

Da invisibilidade do negro nos estudos sobre a cultura sertaneja

Salatiel Ribeiro Gomes¹

Um sertão sem negros

Para todos os intelectuais que entre os séculos XIX e XX se propuseram pensar o povo brasileiro, a imagem do homem sertanejo foi de extrema importância, de forma que o sertão passou a ser visto como lócus de desenvolvimento do autêntico brasileiro. Segundo Oliveira (1998), a atração entre o sertão e a nação iniciou-se no clima da literatura dos românticos oitocentistas, mesmo destoando com o pensamento que via o sertanejo como bárbaro. Na virada do século, época de acirrados debates acerca da identidade nacional, “o conceito de sertão veio constituir matrimônio indelével com a nação” (OLIVEIRA, 1998). E, até os dias atuais, habita nosso imaginário como figuração de nossas mais “genuínas raízes”, corroborado pela reprodução nas artes. Guillen (2002, p. 110) lembra que:

No projeto de nação que se gestava com a República, a incorporação desse povo (...) não se tratava de um efeito de retórica, mas passava pela sua compreensão e definição pelos intelectuais, numa necessidade de fornecer respostas para a realidade sociocultural do país.

Em face do imaginário científico vigente, cujos intelectuais também possuíam uma percepção romântica de sertão, essa compreensão ocorria adjacente a um esforço em omitir o negro como componente importante na formação da população sertaneja, daí, possivelmente, decorre sua invisibilidade nas diversas formas posteriores de representação de sertão. No tocante a isso, os quilombos do interior do Nordeste, que hoje se fazem conhecer, bastam para desintegrar os velhos enunciados que construíram a crença de que o afro-brasileiro é ausente nas plagas sertanejas, como este do jornalista Euclides da Cunha: “Mesmo em franca revolta, o negro humilde feito quilombola temeroso, agrupando-se nos mocambos, parecia evitar o âmago do país” (CUNHA, 2000, p. 94).

Da adoção de igual performance não se distanciaram radicalmente os emergentes estudos do folclore da primeira metade do século XX, quando a palavra sertão já aludia geograficamente ao interior do Nordeste (mas, simbolicamente, ainda ao “Brasil legítimo”). Nesse ponto, acreditamos que os esforços operavam, sobretudo, a omissão de traços africanos em alguns

¹ Historiador com Mestrado em História Cultural - UnB

segmentos da cultura popular mais estritamente ligada ao sertão nordestino. Isso se esconde por detrás de um contraditório empenho romântico² em estabelecer um fio mágico que ligue as manifestações culturais sertanejas – como é o caso da cantoria de viola – à Idade Média europeia, ou mais longe ainda, aos aedos e rapsodos gregos, como fez o folclorista Luís da Câmara Cascudo, que aqui analisamos objetivamente.

Câmara Cascudo foi um dos mais importantes pesquisadores da cultura popular brasileira. Falava do sertão arrogando-se do lugar de quem viveu lá, em um tempo em que, nas palavras do próprio pesquisador, “a herança feudal pesava como uma luva de ferro” (CASCUDO, 1984). A década de 30, em que o folclorista gerou a obra *Vaqueiros e Cantadores*, foi o período no qual a nova configuração política pós-revolução demandava “o debate em torno da história nacional, da situação de vida do povo no campo e na cidade, do drama das secas” (LAFETÁ, 2000, p. 32). Período em que o movimento modernista liderado por Mário de Andrade passava por uma transformação, na qual, segundo João Lafetá, a questão estética dava lugar à consciência ideológica, pressionada pela problemática política (LAFETA, p. 38). Nesses anos, alguns membros do movimento haviam se alinhado ao afã nacionalista do governo de Getúlio, e chegaram a trabalhar para o Estado, como foi o caso do compositor Heitor Villa Lobos e do próprio Mário de Andrade. Com este, Luís da Câmara Cascudo manteve um forte laço de amizade, trocou inúmeras correspondências e submeteu escritos à apreciação.

Essa época, que segundo Santos (2000) era de silêncio quanto à questão racial, acolheu a obra de Gilberto Freyre – *Casa Grande & Senzala* (1933), que inaugurou o que Medeiros (1989) alcunhou de “Lusotropicalismo”. Este é definido como “o conjunto de fatores inerentes aos portugueses, que lhes propiciaram melhor adequação em clima tropical. O elogio ao português é a primeira faceta do elogio à população nacional” (SANTOS, 2000, p. 153). Ainda segundo Santos (2000), em Freyre há uma reatualização das teorias racistas que lhe precederam:

A bondade do português e sua tendência natural à miscigenação é explicada pela sua própria composição étnica. Este povo no qual os ‘valores superiores dos nórdicos são atenuados’, em que o ‘vulto castelhano aparece deformado’, é reabilitado por Freyre como um colonizador aristocrático, capaz de, apesar de suas ‘características rústicas’, colonizar países tropicais (SANTOS, 2000, p.152).

Anterior ao autor de *Casa Grande & Senzala*, Silvio Romero dizia que “incontestavelmente o português é o agente mais robusto de nossa vida espiritual”. Para este, além das instituições civis, políticas e religiosas, que, pela graça do colonizador, aproximaram o Brasil da civilização europeia, a superioridade da contribuição portuguesa era patente também nas expressões da cultura popular (ROMERO, 1977).

Margeado de igual sentimento com relação aos lusitanos, Câmara Cascudo sustenta a crença numa supremacia das tradições portuguesas no Brasil que, de tão “soberana”, o folclorista sugere uma irremediável presença de marcas portuguesas na cultura que os negros que aqui chegavam traziam

² Digo contraditório porque ainda no século anterior (XIX) os pensadores românticos buscavam se desvincular da filiação portuguesa.

da África: “[...] idênticas vezes dispensamos argumentar que o português está na África, residindo, casando, brigando, morrendo, nascendo, comendo, contando histórias” (CASCUDO, 1998, p. 15).

Enfim, esses parágrafos nos ajudarão a perceber os possíveis encontros dialógicos de Câmara Cascudo com o pensamento vigente em sua época, bem como a dizibilidade dos seus escritos, o que significa, como quer Foucault (1996), trazer à luz suas condições de possibilidades. Aqui, buscamos suporte em Bakhtin, para quem todo e qualquer enunciado é composto por diálogo, por conexões com outros enunciados numa espécie de intertextualidade imanente, e apoiamos-nos ainda nos estudos culturais de Stuart Hall, mais especificamente no que diz respeito ao uso do conceito de “identificação”.

Uma cantoria sem África

A cantoria de viola é a arte de improviso em versos cantados, comum no Nordeste desde inícios do século XIX, na qual os violeiros cantam em desafio. É também chamada de repente, e seus artistas são conhecidos como cantadores ou repentista. Não se confundem com os emboladores, que são também improvisadores, mas que cantam com acompanhamento de pandeiro. Diferentes destes, os cantadores de viola se apresentam em locais previamente demarcados. Em estudo realizado, a pesquisadora Ayala (1998, p. 17), professora da Universidade Federal da Paraíba, percebe que “a cantoria de viola nordestina configura-se como um sistema em processo no qual se articulam os repentistas e o público, em cuja dinâmica surge a produção poética”.

A cantoria significa um dos mais importantes elementos da cultura e do imaginário sertanejos, que os teóricos classificam como uma modalidade da tradição oral no Brasil. Apesar de o foco da cantoria ser o verso cantado, a cantiga quase falada, ela também se repleta de uma inseparável atitude rítmica – desenhada pelo rojão – que, inevitavelmente, remete a outras manifestações da cultura nordestina. O rojão – também chamado de baião – é a execução instrumental feita antes e depois de cada canto, e durante qualquer pausa entre um verso e outro. Ele prepara o espírito do público para o desafio; fornece aos cantadores cadência para o improviso; fica suspensa enquanto o cantor executa o canto e volta quando este encerra a estrofe. Presumimos que no rojão as marcas rítmicas de africanidade³ são inegáveis. Não obstante, nenhuma inspiração de origem negra é reconhecida por Cascudo (1984, p. 188):

Não me foi possível rastejar influência negra no desafio e nos instrumentos para o canto sertanejo. Na África, o canto é sempre ritmado pela percussão.

Com relação ao último período desse enunciado em destaque, lembramos que para alguns grupos africanos a percussão sequer existe e a

³ Africanidade é o feito inerente à África de vários traços encontrados nas diversas partes do mundo, que Kabengele Munanga chama de “comunidade cultural”. MUNANGA, Kabengele. O que é africanidade. *Revista Entrelivros*, ed. especial, n. 6, p. 8-13. 2007.

música é o canto sem acompanhamento⁴. Apesar disso, a diversidade dos instrumentos de percussão são sinais inconfundíveis de várias linguagens sonoras da África. Nos ritmos, parece constar o mais forte traço da música africana nas Américas, com isso concorda Le Roi Jones⁵. Mas naquele enunciado, Câmara Cascudo deixa entender que pelo fato de não haver na cantoria a presença física da percussão, os motivos rítmicos não estão presentes.

No entanto, no que diz respeito ao rojão (a instrumentação) que preenche as pausas no canto do repente, cuja marca rítmica torna inabrandável a presença africana, o folclorista se atém a justificá-la enquanto aparição instrumental numa forma de canto sem acompanhamento, pelo que identifica como persistência de tradições européias:

São reminiscências dos prelúdios e poslúdios com que os rapsodos gregos desviavam a monotonia das longas histórias cantadas. (...) O canto amebou dos pastores gregos, origem do desafio sertanejo, fora dessa forma (CASCUDO, 1984, p.190).

Importa a Cascudo que a cantoria de viola, elemento precioso da identidade cultural nordestina, tenha filiações tão nobres – e o mais afastado da África possível – quanto esdruxulamente longínquas:

Que é o cantador? É o descendente do Aedo da Grécia, do rapsodo ambulante dos Helenos, do Glee-man anglo-saxão, (...) das runoias da Finlândia, dos Bardos armoricanos, dos escaldos da Escandinávia, dos menestréis, trovadores, mestres-cantadores da Idade Média. Canta ele, como há séculos a história da região (...). É a epea grega, o barditus germano, a gesta franca, a estória portuguesa (CASCUDO, 1984, p. 129).

Esse empenho retórico com o qual o folclorista busca traçar para a manifestação cultural nordestina uma genealogia a partir de nórdicos, gregos e portugueses – e negar as filiações africanas – é um artifício de exclusão comum nos discursos implicados em representar /instituir/ uma identidade, e o compreendemos a partir do conceito de identificação, conforme o põe Stuart Hall. Trata-se de um jogo de suturação que envolve um esforço discursivo e a produção e o fechamento de fronteiras (HALL, 2000, p. 106). É dessa forma que, em Câmara Cascudo, a marcação de fronteiras na sua definição de sertão, na sua identificação de um “ideal cultural”, implicou a outrificação do negro e do legado cultural africano. A referência que Hall faz quanto ao uso psicanalítico do conceito de identificação, ajuda-nos a compreender a invocação (de tradições européias) e o fechamento (à contribuição da Diáspora africana) operado por Cascudo no que se refere à cultura sertaneja:

Ela [a identificação] não é aquilo que prende alguém a um objeto que existe, mas aquilo que prende alguém à escolha de um objeto perdido [...] Está fundada na fantasia, na projeção e na idealização. (HALL, 2000. p. 107).

Ainda segundo Hall (2000), as identidades devem ser compreendidas como produto de estratégias específicas, localizável histórica e

⁴ Como os *shi* na região do Congo e os *wagogo* na Tanzânia, conforme SOCHA, Eduardo. O continente que deu ritmo ao mundo. *Revista Entrelivros*, ed. especial, n. 6, p. 24-27, 2007.

⁵ Refiro-me aos estudos de Jones (1967), invocados por Martins (1997).

institucionalmente, e que resultam da marcação da diferença e da exclusão. Dessa forma, a fundação identitária do sertão teve suas fronteiras marcadas a partir da diferença racial. Isso tem significado a supressão do negro das suas representações e, decorrentemente, a omissão dos contornos africanos das manifestações culturais mais “genuínas”. Compreendida aí, os remetimentos de Câmara Cascudo lançam-se para o norte do globo e ignora a África na identificação de seu sertão ideal, uma vez que parte de uma concepção específica de Brasil – matriciada no pensamento romântico do século XIX, sombreada das idéias racistas que naturalizaram a inferioridade do negro (SANTOS, 2000), e pressionada pela configuração intelectual de sua época⁶. Com isso, as marcas de africanidade não poderiam compor a imagem “pura” de um “Brasil primeiro”, que marcava aquele sertão do folclorista:

Conheci e vivi no sertão que era das ‘era de setecentos’... Chuva vinha do céu e trovão era castigo. O sol se escondia no mar até o outro dia. Imperavam tabus de alimentação e os cardápios cheiravam ao Brasil colonial. (...) A herança feudal pesava como uma luva de ferro. (...) Vivi nesse meio. E deliciosamente (CASCUDO, 1984, p. 16-17).

Aqui o ambiente sertanejo emerge no tom de uma sensibilidade nostálgica, que encontramos também em Sílvio Romero, o qual se via “como alguém que teve seu caráter esculpido fundamentalmente no clima mágico do sertão”, o que, segundo o próprio, explicava seu sentimento pelo “povo brasileiro” (OLIVEIRA, 1998). Nesses enunciados, as descrições subjetivas servem para reforçar a representação, posto que a narrativização do eu, comum às identidades, apesar de sua “natureza necessariamente ficcional, [...] não diminui, de forma alguma, sua eficácia discursiva, material ou política” (HALL, 2000, p. 109).

Em fins do século XIX e início do XX, o sertão foi o ponto de intersecção de escritores românticos e intelectuais-cientistas, que criaram a partir dele a idéia de povo, dentre os quais o negro não figurava. Da forma como para José Veríssimo o sertão era o lugar onde “o sentimento original brasileiro se conservou mais fielmente” (OLIVEIRA, 1998), também para Cunha (2000, p. 101), “era o cerne vigoroso da nossa nacionalidade”. E se era patente nesses intelectuais uma flexibilidade romântica no que tange ao sertão, que os fazia descer daquela concepção de lugar da barbárie, o limite ainda continuava sendo o negro. Por isso, antes de sentenciar que existia no sertão uma “escola de força e coragem”, Cunha (2000) primeiro se resguardou em afirmar que ali quase não houve “mescla de sangue africano”.

Com tudo isso, dizemos que o sertão, ao qual filiamos instintivamente nossa brasilidade, decorreu de atos de criação linguística, ou seja, é o resultado de discursos erigidos sob um contexto específico, mas que alçou ao status de realidade. Tomaz Tadeu da Silva, ao desdobrar o conceito de “citationalidade” do filósofo Jaques Derrida, ajuda-nos a compreender como isso se dá. Segundo este, a eficácia do signo se deve ao fato de ele ser repetível, e essa repetibilidade caracteriza a linguagem em geral (SILVA, 2000,

⁶ Essa é a época em que Gilberto Freyre inaugura o “Lusotropicalismo”, o elogio ao colonizador (vide tópico anterior), e os modernistas se engajam no projeto nacionalista.

p. 94). A repetição é também o que garante a performatividade⁷ dos enunciados; permite que um conceito possa ser retirado de seu contexto e colado em outro e, dessa maneira, sentidos e identidades são reforçados e naturalizados. Isso é o que vem ocorrendo com a noção de que não há negros no sertão nem africanidades na cultura sertaneja. Um movimento que parte do pensamento social oitocentista, passa pelos estudos de folclore do século passado – como o que analisamos aqui – e se repete em inúmeras representações do cinema, do teatro, da literatura, da música.

Ayala (1998, p. 17) aponta em Luís da Câmara Cascudo uma imprecisão teórica, que diz respeito ao fato de que o folclorista, “sob a denominação de literatura oral, chega a incluir até a literatura popular impressa nordestina”. Embora a pesquisadora esteja se referindo à obra *Literatura Oral no Brasil*, a observação também serve para *Vaqueiros e Cantadores*. Segundo Ayala (1998), há que se distinguir o repente (a cantoria) do folheto de cordel. Esta modalidade é uma forma de poesia narrativa escrita, e aquele é um tipo de poesia oral improvisada, cantada ao som da viola (no caso da embolada, pandeiro). São manifestações distintas da cultura popular nordestina: “cada qual tem sua história, seu conjunto de produtores, suas formas de produção, veiculação e consumo e suas normas estéticas”.

Câmara Cascudo, para definir a cantoria, aborda primeiro os motivos da poesia popular nordestina escrita (o cordel) advindos da tradição romanesca portuguesa, com seus personagens medievais e suas lendas, posto ser consenso que a Literatura de Cordel é um gênero herdado dos lusitanos. O folclorista afirma que os personagens desses romances do tradicionalismo medieval português, trazidos ao Brasil pelos colonos, passaram para o imaginário popular como elementos de referência e “ficaram na alma do povo como uma base cultural inamovível e profunda” (CASCUDO, 1984, p. 29). Por fim, estabelece para a cantoria os mesmos antecedentes ibéricos da poesia popular nordestina escrita, traçando com uma naturalidade retórica a fusão de ambas: “Eram e são todos cantados. Verso e música, como outrora, são funções inseparáveis e conexas” (CASCUDO, 1984).

Daí, como consequência de sua construção, a veemência em afirmar o repente sertanejo como herança portuguesa, e o empenho em tangenciar quaisquer evidências de africanidade. Esse esforço comporta ignorar, como elemento importante no delineamento dessa tradição oral sertaneja, a contribuição de alguns negros, livres e escravos, que foram famosos cantadores do repente. Dentre estes, Fabião das Queimadas, nascido em 1848 em Santa Cruz/RN, que começou cantar aos 10 anos de idade em meio ao trabalho na lavoura⁸; Inácio da Catingueira, escravo, nascido em início do século XIX, citado por alguns estudiosos como um dos pioneiros da cantoria; Joaquim Francisco de Santana, nascido em 1877 em Pernambuco, cuja lenda conta que enfrentou o Diabo numa peleja; Rio Preto, cantador afamado e cangaceiro temido; Zé Limeira, inaugurador de um estilo próprio (TEJO, 1998),

⁷ Performatividade diz respeito à capacidade da linguagem em “tornar algo”, fazer acontecer (SILVA, 2000).

⁸ Vide dicionário Cravo Albin de Música Popular Brasileira (www.dicionariompb.com.br).

e outros tantos⁹. Da versão hispano-americana do repente, o próprio folclorista cita a conhecida peleja de Santo Vega com um “cantor desconhecido de raça africana” (CASCUDO, 1984, p. 168).

A maior incoerência em Cascudo certamente está no fato de aceitar a noção de que negros, escravos e ex-escravos, africanos e afro-descendentes, pudessem empenhar-se numa prática cultural sem transformá-la, sem imprimir traços próprios de suas vivências, seus códigos, suas memórias. Martins (1997), em um belíssimo trabalho, acentua que os africanos trazidos da África se fizeram acompanhar de “seus modos singulares [...], sua alteridade linguística, artística, étnica, técnica, religiosa, cultural, suas diferentes formas de organização social e simbolização do real”. Segundo essa autora, essas culturas negras que se instalaram no continente americano mesclaram suas tradições e memórias orais “com todos os outros códigos e sistemas simbólicos” com que se depararam (MARTINS, 1997, p. 26). Operaram aqui a reterritorialização de tradições africanas aliadas à apropriação /reinterpretação/ de signos do colonizador (MARTINS, 1997). Com isso, pensamos a cantoria de viola como derivado desse mesmo processo de cruzamento, como um desses “jogos ritualísticos de linguagem e performance culturais”, de que fala Martins (1997).

Os irremovíveis sinais de africanidade presentes no corpo da cantoria podem ser tomados enquanto formadores de alguns dos seus principais aspectos. Já citadas anteriormente, as fórmulas rítmicas do baião da cantoria são rastros inapagáveis da contribuição negra. Igualmente, o destaque do verso improvisado por intermédio de uma solfa meio falada e meio cantada remete de forma impreterível à memória de tradições africanas. Le Roi Jones lembra-nos que a improvisação é uma característica da música africana, bem como o uso de canções narrativas sem acompanhamento instrumental, que “constituíam o meio principal de educação dos africanos, o meio pelo qual a sabedoria e conhecimento dos mais velhos eram transmitidos aos mais novos” (JONES, 1967, p. 37). Nesse sentido, os griots africanos também podem ser evocados como uma possível matriz da cantoria repentista, sobretudo porque aquela tradição poética se conservou no Brasil – bem como no Caribe e Estados Unidos - como “reelaboração da cultura africana” (SILVA, 2000, p. 8).

Se nos anos iniciais da cantoria brasileira (começos do século XIX)¹⁰, os maiores expoentes foram cantadores negros, muitas vezes cativos, que certamente se viam obrigados a ostentar seu talento para poder conquistarem o respeito dos olhos que os viam como seres inferiores e seguirem improvisando seus versos, não poderia estar neles uma possível gênese daquilo que caracteriza o cantador e a cantoria, ou seja, o caráter de auto-afirmação e auto-elogio? Ainda esse caráter da cantoria pode ser tributado à memória de tradições africanas, posto ser comum às culturas da África Ocidental canções de galanteio, de desafio, de recriminação, de desprezo (JONES, 1967).

⁹ Afora Zé Limeira, os cantadores aqui elencados são citados do próprio Câmara Cascudo.

¹⁰ Segundo Orlando Tejo, a cantoria brasileira nasceu “nos primeiros quartéis do século XIX, no ponto culminante da Paraíba, a Serra do Teixeira” (TEJO, 1998).

O formato de embate entre dois cantadores, que é a principal peculiaridade da cantoria, também pode ter sua gênese fincada no insulto de cunho racista a que os cantadores negros enfrentavam e, sobretudo, nas respostas dos seus contra-ataques, que lemos como reminiscências daquelas tradicionais formas de canção africana de recriminação, desafio e desdém. Câmara Cascudo conta que cantadores negros, como Inácio da Catingueira e Preto Limão, pelejaram com outros grandes improvisadores, e que as suas peles escuras serviam para construções satíricas, mas que sempre redundavam em ligeiras respostas e contragolpes implacáveis¹¹. Mota (apud CASCUDO, 1984) anota esta estrofe de um cantador negro em resposta a uma ofensa de teor racista¹²:

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 nossenhôr.

Os desafios narrados por cordelistas, nos quais muitos são resquícios de relatos de quem assistiu a esses encontros e os ouviu, são provas do tom racista das antigas cantorias em que se apresentavam repentistas negros. Sabemos que os estereótipos do negro, criados no contexto escravista, foram intensificados no século XIX, uma vez que essa foi a época em que “a reprodução no Brasil de todos os preconceitos europeus se dava letra por letra” (SANTOS, 2000, p. 128). Nesse século, os jornais disseminavam com frequência imagens monstrificadoras dos negros: “Nas seções de notícias, ora assassino, ora fugitivo, ora como um ser incapaz de viver em sociedade, cometendo graves erros por ignorância, ora por suas práticas de feitiçaria ou canibalismo, ora por sua degeneração moral” (SANTOS, 2000, p. 128).

Esse imaginário “autorizava” as ofensas racistas contra repentistas negros. Por outro lado, permitia que a cantoria fosse transformada em um lugar de ação desses negros, onde, por intermédio da oposição, afirmavam-se. Aqui a dialética hegeliana, como Fanon (1983) a utiliza, serve-nos fundamentalmente. Para Hegel (apud FANON, 1983), a consciência de si só existe em função de outra consciência de si, ou seja, só existe quando reconhecida. Aí, “o homem só é humano, na medida em que ele quer se impor a um outro homem, a fim de ser reconhecido por ele. [...] É deste outro, do reconhecimento por este outro, que dependem seu valor e sua realidade humana” (HEGEL apud FANON, 1983, p. 176). O reconhecimento é primordial para a consciência deixar de ser para-si simplesmente, e passar a ser válida universalmente. Isso significa que “a realidade humana em-si-para-si só consegue se realizar na luta e através do risco que essa luta envolve” (FANON, 1983, p. 177).

Compreendidos nisso, os repentistas negros do século XIX, que se deparavam com a contestação racista, experimentavam, enquanto consciência

¹¹ Inácio da Catingueira ficou famoso pela rapidez fulminante com que respondia às investidas dos adversários e por ter derrotado Romano da Mãe D'água na Paraíba (CASCUDO, 1984, p. 154).

¹² A citação infelizmente não traz o nome do cantador negro que improvisou essa estrofe.

de si, o desejo, que é uma imprescindível “etapa do caminho que conduz à dignidade do espírito” (FANON, 1983, p. 177). Dessa forma, não se deixavam encerrar por seus arquétipos e faziam-se respeitar a partir de seus desejos – o que subvertia a coisificação operada pelas teorias racistas – embrenhando-se em embates na cantoria nordestina, que certamente fundaram a partir do cruzamento de suas práticas, memória e cultura com outros elementos simbólicos encontrados aqui.

Dois homeros e um mito

Em *Vaqueiros e Cantadores*, Luís da Câmara Cascudo tece ainda algumas considerações e inferências sobre o negro brasileiro, as quais o alinham à corrente ideológica de sua geração que construiu discursivamente um Brasil mítico no qual o racismo com os negros e as barbaridades cometidas contra os africanos pelos colonos escravistas são negadas e, quando não, suavizadas. O folclorista, ao abordar os registros folclóricos “sobre o ‘estado’ do Negro no Brasil” (CASCUDO, 1984, p. 154), antes de transcrever as lutas poéticas cujas ofensas aludem à cor, abre as seguintes considerações:

Não tivemos repulsa por ele e o sexualismo português foi um elemento clarificador, em pleno aceleração. Ninguém se lembrou de vetar ao negro os galões do Exército e a promoção na vida burocrática. (...) Nenhum instituto de educação excluiu negros, nem uma criança brasileira se recusou brincar com um negrinho.

A partir dessa concepção da realidade das relações raciais no Brasil, segundo a qual os negros não só tinham oportunidades de ascensão social, como também viviam em um ambiente de relação amistosa, tal era aquela entre a “criança brasileira” e o “negrinho”, fica manifesto o estabelecimento de uma interdiscursividade com Gilberto Freyre. Sobretudo porque nessa mesma década, este autor escreveu *Casa Grande & Senzala* (1933), obra que entroniza e propaga o mito da democracia racial, com a qual aquele enunciado de Câmara Cascudo, entre outros, se imbrica dialogicamente¹³.

Gilberto Freyre construiu a imagem de um colonizador português afável com os negros escravizados, “nas relações sociais, na cultura e nas relações afetivo-sexuais” (GOMES, 2005, p. 57), e difundiu a invenção de que no Brasil imperava um consenso entre as raças. Nele, “o negro é o escravo doce, a mulata zombeteira, a ama-de-leite maternal, a negra masoquista, o moleque brincalhão [...], a mucama que serve sexualmente o seu senhor” (SANTOS, 2000, p. 159), e essa suposta harmonia seria a imagem do Brasil. A descrição dessa unissonância entre escravizados e escravistas, dessa amabilidade patética, vamos encontrar também em Cascudo, como esta: “A mãe negra é uma instituição comovedora e romântica e 90% dos brasileiros beberam leite de negros” (CASCUDO, 1984, p. 154).

¹³ O conceito que aqui nos orienta – Dialogismo – é definido como “relação necessária entre um enunciado e outros enunciados”; é a condição de significação do discurso e o “ser” de todo interdiscurso. Uma importante faceta desse conceito bakhtiniano é a intertextualidade, que diz respeito ao diálogo entre os textos dentro de um texto. Apesar de esse encontro ser intrínseco, a exterioridade que serve de pano de fundo, e que pressiona o texto, são as malhas sociais e as tramas do imaginário. STAM (1992).

Esse enunciado de Luís da Câmara Cascudo, e aquele anterior, são tão de acordo com o discurso de Gilberto Freyre, que se nos apresenta como paráfrase /reforçadora/ de idéias contidas em Casa Grande & Senzala, como a seguinte:

Muito menino brasileiro do tempo da escravidão foi criado inteiramente pelas mucamas. Raro o que não foi amamentado por negras. Que não cresceu entre moleques. Brincando com moleques. Aprendendo safadezas com eles e com as negras da copa (FREYRE apud SANTOS, 2000, p. 159).

Importante acrescentar que não há em Freyre, segundo a leitura de Santos (2000), uma radical descontinuidade com as teorias racialistas, e isto é visível na forma como se utiliza de vários subsídios do cientificismo para interpretar a colonização. Seu discurso cooperou para a constituição de “uma identidade nacional baseada em uma falsa democracia racial” (SANTOS, 2000, p. 161). E como consequência dessa crença, a responsabilidade do insucesso do negro só poderá recair sobre ele próprio. Pelo exposto é que no sertão representado por Câmara Cascudo, quando um cantador ofende a um negro pegando pela sua desvantagem social, só pode estar se referindo a um passado e nunca ao presente, onde não há desigualdade social cunhada pelo racismo, como fica claro no seguinte enunciado: “Naturalmente, quando se batem negro e branco, o segundo procura abater seu adversário com a exibição da passada inferioridade social” (CASCUDO, 1984, p. 156).

No dito acima, o advérbio reforça o conceito explícito de que a “inferioridade social” do negro não seria um fato contemporâneo, mas alusão a um passado, um recorte do histórico nacional devidamente superado. O espectro do mito da democracia racial, que se havia formado mesmo antes de Freyre e Cascudo, é inserido no folclore nordestino por este, e de tão pródigo que é o seu diálogo com aquele, a imagem do senhor de escravo dádivo também ganha forma, quando descreve a mobilidade do escravo repentista:

Um índice digno de registro é a liberdade do cantador-escravo ausentar-se do trabalho, viver airadamente, batendo-se com os violeiros distantes. O senhor nada cobrava de seus ganhos (...). Com o senhor de escravo, tirano típico como a literatura abolicionista fixou e os camelôs da luta de classe desenvolvem, era absolutamente impossível um negro do eito viver cantando, e derrotando brancos sem um castigo imediato (CASCUDO, 1984, p. 158).

Assim, Câmara Cascudo faz a defesa do senhor de escravo contra as representações erguidas pelos abolicionistas de outrora e pelos comunistas de sua época, e corrobora a feição daquele senhor de escravo gentil – qual Freyre desenha em Casa Grande –, bem como a idéia de uma imperiosa harmonia entre as raças. Sobre isso, ainda há outro aspecto a considerar. A lógica implícita em Freyre de que os negros eram mais apreciados “quanto menos se compreendiam como negros” (SANTOS, 2000, p. 159), também se encontra em Luís da Câmara Cascudo. A construção desse sentido se permite porque, uma vez que o folclorista percebe a cantoria como continuidade de tradição européia, aqueles repentistas escravos estarão tão afastados do seu africanismo quanto perto da cultura “superior” do escravista branco, e daí, digno de toda generosidade do senhor.

Além do abrandamento dos conflitos raciais e dos esforços em manipular os sentidos capazes de conectar o repente com a africanidade trazida pelos negros escravizados, a indiferença com que Cascudo assalta o canto de filiação africana – que classificou como toadas “infundáveis e monótonas” (CASCUDO, 1984, p. 158) – apresenta-se-nos como uma avaliação embebida do regionalismo romântico do século passado e do imaginário racista que sempre coordenou o pensamento social brasileiro. Por isso, arregimentar a cultura negra significaria burlar o empenho em traçar o aspecto positivo da tradição nordestina que se buscava forjar, e contrastar a idade de ouro de um sertão puro. Com tudo isso, o discurso cascudiano desvela-se e mostra-se-nos como uma racional valorização, aquilo que Nietzsche define como “exigências fisiológicas para a manutenção de um determinado tipo de vida” (NIETZSCHE, 2003, p. 35).

O exposto dá-nos uma idéia do lugar de fala do folclorista e da matriz de suas noções, bem como desanuvia os valores a partir dos quais ele aprecia a cultura sertaneja. E se “qualquer força é apropriação, dominação, exploração de uma quantidade de realidade” – como afirma Deleuze, evocando a Nietzsche (DELEUZE, 2001, p. 8) –, os encontros aqui examinados expõem-se enquanto vontade que se apoderou do sertão, e buscou apagar seus traços e conteúdos africanos para representá-lo romantizado, lusitano, medieval, católico e branco.

Da mesma forma como Luis da Câmara Cascudo partiu de matrizes específicas para conceber o sertão, muitas das recorrentes representações posteriores lhe tomaram como matriz. Daí, os conceitos, ausências e preconceitos postos no seu estudo vêm se reproduzindo como verdades imaculadas. Por isso, não há negros no sertão que vemos nos filmes nacionais, nem evocam a quaisquer das contribuições da diáspora africana para o Brasil os artistas que se colocam como representantes da cultura sertaneja, como é o exemplo, entre tantos outros, de Elomar e Carlos Pita. Neste, o vaqueiro sertanejo é uma réplica de cavaleiro medieval errante; naquele, o cantador aventureiro é um menestrel. Por fim, para contrariar essas repetições, concorre-nos evocar um enunciado do pesquisador Orlando Tejo que, após ter percorrido o sertão registrando embates de cantadores, viu no genial repentista negro Zé Limeira, o sertanejo forte, bravo e autêntico sobre o qual falava Euclides da Cunha: “Ali estava o sertanejo a quem se referia Os Sertões” (TEJO, 1998, p. 171).

Referências

- AYALA, Maria Ignez Novais. *No arranco do grito*. São Paulo: Ática, 1998.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Dialogismo, polifonia e intertextualidade em torno de Bakhtin*. São Paulo: USP, 1999.
- CASCUDO, L. C. *Vaqueiros e cantadores*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: USP, 1984.
- _____. *Contos tradicionais do Brasil*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.
- CUNHA, Euclides. *Os sertões*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

- DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a filosofia*. Porto: Rés-editora, 2001.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Rio de Janeiro: Fator, 1983.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.
- GOMES, Nilma Lino. Alguns termos e conceitos presentes no debate sobre relações raciais no Brasil: uma breve discussão. In: *Educação anti-racista: caminhos abertos pela Lei Federal nº. 10.639/03*. Brasília: MEC/SECAD 2005. (Coleção Educação para Todos).
- GUILLEN, Isabel C. M. O sertão e a identidade nacional em Capistrano de Abreu. In: BURITY, Joanildo A (Org.). *Cultura e identidade: perspectivas interdisciplinares*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002. p.105-123
- HALL, Stuart. Quem precisa de identidade. In: SILVA, Tomaz T. da (Org.) *Identidade e diferença*. Petrópolis: Vozes, 2000. p.103-133
- JONES, LeRoi. *O jazz e sua influência na cultura americana*. Rio de Janeiro: Record, 1967.
- LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: 2 cidades; Ed.34, 2000.
- MARTINS, Leda Maria. *Afrografia da memória*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza, 1997.
- MEDEIRO, M. A. A. *Elogio da dominação*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1989.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Para além do bem e do mal*. São Paulo: Martin Claret, 2003.
- OLIVEIRA, R. de. *A invenção da brasilidade sertaneja*. 1998. Disponível em: <<http://www.ifcs.ufrj.br/~humanitas/>>. Acesso em: 01 ago. 2007.
- ROMERO, Silvio. *Estudos sobre a poesia popular do Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1977.
- SANTOS, Gislene A. *A invenção do ser negro: um percurso das idéias que naturalizaram a inferioridade dos negros*. São Paulo: EDUC/FAPESP; Rio de Janeiro: Pallas, 2000.
- SILVA, José Carlos da. *Juventude negra e música: a construção da identidade no rap paulistano*. In: Reunião Brasileira de Antropologia, 22., 2000, Brasília; FÓRUM DE PESQUISA 27: Juventude, unidade e diversidade.
- SILVA, Tomaz T. da. A produção social da identidade e diferença. In: SILVA, Tomaz T. da (Org.). *Identidade e diferença*. Petrópolis: Vozes, 2000.
- SOCHA, Eduardo. O continente que deu ritmo ao mundo. *Revista entrelivros*, ed. especial, n. 6, p.24-27, 2007.
- STAM, Robert. Dialogismo cultural e textual. In: STAM, Robert. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Ática, 1992.
- TEJO, Orlando. *Zé Limeira: poeta do absurdo*. Brasília: Senado Federal, 1998.