

**“TUA COR VEIO MANCHAR/ NOSSA RAÇA BRASILEIRA”:
SILENCIAMENTOS, EMBRANQUECIMENTOS E PRECONCEITOS
NA POÉTICA DE CANTADORES DE VIOLA NEGROS NO NORDESTE
BRASILEIRO.**

Marcelo Vieira da Nóbrega¹
Maria Ignez Novais Ayala²

RESUMO

Este trabalho trata do forçoso processo de ‘embranquecimento’ a que foram submetidos os cantadores de viola negros, no Nordeste brasileiro – provocado por tendência ideológica de raiz arianista comandada por parte da crítica literária brasileira no lapso temporal localizado entre o final do séc. XIX e os primeiros anos do séc. XX. Sob circunstâncias de escravidão, os repentistas negros submeteram-se a agonístico processo de hibridização forçada, com efeitos nas suas performances. A pesquisa, de natureza documental e bibliográfica, objetiva identificar, a partir das produções poéticas de 03 cantadores negros, os processos embranquecedores e hibridizantes aos quais foram submetidos tais sujeitos, com base na análise de suas produções poéticas. Os estudos de Cascudo (2005), Romero (1956; 1977), Celso de Magalhães (1956), dentre outros, são responsáveis pelo fechamento à grande contribuição da diáspora africana, com fortes influxos árabe-ibéricos, na produção de cantadores negros. Bhaba (2014) trata da questão da hibridização enquanto processo agonístico. Ademais, Augostoni (2013) contribui para as concepções de diáspora africana. Já Freire (2015) e Soler (1978) mencionam a influência árabe-ibérica na cantoria de viola, enfraquecendo a teoria europeia e medieval dominante e justificadora das bases do nosso desafio de viola. Os estudos de Cascudo (2005), Linhares e Batista (1982) e Sobrinho (1990) mencionam as produções dos sujeitos cantadores envolvidos na pesquisa. Ser analfabeto, negro e repentista em uma sociedade escravagista seria motivo de deboche, censura e marca de preconceito por parte do cânone poético embranquecedor da época.

Palavras-chave: Diáspora africana, Nordeste brasileiro, Repentista negro, Embranquecimento, Tendência arianista.

1. INTRODUÇÃO

Os versos que intitulam este trabalho, transcrições da deixa³ do cantador⁴ branco Dimas Batista (PE), no momento em que duplava com o repentista negro Domingos da Fonseca (PI), expõem - para além da faceta histórica de preconceito e exclusão social que marcaram a

¹ Doutorando pelo PROLING/UFPB - Universidade Federal da Paraíba, vi2002@uol.com.br.

²(Orientadora). Doutorado pela USP – Universidade de São Paulo. Docente. PROLING/UFPB – Universidade Federal da Paraíba, ignez_ayala@uol.com.br

³ No ritual da arte do repente refere-se aos dois últimos versos da décima. Na estrofe seguinte, o outro cantador deverá obrigatoriamente rimar o verso final da estrofe anterior com o primeiro da estrofe que inicia.

⁴ Refere-se ao profissional da viola que improvisa versos, de acordo com critérios rígidos de rimas, métrica e oração (aqui entendida como obediência a assunto proposto), a partir de vários estilos solicitados (sextilhas, décimas, galopes, gabinetes etc). Neste trabalho, para efeitos didáticos – embora reconhecamos sutis distinções – fundimos a expressão cantador de viola com repentista.

presença do negro no espaço brasileiro, a partir da metade do séc. XIX – o sistemático processo de silenciamentos, controle e tentativa de ‘embranquecimento da raça’ a que foram submetidas todas as manifestações culturais das tradições negras, com a quebra de uma identidade construída historicamente por tais sujeitos na África, processo que apenas corroborou para um completo controle e monitoramento frente à valiosa contribuição da diáspora africana para todas as artes, inclusive a do repente, que surge pela metade do séc. XIX, no Nordeste brasileiro, mais precisamente na Serra do Teixeira, localizada no Vale do rio Pajeú, entre os estados de Pernambuco e Paraíba. A locução verbal “*veio manchar*”, em “*Tua cor veio manchar*” transcrita do mote do cantador, sublima a denúncia de que os negros deslocados para o espaço brasileiro em grande massa, sob circunstâncias sociais adversas, a partir da segunda metade do séc. XVIII, mais que sangraram nos calabouços dos navios, ‘mancharam’ a raça dita branca, e tiveram que – sob mecanismos de sobrevivência os mais diversos – ressignificar formas de pensar, agir e manifestar seus modos de ser, inclusive no tocante às suas crenças religiosas e culturas, menos a partir da apropriação e assimilação da ‘nova cultura’, e muito mais para um processo ambivalente e agonístico de cisão, negação e hibridização, marcador da identificação frente a sua nova identidade cultural imposta, condição sustentada Bhabha (2014) e denominada de intraduzibilidade da cultura.

Portanto, em meio às muitas expressões artísticas que, de uma forma ou de outra, tiveram que se hibridizar – à luz de um olhar para hibridização enquanto processo agonístico, antagonístico e contraditório, presente entre as chamadas culturas subalternas e hegemônicas, segundo Bhabha (2014) e Hall (2003) - a cantoria de viola, enquanto gênero da tradição essencialmente oral, que tem na vocalidade do improviso sua força maior, também recepcionou repentistas negros, quase sempre escravos, trabalhadores de fazendas em regime de escravidão e/ou profissionais liberais, além de mesclas híbridas de muitos cantadores de coco, sambadores e demais adeptos de diversas manifestações de raízes africanas que se moveram para o repente de viola.

Com efeito, esta pesquisa, de natureza documental e bibliográfica, propõe como objetivo geral investigar, nos registros das esparsas produções poéticas dos cantadores de viola negros, no lapso tempo compreendido entre a segunda metade do séc. XIX e os anos 40 do séc. XX, as estratégias de embranquecimento da cor a que foram submetidos tais sujeitos em nome da tendência arianista de supremacia da chamada raça branca, que tentou se legitimar, encabeçada pelos estudos que tratam da tese do chamado embranquecimento da cantoria de viola, de Cascudo (1979; 1984; 2005), Adolfo Coelho, Teófilo Braga, Celso de Magalhães e Sílvio

Romero (1977; 1954). Por sua vez, para os objetivos específicos propõe-se: 1º) analisar possíveis influências árabes na poética do repente de viola; 2º) identificar na produção poética dos cantadores negros investigados marcas de silenciamentos e discursos racistas amalgamados pela opressão histórica experienciada por tais sujeitos.

Por sua vez, para as concepções de hibridismo cultural, bem como seus efeitos correlatos na constituição das produções poéticas das chamadas classes sociais subalternas - dentre as quais enquadraremos os cantadores de viola negros – recorreremos aos estudos de Bhabha (2014) e Hall (2003).

Com efeito, para as compreensões de diáspora africana recorreremos aos estudos de Stuart Hall, Gilroy e Augustoni, este que defende que tal processo ocorre como “uma fenda histórica e sígnica aberta ao longo da história” cujos efeitos transcendem o mero deslocamento físico.

Por fim, Augustoni, ao tratar do binômio dominador x dominado na relação de resistências e opressões estabelecida nesta diáspora, propõe que se estabeleceu uma “plataforma dentro do sistema ‘cultural’, onde as relações e signos⁵ tinham que ser negociados, postos em jogo, defendidos ou eliminados, sem dúvida, na maioria das vezes, por meio de uma coerção violenta”. (AGUSTONI, 2013, p. 16).

2. METODOLOGIA.

Dentre os sujeitos cantadores negros cartografados na pesquisa destacam-se: Inácio da Catingueira, Fabião das Queimadas, Chica Barrosa, Domingos Fonseca, Preto Limão, dentre outros mais recentes, todos referenciados por Sobrinho (1990), Cascudo (1979; 1984; 2005), Linhares e Batista (1982) e Mota (1987). Entretanto, para efeito de análise das características embranquecedoras e demais elementos investigados nos processos diaspóricos - bem como as possíveis interferências da poesia árabe na produção poética de tais sujeitos – analisam-se as performances dos seguintes sujeitos: Inácio da Catingueira, Fabião das Queimadas e Cego Aderaldo. Para tal, traça-se uma rápida memória de cada um deles: 1º) Inácio da Catingueira. Nasceu em Catingueira, distrito de Teixeira (PB), e faleceu em 1879, aos 113 anos. É considerado o maior dos repentistas negros de todo o sertão nordestino, segundo Cascudo (2005). Da condição de escravo e negro construiu todo o seu imaginário poético, tocando e

⁵ Expressão de autoria do escritor haitiano René Depestre que se refere ao conjunto de características físicas do negro, presentes no imaginário colonial que marcam o marcum - tais como: cor da pele e os demais traços somáticos – e que naturalizam um discurso de normalização.

improvisando com seu pandeiro. Cascudo lhe atribui o lendário desafio, que teria ocorrido em Patos (PB) – entre ele e o cantor Romano da Mãe-d’água – que teria durado oito dias, fato prontamente contestado pelos escritores José Rodrigues de Carvalho, Sobrinho (1990), Mota (1987) e outros; 2º) Fabião Hermenegildo Ferreira da Rocha (Fabião das Queimadas). Nascido escravo em 1848, na localidade Queimadas, município de Santa Cruz (RN), e falecido em 1928, Fabião se notabilizou por comprar do seu senhor, Major José Ferreira da Rocha, as alforrias sua, de sua mãe e de sua sobrinha, com quem casou. Agricultor, analfabeto, raramente improvisava. Desenvolveu a técnica de construir os poemas de memória e decorá-los para as cantorias; 3º) Cego Aderaldo. Aderaldo Ferreira de Araújo. Nascido no Crato em 1878 e falecido em Fortaleza em 1967. Aos 18 anos, após o falecimento de seu pai, fica cego. Notabilizou-se como grande cantor, percorrendo, com sua rabeca, todo o Ceará e partes do Piauí e Pernambuco. A ele é atribuída a famosa peleja com José Pretinho do Tucum, na verdade criada pelo poeta piauiense Firmino Teixeira do Amaral.

DESENVOLVIMENTO.

É, por demais, controversa a origem da cantoria de viola. Duas posições teóricas se confrontam: na primeira delas, Cascudo (1984; 2005), com base nos estudos de Charles Barbier, defende que as raízes da arte do repente estariam na Europa, e atribui ao Canto Amebeu Grego - disputa de versos improvisados entre pastores gregos – como os primeiros registros mais remanescentes da presença dos desafios⁶, conforme descreve abaixo:

Os vestígios são fáceis de encontrar em Teócrito, idílios V, VIII e IX, em Virgílio, églogas III, V e VII. A técnica do Canto Amebeu fora empregada por Homero na *Íliada*, I, 604, e na *Odisséia*, XXIV, 60. Horácio alude a uma disputa entre os bufões Sarmentus e Messias Cisserrus nas *Sátiras* (Livro 1º, sát. V, p. 193, ed. Garnier). (...) Reaparece na Idade Média, nas lutas de *Jongleurs, Trouvères, Troubadores, Minnesingers*, na França, Alemanha e Flandres, sob o nome de *tenson*, diálogos contraditórios, declamados com acompanhamento de laúdes ou viola, a viola de arco, avó da rabeca sertaneja. Na Itália Meridional e na Sicília, o *tenson* era chamado de *contrastì*. No Mosela francês ainda há uma espécie de desafio, entre rapazes e moças, como os cantares de Portugal. Pode ser também travado entre homens e mulheres de certa idade, mas sempre se revestindo do caráter de improvisação e mesmo de certa acrimônia. Dão-lhe o nome de *Dayemans*. O *tenson* significava disputa, combate. (...)

⁶ Disputa entre cantadores, através de versos improvisados, nos quais cada um deles tenta – através de inúmeras formas de engrandecimento de qualidades pessoais, bravuras, conhecimentos, grandezas, etc – superar o seu oponente. Considerado como a essência da cantoria de viola, pela capacidade de envolvimento do público, enquanto gênero está presente em muitos estilos da cantoria de viola: Sextilhas em Desafio, Sextilha Agalopada em Desafio, Mote em Dez em Desafio, Galope à Beira Mar em Desafio, etc.

Em Portugal existiu logo o *cantar ao desafio*. O mais comum é o duelo, meio irônico, meio enamorado, entre moça e rapaz, nas ‘esfolhadas,’ batidas de trigo e horas de trabalho coletivo. (...) Para a América do Sul, e Central os gêneros emigraram. É o ‘corrido’. (CASCUDO, 2005, p. 185-9).

Por sua vez, em posição oposta à deste folclorista posicionam-se os estudos de Teófilo Braga, Freire (2015), Soler (1978) e Freire (2015), que propõem a tese de que o desafio português (ou *desgarrada*) proviera de raízes mouras. A gênese para tal defesa concentra-se na seguinte afirmação de Freire:

A singular predisposição do português para a colonização híbrida e escravocrata dos trópicos, explica-a em grande parte o seu passado étnico, ou antes, cultural, de povo indefinido entre a Europa e a África. Nem intransigentemente de uma nem de outra, mas das duas. A influência africana fervenda sobre a europeia. (...) O sangue mouro ou negro correndo sobre uma grande população brancarana quando não predominando em regiões ainda hoje de gente escura. (...) A Europa reinando, mas sem governar; governando antes a África (FREIRE, 2015, p. 66).

São inegáveis os efeitos, na formação da nossa identidade, do hiberismo maometano, decorrente do caldo cultural constituinte da diáspora africana no Brasil. Para além do olhar controverso e romanesco que a visão freireana impõe na dolorosa relação entre os portugueses e escravos – perpassando elementos como culinária, corpo, hábitos e sexualidade – reconhece este teórico que

a formação brasileira foi beneficiada pelo melhor da cultura negra da África. (...) O Brasil não se limitou a recolher da África a lama de gente de gente preta que lhe fecundou os canaviais e os cafezais; que lhe amaciou a terra a seca; que lhe completou a riqueza das manchas de massapê; vieram mestres, sacerdotes e tiradores de reza maometanos”. (FREIRE, 2015, p. 382; 391).

Ao tratar das controvérsias criadas entre diferentes antropólogos acerca das origens africanas da diáspora, Freire destaca duas raças que ocuparam o espaço brasileiro – os Horn Orientais e Sudaneneses, tanto os orientais quanto ocidentais - como os maiores responsáveis pela influência maometana em nosso meio. Ainda, transcrevendo depoimentos do abade Étienne, Freire corrobora que “o islamismo se ramificou no Brasil em seita poderosa, florescendo no escuro da senzala”. (FREIRE, 2015, p. 393). No que puderam, os negros

maometanos resistiram, hibridizaram-se, em especial os que este pensador denomina de ‘mais adiantados’.

Por outro lado, se não há dados científicos que possam relacionar qualquer enquadramento dos repentistas negros, aqui mencionados, a quaisquer dos grupos étnicos acima mencionados, tampouco podemos negar a tese da inexistência de tal relação. O que podemos ratificar é que as bases históricas e culturais, se diretamente não contestam a tese de Cascudo acerca das origens dos desafios, a enfraquecem. Constitui-se como equívoco imperdoável se desconhecer os efeitos diversos (na língua, nos costumes, na culinária, bem como nas manifestações artísticas em geral) decorrentes dos quase oito séculos de dominação árabe na Península Ibérica. Nos dois séculos iniciais de invasão, segundo Soler

a poesia andaluza é um eco apagado da do longínquo Oriente, de onde periodicamente recebe esforços nas pessoas de escravas importadas⁷, destras no canto e na improvisação poética; de músicos e literatos de gabarito, fugitivos de das intrigas políticas de Bagdad; de textos trazidos do Oriente. (SOLER, 1978, p. 33. (Grifos nossos).

Desta forma, inesgotáveis foram as movências de textos, sons e vozes africanas, provenientes do Oriente que, sob as mais diferentes formas de improvisos, invadiram a Europa Medieval durante este longo processo de dominação moura e que acharam terreno fértil nas vozes dos trovadores medievais, a ponto de se poder ratificar que todos eram poetas e que estes deslizavam entre os reis como as brisas pelos jardins. (Cf. SOLER, 1978, p. 35). Sob este aspecto, a arte do improviso passou a se constituir como de importante valor social e, com efeito, financeiro aos improvisadores, a ponto de Soler afirmar que

uma improvisação feliz podia valer um Emirato⁸. Outra, feita na hora certa, conseguia romper as correntes de um cativo ou até salvar a vida de um condenado à morte. A prosa ritmada era um sinal de boas maneira e usava-se mesmo em obras científicas, em documentos oficiais a até em passaportes. (SOLER, 1978, p. 34).

⁷ Tratava-se de um povo africano que vivia onde ficam hoje o Marrocos e a parte ocidental da Argélia. O termo vem do latim Maures, que significa “negro”, em referência à pele escura da população que havia sido dominada pelo Império Romano no século I a.C. No início do século VIII d.C., os mouros se converteram ao islamismo após o contato com árabes vindos do Oriente Médio para espalhar os mandamentos do profeta Maomé. (Disponível em: ><https://super.abril.com.br/mundo-estranho/como-foi-a-ocupacao-moura-da-peninsula-iberica/><. Data da consulta: 15/04/2019.

⁸ “Cargo do Emir, espécie de honraria.” (Disponível em: ><https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/emirato><. Data da consulta: 15/04/2019.

Ainda, nesta perspectiva, Soler ratifica que

a poesia era o ponto central de toda a vida intelectual dos andaluzes⁹. Durante seis séculos foi cultivada com tal cuidado e por uma tão grande multidão de pessoas que um catálogo apenas dos poetas árabe-hispanos encheria volumes. A meados do séc. IX era tão entendido o gosto pela poesia, mesmo entre cristãos radicados em território em território muçulmano, que Álvaro de Córdoba, cristão, reagindo contra a influência estrangeira, se queixa com estas palavras: ‘Os cristãos esqueceram de sua língua religiosa. Entre mil de nós, dificilmente poderíamos encontrar um só que soubesse escrever suportavelmente uma epístola, em latim, a um amigo. Mas se o que se trata é escrever em árabe, encontram-se grande quantidade de pessoas que se expressam nesta língua com grande facilidade elegância e que compõem poemas preferíveis, em pontos de vista artísticos, aos dos próprios árabes. (SOLER, 1978, p. 33-4).

Com efeito, a considerar modo como a civilização árabe-ibérica lidava com as questões ligadas à tradição arraigadamente poética na Europa Medieval – e considerando-se as circunstâncias como ocorreu a diáspora africana ao Brasil – pode-se inferir que de alguma forma, e sob fortes elementos de resistência, negação e ressignificação, este caldo poético se disseminou nos calabouços das senzalas, fazendas, engenhos e diferentes locais onde a poesia poderia ser praticada.

O folclorista Cascudo, ao negar a tese da origem africana para o desafio de viola, através da afirmação “o desafio, de improviso, acompanhado musicalmente, não há nas terras da África” (CASCUDO, 2005, p. 192), subjaz, na afirmação, o crescente movimento de proposição de um método científico de explicação para a melhoria da arte, na busca de uma explicação de cunho racial e arianista, razão fundante para a chamada tese do embranquecimento da cultura brasileira, comandado por grande parte da elite intelectual da época, dentre os quais destacam-se Sílvio Romero, Adolfo Coelho, Teófilo Braga e Celso de Magalhães. Acerca da questão assim declara Romero:

Para nós, em literatura com em política, a questão da raça é de grande importância, e ela é o princípio fundamental, a origem de toda a história literária de um povo, o critério que deve presidir ao estudo dessa mesma história. Assim, desde que se reconhecer, quer fisiológica, quer psicologicamente, a fraqueza de uma raça; desde

⁹ Al-Andaluz (Denominação dada pelos conquistadores ao território peninsular que ocupavam). (Cf. SOLER, 1978, p. 34).

que se examinarem as leis que presidiram ao cruzamento e ao desenvolvimento dessa raça, e concluir-se a sua pouca vitalidade, em razão de defeitos hereditários, do clima, da nutrição, da fecundação e de muitos outros princípios que regem a formação das raças; desde que se reconhecer isto, dizíamos, a conclusão não se fará esperar por muito tempo. Seremos obrigados a reconhecer também a pouca importância ou nenhuma dos produtos intelectuais desse povo, a sua fraqueza, as suas frivolidades e o seu nenhum valor. Será uma raça que se dissolve e um povo que se desmorona. Porque é preciso, uma vez por todas, reconhecer (...) que não somos mais do que um animal aperfeiçoado. (...) Se há na raça humana alguma coisa de bestial, o africano a possui. (ROMERO, 1977, p. 56-7; 59)

Por outro lado, para pensarmos uma poética da cantoria de viola¹⁰ que subjaz na produção dos repentistas negros, a partir do recorte proposto, é fundamental refletirmos acerca da ideia de diáspora africana com base nas compreensões de Stuart Hall e Gilroy. Segundo o primeiro, o deslocamento, mais que físico, gera “efeitos e consequências que podem ser experimentados inclusive sem que o sujeito saia de casa, um conceito muito mais ontológico do ser deslocado”. (HALL, apud AGUSTONI, 2013, p. 15).

Ainda nesta perspectiva, Agustoni, ao tratar do binômio dominador x dominado na relação de resistências e opressões estabelecida nesta diáspora, propõe que se estabeleceu uma “plataforma dentro do sistema ‘cultural’, onde as relações e signos¹¹ tinham que ser negociados, postos em jogo, defendidos ou eliminados, sem dúvida, na maioria das vezes, por meio de uma coerção violenta”. (AGUSTONI, 2013, p. 16). É, portanto, neste contexto que se inserem as produções poéticas de repentistas negros: as condições socioculturais, econômicas e até políticas do império escravagista nas quais surgem tais produções são extremamente hostis a tais sujeitos. A naturalização do corpo do negro, ao transformá-lo em signo social, o mercantiliza e lhe impõe um processo de significação meramente de mercadoria a serviço de uma elite econômica. Nesta perspectiva, importante é a afirmação de Agustoni, reproduzindo a dura constatação de Depestre acerca do processo de perda da identidade negra:

Depestre considera os negros escravos como ‘figures ilusoires’, ou seja, figuras ilusórias que representam sempre um papel alheio à própria individualidade e identidade (1980, p. 9), ou “êtres invisible” (seres invisíveis) (1980, p. 92), dos quais foi roubada a identidade e que se encontram no estado de ‘zumbification’ (idem) em decorrência desse processo de dominação. A perda de liberdade, por parte do negro

¹⁰ “Desafio em versos entre dois cantadores de improviso, ao som de viola, rabeca, pandeiro e ganzá.”. (BATISTA, 1982, p. 01).

¹¹ Expressão de autoria do escritor haitiano René Depestre que se refere ao conjunto de características físicas do negro, presentes no imaginário colonial que marcam o marcum - tais como: cor da pele e os demais traços somáticos – e que naturalizam um discurso de normalização.

escravizado, não foi um acontecimento isolado, pois foi acompanhado pela perda do patrimônio cultural – a memória coletiva e o imaginário – que constitui a base da identidade cultural de qualquer sociedade humana. Vale ressaltar que, para Benítez-Rojo (1998, p. 280), a pele, nos países colonizados como no caso do Caribe que ele analisa, é um território em conflito contínuo, por ser receptáculo dessas ambiguidades e da superposição de diferentes olhares. (AGUSTONI, 2013, p. 29).

Ser negro, pobre e escravo, por si só, são condições indignas a tais sujeitos, pressuposto que os conduz à degradação maior de perda de suas identidades culturais e étnicas; seres invisíveis e ilusórios, zumbis humanos, degradados pela própria condição social de terem nascido negros. Pensar em ser repentista, em face de tais condições, seria uma ousadia cujo preço inescapável perpassava preconceito, humilhação e muitos desafios a que teriam que enfrentar em um mundo sociocultural essencialmente arianista e marcado por um olhar etnocêntrico ocidental – que aqui chamamos de embranquecedor – baseado no estabelecimento de uma hierarquia social que tem na superioridade da raça branca sobre a negra a sua maior tônica. É justamente nesse conjunto de signos sociais ameaçadores ao negro repentista que se delimita este recorte.

Por sua vez, a indeterminação de uma identidade diaspórica na relação dos africanos deslocados, no dizer de Bhabha, está intimamente relacionada a uma condição híbrida agonística, de resistência e de negação. Para hibridismo entendemos, conforme Hall, que

não se refere a indivíduos híbridos, que podem ser contrastados com os ‘tradicionais’ e ‘modernos’ como sujeitos plenamente formados. Trata-se de um processo de tradução cultural, agonístico uma vez que nunca se completa, mas que permanece em sua indecidibilidade¹². (HALL, 2003, p. 74).

Com efeito, a ideia de tradução cultural aqui é entendida, segundo Bhabha, como ‘sobrevivência’, associada ao caráter de ‘estrangeiridade’, uma espécie de encenação da diferença cultural; “dessacralizadora das pressuposições da supremacia cultural e, nesse ato, exige uma especificidade contextual, uma diferenciação histórica no interior das posições minoritárias”. (BHABHA, 2014, p. 360).

A questão tormentosa que envolve a situação dos deslocados africanos, durante o império, se agrava na medida em que estas minorias se submeteram ao império da indignidade, da

¹² Segundo Hall tradução cultural refere-se ao processo de negociação entre novas e antigas matrizes culturais, vivenciado por pessoas que migraram de sua terra natal. Elas têm diante de si uma cultura que não as assimila e, ao mesmo tempo, não perdem completamente suas identidades originárias. Mas precisam dialogar constantemente com as duas realidades. (HALL, 2000, p. 88-9).

injustiça, da exploração barata da mão de obra braçal escrava e de um inominável elenco de abusos cometidos.

Muitos fatores determinavam diretamente esta situação de penúria a que eram submetidos os cantadores negros: completo estado de mendicância social e analfabetismo em que viviam, entre o final do sec. XIX e primeira metade do sec. XX, com alguns deles, semiescravos ou até formalmente escravos – caso de Fabião das Queimadas ou Inácio da Catingueira – ferreiros, agricultores, vaqueiros e até comerciantes nômades. O depoimento de Cascudo a esse respeito, se não caricaturiza tal situação, a forja com traços metafóricos que beiram certo romantismo cavalheiresco, heroico e normalizador de uma situação social de borda. Ao tratar das características da cantoria de viola nesse período assim se refere o folclorista:

A cantoria reflete bem esses estados curiosos de hipertensão, de macromegalia espiritual. Malvestidos e alimentados, cantando noites inteiras por uma insignificância, cantadores apregoavam riquezas, glórias, forças, palácios, montões de pradaria, servos, cavalaria, conforto, requintes, armas custosas, vitórias incessantes. E, às vezes, estão passando fome. (CASCUDO, 2005, p. 179).

O fato de ser obrigado a cantar as glórias, palácios, pradarias, cavalaria e riquezas de um mundo europeu essencialmente idealizado, quando aliado às condições adversas de mendicância e escravidão às quais se submetia – para além de um brutal choque social e cultural para o cantador negro – pode caracterizar uma circunstancial necessidade de sobrevivência, resistência e forçoso embranquecimento da raça.

3. RESULTADOS E DISCUSSÃO.

Proporemos, a seguir, algumas das inúmeras marcas do processo de embranquecimento e/ou preconceitos os mais diversos a que eram submetidos os cantadores negros, aqui delimitados, a partir de esparsos registros de suas produções poéticas.

3.1. O rabequeiro e repentista mulato Cego Aderaldo: uma voz ‘silenciada’ e ‘embranquecida’.

A cena que se segue refere-se a duas estrofes – respectivamente, sob a forma de parcela¹³ de 5 sílabas e sextilhas¹⁴ – de autoria do poeta piauiense Firmino Teixeira do Amaral, transcrita por Linhares e Batista (1982), e trata da fictícia peleja ocorrida entre Cego Aderaldo e José Pretinho de Tucum, texto escrito provavelmente em 1916. (Cf. SOBRINHO, 1990, p. 22).

<p>01</p> <p>Negro é raiz Que apodreceu! Casco de judeu Moleque infeliz! Vai pra teu país Senão eu te surro, Dou-te até de murro! Tiro-te o regalo, Cara de cavalo, Cabeça de burro (Cego Aderaldo)</p>	<p>(...)</p> <p>02</p> <p>Desculpe, Zé Pretinho Se não cantei a seu gosto Negro não tem pé, tem gancho Não tem cara, tem é rosto Negro na sala de branco Só serve pra dar desgosto (Cego Aderaldo)</p>
---	--

De início, um aspecto chama a atenção. Diferentes são as estratégias discursivas de que o poeta lança mão para dialogar, na peleja, com seus interlocutores virtuais. Na primeira estrofe 02 (dois) são os sujeitos que dialogam: o poeta e criador da peleja e a personagem Cego Aderaldo. O primeiro - sob a forma ostensiva de repressão, censura e desqualificação da personagem do repentista – dá o comando para que este volte a sua terra: “*Vai pra teu país*”. Na irônica estratégica sutileza de impor voz ao cantador, subliminarizam-se duas ideias: a primeira de silenciamento. Na fusão da voz do poeta, criador da fala, com a da personagem que a assume no improviso, destaca-se a intenção silenciadora de expropriação do discurso do cantador negro. Na segunda intenção, inferida em toda a estrofe – através de uma espécie de monólogo do próprio repentista – percebe-se, no recurso da autocensura e dos comandos

¹³ Décima de 5 sílabas, provavelmente inventada pelo poeta piauiense Firmino Teixeira do Amaral.

¹⁴ Estilo bastante comum na cantoria de viola, adaptado aos moldes atuais pelo cantador Silvino Pirauá no início do séc. XX, refere-se a uma estrofe de 6 versos de 7 sílabas poéticas, cada um, com o seguinte esquema de rimas: ABCBDB.

verbais, a tentativa do próprio cantador, em posição de superioridade, dando comandos a si próprio; o repentista negro, ao assumir o lugar de fala do discurso do branco (possivelmente do poeta Firmino Teixeira), embranquece-se e passa a provocá-lo a regressar a sua terra. É, portanto, nesta compreensão que as palavras de Gilroy denunciam, no processo diaspórico, o conjunto de dramas e dores que se fundem com a necessária resistência, por meio de espertezas, linguagens e diferentes formas de sobrevivência frente ao drama da escravidão e indignidades as mais diversas. Para este autor, ratificado por Agustoni, a diáspora passa a ser

como uma fenda histórica e sígnica aberta ao longo da história e que permite hoje – como permitira outrora, embora dominado pelo manto da dor e da escravidão – o trânsito de informações, códigos, palavras, ritmos e resistências entre os dois continentes. (GILROY, apud. AGUSTONI, 2013, p. 16).

Embora silenciado, o repentista negro consegue resistir, por meio da expressão poética de seus improvisos, e negociar um lugar ao sol frente à hegemonia de um discurso colonizador e com efeito expropriador.

3.2. Inácio da Catingueira: negro, escravo e cantador.

As estrofes abaixo, registradas por Linhares e Batista, são transcrições do imaginário desafio entre Inácio da Catingueira e Romano de Mãe-d'água, de autoria do cantador e cordelista paraibano Silvino Pirauá, o qual teria ocorrido na cidade de Patos (PB), no final do séc. XIX, Segundo Sobrinho, que reatualiza José Rodrigues de Carvalho em *Cancioneiro do Norte*, “Inácio da Catingueira, um talento reprimido pela condição de escravo, jamais cantou com Romano. Tudo não passou de imaginação dos engravatados de Patos, manipulando palavras em porta de farmácia”. (SOBRINHO, 1990, p. 122). Aqui, mais uma vez, corroboram-se os mecanismos de manipulação não só da condição escrava, mas também da mão de obra do escravo e cantador negro a serviço dos próprios repentistas e cordelistas brancos. Na cena enunciativa três sujeitos cantadores entram em ação: além de Inácio da Catingueira e Romano de Mãe-d'água,¹⁵ virtuais autores da peleja, tem-se Silvino Pirauá,¹⁶ responsável pela produção

¹⁵ (1840 – 1891). Cantador nascido em Teixeira (PB). Considerado o precursor da cantoria de viola no Nordeste brasileiro.

¹⁶ (1848 – 1898). Discípulo de Romano de Mãe-d'água, é considerado pelo imaginário da cantoria de viola como um dos grandes repentistas, poetas e cordelistas de todos os tempos. Nasceu em Patos (PB) e faleceu em Recife (PE).

do folheto e um dos grandes cordelistas da época, ao lado de Leandro Gomes de Barros,¹⁷ para quem produziu muitos folhetos.

Do ponto de vista do folheteiro, duas perspectivas, aparentemente contraditórias, de análise se vislumbram. A primeira, refere-se à denúncia social veiculada. A ‘distinção’ de famoso cantador jamais libertou Inácio da condição de escravo, conforme vemos nos versos “*Seu, Romano, eu sou cativo, / Trabaio pra meu sinhô... / Quando eu vou pra uma festa, / Foi ele quem me mandô*” ou ainda na constatação de Sobrinho, conforme vemos: “Inácio, que não deve ter passado de um talento reprimido por sua situação de escravo de Manoel Luiz, nunca foi alforriado”. (Op. cit. idem).

Por outro lado, o reconhecimento do cordelista da presença do hibridismo da raça já se fortalece na virada do séc XIX para o XX, denunciada nos versos “*O Senhor de homem branco/ Só tem os dentes e as unhas*”, versos atribuídos ao cantador Inácio da Catingueira. Nas duas condições acima, Silvino Pirauá, estrategicamente, ao assumir a voz de cantador negro, se coloca como porta-voz das lutas da causa.

Entretanto, na segunda perspectiva assumida por este cordelista, agora na posição de Romano de Mãe-d’água, reconhece e reforça a indignidade da condição escrava, através do discurso marcado pela opressão contra o cantador negro: um vulto que só tem de branco os dentes e as unhas; que macula a limpidez e a brancura da sociedade e que, no desafio, “baixa a dignidade” de Romano de Mãe-d’água. Aos olhos da crítica ariana a única possibilidade de ascensão do negro e escravo aos ditames do mundo poético passa necessariamente pelo seu embranquecimento, que aqui chamamos de ‘normalizador’. O negro, para ser poeta, precisaria ser forjado de branco ou possuir a virtude da chamada essência da brancura, no dizer de Cascudo.

Vejamos as estrofes, transcritas do desafio:

01
“Seu, Romano, eu sou cativo,
Trabaio pra meu sinhô...
Quando eu vou pra uma festa,
Foi ele quem me mandô,

E, quando saio escondido,
Ele sabe pronde eu vô.
(Inácio da Catingueira)

02

¹⁷ (1865 – 1918). Nascido em Paulista (PB) e falecido em Recife (PE), é considerado o pai da literatura popular escrita.

Com negro não canto mais,
Estou dando cabimento
E ele está com liberdade.
Por isso vou me calar,
Mesmo por minha vontade.
(Romano de Mãe-d'água)

03

O sinhô me chama negro,
Pensando que me acabrunha,
O sinhô de home branco
Só tem os dentes e as unhas.
Sua pele é muito queimada.
Seu cabelo é testemunha.
(Inácio da Catingueira)

Perante a sociedade.

04

Negro, cante com mais jeito,
Vê a tua qualidade,
Eu sou branco, tu um vulto,
Perante a sociedade,
Eu em vir cantar contigo
Baixo de dignidade".
(Romano de Mãe-d'água)¹⁸

¹⁸ LINHARES, BATISTA, 1982, p. 08)

Nesta perspectiva, o processo de embranquecimento a que era submetido o repentista negro tem corroboração sistemática da crítica da época. Cascudo reproduz os comentários de Leonardo Mota que, mesmo se rendendo à genialidade poética de Inácio, externa claramente a natureza embranquecedora e preconceituosa do comentário:

formidável negro esse Inácio da Catingueira! A que alturas não teria ele ascendido na sociedade brasileira, como Patrocínio e Cruz e Souza, se não fora a fatalidade de sua condição de escravo e outro tivesse sido o palco da atuação de seu gigantesco espírito! Dele se pode repetir o que Emílio de Menezes disse de Patrocínio: ‘Negro feito da essência da brancura./ Sóis porejava pela pele escura’. (CASCUDO, 2005, p. 337-8).

As ‘origens mulatas’ dos exemplos para os cânones consagrados pela intelectualidade e poesia da época – José do Patrocínio e Cruz e Souza - são estrategicamente forjadas e embranquecidas como símbolos de pureza e grandeza da raça.

3.3. Fabião das Queimadas: das quadras à alforria familiar.

Segundo Cascudo, que o conheceu e com ele conviveu por alguns dias, “Fabião tocava exclusivamente rabeça. Cantou vários romances seus, os que gostava mais e dizia ser ‘obra asseada’. Eram do *Boi Mão de Pau*, do *Boi Piranha*, *uma apartação no Potengi-pequeno*, *a história de uma besta velocíssima que vivia na Serra de Joana Gomes...*”. (CASCUDO, op, cit. p. 349). Linhares e Batista reproduzem quadras famosas, de autoria de Fabião, que homenageiam a alforria de sua mãe:

01
“Quando ‘forrei’ minha mãe
A lua saiu mais cedo
Pra alumiar o caminho
De quem deixava o degredo

02
O nome de mãe é doce,

Que só a fruta madura!
Mas, passa o doce da fruta,
E o doce do nome atura”.

03
Minha mãe era pretinha
Da cor de jabuticaba!
Porém, mesmo sendo preta,

Cheirava que só mangaba¹⁹

Ao homenagear a mãe, Fabião inconscientemente exprime o olhar embranquecedor na sua poesia através dos versos “*Porém, mesmo sendo preta / Cheirava que só mangaba!*”.

3.4. As bases maometanas do desafio na Península Ibérica e a nossa cantoria de viola: convergências.

Muitas são as explicações de pesquisadores e folcloristas, com destaque para Cascudo, de buscarem uma explicação, quase sempre centrada de base europeia e medieval (gregos, latinos, germânicos, provençais etc), para as raízes de nosso repentismo sertanejo, a partir dos Cantos Amebeus Gregos, gênese do nosso desafio, e com efeito, da cantoria de viola. Todavia, muito pouco se sabe acerca da herança da cultura arábico-islâmica na constituição do desafio.

Nesta perspectiva, os estudos de Soler (1978) muito contribuem para aclarar a questão. Ao traduzir a obra *Cançoner Popular de Mallorca*, de Rafael Ginard, aquele pesquisador traz à tona a figura dos rapsodos populares, ‘glosadores’

homens iletrados, mas ricos em potencial humano, observadores dos fenômenos naturais, conhecedores da vida e do linguajar, capazes de respostas prontas e maliciosas, de gracejos imprevisíveis e de memória prodigiosa. (...) Os glosadores de hoje, como os de antigamente, são particularmente admirados porque podem, de repente e sem nenhum esforço aparente, ‘tirar canções de suas cabeças’. Aliás, o que maior prestígio lhes dá é a faculdade que eles têm de rimar e quadrar os versos na hora. Pois a juízo do povo, uma cantoria é sobretudo uma coisa que soa. Mais do que o conceito é a rotundidade sonora o que importa. Por isso os glosadores preocupam-se mormente com a consonância e o metro, e a esses fatores se sacrificam, se convier, até exigências de coerência discursiva. (SOLER, 1978, p. 23-4).

Pode-se inferir, a partir das observações de Ginard, colhidas na Ilha de Maiorca, - “um dos redutos espanhóis de cultivo mais durável e autêntico das sementes culturais islâmicas plantadas na Espanha” (Cf. SOLER, 1978, p. 22) - que muitas são as identidades que transparecem quando se comparam as características acima mencionadas com os elementos essenciais de nosso desafio atual, tanto os relacionados aos aspectos composicionais e

¹⁹ (LINHARES, BATISTA, 1982, p. 6)

estilísticos (rima e métrica), como os que tratam do conteúdo (oração²⁰, improviso e poesia²¹). Estas, dentre outras características, presentes no texto, e que identificam os glosadores, tais como: galos de briga, nos desafios, rivais irreconciliáveis no combate, que se digladiam, achincalham-se, desmoralizam-se, que conhecem a psicologia das multidões, fazem parte da regra do jogo e repertório de identificação do velho desafio de raiz árabe com o atual que perdura até hoje.

Com relação aos instrumentos utilizados, não menos relevantes são as identidades entre ambos os desafios. A rabeça, de origem essencialmente árabe, foi utilizada por muitos cantadores como instrumento de acompanhamento nas cantorias, por exemplo, por Cego Aderaldo e Fabião das Queimadas, mencionados nesta pesquisa.

Entretanto, o uso dos instrumentos (quer seja rabeça ou viola) apenas nos intervalos dos improvisos, é regra rígida que, segundo Cascudo (1984), distingue a cantoria de viola no Nordeste brasileiro das demais manifestações poéticas onde o desafio está presente.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.

Dentre as considerações mais importantes, coletadas a partir dos dados da pesquisa, infere-se que: 1º) o processo de embranquecimento, corroborado pela crítica ariana, foi marcante na produção poética dos repentistas negros. Estes, a maioria escravos, incorporam no próprio texto poético a condição “inferior”, imposta pelo discurso normatizador vigente no recorte temporal em questão. Assim, o cantador Inácio da Catingueira confirma a sua condição de cativo e não reage a esse fato. Contesta apenas os ataques pessoais sofridos no embate poético, mas admite e não contraria o comando do seu “sinhô”. Por sua vez, a poesia de Fabião das Queimadas reproduz ingenuamente características racistas, mesmo quando alude à alforria da própria mãe, conquistada com o seu esforço e a sua arte. A pauta da disputa resume-se às questões étnico ideológicas reafirmando padrões estabelecidos pela dominação branca; 2º) as diferentes nuances de hibridismo cultural provocado na diáspora africana impuseram aos cantadores negros resistências e ressignificações nas suas produções poéticas, uma das quais, a mais importante, se explica através do processo de embranquecimento; 3º) os desafios atuais, essência da cantoria de viola, apresentam significativas influências dos cantos árabes-ibéricos,

²⁰ Na cantoria atual, refere-se ao conjunto de conhecimentos de que o cantador deve lançar mão para criar seus improvisos.

²¹ No universo da cantoria de viola vige a regra pragmática de que há cantadores que, embora sejam exímios repentistas, isto é, tenham habilidades inatas de criação de versos de improviso, não ‘põem poesia em tais versos’, e vice-versa.

tanto nos aspectos composicionais quanto contedudísticos, constatação que enfraquece a tese da supremacia europeia medieval justificadora da origem da cantoria de viola. A presença da rabeça como instrumento que os acompanhava, nas performances, durante longo período histórico, pelo Nordeste, pode ser uma das pistas que justifiquem tal influência.

REFERÊNCIAS

- AGUSTONI, Prisca. *O Atlântico em Movimento: signos da diáspora africana na poesia contemporânea de língua portuguesa*. Belo horizonte: Mazza Edições, 2013.
- ANDRADE, Mário de. *O Turista Aprendiz*. (Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Telê Ancona Lopes et. all). Brasília (DF): IPHAN, 2015.
- BHABHA, Homi K. *O Local da Cultura*. 2ª ed. 1ª reimpressão. (Tradução de Myriam Ávila et. all). Belo Horizonte (MG): Editora UFMG, 2013.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Vaqueiros e Cantadores*. São Paulo: Global, 2005.
- _____. *Literatura Oral no Brasil*. São Paulo: Ed. Itatiaia/Editora da USP, 1984.
- FREIRE, Gilberto. *Casa Grande e Senzala: formação da família brasileira sob o regime patriarcal*. 52ª ed. – São Paulo (SP): Global, 2013. (Apresentação de Fernando Henrique Cardoso. (Edição comemorativa dos 80 anos)
- LINHARES, Francisco; BATISTA, Otacílio. *Antologia Ilustrada dos Cantadores*. 2ª ed. Fortaleza, (CE), Edições da UFC: 1982.
- MOTA, Leonardo. *Cantadores: poesia e linguagem de sertão cearense*. (Prefacio de Luís da Câmara Cascudo). Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.
- RAMOS, Arthur. *O Folclore Negro do Brasil. Demopsicologia e Psicanálise*. 2ª ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Livraria-Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1954.
- ROMERO, Sílvio. *Contos Populares do Brasil*. (Edição anotada por Luís da Câmara Cascudo e ilustrada por Santa Rosa). Coleção Documentos Brasileiros. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1954.
- _____. *Estudos sobre a Poesia Popular do Brasil*. (Coleção Dimensões do Brasil). 2ª ed. Petrópolis/Governo de Sergipe: Editora vozes, 1977.
- SOBRINHO, José Alves; ALMEIDA, Átila. *Dicionário Biobibliográfico de Poetas Populares*. Editora da UFPB: Campus II, Campina Grande (PB): 1990.