

GUSTAVO HENRIQUE ALVES DE LIMA

**AO REPIQUE DA MARIMBA E DO PANDEIRO:
A voz e o verso de Luiz Gama e Inácio da Catingueira como
“discursos fundadores” da poesia negra brasileira**

ASSIS

2022

GUSTAVO HENRIQUE ALVES DE LIMA

**AO REPIQUE DA MARIMBA E DO PANDEIRO:
A voz e o verso de Luiz Gama e Inácio da Catingueira como
“discursos fundadores” da poesia negra brasileira**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, para a obtenção do título de Mestre em Letras. (Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social).

Orientador: Prof. Dr. Francisco Cláudio Alves Marques

Bolsista: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001

Assis

2022

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Maria Luiza Carpi Semeghini - CRB 8/8301

L732a Lima, Gustavo Henrique Alves de
Ao repique da marimba e do pandeiro: a voz e o verso de Luiz Gama e Inácio da Catingueira como “discursos fundadores” da poesia negra brasileira / Gustavo Henrique Alves de Lima. Assis, 2021.
132 f. : il.

Dissertação de Mestrado - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis
Orientador: Prof. Dr. Francisco Claudio Alves Marques

1. Literatura de Cordel. 2. Poesia Satírica. 3. Gama, Luiz 1830-1882. 4. Catingueira, Inácio da 1845-1878.
I. Título.

CDD 869.94

CERTIFICADO DE APROVAÇÃO

TÍTULO DA DISSERTAÇÃO: AO REPIQUE DA MARIMBA E DO PANDEIRO: A voz e o verso de Luiz Gama e Inácio da Catingueira como “discursos fundadores” da poesia negra brasileira

AUTOR: GUSTAVO HENRIQUE ALVES DE LIMA

ORIENTADOR: FRANCISCO CLAUDIO ALVES MARQUES

Aprovado como parte das exigências para obtenção do Título de Mestre em LETRAS, área: Literatura e Vida Social pela Comissão Examinadora:

Prof. Dr. FRANCISCO CLAUDIO ALVES MARQUES (Participação Virtual)
Departamento de Letras Modernas / UNESP/FCL-Assis

Prof. Dr. FABIANO RODRIGO DA SILVA SANTOS (Participação Virtual)
Departamento de Estudos Linguísticos, Literários e da Educação / UNESP/FCL-Assis

Prof. Dr. RICARDO MAGALHÃES BULHÕES (Participação Virtual)
UFMS / Três Lagoas

Assis, 10 de fevereiro de 2022

DEDICATÓRIA

Em honra aos dois pilares fundamentais da minha existência: minha amada mãe Lucilene e meu amado pai Ronaldo, aos quais serei eternamente grato.

AGRADECIMENTOS

Os agradecimentos relatados aqui, mais do que apenas atos de gratidão, são provas do meu reconhecimento com relação ao valor que algumas pessoas tiveram para o planejamento, o desenvolvimento e a conclusão deste trabalho.

Primeiramente agradeço ao meu orientador Prof. Dr. Francisco Cláudio Alves Marques, profissional que inspira admiração e respeito, por ter acreditado desde a graduação na minha capacidade e por ter me acompanhado e guiado com maestria até o presente momento em minha trajetória. Obrigado por todo o carinho e inspiração.

Agradeço aos professores Prof. Dr. Fabiano Rodrigo da Silva Santos e Prof. Dr. Márcio Roberto Pereira pela leitura atenciosa que ambos devotaram ao meu trabalho de qualificação. Suas críticas e sugestões foram preciosas para a condução desta investigação e para a redação deste trabalho.

Aos meus pais, Ronaldo da Costa e Lucilene Alves de Lima, que sempre me incentivaram desde o início da graduação, e por me mostrarem desde a infância a importância da educação e do ensino superior, embora não tenham tido a mesma oportunidade no passado. Eterna gratidão a essas figuras que me ensinaram com dignidade os valores que me constituem.

Aos docentes do curso de Letras da UNESP-Assis, os quais contribuíram para a minha formação acadêmica.

Aos meus irmãos Jorge, Amanda e Maria Clara que formaram uma forte torcida para meu crescimento intelectual acadêmico.

E por fim, agradeço ao meu amigo Gabriel da Silva Conessa por me acompanhar e apoiar desde o período da graduação, tornando os meus dias na Universidade mais agradáveis.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Quero que o mundo me encarando veja
Um retumbante *Orfeu de carapinha*,
Que a Lira desprezando, por mesquinha,
Ao som decanta de Marimba augusta;
E, qual Aríon entre os Delfins,
Os ávidos piratas embaindo —
As ferrenhas palhetas vai brandindo,
Com estilo que presa a Líbia adusta.

Luiz Gama

LIMA, G. H. A. de. **AO REPIQUE DA MARIMBA E DO PANDEIRO**: a voz e o verso de Luiz Gama e Inácio da Catingueira como “discursos fundadores” da poesia negra brasileira. Assis, 2022, p. 132. Dissertação (Mestrado em Letras) - Faculdade de Ciências e Letras, campus de Assis, UNESP- Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

RESUMO

Zilá Bernd (1992) observa que a literatura brasileira negra que pode ser realmente considerada negra é aquela que exprime a experiência comum da opressão e de preconceitos sofridos por um grupo, caracterizando-se pela emergência de um sujeito enunciador que assume sua condição negra no tecido poético e que, ao fazê-lo, revoga o uso tradicional onde o negro era o *outro*, era o *objeto*, e *não o sujeito*. Nesta pesquisa, utilizando o conceito esboçado por Bernd, procuramos demonstrar que a poesia satírica de Luiz Gama se coloca como "discurso fundador" da literatura negra produzida no período romântico, como apontou a autora; e que, no âmbito da poesia popular oral e da literatura de cordel, produzida no mesmo período, as composições do repentista negro Inácio da Catingueira podem ser também assim consideradas, haja vista que, assim como Gama, Inácio emerge como sujeito enunciador que assume sua condição negra na sua tessitura poética no contexto do Nordeste pré-abolicionista. Ambos os poetas, sujeitos de seus discursos, se apropriaram de formas poéticas correntes para, por meio delas, construir espaços em que pudessem se fazer ouvir, uma vez que não só dialogavam com as noções correntes de raça, como afirmavam suas identidades a partir de fragmentos da memória da escravidão e de seu universo cultural.

Palavras-chave: Luiz Gama, Inácio da Catingueira, Poesia Satírica, Literatura de Cordel.

LIMA, G. H. A. de. **THE MARIMBA'S AND TAMBOURINE'S SOUND**: the voice and verse of Luiz Gama and Inácio da Catingueira as "founding speeches" of black brazilian poetry. Assis, 2022, p. 132. Dissertation (Master's degree in Comparative Literature - "Letras") - Faculdade de Ciências e Letras, campus de Assis, UNESP-Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho".

ABSTRACT

Zilá Bernd (1992) observes that the Brazilian black literature that can be really considered black is the one that expresses the common experience of the oppression and prejudices suffered by a group, being characterized by the emergence of an enunciating subject that assumes its black condition in the poetic fabric and that, in doing so, revokes the traditional use where the Negro was the other, was the object, not the subject. In this research, following the concept outlined by Bernd, we intend to demonstrate that, in the context of printed black literature, the satirical poetry of Luiz Gama stands as "founding discourse", as the author pointed out, and that in the ambit of popular sung poetry, of the black repentista Inácio da Catingueira can also be considered thus, since like Gama, Ignatius emerges as subject enunciator that assumes its black condition in its poetic texture in the context of the pre-abolitionist Northeast. Both poets, subjects of their discourses, appropriated the current notions of race, the idea of identity and the memory of slavery to create a poetic repertoire representative of the ethnic-racial relations that settled down to their time.

Keywords: Luiz Gama, Inácio da Catingueira, Satirical Poetry, Cordel Literature.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Marimba.....	53
Figura 2 - Retrato de Luiz Gama realizado por Militão Augusto de Azevedo - 1870	56
Figura 3 - Charge de Angelo Agostini para o jornal Diabo Coxo	59
Figura 4 - Capa da primeira edição de Primeiras Trovas Burlescas (1859).....	64
Figura 5 - Viola de cabaça	91
Figura 6 - Rabeca	92
Figura 7 - Tomaz Aquino Leão, embolador quilombola pernambucano conhecido como Mestre Galo Preto.....	116

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO I	17
A ESCRAVIDÃO E SEUS DERREDORES	17
1.1. O SISTEMA ESCRAVOCRATA: UM BREVE PANORAMA	17
1.2. RELAÇÕES ENTRE CASA GRANDE E SENZALA NA METRÓPOLE E NO NORDESTE DO BRASIL.....	20
1.3. A CRENÇA NA INFERIORIDADE DA RAÇA E OS INTELECTUAIS NEGROS NO IMPÉRIO: O CONTRADITÓRIO CIENTÍFICO	22
CAPÍTULO II	32
A INSERÇÃO DO NEGRO NA LITERATURA BRASILEIRA	32
2.1 O NEGRO E A ESCRAVIDÃO COMO TEMÁTICA NA LITERATURA BRASILEIRA. O ROMANTISMO COMO UM DIVISOR DE ÁGUAS.	32
2.2. A INTRODUÇÃO DO NEGRO COMO TEMA PRINCIPAL NA LITERATURA BRASILEIRA: DE CONTEÚDO À EXPRESSÃO	48
CAPÍTULO III	56
O CANTO DO ORFEU NEGRO: LUIZ GAMA	56
3.1. A VOZ DE GAMA NO TRIBUNAL E NA IMPRENSA.....	56
3.2. A SÁTIRA DE LUIZ GAMA.....	63
CAPÍTULO IV	79
CANTIGAS AO DESAFIO	79
4.1. DO AGON GREGO À TENÇÃO IBÉRICA	79
4.2. HERANÇA DA “TENÇÃO” IBÉRICA NO NORDESTE BRASILEIRO: DA VIOLA DE CABAÇA À RABECA DOS CANTADORES	89
CAPÍTULO V	102
INÁCIO DA CATINGUEIRA: O TROVADOR ESCRAVO	102
CONSIDERAÇÕES FINAIS	119

REFERÊNCIAS.....	123
------------------	-----

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa dialoga com o atual e difuso interesse em investigar a participação do negro na literatura brasileira, e objetiva averiguar os modos de construção de identidades negras que foram se constituindo nos interstícios de discursos poéticos tecidos por poetas negros a partir da memória da escravidão e como respostas aos discursos correntes em torno das questões raciais correntes no Brasil entre o final do século XIX e começo do XX; visa recuperar textos poéticos que, para além de seu valor estético, se constituem no espaço privilegiado da emergência de uma consciência de ser negro, especialmente porque boa parte desses textos quase nunca é contemplada pela crítica literária dita “oficial”.

Segundo Domício Proença Filho, pode-se considerar “negra”, em sentido restrito, uma literatura feita por negros ou por descendentes que se assumem como negros, e, por esse motivo, “reveladora de visões de mundo, de ideologias e de modos de realização que, por forças de condições atávicas, sociais ou históricas, se caracterizam por uma certa especificidade, ligada a um intuito claro de singularidade cultural.” (PROENÇA FILHO, 2004, p. 185.)

Para Zilá Bernd, o único conceito aceitável de literatura negra

(...) é o que se alicerça nas constantes discursivas das obras. Logo, (...), não será apenas a utilização de uma temática negra (o negro como objeto), nem a cor da pele do escritor (critério epidérmico) que caracterizariam a existência de uma literatura negra, mas a emergência de um eu-enunciador que se assuma como negro no discurso literário. (BERND, 1992, p.13).

Ainda de acordo com Bernd (*idem*), “o conceito de literatura negra associa-se à existência (...) de uma articulação entre textos dada por um modo negro de ver e de sentir o mundo, transmitido por um discurso caracterizado (...) pelo desejo de resgatar uma memória negra esquecida.” A autora destaca que, no curso dessa literatura, “A emergência de um sujeito enunciador que assume sua condição negra no tecido poético revoga o uso tradicional onde o negro era o *outro*, era o *objeto* (conteúdo, tema) e não sujeito.” (1992, p.14, grifos da autora).

Para a organização da antologia intitulada *Poesia negra brasileira*, de 1992, Zilá Bernd adota como balizamentos periodológicos os períodos pré e pós-

abolicionista, contemplando textos poéticos produzidos nesse período delimitado. No período pré-abolicionista Bernd identifica na voz de Luiz Gama uma espécie de “discurso fundador” da literatura negra brasileira, segundo a aceção que considera literatura negra aquela que deixa emergir um “eu enunciator” assumindo sua condição de negro. No período pós-abolicionista, Bernd destaca o nome de Cruz e Sousa, dentre outros, colocando-o no limiar da tomada de consciência da problemática existencial do negro.

Com base nas considerações de Bernd (1992) e Proença Filho (2004), pretendemos demonstrar que, no âmbito da poesia escrita, a poesia satírica de Luiz Gama (1830-1882) se coloca como "discurso fundador" da literatura negra produzida no período romântico, como apontou a autora; e que, no âmbito da poesia popular oral e da literatura de cordel, produzida no mesmo período, as composições do repentista negro Inácio da Catingueira (1845-1878/79) podem ser também assim consideradas, haja vista que, assim como Gama, Inácio emerge como sujeito enunciator que assume sua condição negra na sua tessitura poética no contexto do Nordeste pré-abolicionista.

Ambos os poetas, sujeitos de seus discursos, se apropriaram de formas poéticas correntes na construção de espaços em que pudessem se fazer ouvir, uma vez que não só dialogavam com as noções correntes de raça, como afirmavam suas identidades a partir de fragmentos da memória da escravidão e de seu universo cultural. Pretendemos demonstrar ainda que esse “eu-enunciator” se constrói na contramão das teorias raciais correntes entre o final do século XIX e começo do XX, as quais atestavam a suposta incapacidade congênita do negro em frequentar o mundo das letras, elaborar conhecimento e se posicionar criticamente.

Algumas das principais constatações de Bernd, relativas ao “eu” negro na literatura, nos motivaram a revisitar os poemas satíricos de Gama, especialmente aqueles estampados nas *Primeiras Trovas Burlescas* ([1859]1861), de modo que isso nos permitisse entender como se dá a construção desse “eu”, no caso do poeta abolicionista. Embora alguns pesquisadores venham se interessando cada vez mais no estudo da poesia de Gama e venham, inclusive, realizado estudos nessa linha, como Lígia F. Ferreira (2000, 2011) e Eduardo Estevam Santos (2015), por exemplo, acreditamos poder colaborar com mais algumas considerações sobre a poética do autor negro. Para tanto, temos a intenção de inserir a produção poética do autor em

um contexto mais amplo, marcado pelas relações sociais que se estabeleciam à sua época e pelas posturas científicas racialistas que começavam a ganhar terreno no Brasil. Embora Lígia F. Ferreira tenha observado que o tema do escravo não é frequente nas PTB, o que invalidaria “qualquer tentativa de considerar sua poesia como ‘abolicionista’” (2019, p. 8), devemos levar em consideração, nesta pesquisa, que os poemas de Gama são uma sátira à sociedade e às instituições que sustentavam o discurso escravocrata, daí inferirmos que a escrita do poeta, mesmo que indiretamente, pode ser considerada abolicionista no sentido de que colocava em xeque as crenças e teorias correntes sobre o negro.

Neste estudo que ora propomos, não se trata mais de considerar Luiz Gama uma “voz isolada” da literatura negra brasileira no período pré-abolicionista. Talvez isso seja acertado quando nos referimos à literatura negra produzida no período romântico. Mesmo assim, e de alguma forma, a poesia de Gama dialogava paródica e satiricamente com os procedimentos poéticos românticos com a finalidade de atingir estratos específicos da sociedade (políticos, magistrados, clero etc.). Nossa proposta consiste em não só retomar o estudo da poesia de Gama, como fizemos durante a Iniciação Científica (Fapesp), mas identificar nesse cenário pré-abolição *consciências* e identidades outras que vinham tomando forma também no âmbito da poesia oral – cantoria e repente – e da literatura de cordel. Trata-se também de retomar vozes de poetas negros que ecoaram no âmbito da cultura popular, oral, nos alpendres da casa grande, nas feiras e praças de mercados do Nordeste brasileiro; vozes de poetas que, como Gama, falaram da condição do negro escravizado, subalternizado e colocado à margem da cultura letrada e bacharelesca.

Para o nosso recorte utilizamos a noção de “encontros” tomada de empréstimo à Literatura Comparada, mais precisamente de Tania Carvalhal (2006), segundo a qual, termos como “encontros” e “contatos” são “definidores do estudioso que, de forma regular e sistemática, relaciona dados, articula elementos, explora intervalos, além de ultrapassar limites e margens.” (CARVALHAL, 2006, p.71) Segundo a autora, o termo “encontro” assume significados múltiplos, podendo indicar “o resultado positivo de uma busca, a *descoberta* de algo (encontrar é descobrir)” ou ainda “ser simplesmente indicativo de um local de confluência”. (*idem*). Com base no conceito de “encontro” esboçado pela autora, pretendemos tratar de “encontros” que ocorreram

na esteira de criações protagonizadas por poetas negros, difundidas por meio da letra e da voz, entre o período pré e pós-Abolição.

Embora a poesia de Gama tenha sido publicada em livro, e por conseguinte ter alcançado um público mais amplo e diversificado, e a de Inácio ter sido difundida oralmente no âmbito da cantoria nordestina do final do século XIX, e posteriormente publicada em folhetos de cordel, no início do século XX, cotejamos ambos os poetas também com o intuito de entendermos o modo como se apropriaram das armas poéticas dominadas pelo “branco” para falar da condição de negros ainda cativos e afro-descendentes.

Segundo Eduardo A. Estevam Santos (2015, p.731), em Gama o “eu enunciator” é uma subjetividade criativa, reveladora do próprio desejo que tem o poeta de elaborar uma leitura e interpretação das relações étnico-raciais, consciência que, segundo o autor, enuncia uma identidade ignorada, como nos permitem entender os versos “Quero que o mundo me encarando veja,/Um retumbante Orfeu de carapinha”. Santos (*idem*) observa que o surgimento desse sujeito de enunciação ocorre em um campo de disputas políticas de afirmação de uma identidade, de modo que Gama atribui aos seus poemas satírico-raciais uma significação política, fruto de uma experiência de subalternização racial, lançando ataques a um modelo de “branquitude” fechado na sua brancura.

Reiterando as palavras de Bernd, Santos destaca que, embora a complexidade da dominação racial seja refletida por meio do seu “eu enunciator”, ele acaba por revelar e expressar também a “consciência de toda a comunidade à qual pertence”, haja vista que, “Ao exprimir os dramas e conflitos dos negros e negras, (...) o *eu-lírico-enunciator* de Gama também aparece em alguns momentos como um *nós* (comunidade negra)”. (SANTOS, 2015, p.731). Algo que fica aqui como um caminho a ser seguido também na análise dos poemas cantados por Inácio da Catingueira, como uma forma de comprovar se o pronunciamento do eu-enunciator que se projeta na poesia de Gama também ganha vida nas composições de Inácio. Como em Inácio o eu-enunciator se constrói, se revela e se comporta diante das demandas étnico-raciais e sociais do Nordeste brasileiro do final do século XIX?

Além do poema “Quem sou eu?” ou “A bodarrada”, já comentado por Lúcia F. Ferreira (2000, 2011), Zilá Bernd (1992) e Eduardo Estevam Santos (2015), para esta pesquisa decidimos ampliar o espectro de poemas de Gama, nos quais enxergamos

um “eu-enunciador” ou “voz negra” que responde às demandas políticas e sociais envolvendo a ideia de raça e as memórias da escravidão, tais como: “Prótase”; “Lá vai verso!”; “Sortimento de gorras para a gente de grande tom”; “Serei conde, marquês e deputado”; “Que mundo é este?”; “Pacotilha” e outros constantes das *Primeiras Trovas Burlescas de Getulino*.

Assim como Gama, na tessitura de seus improvisos Inácio também assume o discurso em primeira pessoa, trata igualmente de questões de sua raça, das mazelas sociais de seu tempo, do racismo contra negros no Nordeste, coloca em xeque a alegada sabedoria dos cantadores rivais que se autoproclamam letrados. No entanto, cabe nesse “encontro” entre os dois poetas, estabelecer as divergências e convergências no modo como falaram de sua condição étnica no interior da sociedade escravocrata, quais os suportes utilizados e de que maneira responderam aos insultos racistas e às crenças e teorias que procuravam atestar a incapacidade do negro em criar, obter conhecimento, opinar sobre as questões políticas, sociais e culturais da época.

Conforme dissemos anteriormente, nossa proposta visa promover um “encontro” entre ambos os poetas com a finalidade de entendermos como o “eu-enunciador” se manifesta, se constrói e se revela em cada poema, no caso de Gama, e em cada versão das pelejas impressas, no caso de Inácio. Para este trabalho selecionamos as seguintes versões da peleja de Inácio com Romano:

1. Martelo de Romano com Inácio. In: BATISTA, Francisco das Chagas. *Cantadores e poetas populares*, 1997, p. 58-65.
2. Desafio (Inácio da Catingueira e Romano) e desafio de Romano da Mãe D’Água com Inácio da catingueira. In: CARVALHO, Rodrigues de. *Cancioneiro do Norte*, 1967, p. 187-188 e p. 258-260.
3. Trechos de várias versões colhidas por Leonardo Mota em *Violeiros do Norte* (1962) e *Cantadores* (1978).
4. As versões de Leandro Gomes de Barros, João Martins de Ataíde e a do Suplemento Guajarina, Belém, colhidas por Orígenes Lessa (1982).

O tema proposto para esta pesquisa foi distribuído em cinco capítulos. No primeiro, intitulado “A escravidão e seus arredores”, traçamos um panorama geral da escravidão com foco nas questões que mais interessam para o nosso recorte, como as condições de existência do negro no contexto da escravidão, a ideia difusa de paternalismo responsável pelo estabelecimento das relações de favor e compadrio que caracterizam o sistema relacional brasileiro e as teorias raciais que ajudaram a difundir a crença na incapacidade intelectual do negro.

No segundo capítulo, “A inserção do negro na literatura brasileira”, focalizamos o tratamento dispensado ao tema do negro em obras literárias anteriores e posteriores ao Romantismo, com ênfase naquelas em que um “eu-enunciador” se assume como negro. No terceiro capítulo, “O canto do orfeu negro: Luiz Gama”, procuramos reunir, no primeiro tópico, algumas informações sobre a atuação de Gama na imprensa periódica – em prol da Abolição – e no tribunal, como advogado, em defesa de negros mantidos ilegalmente no cativeiro. No segundo tópico focalizamos as sátiras de Gama publicadas nas *Primeiras Trovas Burlescas*, com ênfase nos poemas cujo “eu-enunciador” manifesta-se como uma voz coletiva em defesa da liberdade.

No quarto capítulo, “Cantigas ao desafio”, buscamos as origens da cantoria nordestina, desde o *agon* grego – disputa poética entre pastores –, passando pelo trovadorismo provençal, a tenção ibérica até os primeiros registros no Brasil, no século XVII, dessa prática poética. Apresentamos cantadores negros que conquistaram a liberdade cantando repente, no interior do Brasil, bem como salientamos o fato de que, muitas das ofensas dirigidas a cantadores negros, refletiam não só as condições de existência de africanos e afrodescendentes no contexto da sociedade nordestina pré e pós Abolição, como também sintetizavam os conflitos que permeavam as relações pessoais e sociais entre negros, brancos e mestiços.

O quinto e último capítulo, “Inácio da Catingueira: o trovador escravo”, foi dedicado ao cantador escravo Inácio, um dos cantadores mais mencionados nos estudos acadêmicos sobre o tema, especialmente por ter introduzido inovações temáticas e rítmicas à arte do repente. Inácio assumiu sua negritude cantando e tratou de rebater o preconceito contra seus pares com um pandeiro na mão; exerceu relativa liberdade apresentando-se nas fazendas e arraiais do sertão da Paraíba.

Destacamos como objetivos gerais deste trabalho:

- Investigar a participação do negro na literatura brasileira, bem como os modos de construção de identidades negras que foram se constituindo nos interstícios de discursos poéticos tecidos por poetas negros a partir da memória da escravidão e como respostas aos discursos correntes em torno das teorias raciais do final do século XIX;
- Embora Lígia Ferreira tenha observado que o tema do escravo não é frequente nas PTB, o que invalidaria “qualquer tentativa de considerar sua poesia como ‘abolicionista’” (2019, p. 8), nesta pesquisa devemos levar em consideração o fato de que os poemas de Gama são uma sátira à sociedade e às instituições que sustentavam o discurso escravocrata, daí inferirmos que a escrita do poeta, mesmo que indiretamente, pode ser considerada abolicionista no sentido de que tentava colocar em xeque as crenças e teorias correntes sobre o negro, algo a ser comprovado com base na análise dos poemas de Gama;
- Retomar vozes de poetas negros que ecoaram no âmbito da cultura popular, oral, no interior das fazendas do Nordeste brasileiro, nas feiras e praças de mercados; vozes de poetas que, como Gama, falaram por meio da poesia da condição do negro escravizado, subalternizado e colocado à margem da cultura letrada e bacharelesca;
- Confrontar Gama e Inácio com o intuito de entendermos o modo como ambos os poetas se apropriaram das armas poéticas dominadas pelo “branco” no tratamento da condição de negros e afrodescendentes.

CAPÍTULO I

A ESCRAVIDÃO E SEUS DERREDORES

1.1. O sistema escravocrata: Um breve panorama

A escravidão é uma espécie de lepra social: tem sido muitas vezes abolida pelos legisladores e restaurada pela educação sob aspectos diversos.

Luiz Gama

No alvorecer do século XV, com as expansões marítimas, o continente africano se torna um grande exportador de vidas humanas para o trabalho forçado. Em território brasileiro a escravidão teve início no século XVI, se estendendo por mais de três séculos. Com o início do plantio de cana-de-açúcar, milhares de indígenas foram escravizados, porém, desde os primórdios da colonização, havia uma pressão dos jesuítas para a abolição da escravidão indígena. O colonizador solucionou parcialmente esse impasse importando mão-de-obra escrava da África. Não obstante, a substituição da mão-de-obra indígena pela africana orientou-se pela lógica capitalista, o que, de acordo com Silvânio Barcelos (2015, p. 90-91), “desarticula alguns conceitos cristalizados na historiografia, tais como o da inadaptação do índio à cultura da lavoura, por um lado, e a suposta necessidade de se povoar o Novo Mundo, por outro.”

Seguindo a lógica de acumulação do capital comercial europeu, milhares de africanos foram retirados de sua terra e trazidos para a América. De acordo com o historiador Manolo Florentino (2009, p. 70), “Quatro entre cada dez escravos africanos desembarcados nas Américas foram importados pelo Brasil e apenas no século XVIII aportaram na América portuguesa menos negros do que em outra região do Novo Mundo.” Florentino enumera a quantidade de africanos na capitania do Rio de Janeiro, entre 1789 e 1820, para ilustrar a intensidade do tráfico para o Brasil:

Cento e setenta mil pessoas habitavam a capitania em 1789 – metade das quais escravos. Em 1824, estes alcançavam mais de 150 mil almas – quase o dobro da cifra de 1789. Contínuos desembarques de africanos sustentavam semelhante crescimento, em quantidades

anuais que saltaram de cerca dez mil em fins do século XVIII para quarenta mil nos últimos cinco anos da década de 1820. (FLORENTINO, 2009, p. 72).

Em parte, nesse período o tráfico de escravos teve um aumento gradativo devido ao baixo custo de sua mão-de-obra. Além desse fator, a Igreja contribuiu sobremaneira para a legitimação da escravidão, haja vista que a ideologia católica ajudou a sustentar, por muito tempo, o sistema escravocrata nas regiões em que ele ocorreu. Uma das crenças difundidas era a de que o processo de escravização do negro pertencia ao plano divino para a salvação das almas africanas, associadas aos descendentes da tribo de Cam nos sermões bíblicos medievais, os quais eram inspirados em alguns trechos do capítulo IX da *Etymologiae*, enciclopédia compilada por Isidoro de Sevilha (morto de 636) e impressa pela primeira vez em 1472. Segundo Isnara Pereira Ivo e José Robson G. de Jesus (2019, p. 38), é na perspectiva etimológica isidoriana que podemos encontrar as raízes que fundamentaram a vinculação dos habitantes negros da África a Cam, filho amaldiçoado de Noé. Esse imaginário percorreu o mundo ocidental e esteve presente inclusive nos relatos que compõem a *Crônica do descobrimento e conquista da Guiné*, escrita por Gomes Eannes de Azurara ([1448]1841, p. 93-94):

E aqui haveis de notar que estes negros posto que sejam Mouros como os outros, são porém servos daqueles por antigo costume, o qual creio que por causa da maldição, que depois do dilúvio lançou Noé sobre seu filho Cam, pela qual o maldisse, que a sua geração fosse sujeita a todas as outras gerações do mundo, da qual estes descendem, segundo escreve o bispo dom Rodrigo de Toledo, e assim Josefo no livro das antiguidades dos Judeus, e ainda Gualtero, com outros autores que falaram das gerações de Noé depois do saimento da arca.

A submissão do homem pelo homem era justificada teologicamente seguindo a linha de raciocínio do Antigo Testamento, tomando como exemplo a submissão e a escravidão das tribos inimigas de Israel. No entanto, tal ideologia não ajudou a manter a ordem nas colônias.

As condições de vida dos escravos eram bastante precárias. Segundo a historiadora Emília Viotti da Costa (2010), até a cessação do tráfico, a situação dos escravos nas zonas rurais tinha sido extremamente precária:

Habitavam choças de pau a pique, cobertas de folha de palmeira ou de sapé, em geral sem janelas ou então com grades, a lembrar prisões. Dormiam em esteiras, sobre tarimbas feitas de madeira, com dois e meio a três pés de largura. Recebiam duas a três mudas de roupas por ano. Os homens usavam calça e camisa de algodão grosseiro e, como agasalho, o “surtum” – espécie de jaqueta sem mangas, feita de pano grosso forrado de baeta. (...) Andavam os escravos em andrajos. As posturas municipais tentavam impedir que perambulassem sujos ou seminus pelas ruas da cidade. (COSTA, 2010, p. 287).

De acordo com a historiadora, a alimentação era simples e não variava: “feijão, angu, farinha, às vezes um pedaço de charque ou toucinho, mais raramente inhame, mandioca, abóbora ou batata-doce. Nas regiões açucareiras, o melado, a cachaça, nas zonas cafeeiras o café, complementavam a refeição.” (COSTA, 2010, p. 287-288). A carga horária de trabalho era abusiva, excedendo dezesseis horas ao dia. Devido à má alimentação, as diversas doenças e a falta de recursos médicos da época para o tratamento das mesmas, a taxa de mortalidade dos escravos era muito alta. De acordo com a historiadora, a duração média de trabalho do cativo era de apenas quinze anos, e na época a mortalidade infantil atingia 88%. (COSTA, 2010, p. 289).

Essas condições de vida implicaram na insatisfação de muitos cativos, resultando em uma série de revoltas e levantes por todo o país, e na consequente criação de quilombos, todavia, no Brasil, nenhuma dessas revoltas foi capaz de por fim ao sistema escravocrata. O principal levante de escravos foi o que resultou na constituição do quilombo dos Palmares, que teve seu início muito provavelmente no século XVII, mantendo-se por quase cem anos.

O Brasil se torna independente em 1822, e é nesse período que o país recebe a maior quantidade de escravos da história. É no ápice do escravismo que surge a sociedade brasileira. O Brasil se tornou o maior importador de mão-de-obra escrava da América e a historiografia oficial relata que o tráfico de escravos era um dos vetores principais que sustentavam a economia.

De acordo com Emília Viotti da Costa (2010), a cessação do tráfico de escravos com a lei Eusébio de Queirós, promulgada em 04 de setembro de 1850, lançava sobre a escravidão uma sentença definitiva. O fim do tráfico negreiro fez com que o escravo passasse a ter condições melhores de vida, e, nesse intervalo, os proprietários foram obrigados a repensar certas medidas para a manutenção da reprodução escrava, visto que a taxa de mortalidade era alta e a de natalidade baixa. Doravante, houve certa

preocupação com a saúde, alimentação, carga horária de trabalho e bem-estar do cativo, tudo isso com o propósito de diminuir o índice de mortalidade. Muitas ocorrências e tratativas obrigaram os proprietários de escravos a cederem a negociações de toda ordem.

A construção do núcleo familiar escravo começou a ser pensado, o que até então era evitado, uma vez que a proporção de mulheres cativas por homens era de um para cinco em grande parte das senzalas. Essas medidas foram pensadas para a procriação da escravaria. O preço do cativo aumentou consideravelmente, atingindo o seu ápice.

Silvânio Barcelos (2015) assevera que em meio a essas condições assoladoras, os cativos souberam negociar engenhosamente os seus espaços de relativa liberdade no âmago desse sistema opressivo. A participação ativa nas negociações, as várias manifestações e revoltas que deram origem às insurreições em diversas áreas do país, a formação de quilombos, o próprio ato de suicídio como forma de protesto, em uma época que o seu valor era elevado, já revelam em certa medida a capacidade que tinha o negro de escrever e ditar as regras da sua própria história, de modo que, por meio desses atos, opera revogações e luta por espaços de fala na sociedade.

1.2. Relações entre casa grande e senzala na metrópole e no Nordeste do Brasil

No bojo das transformações provocadas pela cessação do tráfico se encontra a relação entre os senhores e seus cativos. O escravo não era visto como cidadão da nação e isso fez com que ficasse sempre a mercê do seu senhor. Ao africano escravizado só restava cumprir seus deveres, no entanto, com o fim do tráfico, o valor comercial do cativo chega ao seu apogeu. O distanciamento entre a casa grande e a senzala foi diminuindo e ao escravo, a partir daí, foi-lhe concedido o direito de negociação. Segundo Kátia M. de Queirós Mattoso (2003), nesse período o Brasil já se configura como um país patriarcal:

A família “nuclear”, composta apenas de pai, mãe e filhos, só muito tardiamente aparece na sociedade brasileira, que conheceu durante

muito tempo a família do tipo patriarcal, na qual o *pater familias* reúne, sob sua autoridade e sob seu teto, tios e tias, sobrinhos, irmãs e irmãos solteiros, vagos primos, bastardos, afilhados, sem contar os “agregados”. Estes últimos são livres ou alforriados, brancos pobres, mestiços ou negros, que vivem na dependência tutelar da família e são considerados como parcela dessa comunidade familiar. Também os escravos fazem parte da família. (MATTOSO, 2003, p. 124).

Por conseguinte, era “natural” que existissem relações de afetividade entre escravos e integrantes da casa grande. Emília Viotti da Costa (2010) registra que as relações de amizade, paternalismo e fidelidade sempre existiram em todo o país em virtude das proximidades dos cativos com os senhores e a participação na criação de seus filhos. Tudo isso contribuiu para a construção de laços afetivos entre os descendentes do senhor, ou até mesmo entre o senhor e seus escravos, contudo havia exceções, pois tudo dependia da interação do patriarca com os dominados. Existem muitos relatos também de escravos insatisfeitos com o tratamento que recebiam e acabavam se rebelando, atentando contra o senhor e sua família.

De acordo com João José Reis e Eduardo Silva (1989, p.7-9):

Os escravos não foram vítimas nem heróis o tempo todo, se situando na sua maioria e a maior parte do tempo numa zona de indefinição entre um e outro polo. O escravo aparentemente acomodado e até submisso de um dia podia tornar-se o rebelde do dia seguinte, a depender da oportunidade e das circunstâncias (...). Quando a negociação falhava, ou nem chegava a se realizar por intransigência senhorial ou impaciência escrava, abriam-se os caminhos da ruptura.

A depender da ocasião, os escravos podiam ser vítimas ou algozes de seus senhores. A partir da década de 1850 os proprietários de escravos encontraram no paternalismo a solução para uma dominação com maior eficiência. Segundo Reis e Silva (1989, p. 45), o “Paternalismo (...) não significava relações escravistas harmoniosas e ausência de contradição; era estratégia de controle, meio de dominar de forma mais sutil e eficiente, com menos desgaste e alguma negociação”. Essa necessidade fez com que os escravos tivessem sucesso em algumas negociações. Os senhores deram ao escravo a possibilidade de uma margem de economia própria, oferecendo-lhe um pedaço de terra para o cultivo, o que possibilitou o aumento de opções alimentícias para o sustento dos escravos, medida “paternal” denominada “brecha camponesa”.

Na grande metrópole, e nas áreas de transição para o trabalho assalariado, essas relações paternas entre o negro escravizado e o senhor de engenho foram se tornando cada vez mais escassas até cessarem por completo. No entanto, a concentração de escravos na região Nordeste do país aumentou, tendo em vista a necessidade do cultivo das terras agricultáveis. As condições climáticas e a necessidade do trabalho escravo fizeram com que as relações paternalistas fossem determinantes para o controle do escravo nessas regiões.

1.3. A crença na inferioridade da raça e os intelectuais negros no Império: O contraditório científico

*Ciências e letras
Não são para ti[;]
Pretinho da Cost[a]
Não é gente aqui.*

Luiz Gama

Os versos da epígrafe são do poema “No álbum do meu amigo J. A. da Silva Sobral”, do poeta Luiz Gama. Nestes versos, Gama se refere à ideia recorrente sobre os negros à sua época, discurso este pregado durante todo o regime escravocrata, o qual sustentava que o negro não apresentava capacidades congênitas para as atividades do espírito.

Por décadas a humanidade criou álibis que permitissem justificar as atrocidades cometidas para determinados benefícios individuais. Podemos citar como um desses álibis as teorias raciais que serviram de pano de fundo para justificar e legitimar o regime escravocrata. Para justificar certas práticas de exploração, como a escravidão, essas teorias se fizeram necessárias, tendo sido utilizadas em grande parte do mundo, inclusive no Brasil.

A partir de meados do século XIX, segundo Lilia Schwarcz (1993), o Brasil se torna palco de teorias de pensamentos científicas, como o positivismo, o evolucionismo e o darwinismo. A entrada coletiva dessas doutrinas no Brasil acarretou em leituras particulares à época, resultando em diversas interpretações. A visão humanista de igualdade humana, herdeira da revolução francesa, entra em colapso

com as reflexões sobre as diferenças humanas, com a visão monogenista dando lugar à poligenista. No entanto, enquanto a visão monogenista sustenta que o homem teria se originado de uma fonte comum, sendo os diferentes tipos humanos apenas um produto “da maior degeneração ou perfeição do Éden” (SCHWARCZ, 1993, p. 64), a poligenista fomenta a “crença na existência de vários centros de criação, que corresponderiam, por sua vez, às diferenças raciais observadas.” (SCHWARCZ, 1993, p.64).

A Origem das Espécies, de Charles Darwin, publicada em 1859, causou um grande impacto na formação de ideias, e, segundo Schawrcz (1993), várias foram as interpretações que se desviaram do pensamento originalmente esboçado pelo naturalista britânico, de modo que, “Conceitos como ‘competição’, ‘seleção do mais forte’, ‘evolução’ e ‘hereditariedade’ passavam a ser aplicados aos mais variados ramos do conhecimento”, tendo inclusive servido a interpretações tendenciosas ligadas à ideia de raça. Segundo alguns autores, a noção de “seleção natural”, por exemplo, teria servido como justificativa para o domínio ocidental, apoiada na ideia do “mais forte e adaptado”. (SCHWARCZ, 1993; HOBBSAWM e RANGER, 1997). Assim, a missão civilizatória do branco se apoiava em parte das interpretações tendenciosas das leis de Darwin, muitas vezes utilizadas para justificar o triunfo do homem supostamente civilizado sobre as populações consideradas inferiores, como podemos depreender das palavras do diplomata francês Jules Armand pronunciadas em 1910 e citadas por Edward Said (1995, p. 48):

É necessário, pois, aceitar como princípio e ponto de partida o fato de que existe uma hierarquia de raças e civilizações, e que nós pertencemos à raça e civilização superior, reconhecendo ainda que a superioridade confere direitos, mas, em contrapartida, impõe obrigações estritas. A legitimação básica da conquista de povos nativos é a convicção de nossa superioridade, não simplesmente nossa superioridade mecânica, econômica e militar, mas nossa superioridade moral. Nossa dignidade se baseia nessa qualidade, e ela funda nosso direito de dirigir o resto da humanidade.

No final do século XIX, muitos autores, e dentre eles o escritor e historiador francês Ernest Renan (1823-1892), orientados pela interpretação darwinista social, contribuíram para difundir ideias racistas. Para Renan, segundo Schwarcz (1993, p. 82), “Existiriam três grandes raças – branca, negra e amarela – específicas em sua origem e desenvolvimento” e que os grupos negros, amarelos e miscigenados “seriam

povos inferiores não por serem incivilizados, mas por serem incivilizáveis, não perfectíveis e não suscetíveis ao progresso”.

Essas teorias raciais foram ganhando ainda mais adeptos com a chegada de viajantes estrangeiros ao Brasil, como Arthur de Gobineau, Louis Agassiz e Von Martius, especialmente por conta de seus escritos sobre a questão racial. De acordo com Michael Banton, o *Essai sur l'inégalité des races humaines* (Ensaio sobre a desigualdade das raças), de Gobineau, passou a ser considerado, entre o final do século XIX e começo do XX, o texto fundador do pensamento moderno sobre as raças, tendo servido de base, e muitas vezes equivocadamente, para “toda a teorização racista posterior”. (BANTON, 1979, p. 53).

Em 1865, o naturalista suíço Louis Agassiz veio para o Brasil comandando a Expedição Thayer, passando pelo Rio de Janeiro, Minas Gerais, Nordeste do Brasil e Amazônia. Em suas observações sobre os negros e mestiços brasileiros, Agassiz os concebia como inferiores, procurava marcar suas diferenças étnicas, e considerava a miscigenação um fator de degeneração. Ao observar escravos e seus descendentes, pretendia comprovar que negros e brancos, pertencentes a raças diferentes, não podiam habitar o mesmo espaço. Eis um trecho do relato de Agassiz relativo à descrição de índios e negros na Amazônia, em que procura marcar as diferenças entre as etnias:

O que à primeira vista logo me impressionou ao ver índios e negros reunidos foi a diferença marcada que há nas proporções relativas das diferentes partes do corpo. Como os macacos de braços compridos, os negros são em geral esguios; têm pernas compridas e tronco relativamente curto. Os índios, ao contrário, têm as pernas e braços curtos e o corpo longo; sua conformação geral é mais atarracada. Prosseguindo na minha comparação direi que o porte do negro lembra os Hilobatas esguios e irrequietos, ao passo que o índio tem algo do orango inativo, lento e pesado. (AGASSIZ; AGASSIZ, 2000, p. 486).

Segundo Helga da Cunha Gahyva (2011), Gobineau, que veio ao Brasil em 1869, definia raça por um viés classista, dispondo-as, no contexto do Antigo Regime francês, em três raças assim associadas: negra/campesinato, amarela/burguesia, branca/aristocracia. Resumindo as ideias do diplomata francês, Gahyva explica que, aos negros, Gobineau

(...) destinava o último degrau em sua hierarquia racial. Isentos de miscigenação, jamais extrapolariam seu restrito círculo intelectual. A despeito da medíocre capacidade intelectual, eles se destacavam pela ímpar intensidade no terreno das sensações — traço paradoxal, que estabelecia simultaneamente as razões de sua inferioridade e a principal contribuição da raça negra para o desenvolvimento das civilizações. Quando aliada ao elemento branco, essa tendência faz surgir a sensibilidade artística. (GAHYVA, 2011, p. 511).

Em parte, as ideias desses estudiosos contribuíram para a cristalização da imagem de inferioridade do negro em relação ao homem branco. Alguns veículos de comunicação, no final do século XIX, ajudaram a veicular muitas dessas ideias. É possível observar esse posicionamento em artigos publicados na *Revista do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro*, os quais, de acordo com Schwarcz (1993), enxergavam na figura do negro um dos impedimentos à civilização. Dentre os colaboradores desta revista, destaca-se a figura do médico e antropólogo alemão Carl Von Martius, o qual participou e venceu um concurso da Revista do IHGB, em 1844, que visava a escolha de um projeto para escrever a história do Brasil. No texto apresentado à revista, Von Martius coloca o colonizador português como elemento predominante, mas não superior às outras etnias.

Cada uma das particularidades physicas e Moraes, que distinguem as diversas raças, offerece a este respeito um motor especial; e tanto maior será a sua influencia para o desenvolvimento commum, quanto maior for a energia; numero e dignidade da sociedade de cada uma d'essas raças. D'isso necessariamente se segue o portuguez, que deu as condições e garantias Moraes e physicas para um reino independente; que o portuguez se apresenta como o mais poderoso e essencial motor. Mas também de certo seria um grande erro para todos os princípios da historiografia pragmática se desprezassem as forças dos indígenas e dos negros importados, forças estas que igualmente concorreram para o desenvolvimento physico, moral e civil da totalidade da população. Tanto os indígenas como os negros, reagiram sobre a raça predominante. (VON MARTIUS, 1845, p. 390).

Esthênio de Sousa Everton (2013) destaca que, apesar de enxergar no português o elemento étnico predominante no processo de formação de uma nova nação:

(...) Martius não defende com isso a sobreposição da raça portuguesa sobre as outras, ou um “branqueamento” da raça indígena e negra, como sendo o motor desta nova nação, mas sim a mescla das três,

cada uma com a sua influência, que não necessariamente ofuscava as outras raças, pois como ele afirma, “tanto os indígenas, como os negros, reagiram sobre a raça predominante”. (EVERTON, 2013, p. 7).

A difusa crença de que o negro não tinha inclinação para as coisas do intelecto se deve também, em parte, à divulgação de teorias pseudocientíficas. O fundador da Sociedade Antropológica de Paris, Paul Broca (1824-1880), foi um dos autores dessas teorias que ajudaram a fortalecer tais crenças, especialmente por ter sustentado que o tamanho do cérebro estava diretamente ligado ao grau de inteligência. Para o nosso recorte, interessa a equivocada constatação de que nas raças superiores o cérebro era maior do que nas inferiores. De acordo com Stephen J. Gould (1991), Broca fala a respeito do assunto em uma enciclopédia em 1866, nos seguintes termos:

O rosto prognático (projetado para frente), a cor de pele mais ou menos negra, o cabelo crespo e a inferioridade intelectual e social estão freqüentemente associados, enquanto a pele mais ou menos branca, o cabelo liso e o rosto ortognático (reto) constituem os atributos normais dos grupos mais elevados na escala humana. Um grupo de pele negra, cabelo crespo e rosto prognático jamais foi capaz de ascender à civilização (BROCA *apud* GOULD, 1991, p. 76).

Acreditava-se também que o mestiço contribuía para a degeneração da raça, pois, segundo alguns estudiosos, o processo de miscigenação daria origem a indivíduos inférteis. Para comprovar essa teoria, tomavam como exemplo a mula, animal estéril, resultado do cruzamento de duas raças, o cavalo e o asno. É justamente dessa comparação que surge o termo pejorativo “mulato” para designar os mestiços. Dentre os cientistas da época que enxergavam na miscigenação um fator de degeneração da raça, destacou-se o já mencionado Louis Agassiz (2000, p. 282, nota 145):

Aqueles que põem em dúvida os efeitos perniciosos da mistura de raças e são levados, por uma falsa filantropia, a romper todas as barreiras colocadas entre elas, deveriam vir ao Brasil. Não lhes seria possível negar a decadência resultante dos cruzamentos que, neste país, se dão mais largamente do que em qualquer outro. Veriam que essa mistura apaga as melhores qualidades quer do branco, quer do negro, quer do índio, e produz um tipo mestiço indescritível cuja energia física e mental se enfraqueceu.

Em um artigo publicado nos *Archives d'Anthropologie Criminelle*, v. 14, n. 83, 1899, intitulado “Métissage, dégénérescence et crime” (Mestiçagem, degenerescência e crime [1899]2008), o médico maranhense Nina Rodrigues apresentou uma espécie de síntese do pensamento vigente à época entre os principais representantes da corrente de pensamento que via na mestiçagem um fator de degeneração das raças:

No trabalho que publicou em 1855, Gobineau já fazia um quadro bem negro da decadência dos mestiços sul-americanos. Mas em 1861, Quatrefages invocava, precisamente contra ele, o exemplo da América do Sul a favor do sucesso completo da mestiçagem e punha em relevo a intrepidez e a energia da empresa dos paulistas brasileiros. Mais tarde, em 1863, é Agassiz que por sua vez vê a mestiçagem como a causa fundamental da decadência miserável dos mestiços do vale amazônico. Sem ir mais longe, recentemente vemos Gustave Le Bon considerar as repúblicas sulamericanas a prova incontestável da influência social desastrosa dos mestiços, ao passo que Keane os apresenta como a prova não menos conclusiva das vantagens da mestiçagem. (RODRIGUES, [1899]2008, p.1153).

Quando Nina Rodrigues escreve *Os africanos no Brasil*, entre 1890 e 1905, defendia a tese de que, pelo fato de se encontrarem ainda em um estágio primitivo de civilização, os negros não tinham podido, até então, se constituir como povos civilizados, de modo que considerava “a supremacia imediata ou mediata da Raça Negra nociva à nossa nacionalidade, prejudicial em todo o caso a sua influência não sofreada aos progressos e à cultura do nosso povo.” (RODRIGUES, 2010, p. 15) Apesar de reconhecer os incontestáveis serviços prestados pelos negros à civilização brasileira, Nina Rodrigues salienta que, “por mais justificadas que sejam as simpatias de que a cercou o revoltante abuso da escravidão, por maiores que se revelem os generosos exageros dos seus turiferários, há de constituir sempre um dos fatores da nossa inferioridade como povo.” (RODRIGUES, 2010, p. 14-15).

Não muito distante de Nina Rodrigues e em consonância com o pensamento de Gobineau, em 1888 Sílvio Romero destaca a presença da maioria branca no composto étnico brasileiro, numa espécie de prenúncio do total desaparecimento da mestiçagem:

A estatística mostra que o povo brasileiro compõe-se atualmente de brancos arianos, índios tupis-guaranis, negros quase todos do grupo banto e mestiços destas três raças, orçando os últimos certamente por mais de metade da população. O seu número tende a aumentar, ao

passo que os índios e negros puros tendem a diminuir. Desaparecerão num futuro talvez não muito remoto, consumidos na luta que lhes movem os outros ou desfigurados pelo cruzamento. O mestiço, que é a genuína formação histórica brasileira, ficará só diante do branco quase puro, com o qual se há de, mais cedo ou mais tarde, confundir. (ROMERO, 1888, p. 20).

Essas crenças e teorias fertilizaram o terreno para um dos males mais frequentes na sociedade brasileira, o racismo, termo introduzido na Inglaterra no final dos anos de 1930, para identificar um tipo de doutrina segundo a qual a raça determina a cultura (BANTON, 1979) – é algo que foi sendo institucionalizado na sociedade com o passar do tempo, desde os primórdios da formação da nação brasileira, no entanto, não é o ponto de partida da escravidão, a escravidão é seu embrião. O fator que explica a escravidão em seu início não é o fato de os negros terem uma cor de pele difusa da do europeu, haja vista que o critério epidérmico foi sendo progressivamente associado a uma diferença social referente à ordem escravista com o auxílio dessas ideias amplamente difundidas.

Aos cativos era negado o direito ao conhecimento letrado. Ensinar um escravo a ler e escrever era considerada uma prática de retrocesso no período escravista. O mestiço, muitas vezes filho do próprio senhor de engenho, quando livre tinha regalias maiores que possibilitavam o acesso à escrita, já ao cativo era quase que impossível. O fato de os mestiços terem sangue branco nas veias os colocavam em vantagem sobre os demais, constatação feita pelo jesuíta Antonil, o qual afirmou ser o Brasil, por conta das diversas relações que se estabeleciam entre senhores e mestiços nesse contexto, “o inferno dos negros, o purgatório dos brancos e o paraíso dos mulatos e das mulatas”. Segundo Antonil, “eles e elas da mesma cor”,

(...) ordinariamente levam no Brasil, a melhor sorte; porque, com aquela parte de sangue de brancos que têm nas veias e, talvez, dos seus mesmos senhores, os enfeitam de tal maneira, que alguns tudo lhes sofrem, tudo lhes perdoam; e parece que se não atrevem a repreendê-los: antes todos os mimos são seus. E não é coisa fácil decidir se nesta parte são mais remissos os senhores ou as senhoras, pois não falta entre eles e elas quem se deixe governar de mulatos, que não são os melhores, para que se verifique o provérbio que diz que o Brasil é Inferno dos negros, Purgatório dos brancos, e Paraíso dos mulatos e das mulatas.” (ANTONIL, 2007, p. 99).

Apesar dos muitos entraves, alguns escravos conseguiram obter um relativo domínio da escrita. Estudando o escravo nos anúncios de jornais brasileiros do século XIX, Gilberto Freyre destaca uma publicação estampada no *Diário de Pernambuco* de 24 de outubro de 1859, relatando a fuga de Nereu, escravo que fugira da casa de seus senhores, na capital pernambucana. Segundo o anúncio, Nereu era “sapateiro, moço (vinte anos), seco de corpo, cara oval e pouco descarnada, com todos os dentes da frente limados, ostentava no braço esquerdo ‘sinais escritos’; e ele próprio sabia ler ‘sofrivelmente’ e escrever, embora ‘muito errado’.” (FREYRE, 1979, p. 50).

Apesar de muitos negros dominarem de forma precária a escrita, outros conseguiram se destacar no mundo das letras. O surgimento de intelectuais e escritores negros durante o regime escravocrata coloca em xeque as teorias raciais, as ideias de inferioridade de raça, as quais faziam crer que o negro não possuía capacidades congênitas para realizar as atividades do espírito. A habilidade do domínio da leitura e da escrita sempre esteve vinculada a certo prestígio, de modo que o negro ou o mestiço que sabia ler e escrever tinha algumas vantagens sobre os demais escravos, e muitos forros ou livres podiam até ocupar cargos públicos na sociedade.

Francisco de Paula Brito está entre esses intelectuais que se destacaram por dominar a escrita, tendo sido uma das primeiras figuras negras influentes do Império, considerado iniciador do movimento editorial brasileiro. Segundo Adilson Adilson E. Felipe (2016, p. 77),

Paula Brito adentrou no mercado editorial como aprendiz na Typographia Nacional, mas terminado o aprendizado rapidamente se empregou com o livreiro e impressor René Ogier. Passado o tempo torna-se compositor na equipe do jornal de Plancher, o *Jornal do Commercio*. Seu desenvolvimento intelectual acompanhou o seu desenvolvimento profissional expandindo a distância entre Paula Brito e a maioria de seus contemporâneos negros e brancos pobres. No jornal tornou-se chefe do departamento de impressão e, finalmente, diretor responsável. A inserção de Brito, um mestiço, no mercado livreiro não seria possível sem o desenvolvimento deste após a liberação concedida à existência de tipografias.

Em 1850 Paula Brito funda, juntamente com dom Pedro II, a Tipografia Dous de Dezembro¹. Além de Paula Brito, existiram outros intelectuais de origem africana que se envolveram com a indústria gráfica. Um desses intelectuais foi José do Patrocínio, um dos idealizadores do jornal *Os Ferrões*, juntamente com Demerval Fonseca. O jornalista ativista lutou pela causa da Abolição, utilizando o meio gráfico para difundir seus ideais republicanos em artigos publicados em periódicos. No período em tela, os jornais e periódicos se constituíram os meios utilizados pelos intelectuais para a defesa de suas ideias.

A participação do negro na sociedade letrada não ficou restrita apenas aos representantes da classe masculina. A professora maranhense Maria Firmina dos Reis se destacou no mundo das letras colaborando com diversos jornais literários como o *Semanário Maranhense*, *A Verdadeira Marmota*, *O Domingo*, *O País*, dentre outros. A escritora publicou três narrativas ficcionais: *Úrsula*, em 1859, primeiro romance abolicionista de autoria feminina em língua portuguesa; *Gupeva*, em 1861, e o conto *A Escrava*, publicado em 1887.

Nesse cenário em formação, destacam-se intelectuais negros como Luiz Gonzaga Pinto da Gama, poeta estudado nesta pesquisa. Além de Gama, outros nomes de ascendência africana também contribuíram para o processo de formação da literatura brasileira. Desta lista participam nomes como Gonçalves Dias, Machado de Assis, Cruz e Sousa, entre outros. Gonçalves Dias, escritor da primeira fase romântica, era conhecido por ser a confluência das três raças que formavam a nação: o português, o africano e o índio. Entre suas obras mais conhecidas estão *Primeiros Cantos*, *Segundos Cantos* e *Os Timbiras*.

Outro grande nome da literatura é o escritor Joaquim Maria Machado de Assis, considerado por muitos críticos e estudiosos um dos maiores, senão o maior escritor da literatura brasileira. Machado de Assis era negro, mas durante muito tempo houve a tentativa de branquear sua fotografia, com o intuito de ocultar seus traços afrodescendentes. O fato de um escritor negro ser considerado o maior escritor da literatura brasileira foi na contracorrente de todos os paradigmas da época. A imagem branca de Machado se perpetuou durante muitos anos, chegando até a atualidade.

¹ Nome dado em referência ao fato de Paula Brito e o imperador D. Pedro II compartilharem a mesma data de aniversário. (FELIPE, 2016, p.77).

Filho de escravos, João da Cruz e Sousa mudou-se de Santa Catarina para a cidade do Rio de Janeiro, na tentativa de ser reconhecido pela sociedade. Escreveu para jornais locais e ali publicou seus primeiros livros. O poeta foi precursor do Simbolismo no Brasil, e dentre suas obras mais conhecidas estão *Missal* e *Broquéis*, ambas publicadas em 1896, consideradas o marco inicial do movimento simbolista.

Todas essas figuras negras que compuseram o cenário de intelectuais do império contribuíram para colocar em xeque as “verdades” instituídas pela ciência, principalmente no que se refere à crença da inferioridade do negro na realização de atividades ligadas ao intelecto.

CAPÍTULO II

A INSERÇÃO DO NEGRO NA LITERATURA BRASILEIRA

2.1 O negro e a escravidão como temática na literatura brasileira. O Romantismo como um divisor de águas.

De acordo com Domício Proença Filho (2004, p. 161), “A presença do negro na literatura brasileira não escapa ao tratamento marginalizador que, desde as instâncias fundadoras, marca a etnia no processo de construção da nossa sociedade.” Generalizações à parte, diríamos que essa constatação torna-se muito mais evidente em algumas produções literárias anteriores ao Romantismo, destacando-se com muito mais força nas chamadas “instâncias fundadoras”, como indicou Proença Filho. Faz parte desse rol a sátira sescentista de Gregório de Matos, em cuja poética a condição negra aparece como objeto – alvo de escárnio e demolição –, e não como sujeito.

Analisando a poesia de Gregório de Matos, com foco nas relações sociais existentes no século XVII entre brancos, negros e “mulatos”, com ênfase nas relações ligadas ao comportamento sexual, Fernando da Rocha Peres (1967) coloca o vate baiano na fileira de autores que apresentam como herança negra comunicada ao brasileiro, “o erotismo, a luxúria, a depravação sexual”. Tal constação pode ser verificada nas entrelinhas do romance satírico “Outra mulata clara chamada Joana Gafeira camarada de Isabel se desviava do poeta temendo a sua língua, e ele desejoso de a conversar, e desconfiado de o poder conseguir lhe faz este romance”, do referido vate baiano:

Aqui-d'El-Rei, que me mata,
Gafeira, os vossos desdéns:
eu não vi Parda tão branca
com tão negro proceder.
Como consente, que diga,
que tão grande puta é,
que deixa por um Mulato
um homem de branca tez?
Uma Mulata tão linda,

que da cabeça até os pés
 é uma estampa e Vênus
 debuxadinha ao pincel?
 De vos chamarem Gafeira
 vimos todos a entender,
 que andais gafa de Mulatos,
 e expurgar-vos não podeis.
 Morreis pelas palmatórias,
 Putinha, porque sabeis,
 que sois carreta medida
 pelos canhões do seu trem.
 E pois estais tão batida,
 como muralha de Argel
 de tantos canhões de alcance,
 quantos Mulatos fodeis:
 Daqui vos digo, Putinha,
 que me arrependo, de que
 meus recados vos chegassem,
 pelo muito que fedeis.
 Do vosso fedor se queixa
 até Sergipe d'EI-Rei,
 por ser o sovaco, e vaso
 putiú, catinga, e pez.
 Eu me sinto feder tanto
 de haver-vos visto uma vez,
 que hei de lavar neste rio
 olhos, pensamento, e pés.
 Os olhos, porque vos viram,
 e o pensamento, porque
 o tive de cavalgar-vos,
 e os pés, porque nisso andei.
 Andai, Puta de torresmos,
 porque sois, e haveis de ser
 puta de membros torrados
 por sempre jamais amém. (MATOS, 1999, p. 1087-1088).

A difusa ideia de que a raça africana era afeita aos excessos sexuais foi relativizada pelo sexólogo e antropólogo britânico A. Ernest Crawley (1929, p. 4, trad. nossa):

A noção de que a raça negra é peculiarmente propensa à indulgência sexual parece ser devida, em parte, ao temperamento expansivo da raça e ao caráter sexual de muitos de seus festivais - fato que indica o contrário e demonstra a necessidade de excitação artificial.²

² "The notion that the negro race is peculiarly prone to sexual indulgence seems to be due in partly to the expansive temperament of the race, and the sexual character of many of their festivals - a fact which indicates rather the contrary and demonstrates the need of artificial excitement." (CRAWLEY, 1929, p. 4).

Considerando que não cabe no nosso recorte discutir a questão sexual envolvendo negros e negras na colônia, resta-nos destacar, dentre a vasta produção de Gregório de Matos, algumas estrofes que reproduziram ou ajudaram a reforçar determinados estereótipos correntes acerca da população negra no Brasil. Além do já citado “romance” de Joana Gafeira, mulher parda que procede à maneira dos negros, e de cujo “(...) fedor se queixa/até Sergipe d'El-Rei,/por ser o sovaco, e vaso/putiú, catinga, e pez”, outras composições atribuídas ao autor também se encarregam de reproduzir certas expressões correntes usadas para qualificar os negros: “preguiçosos”, “ignorantes”, “feios”, “fedorentos” etc.

No Preceito III do romance “Queixa-se a Bahia por seu bastante procurador, confessando que as culpas, que lhe increpam, não são suas, mas sim dos viciosos moradores que em si alberga”, alude-se à opinião corrente de que os negros tendem para o ócio nos versos em que os moradores da Bahia, por não darem atenção ao sermão pregado na igreja, agem à maneira dos negros:

Pois se há sermão, nunca o ouvem,
 porque ou se põem de improviso
 a cochilar como negros,
 ou se vão escapulindo. (MATOS, 1999, p. 45).

A referência ao suposto mau odor dos negros – catinga, pitiú, peixú, peixum – é um dos estereótipos mais frequentes na sátira gregoriana. Não raro, Gregório de Matos retrata as mulheres negras com impiedade, sendo muitas vezes hostil nos retratos que busca construir (PERES, 1967, p. 62-63). Em “Anatomia horrorosa que faz de uma negra chamada Maria Viegas”, o poeta alia a sensualidade da mulher negra à repugnância causada por seus odores:

Dize-me, Maria Viegas
 qual é a causa, que te move,
 a querer, que te prove
 todo o home, a quem te entregas?
 jamais a ninguém te negas,
 tendo um vaso vaganau,
 e sobretudo tão mau,
 que afirma toda a pessoa,
 que a fornicou já, que enjoa,
 por feder a bacalhau. (MATOS, 1999, p. 439).

É importante ressaltar que é a partir dos poemas de Matos que alguns dos estereótipos sobre as mulheres negras cristalizam-se. (PERES, 1967, p. 67). No soneto atribuído ao poeta baiano, “Baixa que deram a esta Vicência, por dizer-se que exalava mau cheiro pelos suvacos, e se foi meter com Joana Gafeira”, faz-se a seguinte recomendação à negra Vicência:

Lavai, lavai, Vicência, esses sovacos,
Porque li num pronóstico almanaque,
Que vos tresanda sempre o estoraque,
E por isso perdeste casa, e cacos.

Hoje que estais vizinha dos buracos
Das pernas gafeirais, dareis mor baque,
Que tanta caca hei medo, que vos caque,
E que fujam de vós té os macacos.

Tratai de perfumar-vos, e esfregar-vos,
Que quem quer esfregar-se, anda esfregada,
Senão ide ser Freira, ou enforcar-vos.

Porque está toda a terra conjurada,
Que antes de vos provar, hão de cheirar-vos,
E lançar-vos ao mar, se estais danada. (MATOS, 1999, p. 852).

Tornam-se também grandes alvos da lírica do poeta os mestiços/”mulatos”, os quais, tornado-se maioria, devido ao entrelaçamento étnico, começam a se diferenciar dos negros e a galgar alguns degraus na pirâmide social. De acordo com Peres (1967, p. 63),

Alguns eram protegidos pelas casas-grandes, (...), vivendo um ambiente onde podiam assimilar padrões de comportamento e educação. Adquirem (...) uma psicologia própria, assumindo atitudes novas perante a vida. Diferenciados do branco e do negro, portadores de padrões novos, tendem a ascender socialmente e a assumir uma individualidade que os distingue.

O fato é que essa incipiente ascensão social dos mestiços também os coloca em uma posição relativamente confortável no sistema relacional seiscentista. Assim se expressou o poeta sobre uma certa Catona, mulata que havia adquirido os hábitos da “corte” e por quem o poeta havia se apaixonado:

Pisa airoso, e compassado,
sabe-se airosa mover,

calça, que é folgar de ver,
 e mais anda a pé folgado:
 conversa bem sem cuidado,
 ri sisuda na ocasião,
 escuta com atenção,
 responde com seu desdém,
 e inda assim responde bem,
 é benquista a sem-razão.

É parda de tal talento,
 que a mais branca, e a mais bela
 deseja trocar com ela
 a cor pelo entendimento:
 é um prodígio, um portento,
 e se vos espanta ver,
 que adrede me ando a perder,
 dá-me por desculpa Amor,
 que é Anjo trajado em cor,
 e Sol mentido em mulher. (MATOS, 1999, p. 1028).

É provável que essa dinâmica tenha sido responsável, em parte, pela difusão da crença na democracia racial brasileira, sustentada mais tarde por Gilberto Freyre. Se de um lado, o talento de certas mestiças serviu de inspiração a Gregório de Matos, por outro a ascensão social, vista no conjunto da sociedade baiana, incomodava a aristocracia branca, fato que não passou despercebido à sátira seiscentista. Assim demonstrou Gregório de Matos em um soneto em que “Descreve o que era realmente naquele tempo a cidade da Bahia”:

Muitos mulatos desavergonhados,
 Trazidos sob os pés os homens nobres,
 Posta nas palmas toda a picardia,

Estupendas usuras nos mercados,
 Todos os que não furtam muito pobres:
 E eis aqui a cidade da Bahia. (MATOS, 1999, p. 33).

Mas, de acordo com Peres (1967), o Romance V, “À gente da Bahia”, é o poema que melhor define a posição do poeta em choque com os mestiços em ascensão:

Não sei, para que é nascer
 neste Brasil empestado
 um homem branco, e honrado
 sem outra raça.

Terra tão grosseira, e crassa,
que a ninguém se tem respeito,
salvo quem mostra algum jeito
de ser Mulato.

Aqui o cão arranha o gato,
não por ser mais valentão,
mas porque sempre a um cão
outros acodem.

Os Brancos aqui não podem
mais que sofrer, e calar,
e se um negro vão matar,
chovem despesas. (...). (MATOS, 1990, p. 33).

Como vimos, a figura do negro está presente no cenário literário brasileiro desde o século XVII, porém, é na primeira metade do século XIX, com a chegada do Romantismo no Brasil, que o negro desponta como tema, pois até então ele aparecia nos textos literários em segundo plano, assumindo sempre papéis secundários.

Mas em que momento da nossa história literária o negro deixa de ser objeto de escárnio e passa a ser tratado como tema ou ocupa lugar de sujeito de seu próprio discurso? Se adotarmos como critério a indicação de poetas que assumiram sua condição de negro no período pré-abolicionista, na esteira de Zilá Bernd (1992), reiteramos o fato de que Cruz e Sousa se encaixa nessa categoria. Seria razoável arriscar ainda que discursos assim constituídos começam a ganhar corpo à medida que a ciência da época tenta sustentar, por meio de hipóteses pseudocientíficas, a inferioridade da raça negra e sua incapacidade congênita para as coisas do intelecto.

Poucos poetas negros reagiram diretamente à “ditadora ciência d’hipóteses”, cujas alíneas estabeleciam infundadas diferenciações raciais e negavam ao negro as funções do “Entendimento”. Um desses poetas foi Cruz e Sousa, o qual interpela com certa indignação a cultura científica que se impunha em desfavor dos homens de sua etnia, como nestas estrofes de “O Emparedado”:

Nos países novos, nas terras ainda sem tipo étnico absolutamente definido, onde o sentimento d’Arte é silvícola, local, banalizado, deve ser espantoso, estupendo o esforço, a batalha formidável de um temperamento fatalizado pelo sangue e que traz consigo, além da condição inviável do meio, a qualidade fisiológica de pertencer, de proceder de uma raça que a ditadora ciência d’hipóteses negou em absoluto para as funções do Entendimento e, principalmente, do entendimento artístico da palavra escrita.

Deus meu! Por uma questão banal da química biológica do pigmento ficam alguns mais rebeldes e curiosos fósseis preocupados, a ruminar primitivas erudições, perdidos e atropelados pelas longas galerias submarinas de uma sabedoria infinita, esmagadora, irrevogável!

Mas, que importa tudo isso?! Qual é a cor da minha forma, do meu sentir? Qual é a cor da tempestade de dilacerações que me abala? Qual a dos meus sonhos e gritos? Qual a dos meus desejos e febre? (CRUZ E SOUSA, 1898, p. 381).

“Qual é a cor da minha forma, do meu sentir? (...) Qual a dos meus sonhos e gritos? Qual a dos meus desejos e febre?”. Segundo Alfredo Bosi, ao interpelar a antropologia física, responsável por caracterizar o homem negro pela cor de sua pele, “Cruz e Sousa desnaturaliza os dados brutos desse conhecimento epidérmico do ser humano e pergunta pela cor da sua subjetividade e das formas em que esta se exprime.” (BOSI, 2002, p.239). Ao fazê-lo, segundo o estudioso da literatura brasileira, Cruz e Sousa expressa sua subjetividade rebelde a qual “pressupõe as contradições da cultura objetiva do final do século XIX no Brasil”, o que significa dizer que o poeta dá materialidade a uma cultura subjetiva que vai se tornando possível, segundo Bosi (2002, p. 241) “na medida em que as potencialidades do indivíduo excepcional procuram vias de realização que o meio hostiliza ou ignora por não interessarem (já não mais ou ainda não) à reprodução dominante.”

Este trecho de “O Emparedado”,

Se caminhares para a direita baterás e esbarrarás ansioso, aflito, numa parede horrendamente incomensurável de Egoísmos e Preconceitos! Se caminhares para a esquerda, outra parede, de Ciências e Críticas, mais alta do que a primeira, te mergulhará profundamente no espanto! Se caminhares para a frente, ainda nova parede, feita de Despeitos e Impotências, tremenda, de granito, bruscamente se elevará ao alto! Se caminhares, enfim, para trás, ah! ainda, uma derradeira parede, fechando tudo, fechando tudo — horrível! — parede de Imbecilidade e Ignorância, te deixará num frio espasmo de terror absoluto. (CRUZ E SOUSA, 1898, p. 390-391),

metaforiza a crença difusa na inferioridade da capacidade cognitiva do negro, discursos que se erguam como uma espécie de parede/impedimento à sua ascensão social ou inserção nos espaços reservados aos letrados. De acordo com Cuti (2010), neste trecho de “O Emparedado”, Cruz e Sousa

(...) antevê que o progresso da população negra e sua maior participação nas atividades até então destinadas apenas aos não

negros (brancos e mestiços) enfrentarão as “paredes” que se elevam para barrar-lhe a caminhada e que tais obstáculos fazem parte do processo civilizatório europeu em expansão no mundo. (CUTI, 2010, p. 69).

As diferenças étnicas sustentadas pela ciência da época ajudaram a fortalecer muitos dos estereótipos sobre o negro que, desde o século XVI, vinham se cristalizando na sociedade brasileira.

Quando os poetas negros começam a ganhar voz na literatura brasileira, não perdem a oportunidade de rebater alguns deles, como o fizera Luiz Gama na edição das *Primeiras Trovas Burlescas* de 1851, ao dizer que, em termos de “catinga”, pretos e brancos, nobres e pobres, todos são “bodes”. Assim o fizera Cruz e Sousa no poema “Caveira”, cuja voz poética exclama fortemente que a morte não estabelece diferenças entre a cor dos olhos – “Nem negros, nem azuis” – nem entre traços étnicos, acometendo também aqueles que têm boca de “curva leve”, nariz de “expressão aquilina” e “dentes límpidos e finos”:

Olhos que foram olhos, dois buracos
 agora fundos, no ondular da poeira...
 Nem negros, nem azuis e nem opacos.
 Caveira!
 Nariz de linhas, correções audazes,
 de expressão aquilina e feiticeira,
 onde os olfatos virginais, falazes?!
 Caveira! Caveira!!
 Boca de dentes límpidos e finos,
 de curva leve, original, ligeira,
 que é feito dos teus risos cristalinos?
 Caveira! Caveira!! Caveira!!! (CRUZ E SOUSA, 2000, p.117-118).

Embora nesta composição de Cruz e Sousa não presenciemos a figura de um “eu-enunciador” que se assume como negro, se analisarmos o subtexto somos capazes de escutar a voz de um “eu” poético negro, especialmente pela escolhas lexicais “nariz aquilino”, “dentes límpidos e finos” etc. traços diferenciadores que, até hoje, servem de base para a discriminação racial. (CUTI, 2010, p. 72).

Na verdade, esse ideal de beleza desconstruído pela morte, em Cruz e Sousa, relativiza o ideal de beleza cultivado pelo Romantismo, cujo marco inicial se deu com a publicação da obra *Suspiros Poéticos e Saudades* (1836), de Gonçalves de Magalhães. O negro não aparece como tema nos primórdios da poesia romântica,

pois, na primeira fase, alguns poetas buscaram como expressão de sua arte o índio, transformando-o em herói nacional. Assim, com a incipiente independência do país, o Romantismo tem como uma de suas iniciativas colaborar com a formação de uma identidade nacional, e naquele momento o índio era o que melhor representava esse ideal. Contudo, os escritores indianistas não representaram o autóctone em sua essência, antes, atribuíram-lhe características europeias.

No cenário literário brasileiro o negro continuou ocupando lugares secundários até meados do século XIX, sendo que surge como tema à medida que mudanças de ordem política e econômica vão se impondo em território nacional. Em 1850, pressionado pela Inglaterra, o Brasil sanciona a *Lei Eusébio de Queirós*, que pretendia abolir por completo o tráfico de escravos. Paulatinamente, o movimento de emancipação do escravo foi ganhando força com o apoio da opinião pública. Com as campanhas de emancipação, a abolição da escravatura nos Estados Unidos e a pressão europeia para abolir a escravatura, parte da população foi tomando consciência dos problemas causados pela escravidão e da situação desumana vivida pelo escravo. Isso fez com que a figura do negro fosse introduzida como tema na literatura periódica, mesmo que ainda não ocupasse o posto de tema principal.

O negro vai entrando pela porta dos fundos no cenário literário brasileiro, impulsionado pelo contexto que favorecia a sua introdução, contexto esse que contribuiu, a partir da abolição do tráfico, para que alguns escritores comesçassem a ilustrar suas obras com a figura do cativo. Mesmo que de forma tênue, no início desta fase temos primeiramente a presença do mestiço livre como protagonista.

Esse cenário pós-independência contribuiu sobremaneira para a afloração do sentimento nacional. O Brasil já era marcado, desde o início da colonização, por uma profunda heterogeneia racial, embora na literatura nacional ainda não houvesse uma preocupação com a unificação das três raças existentes, apesar de essa necessidade não ter passado despercebida à poética do poeta mestiço Antônio Gonçalves Teixeira e Souza. Na epopeia *A Independência do Brasil*, publicada em 1847 pela Tipografia de Paula Brito, no Rio de Janeiro, estampa-se um apelo, em forma de alegoria, em prol da harmonia do povo brasileiro na construção de uma nova nação independente, com vistas à união das diferentes raças que constituíam o Brasil. Nesta epopeia, composta em oitavas camonianas, alude-se ao colonizador na figura de Briquez, português alegorizado por um gigante colossal que desafia os nativos. Representando

os nativos, temos a figura de Gonzaga, personagem branco que se une à figura de Nunes, personagem mestiço, na luta contra Braguez.

Era o moço Gonzaga descendente
De país d'Europa: belo era e formoso :
De Nunes veio a avó d'Africa ardente,
O avô d'Europa: lindo era, e garboso;
Destarte tinha a cutis o acidente
Entre o branco, entre o preto duvidoso :
Era Gonzaga branco, e na presença
Havia entre eles esta só diferença! (TEIXEIRA E SOUSA, 1847,
p.27).

A figura do mestiço é explorada nesse poema e, assim como Gonzaga, Nunes desempenha o papel de protagonista do poema épico. Aqui, a figura do afrodescendente é representada de forma confiável, amigável, pois, neste poema, o negro figura como melhor amigo do branco, na medida em que ambos estão unidos em torno de um único objetivo, o de derrotar o colonizador. O forte laço dessa amizade é melhor demonstrado no momento em que, estando à beira da morte, Gonzaga pede que os companheiros de batalha entreguem sua espada a Nunes, para que ele possa vingar a sua morte:

Correu pois pela boca dos soldados
De Gonzaga infeliz a triste sorte:
Alguns invejam tão illustres fados,
Deploram outros tão horrível morte.
O nome do Braguez aos mais ousados
Té chegava a causar receio forte!
Só Nunes desprezando um tal perigo
Vingar determinava o morto amigo! (TEIXEIRA E SOUSA, 1847,
p.2019).

Apesar de não tratar do tema da escravidão, até porque a intenção do poeta aqui era pensar uma narrativa épica que contemplasse a Independência e com isso a formação do país como nação, o poeta inclui o mestiço na luta pela formação da nação, mas, como observou Roger Bastide (1943, p. 42), “o escravo está ausente nesta obra nacionalista, como se o escravo não pertencesse ainda à comunhão brasileira, como se fosse um elemento à parte.” E salienta ainda que “O mestiço afirma a sua igualdade com o branco (...) mas não quer ser ao mesmo tempo confundido com o negro escravo.” (BASTIDE, 1943, p. 42-43).

Laurindo José da Silva Rabelo, assim como seu contemporâneo Teixeira e Souza, retrata em sua poética a temática da formação da pátria e, embora ambos tomem como ponto de partida a liberdade em relação à metrópole, Rabelo não exclui desse destino o escravo. Em seu poema “Bando”, diferentemente do que ocorre no poema de Teixeira e Souza, Rabelo coloca o escravo em cena na luta pela independência do país. Vale ressaltar que a ideia de liberdade explorada pelo poeta não coincide com a noção de liberdade almejada pelo cativo, haja vista que o poema de Rabelo exalta a liberdade do Brasil em relação a Portugal e não a liberdade do negro:

Não deixes despercebido
O rei dos dias passar,
Mostrai que não sois escravos,
Mostrai que o dia dos bravos
Inda sabeis festejar!

Se o misérrimo que sofre
Da escravidão os rigores,
Às vezes repete a história
Dos seus passados de glória
Nas senzalas dos senhores;
Nós livres, a quem escravos
Inda não pôde fazer
O furor do despotismo,
Nossos feitos de heroísmo
Não devemos esquecer. (RABELO, 1876, p. 200-201).

O eu-lírico convoca todo o povo baiano para se juntar ao festejo do dia *dois de julho*³, inclusive os escravos, no entanto, nesse poema, o negro aparece apenas de forma alegórica, simplesmente como representação da luta pela independência em relação à Metrópole.

O fundador da primeira fase romântica, Gonçalves Dias, apesar de ter sua obra amparada quase que inteiramente na figura do índio como herói e protagonista, elege o negro como tema de algumas de suas produções. O autor produziu um belíssimo poema e uma crônica em que o negro figura como protagonista. O poema “A escrava” se assemelha ao famoso poema “Canção do exílio”, porém, enquanto este poema expressa o nacionalismo ufanista, exaltando a natureza, aquele retrata a mesma melancolia ao fazê-lo, só que, ao invés de apresentar a figura de um brasileiro exilado

³ Independência do Brasil na Bahia – celebra a vitória dos brasileiros na guerra travada por mais de 17 meses (de fevereiro de 1822 a julho de 1823) na então província da Bahia, contra as tropas portuguesas.

em Portugal, tem-se em “A escrava” a figura da africana expressando o banzo, a saudade de sua terra natal, o Congo.

Oh! doce país de Congo,
 Doces terras d'além-mar!
 Oh! dias de sol formoso!
 Oh! noites d'almo luar!
 Desertos de branca areia
 De vasta, imensa extensão,
 Onde livre corre a mente,
 Livre bate o coração! (DIAS, 1846, p. 146).

O poema segue com a escrava Alsgá descrevendo os encontros que tinha com seu amado, e suas trocas de carícias; a todo o momento a cativa fica em estado de alerta, receosa, recordando o quão boa era sua terra e a liberdade que ela lhe proporcionava. O momento é interrompido pelo surgimento de seu temido senhor.

Do ríspido Senhor a voz irada
 Rábida soa,
 Sem o pranto enxugar a triste escrava
 Pávida voa. (DIAS, 1846, p. 149).

Nesse poema esboça-se o retrato da condição escrava de uma personagem, de modo que o negro já não aparece em segundo plano, mas como protagonista, apesar de atuar com uma figura melancólica.

Outra obra em que Gonçalves Dias trata de escravos, e mais precisamente do regime escravocrata, é a prosa poética *Meditação*, publicada no estado da Guanabara em 1850. Nesta obra o autor traça um esboço da sociedade, elencando as crueldades desse período, inclusive descrevendo a escravidão do seu ponto de vista. A obra se constitui como uma alegoria do Brasil. O protagonista/narrador, ao ser induzido por um ancião a ver o país de uma forma mística, de “norte ao sul”, começa a descrevê-lo relatando as barbáries da escravidão e os sofrimentos dos cativos: “E os homens de cor preta tem as mão presas em longas correntes de ferro, cujos anéis vão de uns a outros – eternos como a maldição que passa de pais a filhos” (DIAS, 1868, p.11).

Nessa mesma época o poeta maranhense Trajano Galvão (1830-1864) adotou como tema de sua poética a condição social do escravo na coletânea intitulada *Sertanejas*, de 1898. Em um dos poemas da coletânea, “O calhambola⁴”, Galvão

⁴ De quilombola.

descreve a situação de um escravo que estava fugido, mas que logo na terceira estrofe é capturado de seu quilombo. Aqui temos um eu-lírico que se assume como negro ao passo que vai descrevendo sua resistência à condição de cativo:

Nasci livre, fizeram-me escravo;
 Fui escravo, mas livre me fiz.
 Negro, sim; mas o pulso do bravo
 Não se amolda às algemas servis!
 Negra a pele, mas o sangue no peito,
 Como o mar em tormentas desfeito.
 Ferve, estua, referve em cachões!
 Negro, sim; mas é forte o meu braço.
 Negros pés, mas que vencem o espaço.
 Assolando, quais negros tufões!

Negro o corpo, afinou-se minh'alma
 No sofrer, como ao fogo o tambor;
 Mas altiva reergue-se a palma
 Com o peso, assim eu com a dor!
 Como a língua recolhe, pascendo
 Tamanduá, de formigas fervendo.
 Tal de açoutes cingiram-me os rins:
 E eu bramia, qual onça enraivada,
 Que esbraveja, que brame acuada
 Em um circo de leves mastins.

Eu bramia, porém não chorava,
 Porque a onça bramiu, não chorou;
 Membro a membro meu corpo quebrava,
 A vontade ninguém m'a quebrou!
 Como reina a mudez na tapera,
 No meu peito a vontade é que impera.
 Aqui dentro só ela dá leis;
 Se cometo uma empresa gigante
 Co'o bodoque ou co'a flecha talhante,
 A vontade me brada — podeis! (GALVÃO, 1898, p.16).

No primeiro verso da primeira estrofe supracitada, o eu-lírico fala de sua liberdade que foi facilmente arrancada – “Nasci livre, fizeram-me escravo” –, porém rapidamente recobrada, como vemos no segundo verso: “Fui escravo, mas livre me fiz.” Na passagem de um verso para o outro, numa espécie de teia poética, o poema vai se constituindo como um jogo de resistência. Sabemos que no período escravocrata a liberdade do cativo poderia ser facilmente retirada, dado que mesmo existindo leis promulgadas para impedir que tais infrações fossem cometidas, a justiça fazia vista grossa a essas práticas.

À medida em que o eu-lírico vai resistindo às condições assoladoras de sua condição de escravo, o sofrimento vai sendo descrito:

Negro o corpo, afinou-se minh'alma
 No sofrer, como ao fogo o tambor
 Mas, altiva reergue-se a palma
 Com o peso, assim eu com a dor!...
 (...)
 Tal de açoites cingiram-me o
 s rins:
 E eu bramia, qual onça enraivada
 Em um circo de leves mastins.
 Eu bramia, porém não chorava,
 Porque a onça bramio, não chorou;
 Membro a membro meu corpo quebrava,
 A vontade, ninguém m'a quebrou!... (GALVÃO, 1898, p.16).

Além deste poema supramencionado, a coletânea reúne outros que abordam a situação do negro na colônia, dentre os quais, destaca-se “A crioula”. No prefácio que escreveu para a coletânea de Trajano Galvão, Raimundo Correia (1898) enxerga no poema “A crioula”, em que a voz do eu-lírico canta sua condição de cativa, uma incontestável semelhança com a voz feminina que canta em “A vivandeira,” composição do poeta português Luiz Augusto Palmeirim (1851, p.363):

Ai que vida que passa na terra
 Quem não ouve o rufar do tambor.
 Quem não canta na força
 Ai amor! Ai amor!! Ai amor!

Quem a vida quiser verdadeira,
 É fazer-se uma vez vivandeira.

A arquetípica vivandeira – mulher que vende ou leva mantimentos, seguindo tropas em marcha –, é revitalizada na figura da crioula de Trajano Galvão, a qual segue entoando seu canto de liberdade.

Sou cativa... qu'importa? . . Folgando
 Hei de o meu cativo levar!...
 Hei de sim, que o Feitor tem mui brando
 Coração, que se pôde amansar!...
 Como é terno o Feitor quando chama,
 A' noitinha, escondido c'a rama,
 No caminho – ó crioula, vem cá! –
 Ha hi nada que pague o gostinho

De poder-se ao Feitor, no caminho,
Faceirando, dizer – não vou à?. . .

«Tenho um pente, coberto de lhamas,
D* ouro fino, que tal brilho tem,
Que raladas de inveja as mucamas
Me sobr'olham com ar de desdém.
Sou da roça; mas sou tarefeira...
Roça nova, ou feraz capoeira,
Corte arroz, ou separe algodão,
Cá comigo o Feitor não se cansa,
Que o meu cofo não mente à balança:
Cinco arrobas – e a concha no chão!

«Ao tambor, quando saio da pinha
Das cativas, e danço gentil,
Sou senhora, sou alta rainha,
Não cativa, a – de escravos a mil!
Com requebros a todos assombro.
Voam lenços, ocultam-me o ombro.
Entre palmas, aplausos. furor!...
Mas, se alguém ousa dar-me uma punga,
O Feitor de ciúmes resmunga.
Pega a taça, desmancha o tambor. (GALVÃO, 1898, p. 19).

Sobre o canto da “crioula” de Trajano Galvão, escreveu Raimundo Correia (1898, p. XII):

Escusado é transcrever aqui até ao fim o que pelo livro adiante se verá: mas as três estrofes transcritas só por si constituem – não vai sem que eu também o diga – uma das mais lindas e graciosas páginas de poesia lírica genuinamente brasileira, bem que o gosto e o assunto delas pareçam já obsoletos, uma vez que escravos e feitores lá se foram felizmente com o regímen servil abolido.

Nos versos de “A crioula” o poeta exalta a beleza da cativa, a qual, assumindo a voz de eu-lírico, relata a maneira como é desejada e cotejada pelo feitor por possuir tal formosura. Ao questionar o padre no período de quaresma, sobre ser ou não pecado o fato de ser cotejada pelo feitor, o padre replica: “Não filha, antes peta/–Goza a vida esses mimos dos céus./ És formosa..”. Doravante a cativa só confirma o que já sabia, e passa a exaltar ainda mais a sua beleza: “Sou formosa... e meus olhos estrelas/ Que transpassam negrumes do céu:/ atrativos e formas tão belas”.

Fagundes Varela (1841-1875), poeta da segunda fase do Romantismo, inclui o negro como tema em algumas de suas produções poéticas. Dentre seus poemas que abordam a temática, temos “O escravo” e “Mauro, o escravo”. Neste poema,

Varella traça o perfil do escravo rebelde. O escravo Mauro, ao ser interrogado por seu senhor, por insultos direcionados ao seu filho Roberto, que havia tentado desposar sua irmã, é açoitado, porém, consegue fugir durante a noite. Como consequência, sua irmã é chicoteada até a morte. O cativo retorna mudado e avista o enterro da irmã, prometendo vingá-la. Ao chegar à residência de Lotário, percebe que chegou justamente no dia do casamento de Roberto, e, quando sua vítima se afasta da multidão, o protagonista começa a atacá-lo:

Mauro, o que queres? fala!
 - Eis o que quero!
 O escravo respondeu vergando o moço
 Com seus braços de ferro: - eis o que quero!
 - Bradou cruento, amiudando os golpes
 Terríveis e certos sobre o peito
 Do mancebo infeliz; - Eis o que quero!
 Repetiu arrastando-o sobre um fosso imundo,
 Cheio de lama e apodrecidas plantas:
 - Eis teu leito de bodas, boa noite! (VARELA, 1892, p.74).

Apesar de o escravo figurar como o protagonista desse poema de Fagundes Varella, ele não prevalece como tema em sua obra. E mesmo nesse poema, como ocorre nos poemas e textos anteriores, os poetas se utilizam de uma linguagem romântica para descrever o negro e a escravidão. Segundo o estudo crítico realizado por Franklin Távora (1892), o poema “Mauro, o escravo” é forjado nos moldes de “I-Juca-Pirama”, de Gonçalves Dias, e começa quase pelas mesmas palavras e o diapasão também é o mesmo:

Na sala espaçosa, cercado de escravos,
 Nascidos nas selvas, robustos e bravos,
 Mas presos agora de infundo terror,
 Lotario pensava, Lotario o potente,
 Lotario o opulento, soberbo e valente,
 De um povo de humildes tirano e senhor. (VARELLA, 1892, p. 55).

Franklin Távora identifica nesta estrofe de “Mauro, o escravo”, um claro reflexo da primeira estrofe do “I-Juca-Pirama”:

No meio das tabas de amenos verdores,
 Cercados de troncos, cobertos de flores,
 Alteiam-se os tetos de altiva nação;
 São muitos seus filhos, nos ânimos fortes,

Temíveis na guerra, que em densas coortes
Assombram das matas a imensa extensão. (DIAS, 1851, p.12).

Em sua análise, Távora explica que “O escravo que se insurge contra o fazendeiro parece com o índio que revoluciona a taba. O canto da irmã de Mauro traz à reminiscência o canto de morte que entoa o prisioneiro condenado ao sacrifício. A ação de um diverge da ação do outro poema; a estrutura porém é quase uma só. (TÁVORA, 1892, p. 13).

Mesmo essas obras explorando a temática do negro, elas não registram sua situação na sociedade de forma verossímil e de forma a resgatar a sua essência, estes textos servem de base para um questionamento para os próximos escritores de como se abordar esse tema, como escrever sobre o negro, sendo ele escravo, forro ou livre. Nesse período os escritores começavam aos poucos a introduzir como tema literário o escravo, criando vários tipos para sua representação, como: o escravo melancólico, representado por Gonçalves Dias; o escravo fugido, representado por Trajano Galvão; a criança escrava; o escravo rebelde, representado por Fagundes Varela. É neste contexto que as campanhas abolicionistas começam a ganhar força nos grandes centros urbanos, e de certa forma esses poetas contribuem para preparar o terreno para a introdução oficial do negro na literatura na terceira fase do Romantismo e para dar lugar aos questionamentos de como representar o negro.

2.2. A introdução do negro como tema principal na literatura brasileira: De conteúdo à expressão

*Morrerei no desterro em terra estranha,
que no Brasil só vis escravos medram
Para mim o Brasil não é mais pátria,*

Pois faltou a justiça. (...)

José Bonifácio de Andrada e Silva

Emília Viotti da Costa (2010) salienta que, no Brasil, assim como a classe média foi cooptada pela elite, alguns poucos negros também o foram, tornando-se advogados, doutores e engenheiros graças às relações paternalistas existentes na

sociedade. No entanto, os negros que tiveram o privilégio de participar dessa classe se tornaram abolicionistas, e “lutaram ao lado de brancos, adotaram a mesma retórica e falaram para a mesma audiência.” (COSTA, 2010, p. 363).

Apesar de alguns negros terem alcançado uma relativa posição social mais confortável, as vezes subvencionada ou resultante de relações sociais mais favoráveis entre brancos e negros, alguns estudiosos, como Reis e Silva (1989), Costa (2010) e Barcelos (2015), são mais cautelosos quando se trata de analisar tais relações pela presunção do paternalismo. Segundo Barcelos, muitos dos cativos conseguiram obter uma relativa liberdade por meio de engenhosas “negociações” com seus senhores:

Situando-se numa posição intermediária entre a anomia e a agressividade, pretensamente naturalizadas, os escravos souberam negociar, com engenhosidade, os seus espaços de relativa liberdade no interior de um sistema perverso de dominação. A convergência dos interesses se processava ora de forma violenta, ora nos moldes de ajustes e acertos, pois à luz do pensamento racional o regime escravocrata nada mais era que um jogo de interesses, onde a economia de mercado marcava o compasso e o ritmo de sua própria dinâmica interna. (BARCELOS, 2015, p.104).

Algumas vezes, no âmbito dessas relações de negociação, “o que aparentava ser concessão senhorial resultava de barganhas entre senhores e escravos, barganhas cheias de malícias de ambas as partes” (REIS; SILVA, 1989, p.8), de modo que, “Se os barões cedem e concedem, é para melhor controlar. Onde os escravos pedem e aceitam, é para melhor viver, algo mais que o mero sobreviver.” (*idem*).

Quanto às supostas relações de afetividade entre alguns escravos e seus senhores, Emilia Viotti da Costa destaca que, apesar do “domínio sem peias” da autoridade senhorial, especialmente no campo, “casos de brandura e paternalismo, relações de amizade entre senhores e escravos, exemplos de fidelidade existiram sempre em toda parte, tanto no Norte como no Sul” (COSTA, 2010, p.291), no entanto, assevera a historiadora, a literatura que ajudou a fixar as imagens da Mãe Negra, do Pai João e do menino de engenho, também não deixou de “registrar o escravo vingativo que atentava contra a vida do senhor, incendiava os campos, matava o feitor, e a escrava que destruíla lares e insuflava o ódio e a rebelião nas senzalas.” (*idem*). Assim, conclui a autora,

As afirmações sobre a suavidade do sistema escravista no Brasil ou sobre a atitude paternalista dos fazendeiros, os retratos do escravo fiel e do senhor benevolente, que acabaram fixando-se na literatura e na história, não passam de mitos forjados pela sociedade escravista para defesa de um sistema que julgava imprescindível. (COSTA, 2010, p.291).

Os versos que servem de epígrafe a este tópico, extraídos do poema “Ode aos baianos”, de José Bonifácio de Andrada e Silva, exprimem a indignação do poeta diante das injustiças do sistema escravocrata, as quais começam a ser rebatidas com maior veemência no final do século XIX. Até a década de 1870 a elite brasileira, composta por grandes proprietários de terras e comerciantes, lutou para manter o regime escravocrata. Porém, a partir dessa década, o liberalismo conservador, que garantia os interesses econômicos da elite, foi abalado pela retórica do liberalismo radical, que pregava o fim da escravidão.

A historiadora Célia Maria Marinho de Azevedo assevera que,

Em fins da década de 1860 e início da de 70, com o reconhecimento oficial de que a extinção da escravidão era apenas uma questão de forma e oportunidade, a inclusão da emancipação entre as reformas pretendidas pelos radicais do Partido Liberal e a decretação da Lei do Ventre Livre (28 de setembro de 1871), abre-se um período que se caracterizou pela propaganda abolicionista propriamente dita. A princípio desenvolvida na imprensa, em tribunas parlamentares e conferências de salão, esta propaganda restringia basicamente aos limites estreitos da diminuta elite brasileira. (AZEVEDO, 2004, p.75).

Entre as figuras intelectuais representantes do Partido Liberal Radical que atuaram para a difusão desses ideais na luta pelo fim da escravidão, destacaram-se: André Rebouças, Luiz Gama, José do Patrocínio, Joaquim Nabuco, Castro Alves, José Bonifácio, dentre outros. Além de ocuparem cargos públicos, alguns desses intelectuais também eram escritores, e com isso temos um reflexo dos ideais abolicionistas na literatura. O período marcado pelas campanhas abolicionistas, muito frequentes em São Paulo entre os anos de 1868 e 1871, possibilitou a estreia definitiva do negro e da escravidão como tema recorrente na literatura.

A despeito de a figura do negro já aparecer em algumas produções literárias do período anterior, é com Castro Alves que ele passa a ocupar a cena como protagonista na literatura brasileira, mas é somente na terceira fase do Romantismo, conhecida como Condoreira, que o negro é inserido oficialmente como tema na

literatura. Castro Alves, mais conhecido como o poeta dos escravos, elegeu como tema central de sua obra o negro e a escravidão. Em 1870 o autor publica *Espumas Flutuantes*, sua única obra publicada em vida. Em outra obra publicada posteriormente à sua morte, intitulada *Os Escravos*, o poeta relata os dramas sofridos pelos africanos em terras brasileiras. Logo no intróito de “A canção do africano”, segundo poema da coletânea, o eu-lírico introduz o leitor no ambiente da senzala, que se configura como *locus horrendus*:

Lá na úmida senzala,
Sentado na estreita sala,
Junto ao braseiro, no chão,
Entoa o escravo o seu canto,
E ao cantar correm-lhe em pranto
Saudades do seu torrão ...

De um lado, uma negra escrava
Os olhos no filho crava,
Que tem no colo a embalar...
E à meia voz lá responde
Ao canto, e o filhinho esconde,
Talvez pra não o escutar! (ALVES, 1955, p.176).

Mais adiante, a “negra escrava” mencionada na segunda estrofe assume o lugar do eu-lírico à medida em que começa a descrever as belezas e benesses de seu local de origem, expressando o banzo – a saudade da África –, comparando-o com a terra atual, em que se encontra escravizada e na qual impera o senhor de engenho:

Minha terra é lá bem longe,
Das bandas de onde o sol vem;
Esta terra é mais bonita,
Mas à outra eu quero bem!
O sol faz lá tudo em fogo,
Faz em brasa toda a areia;
Ninguém sabe como é belo
Ver de tarde a papa-ceia!
Aqueles terras tão grandes,
Tão compridas como o mar,
Com suas poucas palmeiras
Dão vontade de pensar...
Lá todos vivem felizes,
Todos dançam no terreiro;
A gente lá não se vende
Como aqui, só por dinheiro. (ALVES, 1955, p.176).

Caminhando para o fim do poema, o eu-lírico reassume o local de fala e descreve as condições dos dois personagens, ambos protagonistas:

O escravo então foi deitar-se,
 Pois tinha de levantar-se
 Bem antes do sol nascer,
 E se tardasse, coitado,
 Teria de ser surrado,
 Pois bastava escravo ser.

E a cativa desgraçada
 Deita seu filho, calada,
 E põe-se triste a beijá-lo,
 Talvez temendo que o dono
 Não viesse, em meio do sono,
 De seus braços arrancá-lo! (ALVES, 1955, p.177).

As condições do negro escravizado e a opressão sofrida dão o tom das rimas. As estrofes acima relatam uma condição específica do cativo, o qual era submetido a cargas horárias exaustivas de trabalho, onde o não cumprimento com os seus deveres ou um simples atraso, como depõe o poema, acarretaria em castigos físicos. Outro acontecimento comum era a separação materna, pois as escravas, uma vez grávidas, na maioria das vezes viam seus filhos serem vendidos para outros senhores. É notório como os sofrimentos do cativo, na poética da terceira fase romântica, são muito bem detalhados, principalmente quando comparamos as produções dessa fase como as da fase anterior, em que os escravos também figuram como tema.

Outro poeta que tratou do tema da escravidão, na poesia, na tribuna e na imprensa abolicionista, foi Luiz Gama. Em oposição aos poetas anteriormente mencionados, Gama não vitimiza o negro, associando-o ao cativo; não trata da escravidão como tema central de sua poética, porém, denuncia o grande fomentador desse sistema opressivo, o Regime Imperial; denuncia suas mazelas, expõe seus representantes, direta e indiretamente, por meio de seus versos e de seus artigos jornalísticos. Enquanto o sistema dispõe de uma série de ferramentas de tortura – chicotes, correntes, colares de ferro, algemas, tronco, peias etc. – para castigar os cativos, o poeta se vale da força da palavra. Esta se transfigura numa espécie de “chicote” satírico, numa incômoda e retumbante “marimba” que denuncia as contradições da Monarquia e da sociedade escravocrata, procedimento satírico semelhante ao utilizado pelo poeta Bernardo Guimarães, contemporâneo de Gama.

À maneira deste, que se vale da marimba, do zabumba e do “cabaço d’urucungo” para compor sua sátira barulhenta e dissonante, Bernardo Guimarães se utiliza de um metafórico “rude rabeção” para satirizar os clichês da escola romântica e os desvios da sociedade, como no poema “À Saia Balão”:

Balão, balão, balão! cúpula errante,
 Atrevido cometa de ampla roda,
 Que invades triunfante
 Os horizontes frívolos da moda;
 Tenho afinado já para cantar-te
 Meu rude rabeção;
 Vou teu nome espalhar por toda parte,
 Balão, balão, balão! (GUIMARÃES, 1992, p.79).

Se o rabeção de Bernardo incomoda certos setores da sociedade, inclusive aqueles que insistem em reproduzir condutas e comportamentos europeus que mal se ajustam à realidade e ao calor dos trópicos, como nesta sátira à saia francesa *jupe-culotte* – a saia-balão, muito apreciada à época, a “marimba” de Gama parece fazer muito mais barulho, porque ridiculariza também toda uma sociedade e uma classe que ideológica, científica e juridicamente insiste na manutenção da escravidão e do racismo fomentado pelas teorias pseudocientíficas.

Figura 1 - Marimba



Fonte: Cultura.mix.com

Conforme relatado por um personagem da obra *Histórias e Tradições da Província de Minas Gerais*, de Bernardo Guimarães, a presença da marimba era comum no cotidiano dos antigos escravos: “Os negros que vinham do trabalho e se

recolhiam às senzalas ou conversando ou cantando em voz baixa ao toque da marimba faziam um zumbido semelhante ao das abelhas, quando se recolhem ao colmeal.” (GUIMARÃES, 1867, p.79).

O instrumento era também muito presente nas festividades dos negros da Bahia e do Maranhão, especialmente nos *calundus* e *batucajés* da Bahia, manifestações religiosas de origem africana semelhantes, em muitos aspectos, às religiões conhecidas como Umbanda e Candomblé. De acordo com Nina Rodrigues, nos *batucajés* a marimba desempenhava notável papel,

(...) ao lado do *tambor*, do *tabaque* e do *canzá*, o *xáque-xáque*, instrumento nagô e gêge, *aguê-ê* em língua nagô, formado de grandes cabaças vazias, cobertas de uma rede de fios, de malhas mais ou menos largas, em cujos nós se prendem grossas contas, cawries ou búzios. Empunhadas pelo gargalo com a mão direita e fortemente batidas contra a esquerda espalmada, dão um som confuso, mas forte, do chocalhar de muitas pedras (RODRIGUES, 2010, p. 171 – grifos do autor).

Ao introduzir a figura da marimba na sua poesia satírica, Gama “recupera a imagem do instrumento como metáfora de uma sonoridade/voz africana que se alça por meio da poesia e dos discursos proferidos no tribunal em favor da causa abolicionista, ou seja, em um contexto de resistência” (MARQUES, 2021, p.446). No poema “Lá vai verso”, o poeta coloca sua retumbante marimba ao lado de outros instrumentos de origem africana também de grande ressonância:

Oh! Musa de Guiné, cor de azeviche,
 Estátua de granito denegrado,
 Ante quem o Leão se põe rendido,
 Despido do furor de atroz braveza;
 Empresta-me o cabaço d'urucungo,
 Ensina-me a brandir tua marimba,
 Inspira-me a ciência da candimba,
 As vias me conduz d'alta grandeza. (GAMA, 2000, p. 11).

Como pudemos observar até aqui, mesmo que de forma muito sutil, a figura do negro sempre esteve presente na literatura e no cenário artístico brasileiro, entretanto, Castro Alves é o poeta responsável em torná-la tema oficial com a publicação de sua obra *Os Escravos* (1883). Não obstante, sua poética abolicionista retrata os

sofrimentos dos negros escravizados por meio da sua ótica, repleta de hipérboles e de imagens compostas por uma visão romântica. Em seus versos não temos a presença de uma voz negra que se insurge e relata os sofrimentos em primeira pessoa, e sim a voz de um espectador relatando em terceira pessoa tudo o que vê. No entanto, essa situação do negro na literatura estava prestes a mudar, pois, com a publicação das *Primeiras Trovas Burlescas*, Luiz Gama inaugura uma nova vertente literária: a “literatura negra brasileira”. No capítulo seguinte nos debruçaremos sobre a figura de Luiz Gama, dando ênfase à sua trajetória poética e política, bem como à sua produção jornalística voltada para a luta em prol da abolição da escravatura.

CAPÍTULO III

O CANTO DO ORFEU NEGRO: LUIZ GAMA

3.1. A voz de Gama no tribunal e na imprensa

*A inteligência repele diplomas,
como Deus repele a escravidão
Luiz Gama*

Nascido em Salvador/BA, no dia 20 de agosto de 1830, Luiz Gama, filho de uma africana livre, de nome Luiza Mahin, serviu a vários senhores, fugiu, assentou praça, esteve preso por responder a um oficial que o havia insultado, foi escrivão, jornalista, amanuense demitido “a bem do serviço público” por participar do Partido Liberal, e ainda por travar um combate, na imprensa e nas urnas, pela aceitação de suas ideias; e, sobretudo por promover processos em favor de pessoas escravizadas e auxiliar, legalmente, alforrias de escravos, porque declarava detestar o cativo e todos os senhores, principalmente os reis, conforme declara em uma carta endereçada a Lúcio de Mendonça em 25 de julho de 1880.

Figura 2 - Retrato de Luiz Gama realizado por Militão Augusto de Azevedo - 1870



Fonte: Stumpf; Vellozo, Scielo Brasil, 2018

Após ser vendido aos dez anos de idade pelo próprio pai para cobrir dívidas de jogo, Luiz Gama sente na pele a experiência do cativo, enfrentando a escravidão durante nove longos anos. O destino do futuro vate era incerto, nenhum proprietário queria comprá-lo, pois Gama carregava o estigma de ser negro e, sobretudo, baiano. Na época, os escravos oriundos da Bahia eram considerados rebeldes, estigma decorrente da revolta do malês. Rejeitado por diversos comerciantes da província paulistana, tal como no Rio de Janeiro, Gama retorna a São Paulo. Segundo o próprio Gama, em carta endereçada a Lúcio de Mendonça, datada de 25 de julho de 1880, fora vendido ao negociante e contrabandista alferes Antônio Pereira Cardoso, em dezembro de 1840. Em 1847, aos 17 anos, aprende “as primeiras letras” com o hóspede de seu senhor, o estudante de Direito Antônio Rodrigues do Prado Junior. Aos 18 anos Gama consegue provas de ter nascido livre e foge da casa de seu senhor. Na mesma carta, Gama relata algumas de suas desventuras:

Em 1848, sabendo eu ler e contar alguma coisa, e tendo obtido ardilosa e secretamente provas inconcussas de minha liberdade, retirei-me, fugindo da casa do Alferes Antônio Pereira Cardoso, que aliás votava-me a maior estigma, e fui assentar praça, Servi até 1854, seis anos; cheguei a cabo de esquadra graduado, e tive baixa de serviço, depois de responder a conselho por ato de suposta insubordinação, quando tinha me limitado a ameaçar um oficial insolente, que me havia insultado e que soube conter-se. (GAMA *apud* FERREIRA, 2011, p.202).

De acordo com Lígia Fonseca Ferreira, o encontro que o jovem prodígio teve com o conselheiro Francisco Maria Furtado de Mendonça (1812-1890), chefe de polícia da capital, catedrático da Faculdade de Direito, foi determinante para sua carreira como advogado:

O poderoso e controverso figurão acolhe o jovem negro animado de uma “vontade inabalável de instruir-se”, e por quase vinte anos foi seu “protetor”, “amigo” e perfeito “mestre” (...). O convívio era quase diário durante os anos em que serviu como ordenança e, em seguida, como amanuense no gabinete chefe de polícia a partir de 1856. (...) O trabalho na importante repartição de Furtado de Mendonça propicia ao expansivo amanuense travar conhecimento com “doutores” e familiarizar-se com o mundo e o saber jurídico. (FERREIRA, 2019, p.112).

A relação do ex-escravo com o conselheiro é, em parte, fruto das costumeiras relações paternalistas, via a que recorriam muitos senhores durante o regime escravocrata com vistas à manutenção da ordem. Embora essas relações fossem

mais comuns na região Nordeste do país, onde as relações coloniais eram mais antigas, na cidade de São Paulo elas também ocorriam, no entanto pareciam ser mais sutis, pois este estado começava a importar mão de obra estrangeira do continente europeu, no entanto, ainda se estabeleciam, à mercê de certas vontades, relações dessa ordem.

A promulgação da Lei Eusébio de Queirós, em 1850, fruto das pressões britânicas sobre o governo brasileiro para a abolição da escravatura, tentou dar fim ao tráfico de africanos para o Brasil. Um pouco mais tarde, Luiz Gama recorre a essa mesma lei, nas tribunas, para defender e libertar negros submetidos a julgamentos parciais, visto que muitos cativos tinham sido ilegalmente escravizados, uma vez que haviam chegado ao país após a data da referida lei. Embora não fosse formado em Direito, o poeta adquiriu amplo conhecimento na área jurídica por meio de suas leituras e contatos com pessoas do meio. Algumas concessões da época permitiram que Gama ingressasse no mundo jurídico, haja vista que no primeiro quartel do século XIX era possível exercer a atividade jurídica sem formação, uma vez que o diploma de curso de Direito não era requisito único para obtenção do direito de advogar, pois, na época, atuavam também os chamados advogados provisionados. No período em questão, desde que o indivíduo demonstrasse habilidade para lidar com questões do mundo jurídico, poderia ser-lhe concedida a licença para advogar, mediante requerimento denominado *Pedido de Licença para Advogar*. É assim que Luiz Gama consegue a licença para defender seus irmãos na tribuna. De acordo com Ricardo Nery Falbo (2020, p.2388),

(...) Os Pedidos de Licença para Advogar eram a expressão de súplicas de provisão que os interessados em advogar faziam ao monarca, pessoalmente ou por procuração, através do Tribunal do Desembargo do Paço, em uma época em que os cursos jurídicos não haviam sido ainda criados e que o número de bacharéis em direito diplomados por Coimbra era insuficiente para atender a demandas tanto da sociedade quanto da burocracia do governo. Apresentados àquele tribunal da Corte do Rio de Janeiro, os requerimentos para advogar eram principalmente pedidos de prorrogação de prazo e/ou de extensão de jurisdição para os advogados continuarem no exercício de seu ofício.

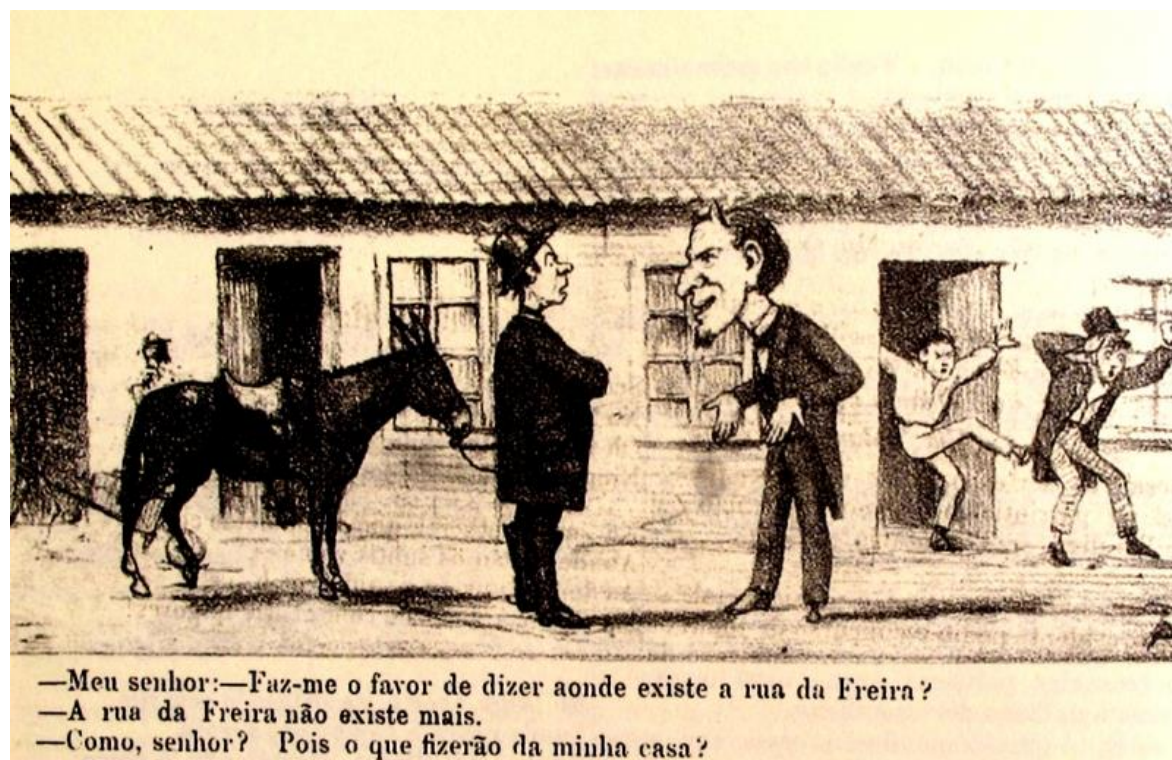
Para advogar em favor dos seus pares, Gama utilizou a própria Lei a seu favor. Desenterrando a Lei de 1831, denominada “Lei pra inglês ver”, levou ao tribunal o registro dos escravos que entraram no país após a promulgação da referida lei,

denunciando a ilegalidade da situação dos cativos. De acordo com a historiadora Angela Alonso (2015, p.103), o ativismo de Gama “consistiu em explorar ambiguidades e lacunas da legislação acerca da escravidão. O procedimento era simples, Luiz Gama estabelecia a data de ingresso no país e assim estabelecia a ilegalidade do título de propriedade do escravo”.

A década de 1860 foi marcada pelas campanhas abolicionistas e em 1864, Gama, juntamente com o cartunista Angelo Agostini, fundam *O Diabo Coxo*, primeiro jornal humorístico de São Paulo. Esse periódico já antecipava o teor satírico empregado por Gama em suas produções poéticas. O jornal domingueiro era composto por oito páginas, sendo quatro de ilustrações satíricas e quatro de textos, redigidos por Gama e Sizenando Barreto Nabuco de Araújo, irmão de Joaquim Nabuco.

A seguir, uma charge do ilustrador italiano Angelo Agostini, estampada nas páginas de *O Diabo-Coxo*:

Figura 3 - Charge de Angelo Agostini para o jornal Diabo Coxo



Fonte: Sindicato dos Jornalistas, 2018.

Emerge, do traço de Agostini, a mesma ironia empregada por Gama na composição de seus textos para a imprensa paulistana. Na charge o ilustrador retrata

um diálogo entre o diabo-coxo e um oficial. O diabo-coxo se configura como porta voz do periódico, e a este personagem é confiada a tarefa de direcionar as críticas aos representantes da sociedade imperial. Na imagem acima, a ironia reside na associação entre a morada do diabo – Como senhor? O que fizeram da minha casa? – e o destino reservado a um representante do clero.

Luiz Gama atuou em diversos periódicos, tendo redigido textos críticos para *O Cabrião*, *Correio Paulistano*, *A Província de São Paulo*, *A Gazeta da Corte*, e para o semanário *Radical Paulistano*, periódico fundado em 1869 por ele e José Bonifácio, que o utilizaram como plataforma política e jornalística para a difusão de suas ideias abolicionistas e republicanas. Gama utilizou as páginas do *Radical* para advogar em favor da causa abolicionista, principalmente dos negros mantidos ilegalmente na condição de escravos. No referido periódico Gama já mostrava seu empenho na luta abolicionista no cenário jurídico paulistano, de modo que, atuando como advogado, conseguiu libertar mais de 500 cativos.

No n. 14 do *Radical Paulistano*, edição de 29 de julho de 1869, Gama publica uma petição de *habeas corpus* que havia sido dirigida, no dia 1º. daquele mesmo mês, ao juiz de direito interino dr. Felício Ribeiro dos Santos Camargo, em favor de Antonio José da Encarnação, o qual se achava “ilegalmente preso na casa de correção” da cidade de São Paulo. Sabendo que receberia críticas por ser negro e não ter tido uma formação tradicional em Direito, como todos os outros advogados de sua época, que haviam frequentado o Largo do São Francisco, Gama introduz a petição com a seguinte advertência:

Impus-me espontaneamente a tarefa sobremodo árdua de tentar em juízo o direito dos desvalidos, e de, quando sejam eles prejudicados por uma inteligência das leis, ou por desassisado capricho das autoridades, recorrer à imprensa e expor, com toda a fidelidade, as questões e solicitar para elas o sisudo e desinteressado parecer das pessoas competentes. Julgo necessária esta explicação para que alguns meus desafeiçoados, que os tenho gratuitos e rancorosos, deixem de propalar que costume eu, como certos advogados, aliás considerados, clamar arrojadamente contra os magistrados por sugestões odientas, movido pelo malogro desastrado de pretensões desarrazoadas. Fique-se, pois, sabendo, uma vez por todas, que o meu grande interesse[,] interesse inabalável que mantereí sempre, a despeito das mais fortes contrariedades, é a sustentação plena, gratuitamente feita, dos direitos dos desvalidos que correrem ao meu ténue valimento intelectual. (GAMA, *Radical Paulistano*, n. 14, 1869, p. 1).

A atuação de Gama no âmbito jurídico, embora não tenha se tornado legalmente advogado – tendo adquirido a habilidade de advogar comparecendo informalmente às aulas na Faculdade de Direito do Largo de São Francisco e assistindo às audiências no fórum –, é um exemplo de como o poeta e jornalista negro atuava em defesa de seus compatriotas.

Sabendo ainda que a falta de um diploma o colocaria em descrédito diante da comunidade jurídica, e com a finalidade de confrontar as equivocadas ou tendenciosas práticas jurídicas do final do século XIX, Gama faz a seguinte exposição no mesmo texto em que peticiona o *habeas corpus* de Antonio José da Encarnação, datada de 5 de julho de 1869:

Não sou eu graduado em jurisprudência, e jamais frequentei academias. Ouso, porém, pensar que, para saber alguma coisa de direito não é preciso ser ou ter sido acadêmico. Além do que sou escrupuloso e não costumo intrometer-me de abelhudo em questões jurídicas, sem que haja feito prévio estudo de seus fundamentos. Do pouco que li relativamente a esta matéria, colijo que as enérgicas negações opostas às petições que apresentei, em meu nome e no próprio detido, são inteiramente contrárias aos princípios de legislação criminal e penal aceitos e pregados pelos mestres da ciência. (GAMA, *Radical Paulistano*, n. 14, 1869, p. 1).

Lígia F. Ferreira enxerga nestas palavras de Gama não apenas uma tentativa de reafirmar sua capacidade intelectual para os frequentadores do fórum da capital, mas sobretudo, de “denunciar, pela imprensa, as prisões abusivas e as advertências que lhe encaminhavam os juízes prevaricadores e incompetentes” (FERREIRA, 2012, p.14), fazendo-o, contudo, com recurso à mesma ironia empregada nas *Primeiras Trovas Burlescas*.

Não foram poucas as vezes que Luiz Gama manifestou sua indignação nas páginas do *Radical*. Na 6ª edição, por exemplo, o poeta faz uma crítica à postura do bispo D. Antônio Joaquim de Melo, visto que o clérigo havia se pronunciado, em documento datado de 1828, contra o atual regime, se comprometendo libertar seus escravos. Porém, em 1840, o bispo se retrata por meio de outro documento revogando a promessa que havia feito. Tal atitude não passa despercebida à ironia indignada de Luiz Gama (*Radical Paulistano*, n. 6, 1869, p. 3).

No ano de 1840, porém, despersuadido o virtuoso padre Antonio Joaquim de Melo das utopias pueris que sugerira-lhe o sonhador

republicano padre Feijó, e nobremente inspirado por beatas senhoras, às quais rendia a sincera homenagem no intuito religioso de beneficiá-las, escravizou alguns de seus libertos e os vendeu. Nem é para admirar tão estranho procedimento da parte do muito caridoso padre Antonio Joaquim de Melo, pois sabe toda a província de São Paulo, e até o imperador que o nomeou bispo, que ele tinha fama de santo. E ninguém ousara contestar que os erros dos santos valem mais perante os homens, do que os acertos dos míseros pecadores. (...) Resta-me agora um duplo dever que, com indizível prazer, passo a cumprir. Implorar a Deus que ilumine os Pontífices e os reis para que felicitem as dioceses com a nomeação de bispos iguais ao sempre chorado d. Antonio Joaquim de Melo, e reclamar perante os tribunais, a emancipação de sete infelizes, que se acham em cativeiro como vítimas da santidade do nosso finado e adorado bispo.

Os diversos artigos e petições judiciais assinadas por Gama e publicadas no *Radical*, durante o ano de 1869, nos dão a ideia de como o poeta concebia a sociedade que mantinha aceso o discurso da escravidão em meados do século XIX, bem como exprimia corajosamente seu ponto de vista a respeito das autoridades constituídas, especialmente dos magistrados e dos políticos atuantes à época. Foi assim no artigo datado de 27 de setembro de 1869, o qual se referia à condenação do escravo Benedito, cuja alforria já tinha sido concedida por José Bueno do Amaral, seu senhor:

O estólido juiz, porém, resolveu a questão indeferindo o requerimento, e mandando vender em hasta pública o petionário, quando ele já não era escravo! ... Esta lamentável ocorrência é nada menos que um grave atentado, cometido bruscamente, pela autoridade ignorante, contra uma vítima desprotegida. É mais uma prova eloquente, exibida, em nome do bom senso revoltado, contra o fatal sistema de confiar-se cargos de judicatura a pessoas minimamente ignorantes, despidas até dos mais mezinhas rudimentos de direito, como é seguramente o senhor Florêncio Soares Muniz, suplente do juiz municipal no Bethlem [Foro] de Jundiá. (GAMA, *Radical Paulistano*, n. 22, 1869, p. 2).

Como observamos nos excertos supracitados, Gama estava sempre se colocando à disposição dos cativos ilegalmente escravizados e lutando contra a hipocrisia da sociedade monárquica. Sua ativa participação, tanto no *Radical* como nos outros periódicos mencionados, expressava sua indignação frente aos problemas sociais comuns aos representantes de sua etnia e à postura intransigente dos homens no poder.

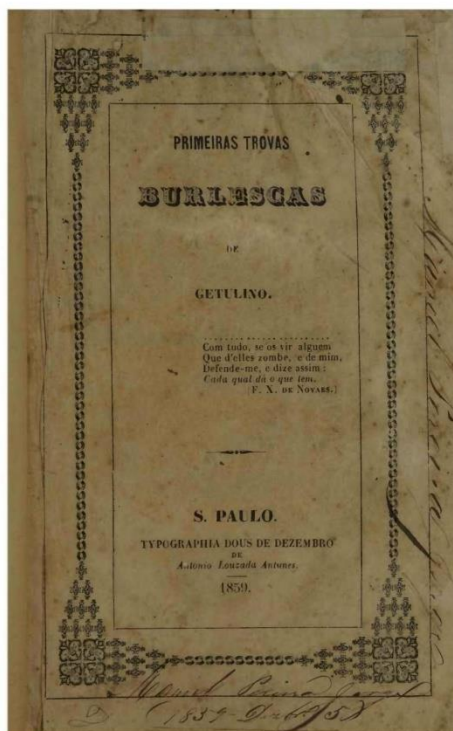
3.2. A sátira de Luiz Gama

Segundo Roberto de Oliveira Brandão (1991, p. 5-6), Gama sentiu na própria carne a experiência da condição escrava, e conhecendo não só as opiniões daqueles que, na época, defendiam a abolição, e as leis que foram promulgadas nesse sentido, mas, sobretudo, a resistência que essas leis encontravam nos senhores de escravos, e os artifícios por meio dos quais eram constantemente burladas, o poeta negro se destacou por defender, em âmbito jurídico, seus irmãos de cor e, no plano emocional e poético, por manifestar uma consciência aguda dos valores negros, e ainda por denunciar e satirizar, às vezes sarcasticamente, as mazelas dos brancos.

Apesar de não participar nem se enquadrar em nenhuma escola literária da época, os textos poéticos de Luiz Gama guardam semelhanças temáticas e composicionais tanto com alguns satiristas portugueses quanto com alguns poetas do Romantismo. Contemporâneo de Castro Alves, publicou sua única obra, *Primeiras Trovas Burlescas de Getulino*⁵, no ano de 1859, e depois uma versão corrigida e aumentada em 1961, em uma tipografia do Rio de Janeiro.

⁵ A escolha do pseudônimo “Getulino” é um indicativo da personalidade poética de Gama. “Getulino” emana de Getúlia, região do Norte da África que estava situada entre a cordilheira do Atlas e o mar Mediterrâneo, seus antigos habitantes eram denominados “getulos”, esta região corresponde atualmente as áreas litorâneas da Tunísia e da Argélia. O autor não utiliza este pseudônimo com a intenção de ocultar a sua identidade, como fazem outros poetas, e sim para enfatizar as suas raízes africanas.

Figura 4 - Capa da primeira edição de *Primeiras Trovas Burlescas* (1859)



Fonte: Ferreira, 2011.

Publicada em 1859, na *Typographia Dons de Dezembro*, em São Paulo, a obra *Primeiras Trovas Burlescas de Getulino* inaugura na literatura brasileira uma *persona* até então ausente no cenário literário nacional, o negro autor. A edição contempla vinte e três poemas de Luiz Gama e três poemas de seu amigo José Bonifácio de Andrada e Silva, o moço (1827-1886). Em 1861, na província do Rio de Janeiro, o poeta publica uma nova edição “correcta e aumentada”, com o intuito de corrigir erros gramaticais da primeira edição e adicionar novos poemas. Ao todo, são trinta e nove textos poéticos de Gama acompanhados de dez composições de José Bonifácio, reunidas no final da coletânea. No entanto, para compor o *corpus* desta pesquisa, selecionamos a edição das *Primeiras Trovas Burlescas* publicada em 2000, pela Martins Fontes, e organizada pela pesquisadora Lígia Fonseca Ferreira. Nesta edição, além dos trinta e nove poemas de Gama e dos dez de José Bonifácio, juntados à obra a partir da segunda edição, a pesquisadora reúne catorze poemas de Gama publicados na imprensa paulistana entre 1865 e 1876.

É com Luiz Gama que o negro passa de conteúdo literário à expressão poética, ponto a ser discutido aqui. Por meio de suas sátiras o autor critica o regime escravocrata, não diretamente a escravidão enquanto instituição, mas as instâncias que legitimaram esse sistema, ou seja, a Igreja, os bacharéis, os políticos e proprietários de escravos. No poema “Sortimento de gorras para gente do grande tom”, o poeta denuncia as mazelas sociais resultantes de injustiças impunemente praticadas em um país sem lei:

Se a justiça, por ter olhos vendados,
E' vendida, por certos Magistrados,
Que o pudor aferrando na gaveta,
Sustentam — que o Direito é pura pêta;
E se os altos poderes sociais,
Toleram estas cenas imorais;
Se não mente o rifão já mui sabido:

— *Ladrão que muito furta é protegido* —
E' que o sábio, no Brasil, só quer lambança
Onde possa empantufar a larga pança! (GAMA, 2000, p. 21).

Na maior parte de sua vida e de sua obra, Luiz Gama debruçou-se sobre as injustiças imputadas ao negro, principalmente ao negro mantido ilegalmente na condição de escravo. Destoando um pouco do tom satírico comum à maioria de seus poemas, Gama compôs três belíssimos poemas românticos exaltando a beleza da mulher negra: “Minha mãe”, dedicado a Luiza Mahin, “A cativa” e “Meus amores”, os quais fazem parte das *Primeiras Trovas Burlescas*. O primeiro poema é praticamente um decalque da composição romântica “A órfã na costura”, de Junqueira Freire, tanto no que se refere às lembranças relativas à figura materna, quanto ao saudosismo da infância. Indicativo da imitação é esta estrofe do referido poema de Junqueira Freire que serve de epígrafe ao texto de Gama:

Minha mãe era mui bela,
— Eu me lembro tanto dela,
De tudo quanto era seu!
Tenho em meu peito guardadas
Suas palavras sagradas
Com os risos que ela me deu. (FREIRE, 1970, p. 43).

Eis a primeira estrofe de “Minha mãe”, de Gama (2000, p.150)

Era mui bela e formosa,
 Era a mais linda pretinha,
 Da adusta Líbia rainha,
 E no Brasil pobre escrava!
 Oh, que saudades que eu tenho
 Dos seus mimosos carinhos,
 Quando c'os tenros filhinhos
 Ela sorrindo brincava.

José Bonifácio de Andrada e Silva, “o moço”, era membro do Partido Liberal Radical e amigo de Luiz Gama e lutou pelos mesmos ideais, o que fez com que dedicasse alguns de seus poemas ao amigo, os quais fez questão de que fossem publicados nas PTB. Dentre os poemas de Bonifácio que ajudaram a compor o livro de Gama, destaca-se “Saudades do escravo”, composição em que o eu-lírico descreve sua situação de cativo, apesar de nunca ter deixado de se sentir livre, como o fora um dia no Quilombo dos Palmares:

Escravo – não, não morri
 Nos ferros da escravidão;
 Lá nos palmares vivi,
 Tenho livre o coração!
 Nas minhas carnes rasgadas,
 Nas faces ensanguentadas
 Sinto as torturas de cá;
 Deste corpo desgraçado
 Meu espírito soltado
 Não partiu – ficou-me lá!

N'aquelas quentes areias,
 N'aquela terra de fogo,
 Onde livre de cadeias
 Eu corria em desafogo.
 Lá nos confins do horizonte.
 Lá nas planícies... Nos montes.
 Lá nas alturas do céu.
 De sobre a mata florida
 Esta minh'alma perdida
 Não veio – só parti eu.
 A liberdade que eu tive
 Por escravo não perdi-a;
 Minh'alma que lá só vive
 Tornou-me a face sombria.
 O zunir do fero açoite
 Por estas sombras da noite
 Não chega, não, aos palmares!
 Lá tenho terras e flores
 Minha mãe... Os meus amores.

Nuvens e céus. Os meus lares! (ANDRADA E SILVA *apud* GAMA, 2000, p. 162-163).

É como se, mesmo não se encontrando mais na condição de cativo, as lembranças da escravidão viessem assombrar o eu-lírico: a memória traumática do protagonista vai se revelando a cada estrofe. A partir deste momento aparece uma série de escritores que contribuirão para a difusão dessa temática. Esses poemas, de modo geral, vão denunciar a escravidão, de modo que as crueldades do regime vão se erigindo como expressão da poética abolicionista. Porém, quase que em sua totalidade, essa poesia ainda utilizava a linguagem do Romantismo, se utilizando do sentimentalismo exacerbado para expressar a reação do negro frente às mazelas que lhe eram inflingidas. Seria possível exprimir os sentimentos, a cultura e os anseios dos africanos e afrodescendentes se valendo de uma linguagem romântica? O eufêmico sincretismo cultural/textual não teria contribuído para o soterramento de alguns conflitos que o eu-lírico na poesia de Gama busca desvelar? São esses alguns dos questionamentos a serem desenvolvidos neste capítulo.

Nas suas *Primeiras Trovas Burlescas* ([1859]1861), Luiz Gama não só revela sua própria origem como defende vivamente sua negritude, e os valores a ela inerentes, embora o faça empregando o modelo poético tradicional: invocação da musa inspiradora, alusão à origem musical da poesia, sua função glorificadora, o desejo de superar os poetas do passado, a referência a figuras mitológicas como Orfeu, Tritão, Cupido, ou aos poetas consagrados como Ariosto, Lamartine e Camões. Mas, apesar de aqui e ali, entre uma epígrafe e outra, se referir ao panteão tradicional, quase toda a poesia de Gama trata do universo e da axiologia negra. O poeta se apropria do modelo épico, praticado pelos poetas do passado, para elaborar uma poesia exaltadora dos elementos da civilização e da cultura negra, mas por um viés paródico, como nestes versos do poema “Lá vai verso”:

Estátua de granito denegrado,
Ante quem o Leão se põe rendido,
Despido do furor de atroz braveza;
Empresta-me o cabaço d'*urucungo*,
Ensina-me a brandir tua *marimba*,

Inspira-me a ciência da *candimba*,
As vias me conduz d'alta grandeza.
(...)
Quero que o mundo me encarando veja
Um retumbante *Orfeu de carapinha*,

Que a Lira desprezando, por mesquinha,
 Ao som decanta de Marimba augusta;
 E, qual Aríon entre os Delfins,
 Os ávidos piratas embaindo —
 As ferrenhas palhetas vai brandindo,
 Com estilo que presa a Líbia adusta. (GAMA, 2000, p.10-12).

Brandão (1988, p. 3) observa que os materiais e os agentes da poesia negra de Gama são moldados a partir dos modelos invertidos da poesia do universo branco. Desse modo, se a musa é da Guiné, o poeta se autodenomina “Orfeu de carapinha”; se a poesia tradicional prega a linguagem “sublime” grega ou romana, a de Gama utiliza o estilo “que presa a Líbia adusta”; enquanto a épica canta os feitos de consagrados heróis, modelos de perfeição passíveis de imitação, a épica satírica de Gama traça um esboço caricaturesco da sociedade branca e monárquica, nos seguintes termos:

Com sabença profusa irei cantando
 Altos feitos da gente *luminosa*,
 Que a trapaça movendo portentosa
 A' mente assombra, e pasma a natureza!
 Espertos eleitores de *encomenda*,
 Deputados, Ministros, Senadores,
 Galfarros Diplomatas — chuchadores⁶,
 De quem reza a cartilha da esperteza.
 Caducas Tartarugas — desfrutáveis,
 Velharrões tabaquentos⁷ — sem juízo,
 Irrisórios fidalgos — *de improviso*,
 Finórios traficantes — *patriotas*;
 Espertos maganões *de mão ligeira*,
 Emproados juízes *de trapaça*,
 E outros que de honrados têm *fumaça*,
 Mas que são refinados agiotas. (GAMA, 2000, p.12).

A poesia de Luiz Gama projeta a imagem carnavalizada do mundo e da sociedade em que vive e com a qual interage; sua visão corrói e deforma coisas, instituições e pessoas, como bem observou Brandão (1988):

Ao assumir uma postura poética e humana, acima aludida, a poesia de Luiz Gama projeta a imagem do mundo e da sociedade em que vive e com que interage. Sua visão corrói e deforma coisas e pessoas. Tudo que sua pena toca transforma-se em caricatura do mundo oficial, sejam os objetos, as pessoas, as situações. Esse trabalho de

⁶ Sugadores.

⁷ Que recendem a tabaco.

metamorfose é realizado pela linguagem que vai desdobrando-se indefinidamente. Os registros comuns das coisas são substituídos por suas versões populares, saturados de adjetivos que depreciam seu sentido ou se repetem em descrições que as deformam, física e moralmente. Desse modo, cabeça será "bestunto", "cachola"; nariz, "batata"; olhos, "vítrea cangalha"; uma flauta, "canudinho" etc. Os tipos humanos que povoam sua poesia aparecem pedantes, espertos, ambiciosos, trapaceiros, enganadores que querem levar vantagem em tudo, parecer o que não são, iludir e falsear.

Aos dezoito anos Gama aprende a ler e escrever e consegue provas de ter nascido livre. A partir daí, graças à publicação *Primeiras Trovas Burlescas de Getulino*, sua única obra, o ex-escravo entra para o mundo das letras, um mundo quase exclusivo de brancos. Lígia F. Ferreira (2000, p. XLIV) destaca que, apesar de reduzida, a produção poética de Gama apresenta-se variada do ponto de vista do gênero – sátira política e de costumes, paródias herói-cômicas, bestialógico, poemas líricos – e dos temas – corrupção política, hipocrisia dos mulatos, preconceito racial, anticlericalismo, caricatura de tipos sociais etc. Suas sátiras, ao invés de exaltarem as figuras de “heróis” nacionais, como fazia a literatura canônica, preferem denunciar a péssima conduta moral de políticos, magistrados e clérigos incrustados no poder, e, sobretudo, “o regime monárquico, fonte de muitos vícios e mazelas que assolavam o país”. (FERREIRA, 2000, p. XLVIII).

O poema “Quem sou eu?”, mais conhecido como “A bodarrada”, é característico da forma com que Luiz Gama enfrentava as humilhações que o negro costumava sofrer numa sociedade escravagista. Na época, um dos preconceitos racistas mais difundidos dizia respeito ao suposto odor dos negros, por isso, uma das zombarias mais comuns era chamá-los de “bodes”. No entanto, ao invés de responder os insultos no mesmo nível, Gama rebate o preconceito difuso por meio da poesia, nivelando a todos ao afirmar que “todo mundo tem a mesma catanga”:

Se negro sou, ou sou bode,
 Pouco importa. O que isto pode?
 Bodes há de toda casta,
 Pois que a espécie é muito vasta...
 Há cinzentos, há rajados,
 Baios, pampas e malhados,
 Bodes negros, *bodes brancos*,
 E, sejamos todos francos,
 Uns plebeus, e outros nobres,
 Bodes ricos, bodes pobres,
 Bodes sábios, importantes,

E também alguns tratantes... (GAMA, 2000, p.116).

No poema “A bodarrada”, à maneira dos rebaixamentos carnavalescos, nivela-se a sociedade imperial por baixo: “se marram todos, tudo berra”, não há por que estabelecer diferenciações raciais e sociais. Assim, na composição de Gama, figuram como “bodes” tanto os nobres como os pobres:

Nobres, Condes e Duquesas,
 Ricas Damas e Marquesas,
 Deputados, senadores,
 Gentis-homens, veadores⁸;
 Belas damas emproadas
 De nobreza empantufadas;
 Repimpados principotes,
 Orgulhosos fidalgotes,
 Frades, Bispos, Cardeais,
 Fanfarrões imperiais,
 Gentes pobres, nobres gentes,
 Em todos há *meus parentes*.
 Entre a brava *militança*
 Fulge e brilha alta *bodança*;
 Guardas, Cabos, Furriéis,
 Brigadeiros, Coronéis,
 Destemidos Marechais,
 Rutilantes Gerais,
 Capitães de mar-e-guerra,
 - Tudo marra, tudo berra – (GAMA, 2000, p.117).

Embora estudiosos da poética de Gama, ao analisarem a figura do “bode” neste poema, não mencionem a associação que se costuma fazer entre este animal com o demônio, entendemos que o termo utilizado não era empregado apenas com o intuito de associar o negro ao suposto odor do animal, mas também de associá-lo ao elemento demoníaco, dado que a representação do bode no imaginário cristão está intrinsecamente ligada à figura do diabo.

De acordo com Carlos Roberto F. Nogueira (2000, p.12), “O Demônio representa a oposição fundamental, dialeticamente relacionada com o *ethos* dominante, ao qual se opõe virtualmente, frequentemente como força de rebeldia.” Essa afirmação demonstra os artifícios de representação dessa figura no imaginário social coletivo. Vale destacar que, quem introduz a figura do demônio na sociedade é o Cristianismo, cujo representante é o homem branco. Por conseguinte, encontramos

⁸ Lígia F. Ferreira acredita que o termo “veadores” se refira, na verdade, a “vedores”. (2000, p. 116, nota 3).

na iconografia medieval cristã uma imagem oposta à do homem branco, muitas vezes associada ao negro. Pierre De Lancre, ao traçar a figura do “inimigo” da alma dos homens, elabora a seguinte descrição:

Pois se a vista de um demônio é tão espantosa acima de toda a consideração, será penoso ter para sempre diante dos olhos tanta quantidade de perversos, aterrorizantes e furiosos demônios, cujas figuras podes imaginar assim. São mais negros que o breu, como aqueles que tomam a cor do fogo em que continuamente ardem, que é a mãe de todo negror. (LANCRE *apud* NOGUEIRA, 2000, p.68).

Nogueira explica que o diabo assumiu diversas formas de animais no imaginário coletivo, tendo assumido “outras e variadíssimas formas animais, como a de um touro, gato, cavalo, porco, veado, camundongo ou mosca. Mas a sua aparição na forma de um cão preto – a cor denunciando a associação demoníaca – ocupa o segundo lugar na ocorrência dos relatos. (NOGUEIRA, 2000, p.68).

Atentamos agora para a imagem do “bode”, termo pejorativo designado aos negros da época de Gama, mencionado no famoso poema do vate negro “A bodarrada”. Dentre os animais recorrentes na iconografia e no imaginário social cristão destaca-se o bode, já que simboliza uma oposição ao cordeiro, metáfora para Cristo nas sagradas escrituras. Várias são as tradições que associam o animal com a alta magia, elegendo-o como o representante das trevas:

Na Judéia, eram consagrados dois bodes, um puro, outro impuro. O puro era sacrificado em expiação dos pecados; o outro, carregado por impreciação destes mesmos pecados, era enviado em liberdade ao deserto. Coisa estranha, mas de um simbolismo profundo! A reconciliação pelo devotamento e a expiação pela liberdade! Ora, todos os padres que se ocuparam do simbolismo judeu reconheceram no bode imolado a figura daquele que tomou, dizem eles, a própria forma do pecado. Logo, os gnósticos não estavam fora das tradições simbólicas quando davam ao Cristo libertador a figura mística do bode.(LÉVI, [1854]1997, p.337).

Éliphas Lévi ([1854]1997) explica que o grande agente mágico era figurado, nas antigas teogonias, pela figura da serpente de cabeça de touro, de bode ou de cão. Na maioria das representações, a cor do diabo está intrinsecamente ligada à cor negra, conforme Nogueira (2000, p.69): “Seja na forma humana ou na forma animal, Satã é frequentemente negro ou escuro, como convinha ao Príncipe das Trevas, podendo adotar qualquer disfarce, por mais excêntrico que fosse – como um

caranguejo, ou manifestar-se como *água negra*.” Isto posto, devemos considerar as intenções da classe dominante em associar o negro à figura do diabo.

No poema “Que mundo é este?” Gama emprega a tópica do mundo às avessas, recorrente na sátira de cunho moralizante, para definir a caótica situação política e social do Império. Aqui também ele denuncia a inversão de valores numa época em que o dinheiro protagoniza todas as relações de poder:

Que mundo? Que mundo é este?
Do fundo seio d'est'alma
(...)
Vejo o vício entronizado;
Vejo a virtude caída,
E de coroa cingida
A estátua fria do mal;
Vejo os traidores em chusma
Vendendo as almas impuras,
Remexendo as sepulturas
Por preço d'aureo metal. (GAMA, 2000, p.128).

O conceito de mundo às avessas está relacionado com a noção de carnavalização, concebida pelo filósofo russo Mikhail Bakhtin que, ao se debruçar sobre a obra cômica de François Rabelais – *Gargantua e Pantagrue* (Séc. XVI) –, identificou fortes marcas das manifestações carnavalescas da praça pública medieval na escrita do autor francês. Segundo Bakhtin (2010, p.239),

O Carnaval (repetimos, na sua acepção mais ampla) liberava a consciência do domínio da concepção oficial, permitia lançar um olhar novo sobre o mundo; um olhar destituído de medo, de piedade, perfeitamente crítico, mas ao mesmo tempo positivo e não niilista, pois descobria o princípio material e generoso do mundo, o devir e a mudança, a força invencível e o triunfo eterno do novo, a imortalidade do povo. Tal era o poderoso apoio que permitia atacar o século gótico e colocar os fundamentos da nova concepção do mundo. É isso que nós entendemos como carnavalização do mundo, isto é, a libertação total da seriedade gótica, a fim de abrir o caminho a uma seriedade nova, livre e lúcida.

Na obra satírica de Gama encontramos uma série de imagens carnavalizadas da sociedade imperial. Em “Sortimento de gorras”, por exemplo, o poeta destrona os bacharéis em Medicina da época do Império, sugerindo que ostentavam “cartas”/diplomas comprados na Europa:

Se o grosseiro alveitar ou charlatão
 Entre nós se proclama sabichão;
 E, com cartas compradas na Alemanha,
 Por anil nos impinge *ipecacuanha*⁹;
 Se mata, por honrar a Medicina,
 Mais voraz do que uma ave de rapina;
 E num dia, se errando na receita,
 Pratica no mortal cura perfeita;
 Não te espantes, ó Leitor, da novidade,
 Pois tudo no Brasil é raridade! (GAMA, 2000, p.17-18).

Na “Introdução” às *Primeiras Trovas Burlescas* Lígia Ferreira (2000, p. XIII) observa que no poema “Sortimento de gorras para a gente do grande tom” tem-se “o retrato soberano de um Brasil acometido de males congênicos”, e enumera algumas das mazelas sociais do Império com base no referido poema de Gama:

A ganância pelo dinheiro e a falta de escrúpulos alimentam o parasitismo de políticos e outros sugadores, “*que se aferram às tetas da Nação/Com mais sanha que o tigre, ou que, o Leão*”. A enfermidade social se alastra por toda sociedade, levando o enunciador a denunciar, entre outros, médicos charlatães, advogados e juízes vendidos, militares e “*vadios empregados*” que embolsam polpidos salários “*que ao povo, sem sentir, são arrancados*”. (FERREIRA, 2000, p. XIII, grifos do autor).

Embora a escrita de Gama apresente um caráter diversificado de gêneros, o satírico prepondera em sua escrita, uma vez que o autor assume uma postura combativa ao investir contra as mazelas sociais da sociedade imperial, inclusive nomeando seus legitimadores.

As epígrafes utilizadas por Gama em seus textos poéticos nos dá uma ideia das leituras realizadas pelo autor: Camões, Gregório de Matos, Faustino Xavier de Novais, Bernardo Guimarães, Junqueira Freire, Tíbulo, dentre outros. Lígia Ferreira sugere que a predominância de autores de língua portuguesa nas epígrafes de Gama não é casual:

⁹ Planta medicinal utilizada para induzir o vômito, cessar a diarreia e para soltar as secreções do sistema respiratório. Conhecida como ipeca-verdadeira, poaia e poaia cinzenta, utilizada também no combate a amebíase.

Não é puro acaso se todos os autores em epígrafes são de língua portuguesa. Ao contrário dos homens cultos de seu tempo, Luiz Gama não domina outros idiomas e não esconde isso. Ele não passara pelo ensino formal onde desde cedo aprendia-se “a” língua estrangeira por excelência, o francês. Contemporâneos de Luiz Gama, Castro Alves, Rui Barbosa, Ferreira de Menezes e o mais convicto “afrancesado”, Joaquim Nabuco, leem autores franceses no original. Luiz Gama os lê em traduções publicadas em Portugal ou no Brasil, mantendo-se de contínuo atualizado sobre as principais obras e correntes de pensamento produzidas na Europa. (FERREIRA, 2019, p.113).

O poeta satírico Faustino Xavier de Novais destaca-se dentre os epigrafados na obra poética de Luiz Gama. Ao total são oito epígrafes emprestadas do vate português, poeta satírico muito conhecido pela elite letrada da época. Sua sátira elege como objeto de escárnio a sociedade burguesa e seus vícios, bem como os exageros sentimentais dos poetas líricos de sua época.

A emulação da sátira de Xavier de Novais, por Gama, não se limita a uma mera repetição dos procedimentos temáticos e composicionais daquele, embora ambos satirizem praticamente uma mesma sociedade e a sátira de Gama se dirija especificamente aos representantes de uma mesma sociedade, composta de magistrados, doutores, bacharéis, que fomentam o discurso da escravidão ou que legitimam tal discurso no âmbito das instituições em que atuam. Trata-se do estabelecimento de uma relação intertextual direta, no entanto, as setas satíricas de Gama têm um alvo específico, ou seja, elas são direcionadas para o que tais indivíduos representam e proferem no interior da sociedade escravocrata.

Embora repisem o chão da sátira tradicional portuguesa, algo que fica explicitado nas epígrafes tomadas a Tolentino, Bocage e Xavier de Novais, as sátiras de Gama adquirem um valor sobretudo histórico se confrontadas com os textos jornalísticos e petições publicadas pelo autor na imprensa periódica do período. Se não cria uma nova poesia, a prosa e a poesia de Gama fundam uma nova consciência relativamente à sociedade imperial, mantenedora da escravidão, e especialmente sobre a condição do negro no interior dessa sociedade.

Ao revisitar a poética de Gama, notamos certa preocupação do autor com a recepção de sua obra. Gama sabia das dificuldades que iria enfrentar ao escrever para o público da época, composto em sua maioria por uma elite escravista branca e letrada. Como se daria a recepção de uma obra erigida por um negro em uma época

em que ser negro era sinônimo de ser cativo? Qual a reação do público ao ler os poemas de Gama? O poeta se preocupava com essas questões, tanto que procurou uma solução para minimizar os possíveis efeitos dessa problemática, demonstrando essa “preocupação” com a recepção nas entrelinhas de seus versos, antecipando os supostos julgamentos de seus futuros leitores.

Esse recurso utilizado pelo eu-lírico é carregado de ironia. Ao fazê-lo, Gama não estava duvidando do seu potencial, mas sim ecoando as crenças dominantes. Diferentemente dos “prefácios” convencionais que funcionam como uma espécie de convite para que o texto seja lido até o final, na apresentação de sua obra, intitulada “A Quem ler”, o autor negro também lança ao público um convite, só que a valorização da obra é direcionada aos poemas de seu amigo, o “Exmo. Sr. José Bonifácio de Andrada e Silva”, ao passo que desqualifica o potencial de seus versos:

Instado por alguns amigos, e fiado na benevolência que caracteriza o ilustrado povo fluminense dou hoje ao prelo a segunda edição das minhas *Trovas Burlescas*. Estou por demais convencido do pouco que elas valem, e, por isso, lancei mão das lindas poesias, que fazem parte deste volume, escritas pelo Exmo. Sr. José Bonifácio de Andrada e Silva, para servirem-me de santelmo nesta empresa temerária. Estas belíssimas produções foram-me ofertadas pelo seu ilustre e modesto autor, sem a menor tenção de as ver impressas; e eu o acompanharia nesse propósito a não ser coagido pela eminente necessidade, em que me vejo, de abrigar-me sob os auspícios de um valioso *padrinho*. (GAMA, 2000, p.5).

Neste excerto Gama se utiliza do mesmo recurso empregado por Xavier de Novais: a ironia. Ambos minimizam a produção dos efeitos de suas obras. Gama encena para seu público leitor uma suposta inferioridade intelectual; já Xavier destaca a desprezenciosa intenção de sua poética, metaforizada na figura da “vespa”. Em “Prótase”, poema inaugural de sua obra, Gama acentua que suas rimas são “vazias de saber, e de prosápia”, “são rimas de tarelo, atropeladas,/ sem metros, sem cadência e sem *bitola*” (GAMA, 2000, p.8); esse mesmo processo ocorre no poema que introduz a obra de Xavier, quando o autor se utiliza da figura da vespa para alegorizar a sua poética ferina, ao afirmar que, para corrigir alguns tipos corruptos da sociedade, incorrigíveis, seu “ferrão” não vale nada:

P’ra o gordo comerciante,
Que fidalgo exige ser;
E se torna um traficante,
Sem disso precisam ter;

E depois se finge beato
 E nos mostra seu retrato
 Em todos os hospitais,
 Meu ferrão não vale nada;
 Para esse – espora – e aguilhada!
 _ E não digam que é demais! _ (XAVIER DE NOVAIS, 1854, p. 7).

Gama elege a sátira como gênero central de sua poética, colocando-se também no âmago de suas construções satíricas, reproduzindo as crenças sobre o negro na sociedade, fingindo endossar a suposta incapacidade do negro para realizar as atividades do espírito:

Não borres um livro,
 Tão belo e tão fino,
 Não sejas pateta,
 Sandeu e mofino.

Ciências e Letras
 Não são para ti;
 Pretinho da Costa
 Não é gente aqui.

(...)

Ao peso do cativo
 Perdemos razão e tino,
 Sofrendo barbaridades,
 Em nome do Ser Divino. (GAMA, 2000, p. 32-33).

Ao estudar a engenhosidade da sátira gregoriana, J. A. Hansen observa que

(...) a sátira também ensina algo por uma teoria da catarse, nela articulada como prazer do entendimento do artifício de sua convenção e, ainda, de seu efeito, conforme a recepção discreta ou vulgar. Assim, por exemplo, jogando quase que invariavelmente com a peripécia aristotélica, ação cuja consecução é subvertida por evento inesperado e oposto produtor de incongruência cômica, ou com a amplificação, operação da hipérbole que efetua o fantástico, a sátira produz inversões e exagerações das quais a antítese e o quiasma são dois processadores sempre muito explícitos e continuamente aplicados. A inversão contínua, semântica pelas antíteses, sintática pelos quiasmas, bem como a exageração dos traços tipificadores do satirizado devem dar prazer ao público que nelas encontra, além do prazer de reconhecer a deformação na caricatura, também o prazer de reconhecer um desempenho adequado da técnica da fantasia poética. (HANSEN, 2004, p.54).

Podemos identificar na obra satírica de Gama algumas das características da sátira elencadas por Hansen. A obra de Gama provoca o sentimento de catarse no

público que compartilha com ele dos mesmos ideais. O autor altera o curso dos acontecimentos na literatura, trazendo para seu âmagu um eu-lírico oposto ao eu-lírico e às personagens que povoavam a literatura da época. Sua obra é recheada de antíteses e hipérboles e, ao selecionar os alvos de sua crítica, o poeta hiperboliza seus traços físicos e morais, caricaturizando-lhes os gestos, vícios e hábitos, como nestas estrofes de “O Velho Namorado”:

Um velho demente,
Mimoso ratão,
Fiado em Cupido,
Quiz ser *Maganão*.

Janeiros sessenta
Contava o patola,
Com rugas na cara,
Com ar de farçola.

Gorducho e roliço,
Qual porco catête;
Cabeça de coco,
Nariz de pivete.

De pança crescida,
Andar de garoto,
Franzido sobr’olho,
Olhar de marôto,

Cedendo à loucura,
Que d’elle zombava,
A barba e cabelo
Cuidoso pintava. (GAMA, 2000, p.23-24).

Em todos os exemplos citados, pequena amostra da nossa pesquisa relativamente à poesia de Gama, o “eu enunciatador” apontado por Bernd se projeta de forma contundente, umas vezes se definindo e se construindo como resposta aos ataques de uma sociedade racista; outras vezes se pronunciando contra as autoridades no poder, legitimadoras da escravidão; outras satirizando aqueles que procuravam passar por “brancos” com vistas a integrar uma sociedade fortemente hierarquizada e constituída exclusivamente pelo critério epidérmico.

Ao trazer a obra desta figura *sui generis* para o debate, percebemos ainda certo apagamento histórico-literário das contribuições do advogado autodidata, tanto no campo de estudos literários como no campo jurídico. Isso ocorre pelo fato de que, diferentemente de outros vates afrodescendentes da época, que também trataram do

escravo e do tema do cativo, Gama projeta sua voz, de forma bastante irreverente, contra a sociedade imperial e seus representantes. O poeta utiliza as formas vigentes à época, como a sátira e o gênero lírico, porém, boa parte dessas formas literárias poéticas, na obra de Gama, passa por um processo de empobrecimento. Talvez este tenha sido o motivo de seus escritos terem demorado a ocupar um lugar de prestígio na crítica literária.

O poema “Quem sou eu?”, mais conhecido como “A bodarrada”, texto mais conhecido de sua obra, é o único citado nas antologias de história literária. A crítica até recentemente pouco mencionava Luiz Gama, e quando fazia menção à sua obra, limitava-se à apresentação do poema “A bodarrada”. Antonio Candido, em sua *Iniciação à Literatura Brasileira*, passa rapidamente pela obra do satirista negro:

Outro veio é o da poesia satírica, que passa por cima das modas e das escolas, fora versada por Gregório de Matos no século XVII e nunca mais deixou de ser praticada na sua facilidade coloquial de censora dos costumes, para no Romantismo ter representantes de interesse, como Luís Gama (1830-1882). (Um pequeno poema deste, “Quem sou eu?”, é admirável pela força desmistificadora da comicidade com que denuncia a tolice do preconceito de cor em nossa sociedade largamente mestiça). (CANDIDO, 1999, p.39).

Ao poeta ficou reservado, por muito tempo, um lugar de menor prestígio no panteão literário brasileiro, levando-nos a acreditar que os motivos de tal apagamento estavam fortemente relacionados com as questões raciais; com o preconceito enraizado em uma sociedade marcada pela rejeição dos elementos da cultura afro e que não se limitavam apenas ao campo literário. Talvez um dos fatores que contribuíram para esse apagamento histórico-literário, embora essa situação venha passando por uma relativa mudança, dado que alguns estudiosos como Lúcia Ferreira (2000, 2011), Eduardo Estevam Santos (2015) e tantos outros vêm colocando à luz da crítica a obra do poeta, tenha sido mesmo o preconceito racial, herança da escravidão que ainda persiste nas diversas camadas da sociedade brasileira.

CAPÍTULO IV

CANTIGAS AO DESAFIO

4.1. Do *agon* grego à tenção ibérica

Embora este tópico possa parecer deslocado do debate central, esta seção se justifica pelo fato de que estamos tratando de dois poetas que se utilizaram de sua poesia como arma retórica para combater processos discriminatórios e conquistar um lugar no cenário artístico e cultural de sua época, fato que, inegavelmente, relaciona poesia e poder, dialética apontada por Nietzsche (2012) na sua obra *A gaia ciência*.

A relação poesia e poder remonta aos primórdios da vida do homem, às sociedades antigas que se revezavam entre o cultivo da terra e a prática da pecuária, apostando no ritmo de seus cantos como forma de persuadir os deuses a contemplá-las com a prosperidade: poesia e poder de coerção.

Segundo Nietzsche, quando perceberam o poder de coerção da poesia, as pessoas

(...) desejaram tirar proveito daquela sujeição elementar que o ser humano experimenta ao escutar música: o ritmo é uma coação; ele gera um invencível desejo de aderir, de ceder; não somente os pés, a própria alma segue o compasso – provavelmente, as pessoas concluíram, também a alma dos deuses! Assim, procuraram *coagi-los* mediante o ritmo, exercendo um poder sobre eles: jogaram-lhes a poesia como um laço mágico. (NIETZSCHE, 2012, p.105 – grifo do autor).

As origens do desafio poético entre dois cantadores, tal como ocorre no Nordeste brasileiro, remonta à aurora dos tempos. De acordo com Luis da Câmara Cascudo (2000), nos seus primórdios a prática existiu na Grécia como uma disputa entre pastores, sendo que alguns vestígios podem ser encontrados na *Ilíada* de Homero, nas *Sátiras* de Horácio, sátira V, e ainda nos idílios V, VIII e IX de Teócrito de Siracusa. (CASCUDO, 2000, p.176). Atribuído a Teócrito, o *agon* bucólico entre os pastores Dáfnis e Menalcas (idílio VIII), tem sido utilizado para ilustrar esse tipo de disputa poética da Grécia antiga, como podemos verificar neste trecho introdutório traduzido por Fernando Rodrigues Júnior (2016, p.166):

Com o gracioso vaqueiro Dáfnis, segundo dizem, Menalcas encontrou-se enquanto apascentava os carneiros pelas altas montanhas.

Ambos tinham os cabelos ruivos, ambos eram infantes, ambos sabiam tocar a siringe¹⁰ e ambos sabiam cantar.

Ao ter visto Dáfnis primeiro, Menalcas lhe disse:

‘Guardião de vacas mugentes, Dáfnis, queres cantar comigo? Digo que te vencerei ao cantar o que for do meu agrado.’

E, então, Dáfnis respondeu-lhe com tais palavras:

‘Ovelheiro de ovelhas de lã grossa, Menalcas tocador de siringe, jamais me vencerás, nem se algo sofreres ao cantar’ (...).¹¹

Segundo Câmara Cascudo (2000), o *agon* bucólico grego teria prosperado entre os romanos na forma de um duelo em versos improvisados chamado canto amebeu (“amoeboeum carmen”). Segundo o antropólogo, à semelhança do que ocorre na cantoria nordestina, o canto amebeu “era alternado e os interlocutores deviam responder com igual número de versos”, sendo que indícios desse tipo de canto alternado podem ser encontrados também nas *éclogas* III, V e VII de Virgílio e ainda nas *Sátiras* de Horácio (sátira V), no episódio em que os bufões Sarmentus e Messius Cicirrus empreendem uma disputa verbal. (CASCUDO, 2000, p.176).

Segundo Cascudo, o canto poético greco-latino, alternado e dialogado, “(...) reaparece na Idade Média, nas lutas dos *Jungleurs*, *Trouvères*, *Troubadours*, *Minnesingers*, na França, Alemanha e Flandres, sob o nome de *tenson* ou de *Jex-partis*, diálogos contraditórios, declamados com acompanhamento de laudes e viola, a viola de arco, avó da rabeça sertaneja.” (CASCUDO, 2000, p. 178, grifos do autor).

Se pretendemos encontrar alguma semelhança entre as atuais pejejas brasileiras e os antigos desafios, devemos buscá-las na *tenson* ou *tenso*, a tenção poética ibérica: “O gênero que parece mais próximo ao nosso ‘desafio’ e que conservou as características do canto amebeu foi, na Idade Média, o *tenson*.” (CASCUDO, 2000, p. 178). No entanto, enquanto no *Jex-partis* – *joc-partit* ou *partímen* – a disputa gira em torno de temas amorosos ou cavaleirescos, na *tenção* ibérica os

¹⁰ Flauta campestre feita do colmo da cana, também conhecida como flauta de Pã.

¹¹ “O *Id.* VIII, intitulado *βουκολιασταί* nos escólios, apresenta uma disputa poética inexistente na obra supérstite de Teócrito entre os pastores Dáfnis e Menalcas. O *agon* se divide em duas partes: num primeiro momento os contendores estabelecem um desafio baseado em estrofes de quatro versos em dístico-elegíaco sobre temas similares, ao passo que, num segundo momento, cada pastor profere um canto de oito versos acerca de um tema variado. Ao término da competição, Dáfnis obtém a vitória, alcançando uma posição de destaque entre os pastores e desposando a ninfa Nais.” (RODRIGUES JÚNIOR, 2016, p.151).

trovadores debatem, ou com a finalidade de afirmar sua superioridade na arte de trovar, ou para defender a superioridade de sua arte ou ainda para demarcar o lugar que ocupam na hierarquia social. Mas há uma diferenciação mais sutil entre os dois gêneros. Vejamos a definição de partímen/joc-partit apresentada por Pilar Lorenzo no *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*:

Género lírico, conhecido tamén pelo nome de joc-partit, que apresenta uma estrutura dialogada bipartida, segundo a qual as vozes dos protagonistas se distribuem em coblas alternadas. O trovador que inicia o diálogo propõe ao seu interlocutor um tema de debate de casuística amorosa, com duas soluções diferentes, tomando ele a defesa da que foi rejeitada pelo seu adversário. É precisamente esta característica que dá ao género uma autonomia face á tensó, dado que esta nunca começa apresentando uma disjuntiva entre duas questões. (LORENZO, 1993, p. 512).

Um exemplo de partímen, nos moldes traduzidos por Pilar Lorenzo, pode ser encontrado no debate entre Guillem Ramon de Gironella – trovador catalão do final do século XIII – e o jogral Pouzet. Neste partímen, faz-se a seguinte provocação em catalão: Que tipo de amante uma dama prefere, aquele que lhe dá presentes ou aquele que ela deixa que lhe deem? Nestes excertos, extraídos do site XTEC – Xarxa Telemàtica Educativa de Catalunya, a pergunta parte de Guillem:

Da prazerosa alegria do amor
 escolhe, com toda a cortesia,
 Pouzet, embora isso me faça feliz ou triste,
 me esforce ou me humilhe,
 pois meu coração leal reflete
 sobre uma nobre senhora corajosa
 que para um dá e para o outro tira.
 Diga-me em qual você se inclina mais? ¹²

Ao que Pouzet responde:

Guillem Ramon, eu concordo,
 que se eu escolher imediatamente
 o melhor do amor fiel,
 então devo ser tão atencioso
 que permaneço sem alegria e sem raiva.
 E digo que a senhora tende
 mais para aquele que dá

¹² “Del joi d'amor agradiu/ Chauzets, a lei de cortes,/Pouzet, qu'ieu m'em algo' o.m pes,/ o.m nesfortz o.m n'omeliu,/perque mos fins cors consira/d'una pros dona valen/c'az un don'ad autre pren./Diguatz ves qual plus se vira?”.

a conhecer o que o outro suspira.¹³.

De raízes occitânicas e provençais, o partímen se constitui, em termos gerais, “num jogo dialético sobre assuntos relacionados com o mundo cavaleiresco” (LÓPEZ, 2002, p. 67). Podemos dizer que o partímen era uma espécie de “tenção” sem o marcado caráter combativo que o caracterizaria na Península Ibérica. Segundo José D’Assunção Barros (2005a, p.15), nos meios provençais (sul da França), o debate entre dois poetas costumava tratar de assuntos em torno da “amatória” (comportamento amoroso) ou da “estilística” (estilo de compor poesia). A título de ilustração, citamos a disputa emblemática entre os trovadores provençais Raimbaut d’Aurenga e Giraut de Bornelh (1170) em que o primeiro defende o “trobar clus” e o segundo o “trobar leu”, estilos que se opunham pelas seguintes características: enquanto os trovadores que cantavam no estilo “trobar leu”, usavam uma dicção simples, natural e acessível, com vistas a um público mais amplo (RUUD, 2005, p.73), os praticantes do estilo “trobar clus” defendiam um fazer poético “fechado” (hermético) e “difícil” (complexo). (RUUD, 2005, p. 263). Eis as duas primeiras estrofes da batalha intitulada “Ara · m platz, Giraut de Bornelh” (“Ora me praz, Giraut de Bornelh”):

Raimbaut

– Ora me praz, Giraut de Bornelh,
saber por que andais criticando
o trobar clus, e por que razão.
E que me digais
se tanto prezais
o que a todos é comum;
pois então todos seriam iguais.

Giraut

– Senhor Linhaure, não me queixo
se cada qual trova como quer;
mas eu mesmo quero julgar
que é mais apreciado
o canto e prezado
quando alguém o faz leve e popular;
e não me deveis isso a mal levar. (LOPES (trad.), 2014)¹⁴.

¹³ “En Guillem Raimon d’aisiu/ m’és que, s’ieu chاوزisc ades/ de fin’amore lo meils, c’apres/ ne dei esser ten pensiu/ que.m te ses joi e ses ira./ E dic que.ill dona s’aten/ plus vas sel qui fai prezen d’aquo don l’autre sospira”

¹⁴ **Raimbaut**: “– Ara·m platz, Giraut de Bornelh,/que sapcha per qu’anatz blasman/trobar clus, ni per qual semblan./Aiçó·m digatz,/si tan prezatz/çó que es a totz comunal;/car adonc tuch fôran egal.” **Giraut**: – Senher Linhaurei, no·m corelh/si quecs s’i trob’a son talan;/mas éu son jujaire d’aitan:/qu’és mais amatz/e plus prezatz/qui·l fai levet e venansal;e vos no m’o tornetz a mal.” (LOPES, 2014).

No contexto ibérico a *tenção* adquiriu características de uma disputa poética mais acalorada entre rivais porque passou a improvisar em torno de questões relacionadas com a posição social e habilidades poéticas dos trovadores: “(...) as *tenções* galego-portuguesas assumiam efetivamente a forma do inesperado, constituindo-se em verdadeiros combates em que dois trovadores partiam muitas vezes para o enfretamento pessoal” (BARROS, 2005a, p.15). Geralmente os embates poéticos ibéricos dramatizavam tensões sociais correntes nos diversos espaços da sociedade.

De acordo com Joaquim Ventura, eis porque a *tenção* ganha essa nova feição na Península Ibérica:

Com o enfraquecimento dos laços feudais, a relação hierárquica entre trovadores e jograis – autores e intérpretes – tendeu a se igualar. Isso refletiu na lírica galego-portuguesa quando os jograis começaram a disputar espaços com os trovadores e estes os satirizaram no exercício de sua superioridade estamental. Os gêneros utilizados eram, preferencialmente, a cantiga de escárnio e de maldizer e a *tenção*. Neles, a aparente crítica à qualidade musical escondia um ataque por razões de classe social. (VENTURA, 2017, p. 61, trad. nossa)¹⁵.

Os jograis/menestréis quase nunca assinavam a autoria dos poemas que cantavam ou recitavam, e, segundo Menéndez Pidal, eram chamados jograis “todos aqueles que ganhavam a vida atuando na presença de um público”, esforçando-se “para ter as três qualidades necessárias ao seu ofício: graça, voz e boa memória para recitar os versos sem alterar a perfeição que o autor (trovador) lhes havia dado (...)”. (MENÉNDEZ PIDAL, 1991, p.25-26 e 39).

Conforme José D’Assunção Barros (2007, p. 52), “O poeta-cantor podia ser tanto um trovador nobre (trovador-fidalgo) como um jogral de menor categoria social”, no entanto, alguns poetas de origem nobre reivindicavam para si a designação “trovador”, como uma espécie de distinção social, reservando a designação de “jogral”

¹⁵ “Con el debilitamiento de los vínculos feudales, la relación jerárquica entre trovadores y juglares – autores y ejecutantes – tendió a igualarse. Así quedó reflejado en la lírica galego-portuguesa, cuando los juglares disputaron a los trovadores su papel profesional y la respuesta de estos fue satirizarlos en ejercicio de su superioridade estamental. Los géneros utilizados fueron, preferentemente, la *cantiga de escarnio e maldizer* y la *tenzón*. En ellos, la aparente crítica a la cualidad musical escondia un ataque por razón de clase social.” (VENTURA, 2017, p. 61).

àqueles cantadores que não eram de nobre estirpe. No exercício poético dessa distinção, “depreciavam socialmente os jograis, para quem o trovar estava associado a uma forma de ganhar a vida.” (*idem*).

Ao se autodenominarem trovadores, os nobres expressavam uma preocupação em demarcar uma posição de classe e atinham-se, portanto, aos músicos-poetas, aristocratas e independentes, em contrapartida, os jograis entendiam que o que categorizava o “trovador” era o seu *status* de criador, de buscador de palavras, o que, aliás, está na origem etimológica do termo (*trouver* = encontrar). (BARROS, 2007, p.55).

Assim, tanto nobres como não nobres desejavam ocupar os mesmos espaços de produção poética, apesar de aqueles tentarem interditar o acesso destes. Por um lado, assegura Barros (2007), a arte de trovar se apresenta como “o único espaço onde o peão mais miserável pode pretender, através da arte, se igualar ao fidalgo de alta estirpe”, pois, para essa categoria social, “O talento é que é a verdadeira nobreza, não o nascimento”. Por outro lado, a palavra “trovador” acaba sendo utilizada como “instrumento de demarcação social, no momento mesmo em que o trovador-fidalgo pretende interdita-la ao jogral.” (BARROS, 2007, p.55).

Enquanto o trovador “criava”, o jogral ou o acompanhava, porque tocava instrumentos, ou recitava suas composições, fato que atesta uma relação íntima mas também uma diferença entre ambos na prática da poesia cortesã do século XIII, como bem observou Menéndez Pidal (1991, p.40, trad. nossa):

(...) essa diferença continuou, porque mesmo que o poeta cortesão perca sua dignidade cavaleiresca e até mesmo sua independência, mesmo que a poesia se torne para ele um ofício do qual ele vive, mesmo que ele se torne um homem assalariado e mendigue como um jogral, ele continuará a ser chamado de trovador, porque sua função não é cantar e tocar como um jogral¹⁶.

O matiz social que passa a caracterizar a tenção poética ibérica, por volta da segunda metade do século XIII, resulta do declínio do mundo cavaleiresco. Segundo Ventura (2017), com o declínio do ciclo lírico galego-português, os jograis já não tinham relação de dependência com um senhor (trovador), de modo que muitos

¹⁶ “(...) esta diferencia continuó, pues aunque el poeta cortesano pierde su dignidad caballeresca y hasta su independência, aunque la poesía venga a ser para él un oficio del cual vive, aunque se convierta en un hombre asalariado y pedigüeño como un juglar, se le seguirá llamando trovador, porque su oficio no es tañer y cantar como el juglar.” (MENÉNDEZ PIDAL, 1991, p. 40).

gozavam de autonomia financeira e, ocasionalmente, de uma renda melhor que a dos trovadores. Desse modo, o modelo lírico praticado pelos trovadores também se encontrava em crise em virtude da ascensão da burguesia. No período em tela, boa parte dos cavaleiros da corte do rei Afonso X dividiam os espaços e a arte de trovar com os jograis, dando lugar a hostilidades de toda ordem durante os torneios verbais. De acordo com Ventura (2017, p. 81), “Sem dúvida, isso os vulgarizou, pelo menos os tornou permeáveis à comicidade popular. Consequentemente, suas sátiras contra os jograis são de caráter profissional e (brutalmente) pessoal (...)”¹⁷. Em contrapartida, os jograis galego-portugueses “zombavam dos trovadores com muita ousadia”¹⁸ (*idem*), de modo que suas sátiras, pelo menos nas disputas públicas, se constituíam uma “ferramenta para reivindicar uma habilidade lírica (profissional) que os colocava acima de sua condição social de origem”¹⁹. (VENTURA, 2017, p. 82).

Em um contexto marcado por lutas e disputas por espaços e de afirmação artística e social, não era novidade que os trovadores colocassem constantemente os jograis em sua mira satírica, como ocorre nesta cantiga em que um jogral chamado Cítola se queixa de não ter sido pago. Segundo o poeta-trovador, no caso o rei Afonso X, trata-se de um jogral ganancioso e trapaceiro que quer ser pago em dobro:

Cítola vi [or]andar-se queixando
de que lhi nom dam sas quitações;
mais, des que oí bem sas razões
[e] ena conta foi mentes parando,
log'atentei que nom dissera rem
[c]a era já quite de todo bem:
por en faz mal d'andar-s'assi queixando.

(...)

E por levá'la quitaçom dobrada
se [me] queixou; e catei u jazia
eno padrom, e achei que havia
de todo bem sa quitaçom levada;
por en faz mal, que nom pode peor;
mais tant'há el de quitaçoque a nega, pero x'a leva dobrada.

¹⁷ “Sin duda, eso los vulgarizó, al menos, los hizo permeables a la comicidade popular. De ahí que sus sátiras contra los juglares sean de índole profesional y (brutalmente) personal (...)”. (VENTURA, 2017, p. 81).

¹⁸ “ejercían la burla frente a los trovadores con mucho atrevimiento” (*idem*).

¹⁹ “herramienta para reivindicar una habilidad lírica (profesional) que los hacía estar por encima de su estamento social de origen.” (VENTURA, 2017, p. 82).

Seguindo o rastro de trovadores que empregaram ofensas pessoais para rebaixar a capacidade profissional dos jograis, encontramos o registro de Gil Pérez Conde, segundo o qual, para que um jogral seja bem sucedido, precisa ter três qualidades – “Jograr, tres cousas avedes mester” –: “doair´e voz e aprenderdes bem” e, caso não tenha habilidade nem voz para cantar, que os furte de quem sabe – “furtarde-l´a queno sabe fazer” –, correndo o risco de “guaanhar ou perder”.

Em várias contendas com o trovador Martin Soarez, o jogral Lopo foi impiedosamente rebaixado quanto às suas qualidades profissionais. Nesta, “Foi a citola temperar”, Soarez diz que, tendo recebido dinheiro para cantar, assim que deu início à cantoria, Lopo recebeu outro tanto para se calar: “mandaron-lh´ algo dar, en tal que a leixasse; e el cantou logu´ enton, e ar deron-lh´ outro don, en tal que se calasse”. Zombando das habilidades do mesmo jogral, na tenção “Lopo jograr, és garganton”, Soarez diz que um dia o jogral irá disputar com outro cantador que quebrará a cítola em sua cabeça: “irás un dia cantar u che faran todo quebrar na cabeza o citolon”. E em outra ocasião, na tenção “Foi un dia Lopo jograr”, remete à ocasião em que o jogral Lopo teria fracassado na casa de um nobre em que fora se apresentar, tendo recebido como pagamento três coices na garganta por cantar mal:

Foi um dia Lopo jograr
a casa duü infançon cantar,
e mandou-lhe ele por don dar
três couces na garganta,
e foi-lhe escasso, a meu cuidar,
segundo como el canta.

Escasso foi o infançon
en seus couces partir' enton,
ca non deu a Lopo enton
mais de três na garganta,
e mais merece o jograron,
segundo como el canta.

Vítima de outro trovador foi o jogral Lourenço, que, pelo fato de se envaidecer de suas alegadas habilidades poéticas, foi insultado por Joan Perez d´Alboim ao afirmar que Lourenço sabia trovar tanto quanto um asno sabia ler:

- Lourenço, soías tu guarecer
como podias, per teu citolom,
ou bem ou mal, nom ti dig'eu de nom,
e vejo-te de trobar trameter;

e quero-t'eu desto desenganar:
bem tanto sabes tu que é trobar
bem quanto sab'o asno de leer.

À violência verbal dos trovadores não silenciaram os jograis. De acordo com Joaquim Ventura (2017, p. 79-80, trad. nossa), “Com a redução das diferenças estamentais que ocorreram no século XIII no oeste da península, os menestréis galego-portugueses se tornaram muito mais ousados do que haviam sido seus colegas occitanos na hora de replicar os trovadores.”²⁰ O fato é que, nesse contexto de instabilidades sociais, na Península Ibérica a tenção ganha características próprias, sendo uma delas o forte matiz social, como observa Barros (2005b, p. 59):

(...) nas cortes ocidentais-ibéricas as tenções eram verdadeiros instrumentos de oposição social. Por meio delas os trovadores-fidalgos depreciavam os jograis e segréis não-aristocratas, enquanto estes alardeavam uma igualdade trovadoresca em relação aos primeiros. Do mesmo modo, frações internobiliárquicas se digladiavam, linhagens se contrapunham, nobreza tradicional e nova nobreza emergente se entrechocavam, e grupos políticos diversificados encontravam nos contendores trovadorescos a sua representação poética.

Às vezes a desforra se limitava à troça trovadoresca; outras vezes a sátira consistia em desmoralizar, pelo riso de escárnio, o poeta rival, de modo que, nesses casos, “O ‘combate corpo a corpo’ assume (...) a forma de um ‘combate verso a verso’, e se volta fundamentalmente para o campo da ‘violência simbólica’”. (BARROS, 2005c, p. 77). Em uma dessas ocasiões, na sátira “Sueir´Eanes, este trobador”, o jogral Pero da Ponte coloca na sua mira satírica o trovador Sueir´Eanes²¹, o qual jantara mal na casa de um nobre – “infançom” – e por este motivo teria se vingado de seu anfitrião cantando as seguintes trovas satíricas, temíveis e mal executadas:

Sueir'Eanes, este trovador,
foi por jantar a cas dum infançom,
e jantou mal; mais el vingou-s' entom,
que ar hajamos outros del pavor;
enom quis el a vendita tardar

²⁰ “Con la reducción de las diferencias estamentales que se produjo en el siglo XIII en el oeste peninsular, los juglares gallego-portugueses pasaron a ser mucho más atrevidos que lo que habían sido sus colegas occitanos a la hora de replicar a los trovadores.” (VENTURA, 2017, p. 79-80).

²¹ Sueir, Soeiro, Soares. Trovador desconhecido satirizado pelos jograis Afons'Eanes do Coton, Pero da Ponte e Martin Soares.

e, tanto que se partiu do jantar,
 trobou-lhi mal, nunca vistes peor.

E no mundo nom sei eu trobador
 de que s' home mais devesse a temer
 de x' el mui maas três cobras fazer
 ou quatro, _a quem lhi maa barva for;
 ca, des que vo-lh' el cae na razom,
 de as fazer muit' é el sabedor.

E por esto nom sei no mundo tal
 home que a el devesse a dizer
 de nom, por lhi dar mui bem seu haver;
 ca, Sueir' Eanes, nunca lhi fal
 razom, des que el despagado vai,
 em que lhi troba tam mal e tam lai,
 per que o outro sempre lhi quer mal.

Na lírica trovadoresca medieval galego-portuguesa, quando a disputa ocorre entre um nobre trovador e um jogral, não é incomum que ambos os poetas se degladiem verbalmente e que tal disputa adquira forte conotação de luta social. No dicionário de *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas* (on line), a palavra “razom” apresenta várias acepções, sendo uma delas “assunto (de uma cantiga) e forma específica de o abordar”, e é neste sentido que o nobre trovador Meen Rodríguez Tenório emprega o termo para dar início ao debate trovadoresco, provocando seu rival, o jogral Juião Bolseiro, ao afirmar que deseja interpelá-lo, de início, com um murro no rosto:

— Juião, quero tigo fazer,
 se tu quiseres, ua entençon;
 e querrei-te, na primeira razon,
 ua punhada mui grande poer
 eno rostro, e chamar-te rapaz
 mui mao; e creo que assi faz
 boa entençon quena quer fazer.

Das ameaças de agressão física passam para a ofensa verbal, com forte matiz social. Juião procura rebaixar Tenório chamando-o de “cochon” – vilão, camponês ignorante – e de “coteife noioso” – peão nojento. Tenório, por sua vez, ameaça dar-

lhe um soco e muitos coices na garganta, certamente por considerar que o adversário não tem *expertise* poética para pelear à altura de um nobre cantador:

— Juião, pois tigo começar
 Fui, direi-t' ora o que farei:
 ua punhada grande te darei,
 des i querrei-te muitos couces dar
 na garganta, por te ferir peor,
 que nunca vilão aja sabor
 doutra tençon começo começar.

(Meen Rodriguez Tenoiro e Juião Bolseiro; CBN 403)

Procedimentos líricos e jogos poéticos dessa natureza não se restringiram à poesia galego-portuguesa, uma vez que a tradição atravessou o Atlântico, na voz e na viola dos colonizadores portugueses, e ganharam nova feição com os cantadores do Nordeste do Brasil, como veremos no tópico a seguir.

4.2. Herança da “tenção” ibérica no Nordeste brasileiro: da viola de cabaça à rabeca dos cantadores

Até chegar à voz e aos acordes dos repentistas nordestinos, a tenção europeia atravessou oceanos e séculos. Importa, para a discussão que segue no próximo capítulo, que tratará da participação do escravo Inácio da Catingueira na cantoria nordestina, o fato de que a atuação musical do elemento africano já aparecia em registros escritos em períodos anteriores aos das recolhas de folcloristas como Leonardo Mota, Rodrigues de Carvalho e Luis da Câmara Cascudo. Segundo Rogério Budasz, o negro já atuava na cena dramática e musical ibérica na segunda metade do século XVI:

(...) não há como negar-se a presença nos palcos do negro músico, treinado na música ibérica e conhecedor de certos estilos africanos, que explorava as possibilidades de combinações formais, rítmicas, instrumentais e timbrísticas entre aqueles dois mundos. Evidentemente, tais combinações poderiam ter sido efetuadas muitas

vezes por músicos europeus com o intento satírico, da mesma forma como a "língua da Guiné" era representada muitas vezes de forma burlesca e caricata na literatura iberoamericana. (BUDASZ, 2004, p.11).

No Brasil, à época da Colônia, os negros também tiveram um papel de destaque no cenário cultural, atuando ativamente em bandas de música, coros e tocando instrumentos em ocasiões especiais. Gilberto Freyre menciona o caso de um senhor de engenho que viveu no Recôncavo Baiano no começo do século XVII, chamado Manguê la Bote. Este senhor vivia, segundo Freyre (2006, p.341), “à maneira de um grande fidalgo”, era dono de uma fortuna “superior a trezentos mil escudos, feitos todos no açúcar” e de uma banda de música para alegrar seus jantares, composta de “trinta figuras, todos negros, sob a regência de um marselhês.”

Em alguns engenhos, tanto na Colônia como no Império, além de desempenharem importantes papéis no universo musical, os negros também participavam de atividades acrobáticas, circenses e de espetáculos populares de toda ordem, conforme Gilberto Freyre (2006, p.505):

Os pretos foram os músicos da época colonial e do império. Os moleques, meninos de coro nas igrejas. Várias capelas de engenho tiveram coros de negros; várias casas-grandes, conservando a tradição de Manguê la Bote, mantiveram para deleite dos brancos, bandas de música de escravos africanos. No engenho Monjope, em Pernambuco – por muito tempo de uns Carneiro da Cunha que acabaram barões de Vera Cruz – houve não só banda de música de negros, mas circo de cavalinhos em que os escravos faziam de palhaços e de acrobatas. Muitos acrobatas de circo, sangradores, dentistas, barbeiros e até mestres de menino – tudo isto foram os escravos o Brasil; e não apenas negros de enxada ou de cozinha. Muito menino brasileiro deve ter tido por seu primeiro herói, não nenhum médico, oficial de marinha ou bacharel branco, mas um escravo acrobata que viu executando piruetas difíceis nos circos e bumbas-meu-boi de engenho; ou um negro tocador de pistom ou de flauta.

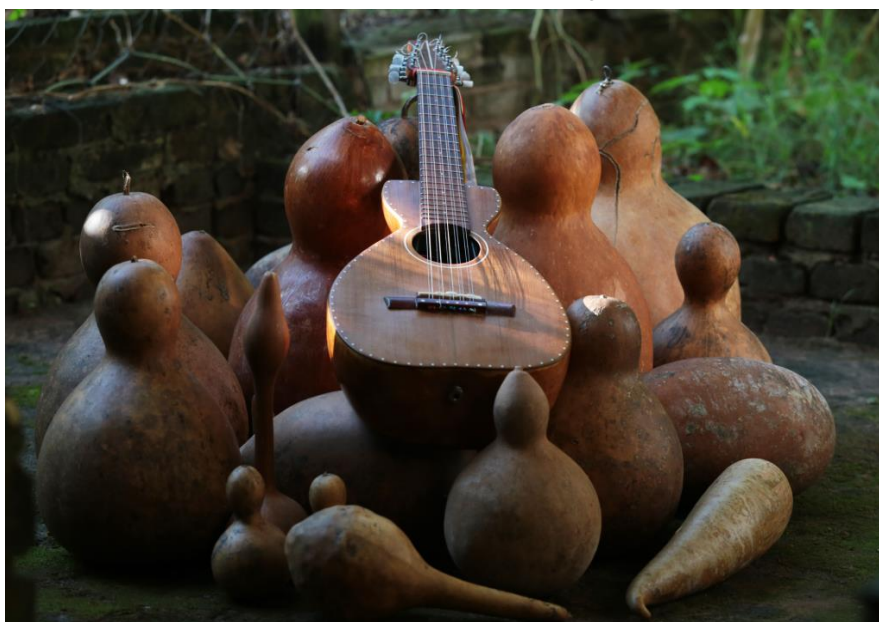
De acordo com Rogério Budasz (2004, p.11), “o repertório popular ibérico e latino-americano era compartilhado de forma muito mais evidente no século XVII do que em nossos dias.” Ainda segundo o autor, quando Portugal reconquista sua independência da Espanha, em 1640, período que coincide com a infância e juventude de Gregório de Matos, elementos que ajudariam a definir a brasilidade começavam a tomar forma, de modo que, muita poesia, tanto no Brasil como em Portugal, ainda era

escrita em castelhano; peças de Calderón e Lope de Vega eram representadas em Salvador e autores brasileiros também escreveram teatro em castelhano até meados do século XVIII; da mesma maneira, “se a música deste período pode parecer ‘espanhola’ a ouvintes de nossa época, isso deveria ser tomado como evidência de um estilo compartilhado e generalizado por toda a península ibérica e América Latina”. (BUDASZ, 2004, p.11).

Nesse processo de transposição da arte trobadórica ibérica para o Nordeste do Brasil, a viola destaca-se como um dos principais instrumentos utilizados nas décimas e sátiras do século XVII, tendo sido frequentemente manipulada por Gregório de Matos em suas apresentações musicais. De acordo com Manuel Pereira Rebelo, Gregório era um músico consumado, “e modulando as melhores letras daquele tempo, em que a solfa portuguesa se avantajava a todas as de Europa, tangia graciosamente.” (REBELO, 1882, p.22-23). Para tanto, complementa, Gregório utilizava uma viola de cabaça, moldada por ele mesmo:

Com estas prendas fazia apreço particular de uma viola, que por suas curiosas mãos fizera de cabaça, frequentado divertimento de seus trabalhos, e nunca sem ela foi visto nas funções a que seus amigos o convidavam, recreando-se muito com a brandura suave de suas vozes. (REBELO, 1882, p. 23).

Figura 5 - Viola de cabaça



Fonte: Josiane Giacomini. “Violeiro”. **Barulho D’Água Música**,3/4/2017.

A viola parece ter marcado forte presença na cultura ibérica dos séculos XVII e XVIII, que já contava com a participação de negros africanos, inclusive como instrumentistas. Budasz (2004, p.7) acha provável que a viola de cabaça usada por Gregório corresponda ao “mesmo instrumento denominado banza no mundo afro-atlântico dos séculos XVII e XVIII”, o qual teria dado origem ao “banjo norte-americano (que até o início do século XIX ainda era construído a partir de uma cabaça) e a viola de cabaça, ainda hoje tocada em certas partes do Brasil.” Ainda segundo Budasz, apesar de estar associada ao repertório da Corte e de ser estimada pela aristocracia e burguesia abastada luso-brasileira, a viola “levava uma espécie de vida dupla já no século XVII”, haja vista que os negros também a manipulavam. (BUDASZ, 2004, p.11).

Outro instrumento clássico que passou a ser manipulado por poetas e cantadores negros a partir do século XVIII foi a rabeca, espécie de “(...) violino de timbre mais baixo, com quatro cordas de tripa, afinadas por quintas, sol-ré-lá-mi, e friccionadas com um arco de crina, passado no breu. Tem uma sonoridade roufenha, melancólica e quase interior. Nos agudos é estridente. Lembra certos instrumentos árabes.” (CASCUDO, 2000, p.185).

Figura 6 - Rabeca



Fonte: **Terreiro de Griôs**, 14/12/2020.

Câmara Cascudo (2000) explica que, até à sua época, os únicos instrumentos utilizados nos desafios nordestinos eram a viola e a rabeca, de modo que nenhum instrumento de sopro ou de percussão era tolerado. A tradição das rabecas ficou reservada, segundo o folclorista, aos velhos cantadores, os quais, uma vez

aposentados, passavam a viver “de pequenas roças, sem voz e sem história, guardavam a tradição das rabecas, dos temas tristes, executados antes e depois da cantoria.” Cascudo cita o caso do cantador escravo do Rio Grande do Norte, Fabião das Queimadas (1848-1928), que usava uma “*rabequinha* fanhosa, áspera e primitiva” para cantar seus “romances de ‘apartação’, as lendas de vacas e bois invencidos nas derrubadas”. (CASCUDO, 2000, p. 185).

À maneira dos jograis ibéricos, muitos cantadores nordestinos do passado manipularam a viola e a rabeca para ganhar a vida, a exemplo do cantador negro Fabião:

Minha rabequinha
É meus pés e minha mão,
É meu roçado de milho,
Minha planta de feijão,
Minha criação de gado,
Minha safra de algodão. (Apud. MEDEIROS, 2017, p. 40).

O trovador cearense Patativa do Assaré não só usou sua viola para sobreviver como também para reivindicar sua aposentadoria ao Fundo de Assistência ao Trabalhador Rural – FUNRURAL, na década de 1960,

Não lhe minto e nem lhe nego
Já tenho sessenta ano,
Sofro munto, não sossego,

Já vivo mole, sem prano;
E por isto, nesta idade,
Cheio de necessidade,
Eu venho aqui lhe rogá
Pra eu sê apusentado
Com direito carimbado,
Por meio do FUNRURÁ. (ASSARÉ, 1980, p.169).

Fabião “negociou” com seu senhor, o major José Ferreira da Rocha, a liberdade de cantar nas vaquejadas e com o dinheiro ganho, comprou sua liberdade. Segundo Francisco C. A. Marques e Isabel C. Santos de O. Rodrigues, Fabião

(...) foi um desses poetas que se apropriaram da modalidade poética praticada pelos descendentes dos colonizadores europeus para “negociar” sua liberdade e denunciar os flagelos sofridos no âmbito da escravidão. Ainda que alegoricamente, em muitas de suas

composições destinadas à apresentação durante as vaquejadas, no Rio Grande do Norte, (...) emprestou técnicas empregadas na “pega” do boi para metaforizar a real condição de existência dos negros e afrodescendentes no Nordeste. (MARQUES; RODRIGUES, 2021, p.65)

Fabião destacou-se dentre os muitos poetas negros que, ainda na condição de escravo, tomaram a palavra como “arma” para denunciar os desmandos do sistema escravocrata. Em uma de suas composições, intitulada “Romance do Boi da Mão de Pau”²², reeditada até hoje em cordel, Fabião narra a perseguição do boi da mão de pau pelos vaqueiros, remetendo alegoricamente à perseguição aos negros fugidos. As primeiras estrofes metaforizam a dor do escravo algemado e sem direito à defesa:

Vou puxar pelo juízo
 Para saber-se quem sou
 Prumode saber-se de um caso
 Tal qual ele se passou
 Que é o boi liso vermelho
 O Mão de pau corredor!
 Desde em cima no sertão
 Até dentro da capital
 Do norte até o sul
 Do mundo em geral
 Em adjunto de gente
 Só se fala em Mão de Pau
 Pois, sendo eu um boi manso
 Logrei a fama de brabo
 Dava alguma corridinha
 Por me ver apertado
 Com chacoalho no pescoço
 E além disto algemado...
 Foi-se espalhando a notícia
 Mão de Pau é valentão
 Tanto eu enchocalhado
 Com as algemas na mão
 Mas nada posso dizer
 Que preso não tem razão
 Sei que não tenho razão
 Mas sempre quero falar
 Porque, além de estar preso
 Querem me assassinar
 Vossamercês não ignorem
 A defesa é naturá. (Apud. MEDEIROS, 2017, p. 41-42).

²² Este romance de Fabião das Queimadas inspirou o poema “A Morte do Touro Mão de Pau”, de Ariano Suassuna, tendo sido musicado por Antônio Carlos Nóbrega no disco *Lunário Perpétuo*, de 2002.

Fabião assume sua condição negra ao falar da mãe e de sua alforria, aliás comprada por ele: “Minha mãe era pretinha/Pretinha que nem quixaba,/ (...) /Quando forrei minha mãe,/A lua nasceu mais cedo,/Pra clareá o caminho/De quem deixa o degredo.” (Apud. MEDEIROS, 2017, p.39). Nestas sextilhas, depois de obter a liberdade, Fabião narra sobre o prazer de ter recebido a carta de alforria das mãos de seu senhor, podendo apresentá-la aonde quer que fosse cantar:

Me disse Zé Ferreira:
- Dou-lhe uma garantia,
Como você foi liberto,
Dou-lhe a carta de forria,
Pra casa dos meus amigos
Leve em sua companhia.

Me despedi de Zé Ferreira
E da patroa também,
Disse: - Deus lhe abençoe,
Eu respondi amém!
Seja feliz a viagem
E você se guie também.

Saí pelo mundo afora;
Nada nunca achei ruim,
Cantando de dia à noite,
Fazendo belos festins. (...). (Apud. MEDEIROS, 2017, p.113).

Ao que tudo indica, no mundo da cantoria, para que um cantador negro fosse aceito nas rodas de desafio, antes da Abolição, era necessário que apresentasse sua carta de alforria, sendo que essa exigência parece ter permanecido como um pretexto, nas cantorias posteriores, para que um cantador rebaixasse seu rival, quando este era negro. Temos uma indicação clara dessa prática na *Peleja de Manoel Riachão com o Diabo*, nesta versão elaborada pelo poeta de cordel Leandro Gomes de Barros no início do século XX, em que um cantador negro, associado ao diabo, tem sua liberdade questionada por Riachão:

Riachão estava cantando
na cidade de Açú
quando apareceu um negro
da espécie de urubu
tinha a camisa de sola
as calças de couro cru.

Beiços grossos e virados
como sola de chinelo

um olho muito encarnado
o outro muito amarelo
este chamou Riachão
para cantar um martelo.

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

Negro: - Eu sou livre como o vento
e minha linhagem é nobre
sou um dos mais ilustrados
que o sol no mundo cobre
nasci dentro da grandeza
não saí de raça pobre.

Riachão: - Você nega porque quer
está conhecido de mais
você anda aqui fugido
me diga que tempo faz?
se você já foi cativo
obras demonstram sinais. (BARROS, 1966, p. 1-2).

Na continuação do debate, ambos os poetas debulham um rosário de conhecimentos emprestados das poucas leituras disponíveis, como a Bíblia, os almanaques e os compêndios escolares. O cantador negro se revela invencível ao demonstrar que conhece as referências bíblicas mencionadas por Riachão, o que, por um lado, remete “à crença popular de que o Diabo tudo sabe e pode”, daí a fácil associação; e, por outro, as prontas respostas de ambos os repentistas “apontam para a habilidade na arte de narrar em versos e o domínio das técnicas inerentes à peleja engenhosamente construída no ritmo do ‘de repente’.” (MARQUES, 2017, p. 219). No entanto, nesta peleja, a referência aos traços étnicos do cantador negro bem como as ofensas que lhe são dirigidas, nas primeiras estrofes, se apresenta como uma terceira via para uma compreensão da contenda como representação das relações pessoais e sociais entre negros, brancos e mestiços no Nordeste nos períodos pré e pós Abolição.

Segundo Linda Lewin, na década de 1850, Ugolino do Teixeira, ao lado de outros afamados cantadores nordestinos, lançava a febre da cantoria poética que explodiu no sertão da Paraíba. (LEWIN, 2007, p. 85). Naquele período a Cantoria era protagonizada por repentistas “brancos” ou supostamente “brancos”, no entanto, a

partir da década de 1860, muitos negros e afrodescendentes, submetidos ainda à condição de escravos, enxergaram na Cantoria uma oportunidade para ganhar fama, o respeito de seus senhores e negociar sua liberdade por meio da arte de cantar em versos.

Quando se trata de negros que conquistaram a liberdade por meio do canto, de outras artes e artifícios, nos confrontamos com cantadores negros que conquistaram espaços de liberdade, muitas vezes provisórios – no caso de muitos cantadores escravos – por intermédio do conceito de “negociação”, pelo qual a historiografia da escravidão tem procurado estudar a atuação de negros e escravos como “agentes de sua história”. (IUMATTI, 2018; REIS; SILVA, 1989). Nessa linha, cantando para comprar a liberdade ou para ascender a extratos sociais mais elevados, destacaram-se cantadores negros como Fabião das Queimadas (1848-1928), Joaquim Francisco Santana (1877-1917), Manoel Preto Limão (morto em 1918), Madapolão (autor de peijas datadas entre 1870 e 1888) e Inácio da Catingueira (1845-1881), um dos mais mencionados atualmente em trabalhos acadêmicos voltados ao tema.

Apesar de reproduzir crenças e valores majoritariamente “brancos”, a Cantoria nordestina apresentou-se como um espaço capaz de absorver vivências e visões de mundo bem distintas daquelas que vinham sendo difundidas no sertão pelos descendentes dos colonizadores europeus; apresentou-se como um espaço de mobilidade social para escravos e afrodescendentes no âmbito de uma sociedade fortemente hierarquizada. Dentre as muitas modalidades poéticas da Cantoria, aquela que mais se mostrou propensa a uma representação da realidade vivida pelos negros e de suas aspirações por liberdade foi o chamado “Marco”.

Segundo Paulo Iumatti, enquanto território imaginário, o Marco metaforiza a invencibilidade do cantador:

(...) é uma construção imaginária, feita por um cantador ou poeta em primeira pessoa do singular, em especial por meio de hipérboles, na qual são procurados a delimitação e o estabelecimento de um território poético que desafia a imaginação de outros cantadores ou poetas. (...) o Marco é em geral uma cidade, castelo, fortaleza ou refúgio erigido em um vasto domínio, contendo incontáveis terras, rios, exércitos, animais fantásticos, riquezas, perigos e horrores. Ele é utilizado (...) para significar o território pelo qual se estenderia a fama de um cantador ou poeta, representando os limites de seu domínio invencível. (IUMATTI, 2017, p. 30).

Na acepção de Ruth Brito Lêmos Terra, o Marco pressupõe virtualmente a luta poética entre dois cantadores que enveredam por territórios imaginários e fantásticos como uma forma de demonstrar sua invencibilidade na arte de improvisar:

Nos desafios orais ou escritos é comum a construção de fortalezas, castelos e lagoas – marcos que devem ser desfeitos no mesmo ritmo pelo adversário. (...) Construído em desafio a outro poeta, o marco pressupõe virtualmente a luta; os inimigos que ameaçam a fortaleza são sempre outros poetas e cantadores. No marco, a linguagem carregada de hipérboles avança os limites do possível na exaltação do próprio autor ou visando amedrontar competidores imaginários. (TERRA, 1981, p.13).

Seguindo regras semelhantes às da *disputatio* ibérica, o cantador José Galdino da Silva Duda provoca o cantador negro Joaquim Francisco a cantar martelo, nos seguintes termos:

Só queria achar um cantor forte
Que viesse para mim, de peito a peito
Inda vindo com toda parentela
Eu havia de levar tudo de eito,
O trabalho que eu fizesse em duas horas
Em dez anos ninguém daria jeito.

Joaquim Francisco não se intimida e procura responder à altura:

Se deseja encontrar duro, estou aqui
Minha força todo mundo já conhece
Eu engasgo cantador que só espinha
Ele coça, se estrebucha, o suor desce,
Larga o couro do braço, o osso estala
Mas só sai de minha mão quando apodrece.

Após várias provocações, Joaquim Francisco diz a José Duda que vai encerrá-lo em um forte (Marco) preparado para prender cantador pernambucano, e de onde só é possível sair depois de um ano, tendo que servir de criado aos seus vassalos. JF diz ainda que deixará seu rival algemado em uma cela bem segura, e que até mesmo o diabo, ao vê-la, teria dito: “Inda mesmo em pedaços eu lá não entro”, ao que JD responde: “- Mas que forte danado é esse seu?/Com qual chave ou ferrolho você tranca?”

J. F. - Esse forte que eu tenho é colocado
 Entre um monte muito alto e uma serra
 Não precisa está muito preparado
 Para nele vencer-se qualquer guerra
 E um subterrâneo que ele tem
 Com 10 léguas de fundura pela terra.
 (...)

J. F. - Esse forte além de ser assim
 É cercado por um rio caudaloso
 A montanha é numa ilha desse rio
 O vigia de lá é perigoso
 E um cão descomunal de terra nova
 Quem ouvir ele latir fica nervoso. (ATAÍDE, s/d, p. 7-8).

No desafio intitulado “Martelo de Joaquim Francisco da Cruz com Antônio da Cruz”, recolhido por Gustavo Barroso (1949, p.469-473), Antônio, na tentativa de rebaixar Joaquim, reflete as crenças da época sobre o negro, porém, apesar de ser “branco”, em termos de condição social a realidade de Antônio não parece ser muito diferente da de qualquer outro negro, conforme a resposta indignada de Joaquim:

Antônio da Cruz

Todo negro se gaba de ser duro,
 Quando se encontra entre os parceiros dele;
 Mas, mostrando-se um chicote para ele,
 Acabou-se seu roço²³ sem futuro!
 Qualquer um corpo de negro é um monturo
 E seu suor tem cheiro de tacaca²⁴.
 Trajado, é ver um judas de casaca.
 Onde ele entra ninguém o leva em conta.
 Quando se diz que um negro está na ponta,
 Já se sabe, é na ponta da macaca²⁵.

(...)

Joaquim Francisco

Não fale com desdém da minha cor,
 Pois você tem a sua amarelaça.
 Sendo branco porém, tem a desgraça
 De ser um sem respeito e adulator,
 Um vil chaleira seja de quem for,
 Sempre atrás de ganhar um bom bocado,
 Um tostão pra viver encachaçado,
 Envergonhando todo o povo seu.
 Por isso antes de ser um negro como eu
 Do que ser um branco assim tão relaxado! (Apud. BARROSO, 1949,
 p.470-471).

²³ Roço: empáfia, arrogância.

²⁴Tacaca: Transpiração fétida, mau cheiro do corpo humano; catinga. (HOUAISS; VILLAR, 2001, p.2655).

²⁵ Macaca: açoite, chicote.

Nesse contexto, dominado pelos expoentes masculinos da Cantoria, quase nenhuma mulher se sobressai, com exceção das mais ousadas, como a cantadora negra Chica Barrosa. Muito conhecida e aclamada, Francisca Maria da Conceição (1867-1916), que se consagrou como Chica Barrosa, foi assim descrita por Rodrigues de Carvalho (1967, p.341): “A negra Chica Barrosa ficou imortalizada nos sertões da Paraíba. ‘Alta, robusta, mulata simpática, bebia e jogava como qualquer boêmio, e tinha voz regular’”. Seu combate mais célebre, de acordo com o folclorista, foi com o coronel cearense Manuel Martins de Oliveira, conhecido como Neco Martins. Nesta Peleja, recolhida por Rodrigues de Carvalho (1967), Leonardo Mota (1978) e Irani Medeiros (2009), as referências à “peia” remetem, por um lado, à memória do cativo, e por outro, ao poder que o coronel mantinha tanto na sua região como na arte de trovar, ao que Chica procura responder à altura, submetendo seu contendor, como numa espécie de desrecale, à força de seu “chicote” poético:

Chica Barrosa

A Barrosa se zangando
Lhe dá uma grande pisa,
Daquelas de engrossá couro...
Veja lá que ela lhe avisa!

Neco Martins

Inda que o diabo lhe atente,
Nem assim isso acontece;
Porque de peia no lombo
Eu nunca achei quem me desse.

Chica Barrosa

Não me ameace de peia,
Que me faz ficá danada;
Eu não sou sua cativa
Nem também sua criada;
Se continuá assim
Vê nega desaforada...(Apud. MEDEIROS, 2009, p.116).

Existiram ainda outras vozes que fizeram ecoar a condição do negro no Império. Essas vozes resistiram a todos os tipos de ofensas dirigidas ao negro, e impuseram-se com veemência contra o difuso preconceito racial. Assim, debatendo sobre os dramas e os problemas etnico-raciais, a Cantoria protagonizada por artistas negros se configurou como uma espécie de microcosmo da sociedade imperial e escravocrata. Os cantadores negros tiveram um papel fundamental na luta pela

desmistificação das teorias racialistas, e buscaram conquistar, e conquistaram, por meio da arte de trovar, um lugar de destaque entre aqueles que se autodeclaravam legítimos herdeiros da tenção trovadoresca ibérica.

Paulo Iumatti (2017, p. 32-33) sugere que os estudiosos da Cantoria nordestina verifiquem as relações entre a arte dos menestréis e a sociedade escravista e suas marcas, de modo que possamos vislumbrar como se colocaram os dilemas da inserção de um cantador negro e de sua voz no universo da sociedade pré e pós-Abolição.

CAPÍTULO V

INÁCIO DA CATINGUEIRA: O TROVADOR ESCRAVO

Em 2018, passados 130 anos da Abolição da escravatura no Brasil, o *rapper* negro Emicida compôs o *single* “Inácio da Catingueira”, relacionando a luta do repentista negro e escravo, Inácio da Catingueira, com seu próprio triunfo, conquistado por meio da referida canção em que profere um discurso combativo tanto em resposta ao cantor Lobão, que o havia rotulado de comunista, como em resposta à atual sociedade brasileira:

Eles vão fazer de tudo para que você reaja
 Se você responder a um palavrão com outro palavrão
 Eles só vão ouvir o seu
 Ouse responder a um soco com outro
 Eles vão dizer ó lá, o neguinho perdeu a cabeça
 Eu disse que ele não servia para isso
 O inimigo e seus laçao vem com tudo, joga sujo
 E você não pode simplesmente reagir com a mesma baixeza
 A gente ganha mostrando em campo, correndo, marcando
 Nosso povo precisa de gol, de virar o jogo, não de polêmica
 E alcançamos a vitória fazendo isso em campo, não batendo boca
 fora dele
 Ganhamos se o mundo se convencer de duas coisas
 Que você é um bom cavalheiro e é um ótimo jogador
 Zica, vai lá!
 (...)
 Quem diz que eu vendi minha alma
 Descende de quem dizia que eu nem tinha uma
 Me chama de arrogante
 Porque a vitória dum semelhante pus verme
 É um barato humilhante
 Quer dar minha cabeça pro seu senhor pôr na estante? (EMICIDA,
 2018).

A canção de Emicida surge em um momento de forte polarização da sociedade brasileira, marcado por embates políticos e ideológicos que colocam na berlinda avanços e direitos adquiridos relativamente à inserção das chamadas minorias nas universidades e no mercado de trabalho, compostas inclusive por pardos, negros e indígenas. Mas é também uma referência a todos os negros que, como ele, conseguiram galgar degraus na sociedade, inclusive por meio da música, como

ocorrera a Inácio, cantador paraibano de meados do século XIX que com um pandeiro na mão e um punhado de versos improvisados lutou pelo direito de se expressar.

De acordo com o breve estudo realizado por Orígenes Lessa, intitulado *Inácio da Catingueira e Luís Gama: dois poetas negros contra o racismo dos mestiços* (1982), Inácio “Escravo nasceu, escravo morreu. Negro, portanto, ou quase. E analfabeto. Ainda assim, sobreviveu. Seu gênio o traria até nossos dias como um dos maiores cantadores de seu tempo, se não o maior.” (LESSA, 1982, p.1).

Sem sobrenome, por ser filho de pai desconhecido, Inácio nasceu em Catingueira, Paraíba, em 31 de julho de 1845. Sua mãe, uma negra africana de nome Catarina, só foi batizada em 1902, pelo Bispo Dom Aauto, época em que já contava 118 anos de idade. Seu genitor, segundo alguns indicativos, era um homem branco, residente na região. Por esse motivo, há quem discorde das informações de que Inácio da Catingueira era puramente negro e sim mestiço, de cor escura, mas de pele fina, cabelos corridos, conservando um pequeno cavanhaque e um bigodinho acanhado. Afirmam que era simpático, de estatura satisfatória, olhos pretos e dispondo de uma voz forte e agradável. Seu instrumento era um pandeiro, que até hoje prevalece nas emboladas de coco, enfeitado com um laço de fita, guizos de prata de dois mil réis e tampo de couro cru, retinindo a cadência de seus versos quentes e empolgantes. (NA SOMBRA DO JUAZEIRO, 2017).

Sobre Inácio, Graciliano Ramos relata que, durante a cantoria, ele derrotava verbalmente o inimigo com “ironia”, com uma “deliciosa malícia negra”: “Inácio da Catingueira, um negro, era apenas Inácio”. (RAMOS, 1962, p.121-122).

A atuação de Inácio como poeta e repentista é anterior à sistematização da literatura de cordel impressa. Suas cantigas e repentes foram passando de boca em boca e muitos dos seus discípulos e ouvintes, como o cantador Silvino Pirauá de Lima, se encarregaram de guardar os manuscritos e passar adiante suas composições. O fato é que muitas foram cantadas e recantadas, primeiramente por cantadores afamados, tendo sido reproduzidas depois, a partir do final do século XIX, pelos poetas de cordel que deram início à literatura de folhetos no Nordeste. Reproduzidas pelos assim chamados “poetas de gabinete”, as composições de Inácio sofreram alterações, foram ajustadas às sextilhas, marcos e martelos²⁶ escritos, mas não perderam a sua

²⁶ De acordo com Sebastião Nunes Batista, o Martelo é um “Gênero de desafio dos cantadores nordestinos cantado velozmente, num martelar sem pausa – como um ferreiro a malhar o ferro incandescente numa bigorna.” (BATISTA, 1982, p.35).

essência, nem mesmo quando o cantador passou a figurar apenas como personagem de suas próprias composições, que se tornaram lendárias.

Nas suas composições, Inácio se identificava como negro, falava da sua condição de escravo e pelejava corajosamente com supostos brancos que o desafiavam a discutir sobre “ciência” – conhecimento das técnicas da arte de cantar em versos dialogando com saberes científicos, mitológicos, astrológicos, literários etc. – por meio da cantoria.

Um dos desafios de Inácio mais reproduzidos, intitulado “Martelo de Romano com Inácio”, foi citado pelo poeta de cordel Francisco das Chagas Batista em seu *Cantadores e poetas populares* (1997). O afamado cantador Romano da Mãe D’Água era supostamente branco e como era tido como um dos maiores cantadores do Teixeira, na Paraíba, durante o debate com Inácio ele procura deixar bem-marcada sua superioridade, tanto na arte de cantar repente como no que se refere ao conhecimento da “ciência”. Referindo-se a Romano Orígenes Lessa (1982, p.12), destaca que nessa peleja “É o homem livre e não-negro que fala, com uns longes de capitão do mato ou de candidato a feitor”.

Romano:

Inácio, meu pai foi pobre,
Por isso eu não estudei,
Porém, as primeiras letras
Na escola as decorei;
Mas, à falta de recursos,
Meu negro, eu não me formei.

Inácio:

Eu bem sei que seu Romano
Sabe ler, sabe contar,
E não é como Inácio
Que não sabe *assolettrar*;
Mas nasceu com dote e sina,
No mundo para cantar. (BATISTA, 1997, p. 59).

Mas, segundo Inácio, nascer com dote e sina é que são os pontos altos de um cantador, no entanto, Romano tem à sua frente não um rival em cantoria, mas apenas um negro: “Pra gente da tua cor/ Sou pior que canguçu/ Rasgo, estraçalho, devoro/ Mato negro e como cru”. O episódio envolvendo Romano e Inácio se assemelha, em muitos aspectos, àquele em que Gama reproduz o pensamento corrente sobre o

negro nos círculos frequentados pela elite branca e intelectualizada da época: “Ciências e Letras/ não são pra ti/ Pretinho da Costa/ não é gente aqui”.

Na versão do Padre Manoel Otaviano, intitulada “Inácio da Catingueira”, citada por Luís Nunes (1979), Romano se irrita com Inácio e começa a fustigá-lo. O adversário do cantador negro quase sempre remete à memória da escravidão nas constantes referências que faz ao açoitamento:

Negro, me trate melhor
Que estamos em meio de gente
Queira Deus você não saia
Da sala com couro quente.

Sair do combate com o “couro quente” significa, por um lado, sair derrotado em virtude das “chicotadas” verbais aplicadas pelo adversário e, por outro, tendo em vista que Inácio é cativo, uma forma de rebaixá-lo em face da cor de sua pele: o apelo à expressão “couro quente”, associada também aos castigos físicos, consiste em uma maneira intencional de fazer com que o escravo não esqueça da sua condição social. Sempre tratado por negro, e sabendo que, na verdade, Romano é mestiço, Inácio passa a responder os insultos com ironia, tratando-o sempre por “branco”:

Meu branco, dou-lhe um conselho,
Espero o senhor tomar,
Se tire desse sentido,
Se arrede desse pensar,
Juro com todos os dedos
Que um homem só não me dá. (NUNES, 1979, p.143).

Assim como a Inácio, a falsa “branquitude” de certos elementos da raça não passou despercebida à verve satírica de Luiz Gama, como podemos verificar nesta estrofe de “Pacotilha”:

Mulato *esfolado*,
Que diz-se fidalgo,
Porque tem de galgo
O longo focinho;
Não perde a *catunga*,
De cheiro falece,
Ainda que passe
Por bráseo cadinho. (GAMA, 2000, p.78 - grifos do autor).

Na versão anônima intitulada “Peleja de Romano e Inácio da Catingueira”, publicada no Suplemento Guajarina, em Belém, sem data, repete-se a hostilidade com que o negro era tratado na sociedade nordestina pré-abolicionista, pretensamente “branca”:

Romano:

- Inácio, o que andas fazendo
aqui nesta freguesia?
Cadê o teu passaporte
e a tua carta de guia?
No lugar onde eu habito
negro fugido não pia.

Segundo um estudo da referida peleja, elaborado por Linda Lewin (2007, p.85), as publicações de textos poéticos do “desafio” de Patos começaram a aparecer em 1903, de modo que em 1929 não menos que quatro variantes da peleja já haviam sido impressas. Tais variantes foram recolhidas por poetas de cordel e folcloristas e devem aqui ser confrontadas, como numa espécie de reunir fragmentos para que a história da memória da escravidão seja rearticulada de outro ângulo, ou seja, da perspectiva daqueles que a vivenciaram e por meio da arte de cantar expressaram seu desejo por liberdade. Muitas dessas cantorias consagradas permaneceram vivas – na íntegra ou em fragmentos – no imaginário social coletivo da comunidade nordestina. De acordo com Câmara Cascudo (2000, p.118), “Os versos mais felizes são conservados na memória coletiva”, no entanto,

Natural é que os melhores versos nas velhíssimas pelejas se hajam perdido. Algumas imagens felizes ficaram na memória e os autores populares completam as falhas, escrevendo novos versos, moldados no espírito dos antigos. Assim os encontros de Inácio da Catingueira com Romano, Bernardo Nogueira com Preto Limão têm várias versões. Leandro Gomes de Barros, Germano da Lagoa, Francisco da Chagas Batista e João Martins de Athayde foram grandes aproveitadores desses temas. (CASCUDO, 2000, p.162).

A noção de “fragmentário”, emprestada de Paul Zumthor (2010, p. 63-64), é bastante pertinente para o estudo das versões impressas das pelejas analisadas neste trabalho, haja vista que Zumthor se refere a essa noção como algo intrínseco à própria natureza da poesia oral. Segundo o autor, “o texto transmitido pela voz é, necessariamente, fragmentário” (2010, p.64), pois, quando o texto oral passa à forma escrita, tem-se ainda a presença da voz daqueles que participaram da produção do

texto original. Isso nos permite ouvir, mesmo nas versões impressas e fragmentárias, a voz daqueles que vivenciaram a escravidão e lutaram contra seus estigmas.

Além do estigma da escravidão se apresentar como um dos vetores das hostilidades contra negros e afrodescendentes no Nordeste, a historiografia oficial registra que a relação entre brancos nativos, ou supostamente brancos e negros, começa a se tornar conflituosa logo após a Independência. Emília Viotti da Costa (2010) observa que naquele período o nacionalismo brasileiro tentava se afirmar sob a forma de um antiportuguesismo declarado. A historiadora salienta que, “Apesar de elementos de origem portuguesa participarem dos movimentos revolucionários, a maioria dos que aderiram a esses movimentos era de origem brasileira”, e, não raro, “as hostilidades contra Portugal tomaram o aspecto de uma luta racial entre os ‘mestiços’ e os ‘branquinhos do reino”’. (COSTA, 2010, p.35).

Ocorre que, nesse conflituoso cenário de lutas raciais e ideológicas, muitos negros e mestiços se autodenominavam “brancos”, procurando se alinhar racialmente com o colonizador por meio do “embranquecimento”, sendo por este motivo denominados “caiaados”. Os ressentimentos que se seguiram a essas lutas podem ser observados nos desafios e cantorias envolvendo um cantador negro e outro supostamente branco. Os ressentimentos entre brancos, mestiços e negros, nem sempre inconscientes, podem ser verificados nestas estrofes do cantador Mestre Teles, de 1918, colhido por Leonardo Mota (1978), em que se ressalta a infidelidade, a falta de civilidade e de honestidade dos negros, bem como sua associação com o demônio:

Das faltas que o nego tem
 Esta aqui é a primeira;
 Furta o macho no roçado,
 Furta em casa as cozinheira,
 Os nego pras camarada,
 E as nega pras paricera.
 Nego é tão infeliz,
 Infiel e sem ventura
 Que, abrindo a boca, já sabe:
 Três mentira tão segura!
 Quanto mais fala – mais mente,
 Quanto mais mente – mais jura!
 Nego é tão infiel
 Que acredita em barafunda;

Nego não adora o santo,
 Nego adora é a calunga...

Nego não mastiga – rismói...
 Nego não fala – resmunga... (MOTA, 1978, p. 67-68).

A associação do negro com o demônio, como observamos no excerto acima, era bastante recorrente no Nordeste no contexto da escravidão. No âmbito da cultura popular encontramos várias representações nas quais o negro representa a própria figura do demônio, como na literatura de cordel, por exemplo, onde podemos encontrar depreciações das mais diversas: representações grotescas, caracterizadas pelo distanciamento das características físicas opostas ao padrão de beleza europeu, associação da prática religiosa africana com rituais demoníacos, animalização, e tantas outras.

Analisando as representações de personagens negras nas narrativas populares, Olga de Jesus Santos e Marilena Vianna (1989) atentam para o fato de que o negro sempre aparece no romanceiro em “situação de inferioridade”, ainda que existam diferenças notáveis “de tratamento entre o negro escravo e o negro liberto” (SANTOS; VIANNA, 1989, p.45). A abolição da escravatura intensificou o preconceito com o negro, haja vista que ficou relegado à própria sorte, carregando o estigma da cor da pele, muitas vezes sendo apontado como uma ameaça à ordem à classe dominante.

Os embates entre cantadores negros e cantadores que se autodeclaravam brancos, no interior da poesia narrativa cantada no Nordeste brasileiro, refletem, em grande parte, as lutas raciais que se travaram após a Abolição, constituindo-se numa espécie de microcosmo no qual é possível entrever como se estabeleciam as relações sociais e etnico-raciais no sertão nordestino. Basta citarmos um trecho do já mencionado debate entre Inácio e Romano, em que este procura provar para a audiência sua superioridade na arte de narrar em versos, sendo que, para isso, adentra o território da ofensa, fazendo parecer que o fato de Inácio ser negro é também sinônimo de sua inferioridade não só racial, mas também intelectual:

Romano:
 Negro, canta com mais jeito
 Vê a tua qualidade,
 Eu sou branco, tu um vulto
 Perante a sociedade.
 Eu em vir cantar contigo
 Baixo de dignidade.

Inácio:

Esta sua frase agora
 Me deixou admirado...
 Seu couro é muito queimado,
 Sua cor imita a minha,
 Seu cabelo é agastado... (Apud. LESSA, 1982, p.16).

Nas versões da famosa peleja de Inácio da Catingueira com Romano, selecionadas para esta pesquisa, Romano tenta se afirmar como branco e intelectualmente superior a Inácio. Isso ocorre devido ao preconceito enraizado sobre a inferioridade associada ao caráter epidérmico. Cabe ressaltar que muitos cantadores que se identificavam como brancos, na verdade eram mestiços, como é o caso de Romano. Ao se assumirem brancos, negam suas características étnicas, procurando adaptando-se às virtudes e aos pensamentos do branco. De acordo com Clóvis Moura, essa atitude é um mecanismo de compensação comum em que

o negro procura igualar-se ao branco negando a sua cor à qual deverão estar ligados defeitos estigmatizantes congênitos. Assim, para ascender socialmente, ele deverá identificar-se, cada vez mais, com os valores do branco. (MOURA, 1976, p.34).

Falando ainda a esse respeito, Moura observa que

O mecanismo de defesa do escravo não podia sequer igualar-se ao livre em termos de status. Engastado em universo social imutável, dentro da sociedade escravista não podia se projetar como livre ou desejoso desse status. Mas, por outro lado, procurou esta igualdade na cor de pele, não tentando branquear-se, mas demonstrar, pelo contrário, que o adversário pertencia à sua raça. (MOURA, 1976, p.38).

Com o intuito de demonstrar superioridade artística e intelectual, Romano se apoia às crenças difundidas sobre o negro enraizadas no imaginário social. Para o “Rei dos cantadores” (pelo fato de desfrutar do *status* de homem livre) parecia mais fácil negar suas origens e afirmar-se “branco”, pois isso lhe garantia certa vantagem na arena poética ao duelar com negros escravizados. Na Peleja em questão, Romano lança uma série de provocações tomando como ponto de partida a cor da pele de seu oponente, como nesta versão colhida por Padre Manoel Otaviano e citada por Coutinho Filho (1953, p.107):

:

Com negro não canto mais
 Perante a sociedade,

Estou dando cabimento
E ele está com liberdade...
Por isso vou me calar
Mesmo por minha vontade.

Ao que Inácio responde:

O senhô me chama negro
Pensando que me acabrunha,
O senhô de home branco
Só tem os dente e as unha,
Sua pele é muito queimada
E seu cabelo é testemunha.

Diferentemente de Inácio, Romano insiste na afirmação de sua “branquitude”, negando suas origens. Essa postura de Romano demonstra o preconceito racial enraizado na sociedade Imperial. Segundo Linda Lewin (2007, p.82), “Nascido de mãe índia, em 1835, Romano foi primeiro descrito em impressos como ‘atrigueirado’”.

Ao expor os traços étnicos de Romano, Inácio causa certo desconforto em seu oponente, forçando-o a desviar o assunto da batalha, como vemos no excerto a seguir:

Romano:

Já faço tu te calar,
Não quero articulação,
Vamos à geografia,
Que chama o povo à atenção.
Vê se sabes ou se podes,
Me dar uma explicação. (Apud. COUTINHO FILHO, 1953, p.109).

Na versão colhida por Padre Manoel Otaviano, e citada por Coutinho Filho (1953), as provocações envolvendo a cor da pele dos adversários são bem mais intensas:

Romano:

Inácio, eu estou ciente
Que tu és um negro ativo;
Mas não estou satisfeito,
Devo te ser positivo:
Me abate hoje em cantar
Com um negro que é cativo.

Ao que Inácio revida no mesmo tom:

Na verdade, seu Romano,

Eu sou negro confiado!
 Eu negro e o senhô branco
 Da cor de café torrado!
 Seu avô veio ao Brasil
 Para ser negociado. (Apud. COUTINHO FILHO, 1953, p.107).

Acontece que muitos negros, cativos ou libertos, para conquistarem um lugar de prestígio no âmbito da Cantoria e se sobressaírem nos embates com outros cantadores negros, ignoravam suas raízes, na tentativa de se enquadrarem em uma sociedade na qual os privilégios eram reservados aos brancos, ou àqueles que mascaravam sua cor, os denominados “caiados”, como apontou Clóvis Moura em seu *Dicionário da escravidão negra no Brasil* (2004). Neste caso, o cantador negro procura se autoafirmar “branco”. Ao estudar o comportamento racista do negro, Clóvis Moura explica que,

A reação deste, no caso, é procurar se autoafirmar *branqueando-se*, numa tentativa de equiparar-se ao branco, de qualquer forma. Intitula-se um dos “pretos brancos”, faz parte daquela parcela de negros que não tem as características negativas dos componentes dessa etnia, mas possui as virtudes inerentes à branca. É um mecanismo de compensação mais comum do que se supõe: o negro procura igualar-se ao branco negando a sua cor à qual deverão estar ligados defeitos estigmatizantes congênitos. Assim, para ascender socialmente, ele deverá identificar-se, cada vez mais, com os valores do branco (...). No fundo, a atitude revela um mecanismo sócio-psicológico de defesa. Mas, por outro lado, mostra como o negro, neste caso, ainda mesmo que sinta o preconceito contra ele, não o combate frontalmente, mas escapa através de uma situação simbólica: A sua equiparação, pelas virtudes individuais, aos componentes do grupo dominante. Ao invés, portanto, de uma defesa de sua cor, o que faz é procurar passar por branco através da assimilação daquilo que para ele representa as virtudes características da raça tida como superior. (MOURA, 1976, p.34).

Luiz Gama, assim como Inácio, também não tolerava os “Falsários parentes”, e costumava denunciar os falsos brancos, ou seja, os mestiços que negavam suas origens africanas. Nas duas últimas estrofes de “Pacotilha”, Luiz Gama satiriza tais elementos, demonstrando a sua indignação perante a atitude dos mestiços que procuravam se comportar como os integrantes do grupo dominante, assimilando características específicas da raça considerada superior.

Mulato *esfolado*,
 que diz-se fidalgo,

porque tem de galgo
o longo focinho;
não perde a *catínga*,
de cheiro falece,
ainda que passe
por bráseo cadinho.

E se eu que *pretecio*,
D'Angola oriundo,
Alegre, jucundo,
Nos meus vou cortando;
É que não tolero
Falsários parentes,
Ferrarem-me os dentes,
Por brancos passando. (GAMA, 2000, p.78-79).

Outro detalhe que chama a atenção na versão da peleja entre Inácio e Romano é a afirmação, por parte de Inácio, de ter comparecido àquela disputa com a permissão de seu senhor:

Seu romano, eu sou cativo,
Trabalho pra meu sinhô,
Ele sabe quando eu saio
E sabe pra onde eu vou
E quando me vê num pagode,
Foi ele que me mandou. (Apud. LESSA, 1982, p.13).

A afirmação de Inácio não só reflete o fato de a escravidão no Nordeste ter sido permeada por relações marcadamente paternalistas, como também reproduz uma estrutura social que, desde a Colônia, ajudou a caracterizar a sociedade brasileira até os dias atuais: as relações de favor e compadrio.

Nestes fragmentos, de uma versão colhida por Leonardo Mota, em que Inácio responde a uma provocação de Romano, é possível observar resquícios das relações paternalistas presentes no Brasil desde a Colônia:

Inácio:
Seu Romano, eu sou cativo,
trabaio pra meu sinhô...
Quando vou para uma festa
Foi ele quem me mandou,
e quando saio escondido
ele sabe p'onde eu vou. (Apud. MOTA, 1978, p.128),

bem como nesta versão do Suplemento Guajarina, Belém/PA, sem data:

Inácio:

Seu Romano eu moro longe,
 Habito nesta ribeira.
 Na casa do meu senhor.
 Compro, vendo e faço feira,
 Sou um seu servo e criado
 Inácio da Catingueira. (Apud. LESSA, p.56).

Embora Inácio fosse um cativo, o cantador escravo declarava usufruir de relativa liberdade para sair e cantar nas feiras e praças. A habilidade de cantar em versos parece ter conferido ao poeta um tratamento diferenciado em relação aos outros cativos. Embora atribuídas a Inácio, afirmações dessa natureza precisam ser vistas com cautela, haja vista que os fragmentos da famosa peleja foram colhidos e transcritos por intelectuais que tinham em mente recolher amostras da cultura popular como representação da identidade nacional, de modo que tais recolhas nem sempre deixam entrever os verdadeiros conflitos existentes no âmbito da sociedade nordestina do pré e pós Abolição.

Durante o período escravocrata, os negros eram tratados como máquina de trabalho, não eram considerados cidadãos e a eles era negado o acesso ao conhecimento, sendo que era muito raro um cativo aprender a ler e escrever no período Imperial, como comentado anteriormente. Aos afrodescentes restava apenas uma única opção: obedecer. No ano de 1837, foi promulgada a Primeira Lei de Educação, a qual vetava o acesso do negro à educação: “São proibidos de frequentar as escolas públicas: Primeiro: Todas as pessoas que padecem de moléstias contagiosas. Segundo: os escravos e os pretos africanos, ainda que sejam livres ou libertos”. (Apud. FONSECA, 2002, p.12).

Inácio:

Eu bem sei que seu Romano
 Sabe ler, sabe contar,
 E não é como Inácio
 Que não sabe *assoletrar*;
 Mas nasceu com dote e sina,
 No mundo para cantar. (Apud. BATISTA, 1997, p. 59).

Tanto a peleja de Inácio, como a obra satírica de Gama, fazem ecoar os dramas vivenciados pelos negros durante o período pré-abolicionista. Inácio da Catingueira não teve instrução formal, mas acreditava que não era necessário saber ler e escrever

para derrotar seu adversário no campo da poesia, bastando ter nascido “com dote e sina”, atributos que o poeta apresentava em abundância durante suas apresentações.

O não saber “assoletar” parece não resultar de uma escolha de Inácio, mas sim uma imposição. Gama, por sua vez, não deixou passar despercebida a proibição imposta aos negros, mencionando-a no poema “No álbum do meu amigo J. A. da Silva Sobral”:

Desculpa, meu caro amigo,
Eu nada te posso dar;
Na terra que rege o *branco*,
Nos privam té de pensar!...
Ao peso do cativoiro
Perdemos razão e tino,
Sofrendo barbaridades,
Em nome do Ser Divino! (GAMA, 2000, p.33).

A suposta falta de pendor para as coisas do intelecto não pode ser atribuída à cor da sua pele, reclama o poeta, mas à escravidão, a qual, subvencionada também pela fé – “Em nome do ser divino”, concorre para que os negros percam “razão e tino”, até porque não enxergam racionalidade no cativoiro.

A despeito de não ser alfabetizado, como Romano, a habilidade na arte de improvisar, de Inácio, embora seja testada ao longo de cada estrofe, vai se confirmando, rima a rima. Assim, a resistência e a persistência do cantador negro provoca cansaço em seu adversário, e percebendo o desalento do renomado cantador do Teixeira, e para finalizar de vez a peleja, Inácio o convida a desistir:

Sua doença, seu Romano,
Está muito conhecida,
Melhor rasgar o tumor
Antes que vire ferida
O rei por perder o trono
Não deve perder a vida. (Apud. COUTINHO FILHO, 1953, p.110).

Nesta última estrofe da peleja ocorre uma espécie de destronamento de Romano, especialmente quando Inácio coloca em dúvida seu título de “Rei dos cantadores”.

Assim como Gama empretece sua poética utilizando termos e figuras da cultura africana, Inácio empretece a cantoria acrescentando um instrumento até então pouco

utilizado, o pandeiro. Embora Câmara Cascudo (2012, p.524) tenha considerado que o instrumento entrou no Brasil com os portugueses, que o receberam dos romanos e árabes²⁷, estudos apontam para a possibilidade de o instrumento ser conhecido desde o paleolítico, tendo se tornado bastante popular nos continentes Africano, Europeu e Asiático. (MULTISOM, 2018).

O pandeiro é, dentre os instrumentos de origem europeia, o que melhor acompanha os instrumentos oriundos da África. É provável que, orientado pelo ritmo do pandeiro, o africano conseguisse identificar, quando estava a banzar ou a festejar os seus santos e orixás, a percussão dos instrumentos africanos, como o berimbau, o afoxé, o agogô, a cuíca e tantos outros. O pandeiro é também um instrumento muito utilizado em outras manifestações culturais brasileiras de origem africana, como as emboladas de coco, a capoeira, o candomblé, o samba, dentre outras.

Até que se prove o contrário, foi Inácio da Catingueira quem introduziu o pandeiro na Cantoria, emprestando um ritmo mais acelerado ao “martelo”, ritmo poético que se assemelha à frequência da batida do martelo, o que obriga seu oponente a cantar e rimar com certa velocidade, no ritmo do “de repente”. Segundo Luís Wilson, poucos cantadores tocaram pandeiro, “entre os quais, um dos mais assombrosos do seu tempo, (...), um escravo de Manuel Luís de Abreu – Inácio da Catingueira – que cantava ruflando no ar o pandeiro enfeitado de fitas.” (WILSON, 1985, p.90).

²⁷ Ainda segundo Cascudo, “O pandeiro é o *timpanum*, ‘timpanon’ das bacantes e dos sacerdotes de Cibele, o ‘thoph’ ou ‘top’ da Bíblia, ‘douf’ árabe, ‘doef’ turco, fontes do mourisco ‘adufe’, e pandeiro retangular, tocado em Espanha e Portugal”. (CASCUDO, 2012, p.524).

Figura 7 - Tomaz Aquino Leão, embolador quilombola pernambucano conhecido como Mestre Galo Preto



Fonte - Foto de Ricardo Moura para o site CULTURA.PE, o Portal da Cultura Pernambucana.

Influenciado pelo ritmo das emboladas de coco, Inácio assumiu na tessitura poética as características de um embolador. Ao associar Inácio da Catingueira à figura do embolador, Linda Lewin (2007) explica que “um embolador era um cantador especializado em trocas extremamente rápidas de rimas difíceis de pronunciar, aceleradas por indispensáveis cinco sílabas por verso.”(LEWIN, 2007, p.94). Desse modo, na já mencionada peleja de Inácio com Romano, o pandeiro “teria feito com que ele se encostasse contra a parede ou colocasse o pé em um banco, obrigando-o a permanecer de pé na presença de seu rival branco”. (LEWIN, 2007, p. 94). Essa atitude de permanecer em pé é bastante representativa do ato de resistir, dado que o oponente, para conseguir tocar sua viola, teria que permanecer sentado. Lewin observa que

(...) duas tradições musicais distintas se chocaram em Patos, quando Romano e Inácio duelaram. Se Inácio se apresentou como o último de uma linha de *emboladores* afro-brasileiros, então Romano também o fez como um inovador por direito próprio. Disposto a “caboclar” um gênero musical poético importado de Portugal, ele e seus “discípulos”

transformaram o que havia sido uma forma cultural estritamente européia em uma performance artística distintivamente brasileira, que incorporava uma oralidade afinada ao discurso regional e que adaptava a estrutura poética a audiências específicas. Fundamentalmente, duas trajetórias musicais colidentes nos ajudam a entender porque Inácio fez com que Romano perdesse a batida – e a cabeça – na disputa de Patos. (LEWIN, 2007, p. 95-96).

Em uma versão da peleja, colhida por Rodrigues de Carvalho (1967), Romano pede que Inácio “esbarre”/silencie seu pandeiro, para que ele possa afinar a “guitarra”/viola:

Inácio, esbarra o pandeiro,
Para afinar a guitarra,
Pois no samba em que eu vadeio
Negro cativo eu amarro;
E se o negro faz-se besta,
Boto na mesa do carro. (Apud. CARVALHO, 1967, p.352).

Abrimos aqui um parêntese chamando atenção para o último verso da estrofe acima: “Boto na mesa do carro”. A ameaça de botar Inácio na mesa do carro remete à prática escravista denominada “Suplício do carro”, muito comum no Nordeste à época. Essa punição, aplicada a qualquer cativo que tentasse fugir ou se rebelasse contra uma determinação de seu senhor, foi assim descrita no *Dicionário da escravidão negra do Brasil*, de Clóvis Moura (2004, p.89):

De uso comum nas fazendas do Nordeste durante a escravidão, consistia em conferir grandes surras ao escravo “no carro”, ou seja, quando praticava alguma falta ou indisciplina, era conduzido à “mesa” do carro de bois. Era ajojado de braços abertos e o feitor aplicava-lhe duzentas chicotadas com o bacalhau. Após esse suplício, a vítima ficava retalhada e tinha suas feridas regadas a sal e vinagre.

Retornando ao pandeiro, cabe ressaltar que, em certa medida, o uso deste instrumento, aliado à voz do cantador negro, foi empretecendo a Cantoria. Enxergamos na figura de Inácio um eu-lírico negro que não nega as suas raízes, se assume como negro na sua condição de cativo, e leva para o âmago da Cantoria o ritmo africano. Enquanto Gama, na tentativa de africanizar sua poética, rechaça os elementos e figuras consagradas da classe social dominante, substituindo-os por elementos da axiologia africana; Inácio, por sua vez, nega a viola, conferindo à Cantoria um ritmo africanizado, traduzindo sua essência no ritmo de seus versos.

Retomando a noção de encontros, esboçada por Tania Carvalhal (2006), segundo a qual o termo “encontros” pode ser definido como um “indicativo de um local de confluência”, ao nos debruçarmos sobre as produções de ambos os poetas, encontramos alguns pontos de confluências entre suas produções. Se retomarmos também o conceito de “Literatura Negra Brasileira”, elaborado por Bernd, somos levados a perceber que tanto a obra de Gama como os versos de Inácio são marcados pela existência de “um eu enunciatador que se quer negro”. Ambos assumem uma identidade negra no discurso poético. Gama se apresenta como negro em suas *Primeiras Trovas Burlescas*, autodenominando-se “Orfeu de carapinha”, ao passo que Inácio assume sua condição de escravo: “Seu romano, eu sou cativo”.

Essas obras demonstram “um certo modo negro de ver e de sentir o mundo” (BERND, 1988, p.22). A produção poética de Gama é marcada por palavras e por símbolos específicos da cultura africana. A adoção desses recursos, por Gama, legitima a negação dos elementos referentes à cultura europeia.

Não encontramos registros de termos africanos nas reconstruções da famosa peleja de Inácio com Romano, porém, como estamos tratando de literatura oral e portanto fragmentária, é possível encontrar esses marcadores culturais africanos por meio do ritmo, quando o cantador introduz o pandeiro na Cantoria, emprestando-lhe ritmos e sonoridades africanas, bem como, segundo Zumthor (1980), o tom anasalado que caracteriza a voz dos cantadores, semelhante ao dos *griôs* e contadores de histórias negros que circulavam o interior do Brasil na Colônia, cantando e narrando para os filhos dos fazendeiros.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A principal proposta desta pesquisa consistia em considerar a voz e o verso dos poetas negros Luiz Gama e Inácio da Catingueira como “discursos fundadores” da poesia negra brasileira com base no conceito de literatura negra esboçado por Zilá Bernd (1988, 1992). Bernd já havia entendido Gama à luz do conceito, segundo o qual a literatura negra se caracteriza pela emergência de um sujeito enunciador que assume sua condição negra no tecido poético, revogando, desse modo, o uso tradicional onde o negro era o *outro*, era o *objeto*, e não o *sujeito*. Da nossa parte, incluímos a figura do cantador negro Inácio pelas mesmas razões.

Assim, utilizando o conceito esboçado por Bernd, procuramos demonstrar que a poesia satírica e combativa de Luiz Gama se coloca como "discurso fundador" da literatura negra produzida no período romântico, como apontou a autora; e que, no âmbito da poesia popular oral e da literatura de cordel, produzida no mesmo período, as composições do repentista negro Inácio da Catingueira podem ser também assim consideradas, haja vista que, assim como Gama, Inácio toma as rédeas de suas composições e assume sua condição negra no contexto do Nordeste pré-abolicionista. Ambos os poetas, sujeitos de seus discursos, se apropriaram das formas poéticas correntes para lutar por espaços em que pudessem afirmar suas identidades; em que pudessem falar e ser ouvidos; em que pudessem combater o preconceito e as noções correntes de raça, sempre com vistas a manter acesas as marcas e a memória da escravidão, para que não sofressem apagamento histórico. Sentimos a necessidade, nos capítulos que compõem esta pesquisa, de acompanhar boa parte da trajetória do negro na literatura brasileira, desde quando ele era apenas o “objeto”, principalmente objeto de escárnio e derrisão, lá em Gregório de Matos, até se tornar motivo condutor da poética abolicionista, com Castro Alves e tantos outros, até assumir lugar e voz, com Gama, na sátira e na imprensa, e Inácio, na Cantoria. Foi necessário também voltarmos às origens da poesia trovadoresca para localizarmos os motivos e o momento em que o trovadorismo se torna um campo de disputa de e pelo poder e exercício da violência simbólica, com vistas a relacionar poesia, poder e resistência.

Pretendíamos demonstrar também que, tanto a poesia satírica de Luiz Gama como as versões da peleja de Inácio da Catingueira com Romano, *corpus* deste

estudo, refletem as lutas entre negros, brancos e falsos brancos – negros que ignoravam suas raízes na tentativa de branquear-se e conseguir certas vantagens – pela ocupação de espaços na sociedade, visto que a abolição da escravidão não colocou fim a essas lutas, pelo contrário, reforçou ainda mais os conflitos sociais e interracialis no Brasil.

Embora Gama e Inácio tenham atuado em campos artísticos relativamente distintos, em lugares geográficos igualmente diferentes, tenham ocupado lugares sociais também diferentes, ambos tomaram a voz à boca dos cativos, falaram de suas angústias e esperanças: Gama sobe à tribuna e canta sentado, como ele mesmo afirma, nas “abas do Parnaso”, em defesa da liberdade; Inácio o faz cantando em feiras, festas juninas e no alpendre da casa grande, pela mesma causa. Essas figuras sobreviveram por meio de sua poética: Gama por sua atuação de cunho abolicionista na literatura, na tribuna e na imprensa; Inácio por sua participação combativa na Cantoria nordestina.

Nas versões da peleja analisadas nesta pesquisa, Inácio luta contra o preconceito racial e a crença difusa na incapacidade artística e intelectual do negro, presente nas respostas de seu adversário, Romano do Teixeira; Gama faz isso no sentido reverso, assumindo a voz do algoz, em primeira pessoa, com a intenção de combatê-la. Gama reproduz essas vozes por um viés irônico, embora tenha certa desconfiança de que a agudez de seus versos possa passar despercebida aos “desavisados leitores”.

Acreditamos que o estudo desses dois poetas possa acrescentar mais algumas linhas ao atual projeto de revisão histórica da escravidão no Brasil. Os textos aqui estudados contribuem certamente para recuperar parte da memória da escravidão, passo importante para lançar luz sobre questões inerentes ao triste fenômeno ocorrido nas Américas. Ainda assim, acreditamos que muitas ocorrências relativas à vida no cativeiro não podiam ser verbalizadas em público, uma vez que, no âmbito da Cantoria, por exemplo, os repentistas negros eram certamente supervisionados por seus senhores. Sabemos que muitas figuras negras foram apagadas pela historiografia oficial, haja vista que a esta ficou reservado o papel de difundir a crença de que o negro teria participado de forma passiva no registro de sua própria história, algo que a poesia de Inácio e Gama não confirmam.

Desde os primórdios da colonização o discurso dominante impôs ao negro a negação de sua cultura, mas essas vozes que insistem em ecoar refletem a luta pela afirmação identitária do negro e o resgate dos elementos culturais africanos. Alguns negros ocuparam lugares na sociedade, muitas vezes adaptando-se às regras do jogo, aproveitando possíveis brechas de liberdade (no caso de Inácio), bem como lugares de maior prestígio (no caso de Gama), tornando suas vozes audíveis perante um público leitor/ouvinte, representando em suas produções os dramas e anseios vicenciados pela população negra que, aos poucos, viu sua identidade ser apagada pelos homens encarregados de contar para a posteridade a “História do Brasil”.

A essas figuras, representantes de sua classe, ficou reservado o papel de questionar tudo que caracterizava a raça africana como selvagem e inferior. Essas vozes deram início, no plano simbólico, à desmistificação das crenças racialistas sobre o negro, mesmo que em alguns momentos essa desmistificação ocorra por meio de uma linguagem figurada; valorizaram, no plano artístico e social, os elementos da cultura africana, invertendo os valores negativos que a classe dominante lhes havia atribuído.

Assim como Gama, Inácio também assume o discurso em primeira pessoa, trata igualmente de questões de sua raça, das mazelas sociais de seu tempo, do racismo contra negros no Nordeste, coloca em xeque a sabedoria dos que ostentavam uma sabedoria de almanaque. Mas um detalhe ganha relevo quando comparamos a atuação desses dois poetas: em seus escritos poéticos e jornalísticos a postura de Gama, relativamente à sociedade escravocrata, é muito mais irônica, de insatisfação com o sistema; muito mais contundente, enquanto que na cantoria de Inácio dramatizam-se relações permeadas por ofensas e rebaixamentos de toda ordem, mas, aqui, o rival tem a palavra imediata, responde no ritmo do “de repente”, e o embate não se dá no tribunal ou nas páginas de um jornal, mas no terreiro da fazenda, nas praças, feiras ou aonde quer que vá o cantador. Em Inácio temos um público ouvinte que ainda compartilha da ideia de que, mesmo sendo mestiço, não se enquadra racial e socialmente no âmbito da comunidade negra, mesmo a grande maioria dessa audiência sendo mestiça, pobre e iletrada.

Vale ressaltar ainda que, não tendo frequentado as rodas sociais intelectualizadas de seu tempo, como havia feito Gama, Inácio aprende o seu ofício de ouvir outros cantadores no exercício de sua arte, tendo quase nada conhecimento

da gramática e do metro poético formal. Mas ambos os poetas convergem para um mesmo ponto: empunham a voz em defesa da liberdade e dos valores que acreditam fundadores do caráter do negro africano em terras brasileiras; procuram recompor traços de uma identidade que não se perdeu de todo, mas que foi se reconstruindo ao lado dos valores e crenças impostas – e num processo violento – pelo colonizador.

Por fim, por estarmos vivenciando mais uma vez, na atualidade, momentos de perigo, quando retrocessos de toda ordem e o cerceamento de direitos andam à larga, fica mais do que justificada a retomada dessas vozes que retumbaram com tanta veemência no contexto da escravidão no Brasil, que lutaram pela liberdade e pelo direito à palavra, diante do que Walter Benjamin voltaria certamente a dizer: “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘tal como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma recordação, como ela relampeja no momento de perigo”. (BENJAMIN, 2012, p.243).

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Sérgio. **Os aprendizes do poder**: o bacharelismo liberal na política brasileira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- AGASSIZ, Luís; AGASSIZ, Elizabeth Cary. **Viagem ao Brasil**: 1865-1866. Trad. e notas de Edgard Sússekind de Mendonça. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2000.
- ALONSO, Angela. **Flores, votos e balas**: o movimento abolicionista brasileiro (1868-88). São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- ALVES, Castro. **Poesias Completas**. Org. Jamil Almansur Haddad. 2.ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1955.
- ANTONIL, André João. **Cultura e opulência do Brasil por suas drogas e minas**. Introdução e notas de André Mansuy Diniz Silva. São Paulo: Edusp, 2007 (Documenta Uspiana II).
- ARAÚJO, Jorge de Souza. **Retrós de espelhos**: o romantismo brasileiro com lentes de aumento. Ilhéus, BA: Editus, 2011.
- ASSARÉ, Patativa do. **Cante lá que eu canto cá**: filosofia de um trovador nordestino. Petrópolis: Vozes; Crato: Fundação Pe. Ibiapina; Instituto Cultural do Cariri, 1980.
- ATAÍDE, João Martins de. **Martelo de José Duda com Joaquim Francisco/4 Poetas Glosando: Ugulino, Romano, Nogueira e Mufumbão/Germano e Mufumbão Glosando**. Recife: s.ed., s.d.
- AZEVEDO, Celia Maria Marinho de. **Abolicionismo**: Estados Unidos e Brasil, uma história comparada (século XIX). São Paulo: Annablume, 2003.
- _____. **Onda negra, medo branco**: o negro no imaginário das elites, século XIX. 3.ed. São Paulo: Annablume, 2004.
- AZEVEDO, Elciene. **Orfeu de Carapinha**: A trajetória de Luiz Gama na imperial cidade de São Paulo. Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 1999.
- _____. **O direito dos escravos**: Lutas jurídicas e abolicionismo na província de São Paulo. Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 2010.
- AZURARA, Gomes Eannes de. **Crônica do descobrimento e conquista de Guiné**. Paris: J. P. Aillaud, 1841.
- BANTON, Michael. **A ideia de raça**. Lisboa: Edições 70, 1979.
- BARCELOS, Silvânio. **Paternalismo**: uma maldita herança da escravidão. Mato Grosso: Clube dos Autores, 2015.
- BARROS, José D´Assunção. Uma cadeia de cantigas de escárnio: uma análise sobre a poesia satírica ibérica do século XIII e suas tensões sociais. **Terra Roxa e Outras Terras**. Revista de Estudos Literários, v. 6, p. 13-28, 2005a.
- _____. A prostituta como agente de circularidade no trovadorismo ibérico (séculos XIII e XIV). **Revista Ártemis** – Estudos de Gênero, Feminismos e Sexualidades, n. 2, p. 55-70, jul. 2005b.
- _____. A violência simbólica no trovadorismo das cortes medievais ibéricas (séculos XIII e XIV). **Revista Investigações**. Linguística e Teoria Literária. Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, v. 18. N. 1, p. 69-99, 2005c.

- _____. Uma análise das tensões ideológicas através da palavra e do discurso trovadoresco (Portugal – século XIII). **Leitura**, Maceió, n. 40, p. 45-70, jul./dez. 2007.
- BARROS, Leandro Gomes de. **Peleja de Manoel Riachão com o diabo**. Juazeiro do Norte, CE: José Bernardo da Silva (Prop.), 1966.
- BARROSO, Gustavo. **Ao som da viola**: folclore. Nova edição correta e aumentada. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1949.
- BASTIDE, Roger. **A poesia afro-brasileira**. São Paulo: Livraria Martins, 1943.
- BATISTA, Francisco das Chagas. **Cantadores e poetas populares**. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 1997 (Biblioteca Paraibana).
- BATISTA, Sebastião Nunes. **Antologia da literatura de cordel**. Rio de Janeiro: Fundação José Augusto, 1977.
- _____. **Poética popular do Nordeste**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1982.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Paulo Sérgio Rouanet. 8.ed. rev. São Paulo: Brasiliense, 2012 (Obras Escolhidas, vol. I).
- BERND, Zilá. **Poesia negra brasileira**: antologia. Porto Alegre: AGE/IEL/Igel, 1992.
- _____. **Introdução à literatura negra**. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BOSI, Alfredo. A Escravidão entre dois Liberalismos. **Estudos Avançados**, v. 2, n. 3, p. 4-39, 1988.
- _____. Poesia versus racismo. **Estudos Avançados**, v. 16, n. 44, p. 235-253, 2002.
- BRANDÃO, Roberto de Oliveira. A poesia de Luiz Gama. **Leitura**, n.10, São Paulo, p. 5-6, 1991.
- _____. A poesia satírica de Luís Gama. **Revista da Biblioteca Mário de Andrade**, São Paulo, v. 49, 1988. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/28-critica-de-autores-masculinos/654-a-poesia-satirica-de-luiz-gama-roberto-de-oliveira-brandao>. Acesso em: 30/05/2021.
- BUDASZ, Rogério. **A música no tempo de Gregório de Mattos**. Curitiba: DeArtes/UFPR, 2004.
- CAMILO, Vagner. **Risos entre pares**: poesia e humor românticos. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial/Fapesp, 1997 (Ensaio de Cultura, 13).
- CANDIDO, Antonio. **Iniciação à Literatura Brasileira**. (Resumo para principiantes). 3.ed. São Paulo: Humanitas, 1999.
- CARVALHAL, Tania Franco. Encontros na travessia. **Literatura e Sociedade**, USP, São Paulo, n. 9, p. 70-81, 2006.
- CARVALHO, Rodrigues de. **Cancioneiro do Norte**. 3.ed. Rio de Janeiro: INL, 1967.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Vaqueiros e cantadores**: folclore poético do sertão do Ceará, Paraíba, Rio Grande do Norte e Pernambuco. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.
- _____. **Dicionário do folclore brasileiro**. 12.ed. São Paulo: Global, 2012.
- CORREIA, Raimundo. Prefácio. In: GALVÃO, Trajano. **Sertanejas**. Rio de Janeiro: Edição da Imprensa Americana Fabio Reis & C., 1898, p. IX-XVI.
- COSTA, Emília Viotti da. **Da Monarquia à República**: momentos decisivos. 9.ed. São Paulo: Ed. da Unesp, 2010.

COUTINHO FILHO, F. **Violas e repentés**. Repentés populares, em prosa e verso. Pesquisas folclóricas no Nordeste brasileiro. Recife: Oficinas Gráficas de Saraiva, 1953.

CRAWLEY, A. Ernest. **Studies of savages and sex**. Londres: Methuen & Company Limited, 1929.

CRUZ E SOUSA, João da. **Evocações**. Rio de Janeiro: Tip. Aldina, 1898.

_____. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.

CURRAN, Mark. **A literatura de cordel**. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1973.

CUTI. **Literatura negro-brasileira**. São Paulo: Selo Negro, 2010.

DIAS, Gonçalves. **Primeiros cantos**: poesias. Rio de Janeiro: Eduardo e Henrique Laemmert, 1846.

_____. **Últimos cantos**: poesias. Rio de Janeiro: Tipografia de F. de Paula Brito, 1851.

_____. **Obras Poéticas de A. Gonçalves Dias**. São Luís, MA: s.ed., 1868, vol. III.

EMICIDA. Inácio da Catingueira. Álbum. Gravadora Laboratório Fantasma, 2018.

EVERTON, Estênio de Sousa. Renovação na historiografia: Martius, a voz que clama no deserto: Natal, RN: **Anais do XXVII Simpósio Nacional de História**, Associação Nacional de História (ANPUH) Disponível em: http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364654039_ARQUIVO_Sthenio-Trabalhocompleto.pdf. Acesso em: 25/05/2021.

FALBO, Ricardo Nery. Corte portuguesa e monarquia no Brasil. Obstáculos da centralização do estado e estratégias da advocacia provisionada. **Revista de Direito e Práxis**, v.11, n.4, p.2386-2419, 2020. Disponível em: <https://www.redalyc.org/journal/3509/350965016010/html/>. Acesso em: 29/11/2021.

FELIPE, Adilson Ednei. Homens de letras: intelectuais negros no Brasil imperial. **Sankofa**. Revista de História da África e de Estudos da Diáspora Africana, ano IX, n. XVII, p. 74-98, ago. 2016. Disponível em: [file:///C:/Users/windows/Downloads/119061-Texto%20do%20artigo-220301-1-10-20160815%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/windows/Downloads/119061-Texto%20do%20artigo-220301-1-10-20160815%20(1).pdf). Acesso em: 31/05/2021.

FERREIRA, Lígia Fonseca. Introdução. In: GAMA, Luiz. **Primeiras trovas burlescas e outros poemas**. Org. e introd. Lígia F. Ferreira. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p.XIII-LXXI (Coleção poetas do Brasil).

_____. **Com a palavra, Luiz Gama**: poemas, artigos, cartas, máximas. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2011.

_____. Luiz Gama autor, leitor, editor: revisitando as *Primeiras Trovas Burlescas* de 1859 e 1861. **Estudos Avançados**, vol. 33, n. 96, p. 109-135, 2019.

_____. *Ethos*, poética e política nos escritos de Luiz Gama. **Revista Crioula**, n. 12, p. 1-20, nov. 2012.

FLORENTINO, Manolo. Tráfico atlântico, mercado colonial e famílias escravas no Rio de Janeiro, Brasil, c.1790-c.1830. **História: Questões e Debates**, Editora UFPR, Curitiba, n. 51, p. 69-119, jul.-dez. 2009. Disponível em: [file:///C:/Users/windows/Downloads/19985-71350-1-PB%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/windows/Downloads/19985-71350-1-PB%20(1).pdf). Acesso em: 31/05/2021.

FONSECA, M. V. **A educação dos negros: uma nova face do processo de abolição da escravidão no Brasil**. Bragança Paulista: ESUSF, 2002.

FREIRE, Junqueira. **Obra poética de Junqueira Freire: inspirações do claustro**. Salvador: Editora Janaína, 1970.

FREYRE, Gilberto. **O escravo nos anúncios de jornais brasileiros do século XIX**. 2.ed. aumentada. São Paulo: Ed. Nacional; Recife: Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1979 (Brasiliana, vol. 370).

_____. **Casa-grande & senzala**. Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 51.ed., São Paulo: Global, 2006 (Introdução à história da sociedade patriarcal no Brasil, 1).

GAHYVA, Helga da Cunha. “A epopéia da decadência”: um estudo sobre o *Essai sur l'inégalité des races humaines* (1853-1855), de Arthur de Gobineau. **Mana**, vol. 17, n. 3, p. 501-518, 2011.

GALVÃO, Trajano. **Sertanejas**. Prefácio de Raimundo Correia. Rio de Janeiro: Edição da Imprensa Americana Fabio Reis & C., 1898.

GAMA, Luiz. Foro da Capital. **Radical Paulistano**, n. 14, 29 de julho de 1869, p. 1.

_____. **Primeiras trovas burlescas e outros poemas**. Org. e introd. Lígia F. Ferreira. São Paulo: Martins Fontes, 2000 (Coleção poetas do Brasil).

GERSON, Brasil. **A escravidão no Império**. Rio de Janeiro: Pallas, 1975.

GIACOMINI, Josiane. Violeiro. **Barulho D'Água Música**, 3/4/2017. Disponível em: <https://barulhodeagua.com/2017/04/03/927-violeiro-levi-ramiro-lanca-purunga-novo-album-solo-e-nono-da-carreira/>. Acesso em: 12/06/2021.

GOMES, Heloisa Toller. **O negro e o romantismo brasileiro**. São Paulo: Atual, 1988.

GOULD, Stephen Jay. **A falsa medida do homem**. Trad. Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

GUIMARÃES, B. **Histórias e tradições da Província de Minas Gerais**. Rio de Janeiro: Garnier, 1867.

GUIMARÃES, Bernardo. **Poesia erótica e satírica**. Organização e introdução Duda Machado. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

IUMATTI, Paulo Teixeira. Vozes negras na cantoria (1870-1925): o caso de Severino Perigo. **Literatura e Sociedade**, v. 19, n. 19, p. 100-116, 2015. Disponível em: Acesso em: 27/10/2019.

_____. Acesso em: 27/10/2019.

_____. História e folhetos de cordel no Brasil: caminhos para a continuidade de um diálogo interdisciplinar. **Escritural – Écritures d'Amérique latine**, n. 6, p. 1-16, dez. 2012. Disponível em: <http://www.mshs.univpoitiers.fr/crla/contenidos/ESCRITURAL/ESCRITURAL6/ESCRITURAL6SITIO/PAGES/Iumatti2.html>. Acesso em: 27/10/2019.

_____. Herança escravista e forma poética no Brasil: as apropriações do gênero do Marco por um cantador afrodescendente, Joaquim Francisco Santana (1877-1917). **LusoBrazilian Review**, vol. 54, n. 1, p. 28-54, jun. 2017. Disponível em: <http://lbr.uwpress.org/content/54/1/28.abstract.pt>. Acesso em 27/10/2019.

- IVO, Isnara Pereira; JESUS, José Robson Gomes de. Escravidão, negros africanos e Santo Isidoro de Sevilla. **Dimensões**, v.43, p.28-62, jul.-dez. 2019.
- JANCSÓ, István. **Rebeldes brasileiros**: homens e mulheres que desafiaram o poder. São Paulo: Casa Amarela, [2000].
- LESSA, Orígenes. **Inácio da Catingueira e Luís Gama**: dois poetas negros contra o racismo dos mestiços. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1982.
- LÉVI, Éliphas. **Dogmas e rituais da alta magia**. Trad. Rosabis Camaysar. São Paulo: Editora Pensamento, [1854]1997.
- LEWIN, Linda. Um conto de dois textos: oralidade, história oral e insulto poético em *O Desafio* de Romano e Inácio em Patos (1874). In: MARQUES, Ana Claudia (Org.). **Conflitos, política e relações pessoais**. Fortaleza, CE: UFC/Funcap/CNPq-Pronex; São Paulo: Pontes, 2007, p. 81-107.
- LOPES, Graça Videira (tradução). Raimbaut D'Aurenga e Giraut de Bornelh: *Era.m platz, Giraut de Bornelh*, **Palavra Comum**, 23 de abril de 2014. Disponível em: <https://palavracomum.com/branco-e-vermelho-poesia-dos-trovadores-provencais-v-raimbaut-d-aurenga-e-giraut-de-bornelh/>. Acesso em: 09/06/2021.
- LÓPEZ, Joseph Ghanime. A tenzón e o partímen: definición dos xéneros a partir das artes poéticas trobadorescas e dos propios textos. **Madrygal**. Revista de Estudos Gallegos, Madrid, v. 5, p. 61-72, 2002.
- LORENZO, Pilar. Partímen. In: LANCIANI, Giulia; TAVANI, Giuseppe. **Dicionário da Literatura Medieval Galego e Portuguesa**. Trad. Artur Guerra et al. Lisboa: Caminho, 1993, p. 512.
- MARQUES, Ana Claudia (Org.). **Conflitos, política e relações pessoais**. Fortaleza, CE: UFC/Funcap/CNPq-Pronex; São Paulo: Pontes, 2007.
- MARQUES, Francisco C. A.; RODRIGUES, Isabel dos Santos de O. **Da praça ao palanque**: denúncia e crítica social na poesia popular de Leandro Gomes de Barros e Patativa do Assaré. São Paulo: Humanitas, 2021 (História Diversa, 21).
- MARQUES, Francisco C. A. Entre marimbas e atabaques: algumas considerações sobre Umbanda e Candomblé no Brasil. In: RODRIGUES, André F.; SÁ, Charles Nascimento de. **O sagrado no tempo**: ensaios sobre história e práticas de religiosidades. São Paulo: Humanitas, 2021, p.445-469 (História Diversa, 22).
- MARTINS, Heitor. Luiz Gama e a consciência negra na literatura. **Afro-Ásia**, Salvador, n. 17, p. 87-97, 1996.
- MATOS, Gregório de. **Crônica do viver baiano seiscentista**. Obra poética completa. Códice James Amado. 4.ed. Rio de Janeiro: Record, 1999, vols. I e II.
- _____. **Obra poética**. Rio de Janeiro: Record, 1990.
- MATTOSO, Kátia M. de Queirós. **Ser escravo no Brasil**. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- MEDEIROS, Irani. **Fabião das Queimadas**: de vaqueiro a cantador. Natal, RN: CJA Edições, 2017.
- MEIRELES, Mário Martins. **Panorama da literatura maranhense**. São Luís, MA: Imprensa Oficial, 1955.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. **Poesía juglaresca y juglares**. Orígenes de las literaturas románicas. Madrid: Espasa-Calpe, [1942]1991, (Coleção Austral).

- MENNUCCI, Sud. **O precursor do abolicionismo no Brasil**: Luiz Gama. São Paulo: Nacional, 1938.
- MOTA, Leonardo. **Violeiros do Norte**: poesia e linguagem do sertão nordestino. Fortaleza, CE: Imprensa Universitária do Ceará, 1962.
- _____. **Cantadores**: poesia e linguagem do sertão cearense. Rio de Janeiro: Cátedra, 1978.
- MOURA, Clóvis. **O preconceito de cor na literatura de cordel**. São Paulo: Editora Resenha Universitária, 1976.
- MOURA, Clóvis. **Dicionário da escravidão negra no Brasil**. São Paulo: Edusp, 2004.
- NIETZSCHE, F. **A gaia ciência**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- NUNES, Luís. **Inácio da Catingueira, o gênio escravo**. João Pessoa, PB: Secretaria de Educação e Cultura, 1979.
- PALMEIRIM, Luiz Augusto. **Poesias**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1851.
- PERES, Fernando da Rocha. Negros e mulatos em Gregório de Matos. **Revista Afro-Ásia**, n. 4-5, p. 59-75, 1967.
- PORFÍRIO, Alberto. **O livro da cantoria**: metodologia do repente e do cordel. Fortaleza, CE: CTS Impressão Gráfica, s/d.
- PROENÇA FILHO, Domício. A trajetória do negro na literatura brasileira. **Estudos Avançados**, v.18, n.50, p. 161-193, 2004.
- QUEIROZ, Sueli Robles Reis de. **Escravidão negra em São Paulo**: um estudo das tensões provocadas pelo escravismo no século XIX. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1977.
- RABELO, Laurindo José da Silva. **Obras Poéticas**. Rio de Janeiro: B. L. Garnier; Paris: E. Belhatte, 1876.
- RAMOS, Graciliano. **Viventes das Alagoas**. Rio de Janeiro: Livraria Martins, 1962.
- REBELO, Manuel Pereira. **Obras poéticas de Gregório de Matos precedidas da vida do poeta**. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1882, tomo I.
- RODRIGUES JÚNIOR, Fernando. O *agon* bucólico entre Dáfnis e Menalcas no idílio VIII de Teócrito. **Organon**. Revista do Instituto de Letras da UFRGS, Porto Alegre, v. 31, n. 60, p. 149-170, jan./jun. 2016.
- RODRIGUES, R. Nina. Mestiçagem, degenerescência e crime. **Hist. Cienc. Saúde Manguinhos** [online], Rio de Janeiro, v. 15, n. 4, p. 1151-1182, out./dez. 2008 [1899]. Tradução de Mariza Corrêa. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/hcsm/v15n4/14.pdf>. Acesso em: 26/05/2021.
- _____. **Os africanos no Brasil** [online]. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2010 [1932]. Disponível em: <https://static.scielo.org/scielobooks/mmtct/pdf/rodrigues-9788579820106.pdf>. Acesso em: 26/05/2021.
- ROMERO, Silvio. **História da literatura brasileira**. 1888. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000117.pdf>. Acesso em: 26/05/2021.
- RUUD, Jay. **Encyclopedia of Medieval Literatura** (Encyclopedia of World Literatura). New York: Facts On File, 2005.

- SAID, Edward. **Cultura e Imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SANTOS, Eduardo Antonio Estevam. Luiz Gama e a sátira racial como poesia de transgressão: poéticas diaspóricas como contranarrativa à ideia de raça. **Almanack**, Guarulhos, n.11, p. 707-748, dezembro de 2015.
- SANTOS, Jair Cardoso dos. **Entre as leis e as letras**: escrituras identitárias negras de Luiz Gama. Salvador, BA: Quarteto, 2017.
- SANTOS, Luiz Carlos. **Luiz Gama**: retratos do Brasil negro. São Paulo: Selo Negro, 2010.
- SANTOS, Olga de Jesus; VIANNA, Marilena. **O negro na literatura de cordel**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1989.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Retrato em branco e negro**: jornais, escravos e cidadãos em São Paulo no final do século XIX. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- _____. **O espetáculo das raças**: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- SILVA, J. Romão da. Luiz Gama: herói e mártir por amor à liberdade. In: **Luiz Gama**: arauto da liberdade/profeta da República. Rio de Janeiro: Edições MLG, 1983.
- _____. **Luiz Gama e suas poesias satíricas**. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1954.
- SILVA, L. Luiz Gama: uma trajetória além do seu tempo. **Estudos Afro-Asiáticos**, n. 16, mar. 1989.
- SILVA, Leonardo Dantas. **A imprensa e a abolição**. Recife: Fundaj/Massangana, 1988.
- TÁVORA, Franklin. Estudo Crítico. In: VARELLA, L. N. Fagundes. **Obras Completas**. Prefácio Franklin Távora. Org. Visconti Coaracy. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1892, p. 5-43.
- TEIXEIRA E SOUSA, Antonio Gonçalves. **A Independência do Brasil**. Rio de Janeiro: Tip. Imparcial de Francisco de Paula Brito, 1847, tomo I e II.
- VARELLA, L. N. Fagundes. **Obras Completas**. Prefácio Franklin Távora. Org. Visconti Coaracy. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1892.
- VENTURA, Joaquim. El insulto literario entre trovadores y juglares como instrumento de defensa gremial. Su reflejo en la lírica gallego-portuguesa. **Medievalia**, v. 20, n. 1, p. 61-86, 2017.
- VON MARTIUS, Carl F. Como se deve escrever a história do Brasil. **Revista Trimestral de História e Geografia ou Jornal do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**, n. 24, janeiro de 1845.
- WILSON, Luís. **Roteiro de velhos cantadores e poetas populares do sertão**. Recife: FIAM/Centro de Estudos de História Municipal, 1985 (Coleção Tempo Municipal, 5).
- XAVIER DE NOVAES, Faustino. **A Vespa do Parnaso!** Porto: Tipografia de J. A. de Freitas Junior, 1854.
- ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- _____. L'écriture et la voix. (D'une littérature populaire brésilienne). **Critique**: Revue générale des publications françaises et étrangères. Paris: Editions de Minuit, tomo XXXVI, n. 394, p. 228-239, mars 1980.

SITIOS CONSULTADOS

Cantigas Medievais Galego-Portuguesas – Glossário. Disponível em: <https://cantigas.fcsh.unl.pt/glossario.asp?letra=A> Acesso em: 10/06/2021.

Cultura.mix.com. Marimba. Disponível em: <https://musica.culturamix.com/instrumentos/marimba>. Acesso em: 30/11/2021.

CULTURA.PE, o Portal da Cultura Pernambucana. O embolador Tomaz Aquino Leão, quilombola pernambucano conhecido como Mestre Galo Preto, em foto de Ricardo Moura. Disponível em: <http://www.cultura.pe.gov.br/pagina/patrimonio-cultural/imaterial/patrimonios-vivos/galo-preto/>. Acesso em: 15/11/2021.

Glosario da Poesía Medieval Profana Galego-Portuguesa. Disponível em: <http://glossa.gal/glosario/a>. Acesso em: 10/06/2021.

Inácio da Catingueira, o escravo poeta. **Na sombra do Juazeiro**, 29 de outubro de 2017. Disponível em: <http://nasombradojuazeiro.com.br/2017/10/29/inacio-da-catingueira-o-escravo-poeta/> Acesso em: 17/02/2019.

GONÇALVES, Juliana. **Obra de Luiz Gama revela a luta por um Brasil sem reis e escravos.** Disponível em: <https://www.sjsp.org.br/noticias/obra-de-luiz-gama-revela-a-luta-por-um-brasil-sem-reis-ou-escravos-5cfa> Acesso em: 15/10/2021.

Multisom. História do pandeiro: conheça melhor a sua origem! 10 de abril de 2018. Disponível em: <https://blog.multisom.com.br/historia-do-pandeiro-conheca-melhor-sua-origem/>. Acesso em: 29/11/2021.

SciELO Brasil. Retrato de Luiz Gama realizado por Militão Augusto de Azevedo – 1870. Extraído de STUMPF, L. K; VELLOZO, J. C. de O. “Um retumbante Orfeu de Carapinha” no centro de São Paulo: a luta pela construção do monumento a Luiz Gama. **Estudos Avançados**, v.32, n.92, 2018.

Terreiro de Griôs. Revista Eletrônica. Oralidade, Cosmopercepções, Cultura Popular e Afrikanidades. Eder Fersant e a Rabeca Sambadeira, 14/12/2020. Disponível em: <https://terreirodegriôs.wordpress.com/tag/instrumentos-musicais/>. Acesso em: 12/06/2021.

XTEC – Xarxa Telemàtica Educativa de Catalunya. Disponível em: <http://www.xtec.cat/~malons22/trobadors/textostrobadors.htm>. Acesso em: 06/06/2021.