alguns cantadores que se encontravam nessa condição conseguiram acumular o capital necessário para comprar a sua liberdade, um exemplo disso é do cantador Fabião das Queimadas, do Rio Grande do Norte, que depois de atuar muitos anos na cantoria, obteve sua carta de alforria. (*idem*: 160)

Além de Fabião das Queimadas, Lima e Marques se referem, em seu ensaio, à produção do cantador negro e escravizado Inácio da Catingueira (*idem*: 163). Personagens como esses não eram ignorados pelos capoeiristas da Bahia. Em *Capoeira Angola. Ensaio socioetnográfico*, Waldeloir Rêgo registra uma cantiga que faz o elogio de um cantador negro reconhecido por suas habilidades artísticas.

Iê  
No sertão já teve um nêgo  
Chamado Prêto Limão  
No lugá onde ele cantava  
Chamava o povo atenção  
Repentista de talento Poeta de profissão.  
(Rêgo 2015: 128)

Outro registro feito por Waldeloir Rêgo mostra o embate de cantoria “entre Manuel Macedo Xavier (Manuel Ninó) e Daniel Ribeiro, no povoado de Barcelona, município de São Tomé, no Rio Grande do Norte recolhido por [Luís da Câmara] Cascudo” (Rêgo: 277). Nessa contenda, Manuel Ninó tenta de todas as formas desclassificar seu oponente com insultos racistas, chamando-lhe de “negro feio do quengo de cupim/ nefasto da perna de tição/ babeco da bôca de furão” (Cascudo *apud* Rêgo: 277). Do outro lado, Daniel Ribeiro se refere à cor da pele de Manuel dizendo que “todo cabra amarelo é traiçoeiro” (*idem*: 278) e chamando-lhe de “amarelo da cara de pandeiro” (*ibidem*). Em certo ponto da disputa, Ninó rebate as ofensas de Daniel, incluindo-se também na raça preta, por sua condição de mestiço:

[...]  
Você falou em Caim?  
Já me subiu um calor!  
Nesta nossa raça preta

Nunca teve um traidor...  
Judas, sendo um homem branco,  
Foi quem traiu Nosso Senhor!...  
(*idem*: 279)

Lima e Marques apontam que a literatura de cordel, produzida no século XIX e início do século XX, registra com bastante força as disputas raciais entre cantadores e repentistas. O poema de Leandro Gomes de Barros é um dos seus maiores exemplos. Analisando os traços cômico-grotescos com que o narrador do poema descreve o sujeito negro, os pesquisadores destacam "o elemento plástico na narrativa com intenções claramente rebaixadoras, e não niveladoras, como ocorria no cômico-grotesco do carnaval europeu: lá, se rebaixava para nivelar; aqui, se rebaixa por motivos claramente raciais" (*idem*: 162). A observação de Lima e Marques da descrição do negro feita no poema é ainda mais contundente:

Na peleja, os "beijos", sobressaindo-se com relação às demais partes do rosto, sinonimizam a boca e, por extensão, a voz, e é exatamente isso que incomoda o oponente. Incomodava o fato de um cantador negro, inclusive muito habilidoso na arte do improviso, adentrasse com tanto sucesso um espaço dominado por cantadores brancos ou mestiços supostamente herdeiros da arte trovadoresca ibérica.

Em seus insultos, Riachão questiona a liberdade do contendor e, para isso, se vale da sua condição de homem livre na tentativa de construir, durante o debate, certa vantagem em relação ao cantador negro. Essa discussão cantada reproduz certas disputas raciais existentes tanto à época da escravidão como no pós Abolição em que o "branco" sempre tentava levar vantagem sobre o negro, ancorado na crença de sua superioridade racial. (*ibidem*)

Com isso, era de se esperar que os cantadores negros da capoeira condenassem ou desprezassem os versos de um poema como a *Peleja de Riachão com o diabo*, que associa o indivíduo negro a uma figura maligna, além de retratá-lo com traços cômico-grotescos. Contudo, a popularidade e a reincidência com que os versos do poema foram cantados por diversos representantes daquela manifestação cultural mostram o contrário. Como isso pôde acontecer em uma época na qual as manifestações das culturas afro-diaspóricas tomavam forma como instrumentos de resistência e combate às condições subalternas a que a população negra era submetida no Brasil?

Ensaando uma possível resposta, penso que ao mesmo tempo em que apresentam o negro como uma figura maligna e grotesca, os versos da *Peleja* lhe concedem uma voz que impõe o seu desejo de expressão artística, de liberdade social e estética. A frase "eu sou livre como o vento", proferida pelo cantador negro, ganha uma força importante nesse processo de exposição de um fundo social contraditório, desencadeado no plano estético e registrado no plano político pelo poema de Leandro Gomes de Barros.

Além da grande popularidade do poema, reiterada por suas diversas reedições ao longo dos anos, podemos imaginar que os cantadores da capoeira tenham se apropriado em particular dos versos da *Peleja* por conta de um processo de identificação com a figura do cantador negro, um personagem arduo e habilidoso em sua arte e que, mesmo diante das mais diversas difamações e questionamentos, rebate com êxito os esforços feitos pelo adversário para rebaixá-lo e impedi-lo de exercer a sua vontade de cantar.

Em uma das estrofes do poema, reproduzida na cantiga apresentada por Traíra na gravação publicada pela editora Xauã (1963), o personagem negro reforça seu desejo, impondo-se mais uma vez diante de seu oponente por meio dos versos: “Seja livre ou seja escravo/ eu quero cantar martelo/ afine sua viola/ vamos entrar em duelo/ só com a minha presença/ o senhor está amarelo”. Personificado em figuras como Preto Limão, Inácio da Catingueira, Fabião das Queimadas, Manuel Ninó e tantas outras, esses versos ganham um significado estético-político de subversão contra as suas condições de produção e existência. Ao mesmo tempo, os versos expõem o medo e o incômodo causados por um indivíduo negro que se propõe a falar e a se expressar esteticamente em uma sociedade na qual esses direitos lhe são reiteradamente negados. Não é por acaso que os cantadores da capoeira, negros em sua maioria, passaram a repetir versos como esses em suas manifestações, alterando o seu sentido por meio de variados procedimentos de edição e montagem.

Por vezes esses procedimentos podem parecer ingênuos ou circunstanciais. Contudo, se observamos uma das cantigas registradas por Waldeloir Rêgo, assim como a versão apresentada por Waldemar e por Traíra, percebemos que todas elas trazem uma alteração substancial em um dos versos de Leandro Gomes de Barros. Onde o poeta escreveu “a minha linhagem é nobre”, os cantadores disseram “a minha linguagem é nobre”. Essa alteração, aparentemente consolidada, não pode ser considerada apenas um equívoco ou ruído na escuta do verso, gerando a substituição de uma palavra por outra similar. Esta versão, antes de tudo, é um ajuste sociopolítico: de acordo com os padrões de nobreza de uma sociedade escravocrata, o negro cantador jamais poderia ser considerado de uma “linhagem nobre”. A nobreza da sua linguagem, no entanto, não poderia ser ignorada quando ele se apresentasse para cantar. Nesse caso, o ajuste é ainda mais significativo se associado à substituição da palavra “negro” por “preto”, realizada nas versões de Waldemar e Traíra. Tal mudança enfatiza e ao mesmo tempo desfaz a falsa contradição que seria um indivíduo preto capaz de ter uma linguagem nobre. Tanto mais porque era justamente por meio da linguagem que esses cantadores reajustavam o sentido dos versos de Leandro Gomes de Barros, possivelmente com o objetivo de reafirmar a sua nobreza, a sua capacidade e o seu desejo de se expressar livremente.

## NOTAS

\* Danilo Mataveli é graduado em Letras: Português e Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2017), mestre (2019) e doutor em Ciência da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2023). Atuou como coordenador adjunto do Núcleo Poesia do Programa Avançado de Cultura Contemporânea (PACC) da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Atualmente é professor de língua portuguesa na Escola Municipal Santos Dumont e pesquisador de pós-doutorado na Universidade Federal Fluminense, junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, com a supervisão da Pofa Dra Celia Pedrosa.

<sup>1</sup> Em *Capoeira, identidade e gênero: ensaio sobre a história social da capoeira no Brasil*, mais precisamente nos capítulos “Amarrando as saias: indícios sobre mulheres capoeiras na cidade da Bahia” e “O reinado das mulheres: a capoeiragem feminina no norte do Brasil”, Josivaldo Pires de Oliveira nos mostra que houve, desde sempre, mulheres praticantes da capoeira. Algumas delas adquiriram fama e relevância em determinados espaços culturais, “como é o caso de Salomé, personagem da memória da capoeira baiana” (Oliveira, 2009: [s.p.]). Por meio de estudos como os de Josivaldo Pires de Oliveira, é possível atestar a presença de mulheres nas rodas de capoeira já nas décadas de 1920 e 1930, o que nos leva à conclusão de que não podemos descartar o fato de ter havido mulheres cantadoras naquela época. Contudo, quando utilizo o gênero masculino no título e em outras partes deste ensaio, me referindo aos “cantadores da capoeira”, isto acontece mais por especificidade do que por generalização. Além do seu principal caráter de estudo literário, este ensaio traz uma pesquisa de fundo histórico e documental. Ainda assim, não podemos tomar como uma simples coincidência o fato de a totalidade dos documentos sonoros analisados aqui trazerem vozes de pessoas do sexo masculino como intérpretes das cantigas de capoeira registradas entre as décadas de 1940 e 1960 – daí a opção pelo substantivo masculino. Mais do que uma coincidência, este dado nos mostra o domínio exercido pelos homens no âmbito das práticas da capoeira durante esse período histórico.

<sup>2</sup> Variante em desuso do termo “caxixi”, que designa um dos instrumentos musicais utilizados na capoeira.

<sup>3</sup> Transcrevo os registros sonoros analisados neste trabalho com o objetivo de preservar os seus traços de oralidade, importantes para a compreensão de certos aspectos da língua falada pelas camadas populares na época em que foram documentados.

<sup>4</sup> Em *Teoria do Verso*, de Rogério Chociay, podem ser encontrados mais detalhes a respeito das técnicas comumente empregadas na versificação de língua portuguesa. Chamo especial atenção para os capítulos “O andamento fônico e seus processos” e “A cadência fônica: rima”, em que são analisados os processos de harmonização recorrentes na poesia de língua portuguesa.

<sup>5</sup> Exceto quando indicado o contrário, as transcrições de textos escritos buscam reproduzir fielmente a grafia e a acentuação presentes nas edições consultadas e relacionadas nas referências bibliográficas deste trabalho. Evidentemente, em um período em que as convenções ortográficas das prensas brasileiras eram extremamente instáveis, essas grafias mudam facilmente de edição para edição.

<sup>6</sup> Exceto quando assinalado o contrário, os grifos presentes nas citações são de seus respectivos autores.

<sup>7</sup> Em seu estudo “A construção do sentido no repente. Relações entre as estruturas linguísticas verbais e musicais no gênero ‘martelo’”, Ricardo Monteiro descreve o martelo como uma composição poética muito utilizada por cantadores da região nordeste do Brasil, constituída por “dez versos – os chamados ‘dez pés’ –

decassílabos, seguindo um esquema de rimas da forma ABBA ACCD DC” (Monteiro 2004: 310)

<sup>8</sup> A grande maioria das sequências de cantos de capoeira gravados por Turner é apresentada de acordo com a forma cristalizada na ordem: hino da capoeira ou ladainha, canto de entrada e corridos. Exceção para Juvenal, que apresenta dois cantos “de capoeira angola”, de acordo com o narrador da gravação. Ao primeiro deles segue-se imediatamente um corrido e ao outro um canto de entrada e um corrido. Isto mostra que, mesmo consolidada, aquela estrutura tradicional podia sofrer modificações específicas, atribuindo às manifestações do ritual da capoeira uma margem de variação que não pode ser menosprezada.

<sup>9</sup> Esta “orquestra” é chamada pelos capoeiristas de “bateria”. Além disso, é com a invocação desse nome, “bateria”, que, num determinado momento da gravação, Waldemar avisa ao coro que fará uma pausa em seus cantos e o ritmo seguirá apenas com o protagonismo dos instrumentos musicais.

<sup>10</sup> No início da gravação, há um momento em que podemos ouvir um dos participantes da roda chamar algumas vezes pelo nome de Waldemar enquanto outro o provoca de maneira jocosa, dizendo que “essa miséria tá desligada”, provavelmente fazendo menção ao aparelho de gravação de Simone Dreyfus-Gamelon. Waldemar responde em um tom categórico: “mande ligá, mande ligá!” E seu interlocutor replica: “eu mando aonde?”, isentando-se de qualquer responsabilidade ou autoridade naquela situação. Em outros momentos, além do de Waldemar, podemos ouvir dois nomes serem mencionados por participantes da roda: Lélé e Zacarias.

<sup>11</sup> De acordo com os pesquisadores, a associação do negro cantador à figura do diabo é um dado recorrente nas expressões de cantadores nordestinos durante o século XIX. Este fato soma-se aos traços grotescos, aterrorizantes e disformes com que o imaginário do europeu medieval construiu aquela que seria a forma material do diabo. “Todo esse imaginário europeu sobre o diabo é transplantado para o território brasileiro com a chegada dos colonizadores portugueses. [...] Para o estabelecimento da ordem, a ideia de bem e mal eram apregoadas, e a figura do diabo era utilizada como suporte ideológico para disseminar o medo e a obediência” (Lima/Marques 2021: 157).

## BIBLIOGRAFIA

- Barros, Leandro Gomes de (1974), *Peleja de Manoel Riachão com o Diabo*, Juazeiro do Norte, Tipografia São Francisco, <[https://dspace.bc.uepb.edu.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/27764/AA6466\\_integral.pdf?isAllowed=y&sequence=1&utm\\_source=pocket\\_saves](https://dspace.bc.uepb.edu.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/27764/AA6466_integral.pdf?isAllowed=y&sequence=1&utm_source=pocket_saves)> (último acesso em 20/10/2024).
- Brasil, *Mapa do Analfabetismo no Brasil* [s.d.], Brasília, Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (INEP), <[https://download.inep.gov.br/publicacoes/institucionais/estatisticas\\_e\\_indicadores/mapa\\_do\\_analfabetismo\\_do\\_brasil.pdf](https://download.inep.gov.br/publicacoes/institucionais/estatisticas_e_indicadores/mapa_do_analfabetismo_do_brasil.pdf)> (último acesso em 20/10/2024).
- Capiberibe, Artionka / Bonilla, Oiara (2008), "Simone Dreyfus e a antropologia: um tropismo pela América do Sul", *Revista de Antropologia*, vol. 51, nº 1, <<https://doi.org/10.1590/S0034-77012008000100016>> (último acesso em 20/10/2024).
- Chociay, Rogério (1974), *Teoria do Verso*, São Paulo, MacGraw-Hill do Brasil.
- Dreyfus-Gamelon, Simone (1955), *Brésil Vol. 2 - Bahia*, Paris, Musée de L'homme, <[https://www.discogs.com/release/7369867-Variou-Simone-Dreyfus-Roche-Br%C3%A9sil-Vol-2-Bahia?utm\\_source=pocket\\_saves](https://www.discogs.com/release/7369867-Variou-Simone-Dreyfus-Roche-Br%C3%A9sil-Vol-2-Bahia?utm_source=pocket_saves)> (último acesso em 20/10/2024).
- Fundação Casa de Rui Barbosa [s.d.], "Cordell: Literatura Popular em Versos. Apresentação", <[http://www.antigo.casaruibarbosa.gov.br/cordell/leandro\\_biografia.html?utm\\_source=pocket\\_saves](http://www.antigo.casaruibarbosa.gov.br/cordell/leandro_biografia.html?utm_source=pocket_saves)> (último acesso em 20/10/2024).
- Lima, Gustavo Henrique Alves de / Marques, Francisco Cláudio Alves, "Aspectos do cômico-grotesco na *Peleja de Manoel Riachão com o diabo*, do poeta Leandro Gomes de Barros". *Revista Falas Breves*, nº 9, <<https://falasbreves.ufpa.br/index.php/revista-falas-breves/article/view/224/208>> (último acesso em 20/10/2024).
- Michaelis, Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa [s.d.], "[Verbete] Preto", <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/preto/>> (último acesso em 20/10/2024).
- Monteiro, Ricardo Nogueira de Castro (2004), "A construção do sentido no repente. Relações entre as estruturas linguísticas verbais e musicais no gênero 'martelo'", *Revista Da Anpoll*, vol. 1, nº 17, <<https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/603>> (último acesso em 20/10/2024).
- Oliveira, Josivaldo Pires de (2009), *Capoeira, Identidade e Gênero. Ensaio sobre a história social da capoeira no Brasil*, Salvador, EDUFBA. [e-book]
- Rêgo, Waldeloir (2015), *Capoeira Angola. Ensaio socioetnográfico*, Rio de Janeiro, Fundação Gregório de Matos [1968].
- Turner, Lorenzo Dow, "[Brazil, Bahia, Rio Grande do Sul, Sergipe and Mato Grosso, ca. 1940-1941] [sound recording] / collected by Lorenzo D. Turner", <[https://iucat.iu.edu/catalog/79847?utm\\_source=pocket\\_shared](https://iucat.iu.edu/catalog/79847?utm_source=pocket_shared)> (último acesso em 20/10/2024).