

O NEGRO NA LITERATURA: DISCURSOS, MEMÓRIAS E REPRESENTAÇÕES

Hermano de França **RODRIGUES**
UFPB

1. Introdução

Ao se deter, superficialmente, na tessitura textual que concretiza lingüisticamente as cantigas populares, corre-se o risco de se chegar a ilações restritas, limitadas, algumas vezes, até errôneas. São inúmeras as concepções que circunscrevem esse gênero como uma produção ingênua, cujos temas são apreendidos como infantis, inocentes, desprovidos de (pré)conceitos e malícias. Todavia, imergir nas profundezas desses textos, examinando as formações ideológicas, extraindo os sentidos que a eles estão subjacentes, constitui uma ação metodológica capaz de tornar visíveis os valores, as crenças, os costumes de uma sociedade que ainda se “ordena” por princípios cruelmente discriminatórios.

No cancionero, a figura do negro aparece iniquamente estigmatizada. Forja-se uma raça totalmente embranquecida, cujos traços físicos e intelectuais são pejorativamente descritos. Sexualidade, nudez, preguiça, insolência, incivilidade constituem temas-chave na caracterização do negro nesse tipo de literatura. Ao *homem de cor*, por exemplo, reservam-se atributos que o inserem no universo da selvageria, do embrutecimento. Aparece geralmente como indolente, incivilizado, rude. Seguindo o mesmo viés depreciativo, a mulher negra é vista como simples objeto de desejo, capaz de instigar a libido masculina, desviando o homem branco do “bom caminho”. É um ser inferiorizado, subserviente que executa atividades menores como dançar, cozinhar, lavar. Ofícios realizados, na maioria das vezes, para beneficiar e satisfazer *o branco*.

Este estudo tem como objetivo precípua analisar as cantigas tradicionais, buscando observar como a imagem do negro é (des)construída nesse gênero da literatura popular. Para tanto, utilizou-se um *corpus* constituído por seis peças. Destas, quatro focalizam o ser feminino e duas giram em torno do ente masculino. Cumpre lembrar que são compilações sincréticas, isto é, o discurso cantado desenvolve-se paralelamente a dramatizações e gestos. Tais performances, muitas vezes, são as responsáveis por trazerem à tona as significações que se camuflam na concretude textual. São movimentos corporais,

inocentemente executados por crianças, mas que remetem à exclusão, à submissão, à sensualidade.

2. Uma melodia que desafina a raça

Desde épocas longínquas, os negros são vítima de “políticas” perversas de segregação, de práticas discriminatórias que tentam, a todo custo, demonstrar uma certa superioridade da linhagem branca e consequentemente justificar, com base em argumentos falaciosos, uma inferioridade da raça negra. Muitas dessas práticas de exclusão, nos tempos hodiernos, são alimentadas por ideologias históricas decorrentes, ainda, de pseudociências que foram ampla e fortemente disseminadas durante o século XIX. Essas teorias, de base genético-determinista, continuam, conscientemente ou não, a perpassar o imaginário coletivo das sociedades modernas e contemporâneas, alicerçando discursos e ações destoantes dos preceitos de uma *democracia racial*.

Na cantiga intitulada *A empregadinha*, depreendem-se formações ideológicas que trazem à tona resquícios dessas doutrinas de separação racial. A peça conta a história de um homem, pressupostamente branco, que deseja ter como esposa uma *negrinha*. Sua busca termina quando lhe é dada uma mulher negra que se emprega em trabalhos caseiros. Esse ofício serve para caracterizá-la e denominá-la negativamente, uma vez que ao vocábulo *empregada* se agrega o elemento lingüístico *inho*, o qual, no contexto em questão, não traduz noção ligada ao tamanho físico do ser (diminutivo), mas expressa uma apreciação pejorativa à atividade de doméstica. Irrompe-se, então, um discurso em que a mulher negra aparece enquanto ser inferiorizado, sem autonomia para escolher seus pretendentes e que desempenha função considerada de menor prestígio social. Observe-se o seguinte fragmento:

*Andava atrás de uma negrinha para me casar com ela
Me acharam uma empregadinha era pretinha, mas era bela
Meu Deus, o que faço com esta negrinha?
Eu amo a ela; ela me acarinha
Não posso deixar; ela é tão bonitinha (refrão)*

Além de ser “agraciada” com uma ocupação menor, a mulher, na citação anterior, é moldada como mero objeto sexual. Sua cor, vista como algo negativo, uma chaga corporal, sucumbe à beleza e à capacidade de acarinhar o homem. É somente por apresentar dotes sexualmente desejáveis que o futuro marido mostra-se “benevolente”: aceita-a mesmo sendo ela uma *pessoa de cor*. O elemento argumentativo *mas*, articulando os lexemas *pretinha* e *bela*, orienta uma leitura na qual o elemento beleza se sobrepõe ao elemento cor da pele. A bondade do homem é enfatizada quando este institui Deus como seu enunciatório (*Meu Deus, o que faço com esta negrinha?*). Recorrendo a uma entidade culturalmente superior, interrogando-a sobre o que fazer com uma mulher cujo “crime” é ser diferente, o homem se ergue como o salvador, um indivíduo bondoso que está disposto a ter a seu lado uma mulher que, socialmente, encontra-se “amaldiçoada” pela cor.

Os traços físicos da *empregadinha* são cruelmente deformados. Ela apresenta um nariz protuberante, saliente e uma arcada dentária irregular. Possui um *chamego* no pescoço e seus cabelos são naturalmente crespos, *encolhidos*. Essa caracterização, apesar de concentrar determinados atributos constitutivos de um biotipo africano, é usada como insígnias que conduzem a uma certa animalização. Esse olhar sobre o negro, completamente desfigurado, já fora utilizado pelos europeus, durante o processo de colonização da África, para atribuir, de forma assaz questionável, uma civilidade branca em contraposição a uma selvageria negra. Observe-se o trecho:

*A negra tem a venta chata os dentes um pouco comprido
Um chamego no pescoço e o cabelo encolhido
Meu Deus, o que faço com esta negrinha
Eu amo a ela; ela me acarinha
Não posso deixar, ela é tão bonitinha (refrão)*

No episódio em que se textualiza o casamento entre a empregadinha e o seu “pretenso salvador”, irrompem-se estruturas linguísticas que desvelam, mais uma vez, preceitos segregadores. Ela, prestes a se casar, não se apronta para a cerimônia, mas se *ajeita*. Tal vocábulo condensa sentidos negativos. Ajeitar-se significa acomodar-se a algo, adequar-se, tentar corrigir uma imperfeição. Dessa forma, cabe à empregada *pretinha* mudar a aparência caso queira ocupar um lugar “prestigiado” ao lado do homem. É ela que

sente orgulhosa por está se unindo a um branco e não o contrário. Ele, como dominante, não se ajeita, *arruma-se*:

*No dia do casamento a nega foi se ajeitar
Ficou tão orgulhosa que queria me arrumar*

A igreja, símbolo da permanência e difusão da religião cristã, aparece como o recinto capaz de fazer com que o mal se manifeste. Ao entrar nela, a *empregadinha* revela sua natureza perniciosa, dá sinal de sua ligação com o diabo. Ela, inicialmente, dá uma *gaitada*, atemorizando o padre e o seu noivo. Em seguida, começa a curvar-se e a se movimentar girando sobre si mesma, dando a impressão de que seu corpo está sob o domínio de uma entidade maléfica. Depois, passa a fazer *caretas* que a tornam, naquele momento, semelhante ao *capeta*. É bom lembrar que o riso extravagante e os gestos faciais esdrúxulos constituem insígnias da devassidão, da libertinagem, da provocação, da zombaria. São emblemas que a religião rejeita por estarem vinculados ao pecado e, conseqüentemente, ao universo da maldade:

*Na hora do casamento, a negra deu uma gaitada
Que o padre ficou tremendo e fiquei um pouco assustado
A nega bolava, rolava no chão
Fazia careta que só o cão
E eu disse ao padre: não quero casar mais não (refrão)*

Revelado o mal que habitava a pobre empregada, o homem recusa-se a tê-la religiosamente como esposa. Ele afirma ao padre que a *negrinha* se mostra, agora, indigna ao casamento. As virtudes sexuais que detinham são substituídas por outras física e intelectualmente negativas. A rejeição tem como fundamento a feiúra e o desequilíbrio mental da amada. Com isso, a mulher negra passa a ser concebida, descrita como um ser desagradável à vista e sem habilidade mental:

*E eu disse ao padre: não quero casar mais não (refrão)
Eu arrespondi ao padre: — ela é doída e também feia*

Penetrando na tessitura da cantiga *Tantas laranjas maduras*, consegue-se recuperar discursos que também reforçam a crença da inferioridade da raça negra. A narrativa centra-

se na figura de uma menina que incendeia a própria casa. Quando o pai descobre o seu feito, a perversa garota pede para que ele não a castigue, não a prive da liberdade. A história, se concebida em sua concretude linguística, apresenta-se totalmente desprovida de princípios discriminatórios. No entanto, sua dramatização responde pelas ideologias segregadoras, pela materialização de valores que ferem a integridade moral dos indivíduos negros. Notem-se os primeiros versos que introduzem a história:

*Quem queimou a casa
Foi a menina
Papai não me prenda
Que eu sou pequenina*

À melodia, alia-se uma significativa encenação. As crianças, de mãos dadas, se movimentam em círculo numa típica brincadeira de roda. A dinâmica do jogo incide sobre o olhar, uma vez que a construção do círculo se dá para que todos os participantes se vejam, olhem-se, reconheçam-se. A menina, responsável por queimar a casa, tem que informar as cores das laranjas caídas no chão. Após declarar que as frutas são verdes e amarelas, escolhe-se um participante para deixar o grupo. A exclusão consiste em eliminar aquele que detém a cor negra, a cor de canela, fazendo-o virar-se para o grupo. Ao dar as costas, os outros participantes estão impedidos de olhar para a sua face, de reconhecê-lo como sujeito. É uma alegoria da exclusão social: não identificar o negro é admitir que este não ocupa um lugar no grupo, na sociedade.

O discurso que perpassa a cantiga veicula valores socioculturais que situam a narrativa num estágio de barbárie. Em nenhum momento a menina responsável pelo crime é punida. Elege-se outra criança para ser o bode expiatório, para pagar pelo crime que a outra cometeu. Constrói-se, então, a tese de que o negro é sempre culpado, não importa se praticou ou não o crime. É uma inferência que se sustenta em concepções arcaicas, deterministas que postulam, erroneamente, que ser negro significa não possuir boa índole, significa ter inclinação para a violência e para a maldade. Culpá-lo, portanto, é fazer um bem a sociedade.

*Tantas laranjas maduras
Ó menina
De que cor são elas?*

*Elas são verde amarelas
Se vira fulana
Cor de canela*

A estigmatização da mulher negra como objeto a ser consumido sexualmente ganha contornos mais bem definidos na cantiga *Sambalêlê*. Nela, o ser feminino deve dançar para satisfazer o desejo de seu senhor. Não lhe é dado o direito de recusa, visto que poderá ser castigada, com oito *lapadas*, caso não obedeça. Ela não possui individualidade humana na medida em que seu nome *lêlê* aparece fundido, amalgamado ao estilo de dança que executa, o samba. Cumpre observar que o lexema *samba*, em posição anterior ao *lêlê*, passa a responder pela carga semântica que se concentra na nova palavra: samba remete à sensualidade, à nudez, a mulheres fogosas e *calientes*. O *lêlê* perde sua integridade mórfica e semântica e se transforma apenas em elementos rítmicos. Observe-se o fragmento:

*Sambalêlê tá doente
Tá com a cabeça quebrada,
Sambalêlê precisava
De umas oito lapadas*

Fica evidente, no trecho acima, que a mulher negra deve mostrar-se servil e condescendente. *Sambalêlê*, conforme se textualiza nos dois primeiros versos, se nega a dançar, não se encontra disposta a requebrar-se. *Tá doente e com a cabeça quebrada* são expressões que, nesse contexto, não traduzem apenas comprometimento físico ou enfermidade, mas significam, outrossim, que a vítima, ao recusar “um pedido” de seu senhor, não está medindo as conseqüências, não está raciocinando perfeitamente, está esquecendo de sua condição de escrava. Faz-se necessário, segundo seu senhor, intimidá-la. Fazê-la acreditar que, se não cumprir sua tarefa, será alvo de maus-tratos físicos.

O apelo à lubricidade surge associado aos movimentos dançantes executados pela *mulata*. Durante a performance, ela deve pisar na barra da saia, privando a vestimenta de seu corpo. Com isso, espera-se que a mulher, ao deixar seus dotes físicos à mostra, se apresente ainda mais lasciva. Não è à toa que a dramatização da cantiga corrobora essa apelação sexual. As meninas, numa roda, escolhem uma participante que ocupará o centro e protagonizará a *Sambalêlê*, com todos os gestos que, na fenofísica do texto, a ela são impostos:

*Samba, samba, samba ô lê-lê
Pisa na barra da saia, ô lê-lê
Samba, samba, samba, ô mulata!
Pisa na barra da saia, ô mulata!*

A inferioridade intelectual da mulher negra aparece impressa nas figuras *namoro*, *cozinha*, *panela no fogo*, *casamento*, *fofoca* que emergem na tessitura textual da cantiga. À *Sambelêlê* se fazem interrogações a respeito de dadas atribuições que determinados grupos sociais fixaram, durante a História, como sendo próprias do universo feminino. As respostas construídas marcam, expressam, assinalam a incompetência, a incapacidade mental da mulher de cor. Consultada sobre como se faz para namorar, a *mulata* responde que basta colocar um lenço no bolso e deixar parte dele à vista. O recurso para angariar um namorado pareceria ingênuo se este não fosse a estratégia utilizada pelas prostitutas nos bordéis, em tempos passados. Deixar o lenço à vista significava estar disponível para aquele determinado cliente. Transpondo o fato para o texto em questão, pode-se dizer que nele reside a concepção de assujeitamento da mulher negra. Esta passa a confundir-se com uma mercadoria, disponível para ser comprada e consumida:

*Minha morena bonita
Diga como se namora:
Bota o lencinho no bolso
Deixa a pontinha de fora.*

O próximo questionamento refere-se à capacidade de cozinhar bem. Posicionando-se como conhecedora do assunto, a *dançarina* diz que a tarefa de preparar alimentos requer simplesmente o bom manejo com a panela. Tal explicação traz à tona uma ideologia preconceituosa segundo a qual a mulher, por ser mentalmente inferior ao homem, deve executar trabalhos que não exijam uma grande habilidade intelectual. E se a mulher for negra, ela se mostra ainda mais incapaz.

O utensílio panela remete alegoricamente para o espaço da cozinha, reforçando a condição de servilismo e dependência imposta ao ser feminino. Mesmo após o término das tarefas caseiras, cabe à mulher executar outra atividade menor e moralmente negativa: conversar, fofocar com a vizinha. Depreende-se, então, que a mulher afrodescendente tem apenas dois caminhos a seguir na sociedade: casar e desempenhar a função de serva de seu

marido ou trabalhar domesticamente e ser subjugada pelo patrão. Observem-se os trechos seguintes:

*Minha morena bonita
diga como se cozinha:
bota a panela no fogo,
vai conversar com a vizinha*

*Minha morena bonita
Diga como é que se casa:
Bota o véu na cabeça
E dá o fora de casa.*

A sabatina – instrumento de dominação – termina com o homem perguntando a *Sambalêlê* em que local ela mora. A escolha e descrição do lugar agregam sentidos negativos à figura da morena bonita. Ao afirmar que reside na praia formosa, enfatiza-se sua sensualidade e sua propensão à libidinagem. Praia remete a ausência de vestuário, nudez, constituindo-se um lugar inadequado, física e moralmente, para estabelecer residência:

*Minha morena bonita
Diga onde é que você mora:
Moro na praia formosa,
Dou adeus e vou embora.*

A imposição à dança também constitui o tema central da cantiga *Dança, Neguinha*. Mais uma vez, concebem-se os movimentos corporais como os desencadeadores da sensualidade da mulher negra. Esta, desprovida de inteligência, resume-se a formas, a gestos, ao corpo. Nada, além de seus dotes físicos importa ao homem.

Na peça, a *neguinha* assevera ao seu senhor que não sabe dançar. É uma declaração, uma confissão que se reitera várias vezes no texto. Todavia, o cruel senhor não lhe dá ouvidos e exige que ela o obedeça, caso contrário ele utilizará o seu *porrete*. Observe-se o trecho:

*Dança, Neguinha!
Eu não sei dançar*

*Pega no porrete:
Já vou te ensinar*

As súplicas não são atendidas e a pobre *neguinha* é forçada a fazer parte da roda e satisfazer a vontade masculina. Como não sabe executar nenhum movimento dançante, o seu dono irrita-se e declara ser ele aquele que vai ensiná-la a dançar. Como método utilizará da violência física, ou seja, fará, irascivelmente, uso de seu temido porrete:

*Passa para a roda
E vai dançar!*

*Eu pego no porrete
E hei de te ensinar!
Pego no porrete
Já vai já dançar.*

A crença na incivilidade do negro constitui o tema axial a partir do qual se desenvolve a peça *Soldado Preto*. É uma narrativa extremamente curta, composta apenas de quatro versos. Nela, o soldado, de cor negra, é incitado a *tocar corneta* diante do general, oficial hierarquicamente superior. A expressão *tocar corneta*, no universo semiológico em questão, não se refere a produzir música com o auxílio de uma corneta, mas remete à insolência, desobediência, grosseria. Relacionando com o texto, pode-se dizer que o soldado, de natureza indomável, é desafiado a mostrar sua rebeldia diante de uma autoridade que, militarmente, goza de mais privilégios. Nesse sentido, o texto dialoga com os inúmeros casos de discriminação racial que marcaram, mundialmente, a história das Forças Armadas. Era comum, o homem de cor, ao ingressar nessas entidades, ser alvo de preconceitos e de maus-tratos. Humilhava-o cruelmente ferindo sua integridade moral. Esse é o método que se faz presente na cantiga:

*Soldado preto, tira a camisa do sacco
Quero ver tocar corneta na frente do general
O sapo tá na loca, tá na loca, tá na toca, tá na toca
Tá na lona com vontade de brigar.*

Na citação acima, recupera-se uma estrutura que desvela a insubordinação do soldado: *tira a camisa do sacco*. A expressão veicula a informação de que o indisciplinado oficial tenta subverter a ordem estabelecida rejeitando o uso da farda (símbolo de pertença ao Órgão). Diante desse ato de sublevação, para corrigi-lo, faz-se necessário colocá-lo

diante de uma autoridade maior para que esta sinalize a condição subalternizada que desempenha.

3. Conclusão

Da análise, emergiram caracterizações de natureza ideológica que se encontram subjacentes à historicidade semiótica dos textos. Salienta-se a ideologia de segregação étnica que há nessa representação lúdica, pois, embora cantada e representada por meninas, deixa transparecer uma visão discriminatória e preconceituosa sobre a mulher e o homem de cor.

No *corpus* analisado, nenhuma das personagens femininas recebe a denominação de negra. Opera-se uma tentativa de embranquecê-las, denominando-as de morenas, de cor de canela, ou de menosprezá-las, chamando-as de *neguinhas*. Ao homem negro não se faz “cerimônia”. Ele perde qualquer traço de individualização, sendo reconhecido pejorativamente por sua cor, a qual, em momento algum, é embranquecida. Para nomeá-lo, utiliza-se o qualificativo e avaliativo *preto*.

É sabido, em termos antropológicos, que a cultura popular não se modifica em ritmo acelerado. Ela se apresenta, na verdade, como um invólucro quase que impermeável às inovações. As mudanças sociais desencadeadas pela modernidade são (re)construídas e assimiladas tardiamente. Nesse âmbito, o Cancioneiro Infantil, expressão ímpar da cultura popular, conserva concepções que desvelam dificuldades de encarar o negro como igual. As inúmeras formas de representação do negro que emanam dos textos compõem um quadro onde se perpetua e se cristaliza o preconceito.

Referências

- BATISTA, Maria de Fátima B. de Mesquita (Org.). **Cancioneiro da Paraíba**. João Pessoa: Editora Grafset, 1993.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Flor de Romances Trágicos**. Rio de Janeiro: Editora Cátedra, 1982.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Literatura Oral no Brasil**. São Paulo: Editora Universitária, 1984.
- FIORIN, José Luiz. **Elementos de Análise do Discurso**. São Paulo: Editora Ática, 1998.
- FIORIN, José Luiz. **Linguagem e Ideologia**. São Paulo: Editora Ática, 1999.

Cadernos Imbondeiro. João Pessoa, v. 3, n. 2, 2014.

FONTES, Manuel da Costa. **O Romanceiro Português e Brasileiro: índice temático e bibliográfico**. Tomo I. Madison, 1997.

LE GOFF, Jaques. **História e memória**. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1996.

PIDAL, R. Menéndez. **Catálogo General del Romancero Pan-hispánico – Teoria Geral**. Madri: Gráficas Condor, 1984.

PIDAL, R. Menéndez. **Estudios sobre el Romancero**. Madri: Editora Espasa-Calpe S.A., 1973.

PIDAL, R. Menéndez. **Romanceiro Hispânico**. Madri: Editora Espasa-Calpe S.A., 1968.

PINTO-CORREIA, J. David. **Romanceiro Tradicional Português**. Lisboa: Editorial Comunicação, 1984.

RODRIGUES, Hermano de França. **Expressões da identidade cultural do homem nordestina nas narrativas tradicionais de valentia**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programada de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2006.