



Afro-Ásia

ISSN: 0002-0591

revista.afroasia@gmail.com

Universidade Federal da Bahia

Brasil

Abreu, Martha

Outras histórias de Pai João: conflitos raciais, protesto escravo e irreverência sexual na poesia popular, 1880-1950

Afro-Ásia, núm. 31, 2004, pp. 235-276

Universidade Federal da Bahia

Bahía, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=77003107>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal

Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

**OUTRAS HISTÓRIAS DE PAI JOÃO:
CONFLITOS RACIAIS, PROTESTO ESCRAVO
E IRREVERÊNCIA SEXUAL NA POESIA POPULAR,
1880-1950***

Martha Abreu^{**}

A pesar de sua marcante presença nas poesias e nos contos registrados por inúmeros folcloristas, desde o final do século XIX até aproximadamente 1950, a primeira vez que Pai João realmente me chamou a atenção foi através do capítulo “Entre Zumbi e Pai João, o escravo que negocia”, de Eduardo Silva, no já clássico livro deste e de João José Reis, *Negociação e Conflito*, publicado em 1988. Ali, Pai João aparece como a personificação do escravo submisso e conformado, oposto à rebeldia indomável de Zumbi.¹

Sem dúvida, a escolha do título foi uma ótima estratégia do autor para sintetizar e criticar as visões que polarizavam as ações dos escravos nestas duas únicas possibilidades, opostas e excludentes. Para Eduar-

* Este artigo faz parte de uma pesquisa mais ampla, financiada pelo CNPq. Agradeço aos bolsistas de Iniciação Científica Márcio Carvalho, Renata Moraes e Renato Coutinho, que ajudaram no levantamento de grande parte do material, e ao CECULT (Centro de Pesquisa em História Social da Cultura da UNICAMP) que, ao longo de 2003, me recebeu com muito carinho nos períodos em que realizava consultas nas bibliotecas da UNICAMP. Por terem comentado alguma das versões deste texto, devo um especial agradecimento a João José Reis, Hebe Mattos, Sílvia Lara, Maria Clementina Pereira Cunha, Leonardo Pereira, Elciene Azevedo e Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti.

** Martha Abreu é professora do Departamento de História da Universidade Federal Fluminense.

¹ João José Reis e Eduardo Silva, *Negociação e conflito: a resistência negra no Brasil escravista*, São Paulo, Companhia das Letras, 1989, pp. 13-21.

do Silva, apesar de estas imagens permanecerem extremamente fortes em “nossa mentalidade coletiva”, entre os dois extremos existia o escravo que negociava. Apontando as possibilidades de os escravos ampliarem espaços de autonomia, a obra desses autores evidenciou, no ano do centenário da abolição, que “os escravos não foram vítimas nem heróis o tempo todo.”² A expressão “Entre Zumbi e Pai João” consagrou-se como uma máxima para exprimir a idéia de uma luta cotidiana contra a escravidão. Mesmo se o que Pai João representou ainda apareça aqui e ali, especialmente nos livros didáticos, a historiografia recente afastou definitivamente a idéia de escravos aniquilados, social e culturalmente, pela dominação senhorial.

Também criticando a visão que esquematicamente opunha submissão e rebeldia, Silvia Lara observou que ela correspondeu a uma outra influente dicotomia criada pelas interpretações sobre a escravidão no Brasil: benevolente ou violenta?³ À escravidão benevolente, formulada explicitamente nas décadas de 1930 e 1940, associava-se um Brasil como país da democracia racial, onde a figura do bom escravo Pai João refletia a do bom senhor.

Em oposição, uma nova interpretação da escravidão, formulada principalmente pelos sociólogos da chamada “escola sociológica” de São Paulo, dentre eles Florestan Fernandes e Roger Bastide, procurou apresentar o Brasil como o país do racismo. A partir dos anos de 1950, Zumbi passou a expressar, segundo Silvia Lara, a luta heróica e incansável contra a dominação violenta. Esta perspectiva acabou ganhando terreno no movimento negro, que se fortalecia no Brasil na década de 1970, e Zumbi tornou-se o símbolo (masculino, acrescento eu) da resistência, da liberdade e da luta contra o racismo. Na fala militante, sintetiza a autora, Zumbi prevaleceria sobre Pai João.⁴

² Idem, p. 7.

³ Silvia Lara, “No fio da navalha: as lutas escravas na história e na política”, *Idéias*, vol. 2, nº 2 (1995), pp. 53-68.

⁴ Idem, pp. 53-68. Como destaca a autora, foi a partir da criação do Movimento Negro Unificado contra a Discriminação Racial (MNU), em 1978, que se instituiu o 20 de novembro, data da morte de Zumbi, como o Dia Nacional da Consciência Negra. A valorização dos quilombos, como uma importante forma de luta dos escravos, esteve presente antes da década de 1950 nos estudos ditos culturalistas, como os de Arthur Ramos e Edison Carneiro, mas numa perspectiva de que os quilombos fossem fruto do desejo de restauração da África perdida. Em 1959, com a obra de Clóvis

Neste artigo, entretanto, Pai João será o tema central. Se as idealizações políticas e historiográficas em torno de Zumbi e dos quilombos já foram desfeitas e contextualizadas, o mesmo precisa ser feito com as de Pai João.⁵ Negro velho sofredor e submisso? Figura alegre, de riso fácil, que tocava violão para a distração dos senhores e seus filhos? Afinal, quem foi Pai João? Onde e quando ele foi cantado? Por quem? Quais as suas histórias? Pretendo mostrar que este personagem – e, por extensão, o próprio homem negro – não corresponde inteiramente às versões mais conhecidas e divulgadas sobre ele.

Procurei resgatar e compreender as várias poesias, canções e contos registrados por folcloristas a partir da narrativa oral, localizada principalmente entre 1880 e 1950, onde o personagem principal é Pai João. O período, embora muito longo, ajuda a compreender os marcos temporais dos que se interessaram – ou deixaram de se interessar – por facetas da história de Pai João. O final do século XIX, marcado pelas lutas em torno da abolição e da redefinição das hierarquias raciais no pós-abolição, coincide com a inauguração dos estudos folclóricos no Brasil e com as primeiras notícias de Pai João na poesia popular. Os anos posteriores a 1950, por sua vez, além de terem sido marcados pelas principais iniciativas acadêmicas de combate às visões sobre a benevolência da escravidão e das relações raciais no Brasil, também inauguram uma crítica profunda dos estudos folclóricos até então feitos.⁶ Poucos foram os registros sobre Pai João localizados depois de 1950.⁷

Moura, os quilombos passaram a ser vistos como a forma privilegiada de resistência ao sistema escravista. Ver Flavio Gomes, “Símbolos da identidade étnica: quilombos”, in Elisa Reis, M. H. T. Almeida, Peter Fry (orgs.), *Política e cultura: visões do passado e perspectivas contemporâneas* (São Paulo, Hucitec/ANPOCs, 1996), pp. 197-222.

⁵ Sobre os quilombos, ver João José Reis e Flávio Gomes (orgs.), *Liberdade por um fio: história dos quilombos no Brasil*, São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

⁶ Não foi mero acaso a liderança de Florestan Fernandes nesses dois movimentos críticos. Para o sociólogo paulista, o folclore era incapaz de se tornar um instrumento científico e os folcloristas demasiadamente apegados ao passado. Ver Maria Laura V. C. Cavalcanti e Luís Rodolfo Vilhena, “Traçando fronteiras: Florestan Fernandes e a marginalização do Folclore”, *Estudos Históricos*, vol. 3, nº 5 (1990), pp. 75-92.

⁷ O início e o final do período selecionado correspondem às datas das pesquisas realizadas pelos folcloristas. A abordagem conjunta do material foi possível pela presença comum de Pai João e pelas características das fontes produzidas por folcloristas. O trabalho de Lawrence Levine nos Estados Unidos (*Black Culture and Black Consciousness*, Oxford, Londres e Nova York, Oxford University Press, 1977), fonte inspiradora de meu trabalho, possui os mesmos marcos cronológicos por motivos análogos.

As visões e versões de Pai João, nas canções e nas poesias pesquisadas, decididamente não cabem nos estreitos limites de uma antítese de Zumbi. O “folclore de Pai João”, conforme expressão de Arthur Ramos, com ironias e sátiras sobre vários aspectos da vida, é muitas vezes desconcertante, podendo abrir caminho para uma nova reflexão sobre o seu significado para os escravos e seus descendentes.⁸ Os versos que tratam do personagem podem também ter significado uma espécie de simbólica “vingança do negro”, recuperando a frase perspicaz do folclorista.⁹

Mas não só isto. Cantados por brancos,¹⁰ expressam o racismo e o poder dos socialmente mais bem situados frente a certas espertezas e abusos dos escravos. Também registram o sofrimento dos negros durante a escravidão, contribuindo para a divulgação da bandeira abolicionista, ao mesmo tempo em que reforçam a imagem submissa, fiel e cansada dos pretos velhos, que, na maioria das vezes, morreram escravos.¹¹ Pode-se propor, então, que em torno do “Folclore de Pai João” se verificam, em termos culturais e políticos, o conflito, a dominação, a subversão, a rebeldia e a negociação sobre papéis, identidades e possibilidades dos homens negros durante a escravidão e no período pós-emancipação.

Na primeira parte deste artigo, apresento as interpretações dos folcloristas que trataram do assunto e registraram contos e versos sobre

⁸ Arthur Ramos (1903-1949), *O folclore negro no Brasil: demopsicologia e psicanálise*, Rio de Janeiro, Livraria Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1935, cap. ix.

⁹ Idem, p. 250.

¹⁰ Termos como *branco*, *negro* e *preto* são referenciais historicamente construídos, que combinam, de uma forma complexa, cor e outras características “raciais” e posições na hierarquia social. Portanto, aqui, não correspondem, necessariamente, aos referenciais atuais. A denominação “negro/s” é geralmente utilizada para designar todos os segmentos não-brancos. Podia utilizar aspas nessas expressões, mas optei por não fazê-lo, para livrar o texto de muitas marcações e por considerar também, como indico em vários momentos, que segmentos sociais se identificavam (ou eram identificados) como brancos, negros ou pretos no período em foco.

¹¹ Um dos poemas mais contundentes sobre a vitimização imposta a “Pai João” foi escrito pelo modernista nordestino Jorge de Lima (1893-1953), no final da década de 1920: “[...] a pele de Pai João ficou na ponta dos chicotes/ a força de Pai João ficou no cabo da enxada e da foice/ a mulher de Pai João o branco roubou para fazer mucama/ o sangue de Pai João se sumiu no sangue bom [...]”. No autor, apesar de branco e erudito, Gilberto Freyre valorizava o sensível contato com a realidade afro-nordestina. Ver Jorge de Lima, *Obra completa: poesia e ensaios*, Rio de Janeiro, José Aguilar, 1958, vol. 1, pp. 268-269, 341-343. Para Hermano Vianna, alguns versos de Jorge de Lima podem ser considerados precursores de *Casa-Grande & Senzala*. Hermano Vianna, *O mistério do samba*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar/Ed. UFRJ, p. 91.

Pai João. A segunda e a terceira partes trazem uma discussão sobre os sujeitos sociais que provavelmente contaram ou cantaram as histórias deste personagem e os possíveis sentidos a ele conferidos no período das lutas pela abolição. Na última parte, procuro comparar Pai João a seus parentes norte-americanos.

Pai João na avaliação dos folcloristas

A mais longa e profunda avaliação – embora não a primeira – sobre o tema em questão foi feita por Arthur Ramos, em o “Folclore de Pai João”, título do penúltimo capítulo de seu livro, *O folclore negro do Brasil*, publicado em 1935. Para o autor, Pai João, “o negro velho” das fazendas, era uma “figura trôpega, de fala engrolada e olhos mansos, que contava nos engenhos (como também nas plantações e nas minas) velhas histórias da Costa, contos, anedotas, adivinhas, parlendas.” Em diferentes pontos do Brasil, essas histórias foram protagonizadas pelo próprio personagem.

Numa perspectiva mais ampla, Pai João também foi considerado por Arthur Ramos um símbolo, em que se condensavam várias personagens: “o *griot* das selvas africanas, guardador e transmissor da tradição, o velho escravo conhecedor das crônicas de família, o bardo, o músico cantador de melopéias nostálgicas, o mestre de cerimônias dos jogos e dos autos populares negros, o rei ou príncipe destronado de monarquias históricas ou lendárias (Príncipe Obá, Chico-Rei...).”¹² Todo o “folclore negro” poderia ser reunido em torno da expressão “Folclore de Pai João”, fruto, entretanto, da “opressão branca”.¹³

Para o folclorista, essa produção não cantou apenas as tradições africanas, mas a “verdadeira história da vida social e familiar do negro brasileiro”, os martírios, as perseguições, os preconceitos e a saudade da liberdade.¹⁴ Com palavras às vezes muito fortes, nestes casos provavel-

¹² Ramos, *O folclore negro*, pp. 231-232.

¹³ Idem, p. 232.

¹⁴ Idem, p. 243.

mente cantadas por brancos e mestiços que ridicularizavam os negros e o próprio Pai João, os versos e os ditos registraram a posição subordinada atribuída aos herdeiros da escravidão.¹⁵ Reproduzindo algumas quadras colhidas em Pernambuco por Pereira da Costa, no final do século XIX, Arthur Ramos ofereceu uma boa idéia desta produção:

Negro preto cor da noite
tem catinga de xexéu
tomara Nossa Senhora
Que negro não vá ao céu...

Santo Antônio foi bom santo
Pois livrou seu pai da morte;
Mas não livrou Pai João
Das penas do calabrote.¹⁶

A análise de Arthur Ramos baseou-se em registros não muito numerosos, mas significativos, colhidos por outros folcloristas, especialmente no Nordeste, e por ele próprio em engenhos de Alagoas e da Bahia. Mesmo sem afirmar com precisão de quem recolheu as poesias, Ramos deixou evidente que o “Folclore de Pai João” poderia ter sido criado e cantado pela população afro-descendente.

Um outro tipo de poesia, presente em todo o Brasil, mas muito difundida no Nordeste, a cantiga de desafio, também foi incluída por Arthur Ramos no “Folclore de Pai João.” De acordo com o autor, era comum a temática de ataque ao “negro, que, por sua vez, se vingava atribuindo ao branco qualidades inferiores.”¹⁷ O sertão teria conhecido famosos improvisadores negros, entre o final do século XIX e início do XX, pelo que pude apurar, como Inácio da Catingueira, Preto Limão e Azulão, por exemplo. Em suas quadras, é possível confirmar essa avaliação de Arthur Ramos, pois o personagem negro transformava-se vingando, enfrentando os “desafios com o branco”: não era “mais o negro conformado e dolente que canta as suas queixas, os castigos de sinhô, os

¹⁵ Ao longo do texto, Arthur Ramos utilizou as categorias “negros”, “brancos” e “mestiços.” Existiria um “folclore negro”, um “folclore mestiço” e um “folclore branco.” Idem, p. 243.

¹⁶ Idem, p. 244.

¹⁷ Idem, p. 246.

ralhos de sinhá e a triste vida do cativoiro.”¹⁸ Nos desafios citados por Arthur Ramos, Pai João torna-se um pouco Zumbi. Citando Leonardo Mota, a partir do livro *Viroleiros do Norte*, de 1925, Ramos reproduziu o seguinte diálogo cantado, depois de afirmar que “agora” o negro respondia ao branco que o interpelava. Pelo conteúdo da poesia, há evidentes traços de que o negro sabia cantar o seu valor no período imediatamente posterior à abolição:

Branco –

Você mostra que é ingrato,
Detrata da monarquia:
No dia 13 de maio
D. Pedro ainda existia,
Nabuco e Zé Mariano
Foi quem te deu alforria

Negro –

Isso de cor é bobagem,
A cor branca é vaidade:
O homem só se conhece
Pela pronunça correta
E pela moralidade.

Branco –

O mel por ser bom demais,
As abelhas dão-lhe fim...
Você não pode negar
Que a sua raça é ruim,
Pois amaldiçoada,
Desde os tempos de Caim

Negro –

Você falou-me em Caim?
Já me subiu um calor!
Nessa nossa raça preta

¹⁸ Idem, p. 245 e 250.

Nunca teve um traidor:
Judas, sendo um homem branco,
Foi quem traiu Nosso Senhor.¹⁹

Sem dúvida, Arthur Ramos afirmou que o negro sabia responder à interpelação do branco. Chegou a reconhecer que o “folclore negro” podia trazer em si, através da sátira, da música e da dança, os germes da revolta. Pai João até se vingava, a seu modo, “enganando o senhor, explodindo a sua revolta nas cantigas.”²⁰ Mas, resultado da dominação escravista, o “folclore negro” era uma “reação mansa e resignada.” Sentenciando que Pai João foi a “antítese do quilombola revoltado”, o autor acabou defendendo mais contundentemente a versão de que este personagem cantava o sofrimento e a submissão.²¹ Não teria levantado a bandeira da liberdade e da luta contra a sua triste condição, aculturando-se e adaptando-se à sociedade “branca.”²² Como vimos, foi essa imagem que se consolidou na historiografia, na militância política e no que Eduardo Silva nomeou de “nossa mentalidade coletiva.”

Embora tenha sido responsável pela definição de um “Folclore de Pai João”, Arthur Ramos teve antecessores no registro de seus versos e contos. Dois deles, inclusive citados no seu livro, avaliaram as canções também destacando o seu sentido resignado. Pereira da Costa, por exemplo, em 1907, no volumoso trabalho *Folclore pernambucano*, mesmo sublinhando que “nunca havia faltado aos africanos e seus descendentes

¹⁹ Idem, p. 255. Pelos limites deste artigo, optei por deixar para um outro momento a discussão sobre os numerosos desafios envolvendo a rivalidade entre negros, brancos ou mestiços, registrados pelos folcloristas no Nordeste, entre o final do século XIX e início do XX.

²⁰ Idem, p. 237.

²¹ Ao considerar que a música e a sátira poderiam trazer em seu “bojo os germes da revolta”, o autor exemplifica com o caso norte-americano do Harlem, em Nova York. Nas suas palavras: “O desespero polifônico do jazz está se cristalizando em potenciais de incontida reação.” No Brasil, comparativamente, a reação de Pai João lhe parecia mansa e resignada. Idem, p. 232.

²² Ver Gomes, “Símbolos da identidade étnica”, pp. 197-222. Sem dúvida, é grande a tentação de aproximar essa postura de Arthur Ramos com a de Gilberto Freyre, citado algumas poucas vezes no capítulo sobre Pai João. As citações fazem referência a dados etnográficos registrados por Gilberto Freyre em *Casa Grande & Senzala*. Ramos não empreende uma avaliação específica da escravidão no Brasil. Numa única vez, emitindo juízos sobre a escravidão, referiu-se a Gilberto Freyre ao comentar a influência do negro na vida da família branca. Para Ramos, a relação entre a casa-grande e a senzala teria marcado a primeira *color line* do Brasil, porém “amenizada, diluída até certo ponto” por aquela influência. Ramos, *O folclore negro*, p. 229.

nem bravura, nem vigor na resistência”, afirmou que o escravo, humilhado pela condição cruel de seu cativo e pelo desprezo por sua raça, “perdia toda a noção do sentimento e repetia, mesmo com certo desdém de inconsciência, os ditados chasqueantes dos seus infortúnios e das suas misérias.”²³ Ao salientar que eram repetidos pelos escravos, Pereira da Costa não conseguiu entender o peso da ambigüidade e da ironia nos versos de Pai João.

Brito Mendes, por sua vez, em 1911, na introdução à obra de sua esposa Julia Brito Mendes, *Canções populares do Brasil*, declarou que os versos do “elemento africano” – um dos poucos folcloristas a arriscar uma definição para a origem, mesmo que imprecisa – cantavam a dor da escravidão e a saudade dos dias passados. Em “português africanizado” existiriam exemplos, recolhidos da tradição oral, que “pintavam muito bem a revolta de um espírito acabrunhado pela escravidão.”²⁴ Dentre eles, destacou alguns, com música de lundu, que acabaram tornando-se os versos mais reproduzidos pelos folcloristas posteriores.²⁵ Inclusive, foram os que serviram para Arthur Ramos, de uma forma muito próxi-

²³ Pereira da Costa (1851-1923) era pernambucano, político, escritor e membro de vários institutos históricos. Sua maior obra como folclorista foi “Folclore pernambucano”, *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Tomo LXX, Parte II (1908), p. 233.

²⁴ Julia Brito Mendes, *Canções populares do Brasil*, Rio de Janeiro, Livraria Cruz Coutinho, 1911, p. xvi. A única informação que consegui obter sobre a autora é que era pianista. No seu livro, reúne por volta de 130 modinhas e lundus, com partituras. Na capa consta a informação de que reunira uma “coleção das mais conhecidas e inspiradas modinhas brasileiras, acompanhadas das respectivas músicas, a maior parte das quais trasladadas da tradição oral pela distinta pianista.” A primeira cantiga publicada é exatamente a de Pai João. Deve-se reparar que, no prólogo, o esposo da pianista justificou o interesse pelas modinhas, como vulgarmente se chamam as canções populares, pois nelas “é que reside, presentemente, o único sinal típico do povo brasileiro” (p. xi). Reconhece que o fundo da “alma brasileira é essencialmente poético, mesmo entre a gente mais inculta e analfabeta”, mesmo nas “composições de origem africana e indígena” (p. xiv). Na música, como no folclore e como entre os indivíduos, deu-se, para o autor, o fenômeno do “fusionamento” (p. xviii).

²⁵ Embora Julia Brito Mendes não tivesse precisado o informante ou o local em que recolheu o lundu “Pai João”, Arthur Ramos afirmou que era conhecido em diferentes regiões do Brasil. Localizei versões deste lundu em diversas obras de folcloristas, como por exemplo Pereira da Costa, “Folclore pernambucano”, p. 456; Basílio Magalhães, *O folclore do café*, 3ª edição, Rio de Janeiro, Companhia Editora Nacional/INL/MEC, s/d (provavelmente década de 1940), p. 119; Rossini Tavares de Lima, *Da conceituação do lundu*, São Paulo, s/ed., 1953, documentos 13 e 21 (lundus recolhidos no Estado de São Paulo na década de 1940). Ambos os documentos possuíam, segundo o autor, mais de 50 anos e a origem provável era Alagoas e Pernambuco, respectivamente); e Mariza Lira, *Brasil sonoro: gêneros e compositores populares*, Rio de Janeiro, Editora A Noite, 1938, pp. 72-73.

ma à interpretação de Brito Mendes, definir a “reação resignada” e a “revolta” que fazia explodir, sim, mas apenas em cantigas, “toda a longa e odiosa história da escravidão.”²⁶

Os versos citados, entretanto, como o leitor irá perceber, podem ter tido outros significados, pois também revelam uma enorme compreensão e consciência da situação desigual entre pretos e brancos, conforme os termos da própria poesia. A sátira aparece com todo o seu potencial crítico, e de uma forma bem mais poderosa do que Arthur Ramos conseguiu admitir e propor. Nesta canção, intitulada “Pai João”, o personagem principal, que se identifica como africano, não demonstra ter um espírito “resignado” ou “acabrunhado pela escravidão.” Pelo contrário, apresenta um razoável poder de ação, ao cantar, entre outros versos, que o “preto furta, com razão”, muitos alimentos do próprio senhor...

Quando iô tava na minha tera
Iô chamava capitão,
Chega em tera dim baranco,
Iô me chama – Pai João.

Quando iô tava na minha tera
Comia minha garinha,
Chega na terá dim baranco,
Cáne sêca co farinha

Quando iô tava na minha tera
Iô chamava generá,
Chega na tera dim baranco
Pega o cêto vai ganhá.

Dizofôro dim baranco
Nô si póri aturá,
Tá comendo, tá... drumindo,
Manda negro trabaiá.

²⁶ Ramos, *O folclore negro*, p. 232.

Baranco – dize quando môre
Jezuchrisso que levou,
E o pretinho quando môre
Foi cachaça que matou...

Baranco dize – preto fruta,
Preto fruta co rezão;
Sinhô baranco também fruta
Quando panha casião.

Nosso preto fruta garinha
Fruta sacco de fuijão;
Sinhô baranco quando fruta
Fruta prata e patacão.

Nosso preto quando fruta
Vai pará na correção,
Sinhô baranco quando fruta,
Logo sai sinhô barão²⁷

Santa Anna Nery, em 1888, em seu *Folk-lore brésilien* já demonstrava conhecer o ditado “Negro quando rouba é ladrão; Branco quando rouba é barão.”²⁸ Nery, ao considerar que o ditado expressava “a opinião dos negros sobre os seus opressores”, parece conferir-lhes um sentido menos acabrunhado e mais contestatário. Em outra oportunidade, embora não deixasse de lamentar a influência dos negros na cultura nacional, admitiu existir “entre nós uma poesia popular”, em suas pró-

²⁷ Mendes, *Canções populares do Brasil*, p. 3. Esse mesmo lundu foi publicado em 1901 no jornal baiano *A Coisa* (26/5/1901), e reproduzido na íntegra por Silvio Humberto dos Passos Cunha, que prepara uma tese de doutorado para o Instituto de Economia da UNICAMP, intitulada “Um retrato fiel da Bahia: sociedade, racismo e economia na transição para o trabalho livre no Recôncavo açucareiro baiano, 1871-1920.” Agradeço essa referência a João José Reis.

²⁸ Nery (1848-1901) era paraense. Formou-se em Direito e em Ciências na Europa e foi membro de várias academias literárias. Viveu grande parte de sua vida fora do Brasil. Publicou *Folk-lore brésilien* depois do sucesso de uma conferência que realizou no Instituto Rudy de Paris. Ver *Folk-Lore Brésilien, poésie populaire. Contes et légendes. Fables et mythes. Poésie, musique, danses et croyances des indiens*, Paris, Librairie Académie Didier, Perrin et Cie., 1889, pp. xii a 272. A obra foi publicada em português, em 1992, pela Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana. Segundo o autor, temas como o do ditado transcrito existiam na França e faziam referência às diferenças entre ricos e pobres.

prias palavras, “*menos resignada*” (grifos meus), na qual predominava o que chamou de “nota negra” – “poesia galhofeira, desesperada, como-vida e, muitas vezes, duma excessiva crueza de expressão.”²⁹

Ainda em torno destes versos, vale a pena a opinião de Renato Mendonça na terceira edição de seu livro *A influência africana no português do Brasil* (a primeira edição é de 1933), pois parece conferir-lhes um sentido mais evidente de luta “contra o branco.” Depois de destacar que os contos africanos, ou de origem africana, sempre valorizavam a astúcia, afirma que onde mais se encontra “a sátira do negro contra o branco é no já famoso lundu de Pai João: nosso preto quando fruta, vai pará na correção; sinhô baranco quando fruta, logo sai sinhô barão.”³⁰ Apesar de não abandonar inteiramente a perspectiva de uma poesia que expressava “recalcamentos”, Mendonça admitiu que poderia também servir para “vingar a raça perseguida pelos brancos.” Além do lundu do Pai João, exemplifica esta perspectiva com a dança dos quilombos (é sintomático o exemplo que foi buscar), ou com uma “quadra que se lembrava ter ouvido no engenho [em Alagoas], na boca de negros e caboclos”:

Folga negro
Branco não vem cá
Se vié,
Pau há de levá
Se vié,
O diabo há de levá.³¹

²⁹ Santa Anna Nery, *Folclore brasileiro*, Recife, Massangana, 1992, p. 58. Florestan Fernandes também registrou uma versão desses versos, recolhidos na época de sua pesquisa: “Branco quando morre/ Foi a morte que o levou. / Negro quando morre / Foi cachaça que matou.” Para o autor, eles expressavam a repulsa por parte dos que desejam pronunciar-se ofensivamente contra a coletividade negra, onde muitos de seus membros morriam por excesso de bebida. O autor não levanta suspeita sobre o possível sentido irônico ou crítico destes versos. Florestan Fernandes, *A integração dos negros na sociedade de classes*, 3ª edição, São Paulo, Ed. Ática, 1978, vol. 1, p. 165.

³⁰ Renato Mendonça, *A influência africana no português do Brasil*, 3ª edição, Porto, Livraria Siqueira, 1948, p. 161. Mendonça era membro do Instituto Internacional dos Estudos Afro-Americanos e do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.

³¹ Idem, p. 160. Estes versos também foram publicados por Amadeu Amaral, em 1940, numa descrição da dança do Quilombo, em que foi registrada uma luta entre pretos e caboclos, conforme termos do próprio documento. Ver Amadeu Amaral “Reisado, bumba-meu-boi e pastoris”, *Revista do Arquivo Municipal*, nº 64 (1940), p. 269. Encontrei os mesmos versos num candombe da Irmandade do Rosário de Jatobá, Belo Horizonte, gravado pela Associação Cultural Cachuera, em 1993 (CD Batuques do Sudeste 2, documentos sonoros brasileiros, Acervo Cachuera, Coleção Itaú Cultural).

Comprovando a presença de Pai João em áreas escravistas além do Nordeste, o folclorista paulista Lindolfo Gomes, que residiu muitos anos em Minas Gerais, registrou algumas de suas histórias em *Contos populares do Brasil*, de 1918.³² Para o autor — diferentemente dos folcloristas anteriores, que não negaram a “autoria” ou a presença dos descendentes de africanos na construção do “Folclore de Pai João”— a constituição de um ciclo de contos tradicionais (ao lado do ciclo do diabo e do de Pedro Malasartes), protagonizados por este personagem, deveu-se ao “elemento mestiço ou agente assimilador.”

Autor não citado por Arthur Ramos e muito pouco conhecido até hoje, Lindolfo Gomes foi o primeiro a catalogar e classificar, pelo que pude apurar, esse tipo de conto, atribuindo-lhe uma abrangência nacional e tradicional. Em sua avaliação, esses contos teriam singularizado um “tipo caracteristicamente célebre no nosso meio”, que relembra para sempre o período, felizmente extinto, do cativo. Em sua perspectiva, porém, Pai João também poderia não ter sido tão resignado: “Astuto, esperto, algumas vezes; outras, ingênuo, lerdo e preguiçoso, Pai João sintetiza a complicada individualidade do preto velho africano dos nefastos tempos da escravidão.”³³

Enfim, ultrapassando a simples oposição entre Zumbi e Pai João, divulgada por Arthur Ramos, as interpretações e os registros dos folcloristas pesquisados parecem indicar que o “Folclore de Pai João”, ao menos desde o final do século XIX, se situava num campo bastante amplo de significados. Por um lado, na perspectiva do “bom escravo” conformado à escravidão, encontramos avaliações e evidências que qualificam este personagem como resignado, sofredor, lerdo, preguiçoso, nostálgico, portador de uma reação acabrunhada e mansa. Por outro lado, muitas vezes no mesmo autor, lemos sobre um escravo com opini-

³² Lindolfo Gomes, *Contos populares do Brasil*, São Paulo, Editora Revista/Cia. Melhoramentos, 1918, vol. 1, “Introdução”. Gomes nasceu em 1875, na cidade de Guaratinguetá, São Paulo, e morreu no Rio de Janeiro, em 1953. Residiu mais de 50 anos em Juiz de Fora, Minas Gerais. Romancista, poeta, teatrólogo, ensaísta, folclorista, contista, jornalista, professor, inspetor de ensino, membro da Academia Brasileira de Filologia, da Academia Carioca de Letras, da Academia Mineira de Letras, publicou vários livros, entre os quais, na área de folclore, *Folclore e tradições do Brasil* (1915), *Contos populares* (1918) e *Contos populares brasileiros* (1948).

³³ Gomes, *Contos populares*, vol. 1, “Introdução”.

ões próprias, astuto, esperto, vingativo, crítico e irônico, inclusive em canções e contos cantados e contados por personagens identificados pelos folcloristas como brancos e mestiços. Ora, todas estas possibilidades podem ser vistas como ações importantes da luta dos escravos pela liberdade, pela valorização e coesão do grupo e pela afirmação de uma identidade que não se resumia à subordinação ou à resignação, costumeiramente atribuídas a Pai João. O folclore que marcou este personagem traz à tona uma rica produção cultural, de contos, poesias e canções, onde, para além dos preconceitos raciais e sofrimentos, podiam ser articulados sentimentos, esperanças e sonhos dos escravos e seus descendentes.

Talvez tenha sido o alagoano Théo Brandão, em 1949, quem expressou com mais contundência o que chamo de o lado Zumbi de Pai João. Para o autor de *O folclore de Alagoas*, num capítulo especialmente dedicado às “Estórias de Pai João”, seriam profundas as marcas da escravidão e dos africanos na civilização brasileira, em vários campos, como danças dramáticas, música, cantos, artes, língua e fabulário. Havia um campo, contudo, em que essa influência assumia “um aspecto absolutamente próprio e característico: em certos contos ou estórias populares, burlescos ou faceciosos, em que a figura do escravo surge em todo o seu vigor e plenitude a retratar fielmente a época e o sistema escravagistas.”³⁴ Eram os contos de Pai João, dez ao todo, colhidos, segundo o autor, na tradição oral de Assembléia (Viçosa, Alagoas), onde se destacava a presença da população afro-descendente.

Reafirmando um lado das opiniões de Arthur Ramos, Théo Brandão defendeu que, no anedotário, Pai João era o personagem burlesco, enganado, boçal, atoleimado e, por isto mesmo, audacioso na maioria das vezes. Mas, noutras feitas – e aí estaria uma das especificidades da interpretação de Brandão – seria astucioso, matreiro e sabido. Seu nome até podia mudar (Pai Francisco, Pai José, Pai Miguel etc.), mas não seu tipo.³⁵

³⁴ Théo Brandão, *O folclore de Alagoas*, Maceió, Oficina Gráfica da Casa Ramalho, 1949, p. 121. Brandão (1907-1981) nasceu em Viçosa, Alagoas. Médico, foi membro da Academia Alagoana de Letras e diretor da Faculdade de História e Geografia de Alagoas. Publicou, dentre outros, *O folclore de Alagoas* (1949), *Trovas populares de Alagoas* (1951), *O Reisado alagoano* (1953), *Folguedos natalinos de Alagoas* (1961).

³⁵ Brandão, *O folclore de Alagoas*, p. 121 e 123.

Théo Brandão considerou, de um ponto de vista próximo ao do historiador, que os contos de Pai João retratavam a época (o problema é que considerava que a retratavam “fielmente”) e, por isto, percebia sua riqueza para a recuperação “dos costumes e usos do tempo da escravidão.” Nessa perspectiva, listou vários deles que, em geral, os folcloristas consideravam como símbolos da odiosa história da escravidão: “o quingingun”, serviço noturno obrigatório; os castigos de mesa de carro, a peia de couro cru e o “bacalhau” de três pernas; a paciência e a liberdade dos costumes. Ao mesmo tempo, Brandão não deixou de considerar que, onde houve escravidão, houve luta pela liberdade. Os contos, em sua avaliação, também expressaram “o desejo de libertação e de mudança social, a astúcia, a velhacaria etc.” Muito distantes estava esta ênfase de Brandão do julgamento que havia sido feito por Arthur Ramos, sobre a “reação resignada”, poucos anos antes.³⁶

Além do tema do lundu — “nosso preto quando fruta, vai pará na correção; sinhô baranco quando fruta, logo sai sinhô barão” —, outros se destacam nos registros realizados pelos folcloristas. Encontrei histórias de Pai João muito variadas: ele podia cantar a saudade de sua terra de origem, a oportunidade de diversão nas festas dos senhores e o afeto por estes; reclamava dos castigos (como a raspagem da cabeça), da péssima alimentação e do excesso de trabalho; protagonizava histórias onde dormia demais, curava seu amo, roubava-o e enganava-o. Nestes últimos casos, fingia saber ler, roubava galinhas e outros alimentos e “enrolava” no trabalho, de uma forma muito semelhante à de muitos escravos reais. Também dava recados errados, pedia a alforria, ficava feliz porque o engenho havia queimado e reclamava de uma sinhá, sua freguesa, que não pagava as compras (e “ele tinha que dá conta de seu cativo!”).³⁷ Pai João podia ainda cantar a liberdade, a abolição e a Princesa Isabel.

³⁶ Na análise dos contos, das poesias e das canções, procurei avaliar as diferenças entre os autores em função da época em que publicaram os seus registros. Entretanto, folcloristas antigos e mais recentes alternaram ou expressaram concomitantemente opiniões sobre o caráter acomodado ou crítico de Pai João. O seu lado contestador, contudo, foi destacado com mais ênfase por folcloristas mais recentes, como Théo Brandão e Abelardo Duarte (década de 1970). Mesmo assim, Roger Bastide, no início da década de 1950, ao se referir aos estereótipos presentes na literatura sobre o negro, manteve viva a visão de um Pai João passivo e a sua correspondente polarização com Zumbi. Bastide, *Estudos afro-brasileiros*, São Paulo, Perspectiva, 1983, p. 121.

³⁷ Nery, *Folclore*, p. 62.

Uma outra temática muito recorrente é a relação de Pai João com sua mulher, Mãe Maria, ou Malia como é mais comumente citada. Nesses casos, as histórias podiam envolver a traição de Mãe Maria, em função da idade avançada de Pai João, as espertezas do preto velho para manter a fogosa esposa, as festas e os jongs freqüentados pelo casal e, ainda, uma fuga dos dois ao lado de outros camaradas (como Zumbi, Pai João também podia fugir!).

Os temas acima, sem dúvida, mereceriam maior atenção, embora a sua simples listagem já indique que Pai João figura em histórias com enredos e desfechos muito diferentes, bem distantes das imagens do preto velho submisso ou do bom escravo feliz com seu senhor. Privilegiarei neste artigo uma das maiores audácias de Pai João: os casos em que procurava seduzir a sinhá. Antes algumas palavras sobre quem falava de Pai João.

Mas quem (e quando?) cantava ou contava as histórias de Pai João?

A origem dos versos registrados, no sentido de terem sido produzidos ou cantados por determinados agentes sociais, negros, mestiços ou brancos, não foi muito bem esclarecida pelos folcloristas, que em geral não se preocupavam com isso. Alguns deles manifestaram-se em relação ao problema, localizando a cantiga em algum engenho ou região, ou afirmando serem os cantadores de origem africana, como frisou Brito Mendes, ou negra, como fez Renato Mendonça.

Dados sobre autoria, intérprete, informante, circulação, local e época do registro não importavam tanto aos folcloristas, pois entendiam que a poesia, definida como popular, era sempre coletiva (muitas vezes miscigenada) e de tradição oral, base para os argumentos sobre a autenticidade da cultura e da identidade brasileiras.³⁸ Para Arthur Ramos, por

³⁸ Câmara Cascudo chega a concluir que é improdutivo ficar tentando estabelecer as origens dos contos (se africana, européia ou portuguesa), pois temas e motivos das “estórias africanas” também podem ser encontrados entre “brancos”, “semitas” e orientais. Cascudo, *Literatura oral no Brasil*, Brasília/São Paulo, Itatiaia/EDUSP, 1984, p. 239 e 251; a 1ª. edição é de 1952. Entretanto, como muitos folcloristas, não abre mão de buscar as origens das práticas culturais. Afinal, o folclore brasileiro era marcado pela contribuição de “brancos, negros e índios” e essas contribuições precisavam ser cada qual identificada.

exemplo, “as cantigas de Pai João”, apesar de serem cantadas por negros, “impregnaram, de maneira definitiva, o folclore brasileiro.” O próprio folclore definido como branco e mestiço era um reflexo da “influência do negro escravo com a sua longa e atormentada história.” O “Folclore de Pai João reunia quase toda a história de *nosso* inconsciente ancestral” (ênfase minha), concluiu o autor.³⁹

A partir da década de 1950, nos trabalhos de reconhecidos folcloristas, como Câmara Cascudo, acabou predominando a perspectiva de que os versos de Pai João não foram produzidos (ou cantados) por negros, embora fizessem referência às histórias contadas ou vividas especialmente pelos escravos.⁴⁰ Edison Carneiro, em 1957, afirmou que não reconhecia como negro o “Folclore de Pai João.” Seria fruto do “sentimento popular” em relação à escravidão, à dor e à revolta dos negros. Pela configuração e pela maneira de expressão, argumentou o autor, fazia parte da literatura oral de origem lusitana, embora ele aceitasse que seus versos possuíam “qualidades folclóricas.”⁴¹

Embora eu não tenha a pretensão (nem condições) de investir na determinação da origem dos versos, é importante definir o interesse do historiador na questão. A utilização dos folcloristas, sem dúvida, exige sempre muita atenção, pois eram intelectuais de diferentes formações que, engajados na construção de uma identidade nacional, realizaram escolhas e projetaram em suas obras diferentes visões sobre a escravidão, sobre os negros e sobre o próprio Brasil. Visando o interesse de um público letrado ou a educação das crianças através de um folclore infantilizado, suas obras, sem dúvida, projetaram avaliações parciais e muitas vezes preconceituosas. Porém, mesmo com todas estas distorções e limites, muitos versos e canções escaparam ao seu controle, pois regis-

³⁹ Ramos, *O folclore negro*, p. 243 e 232. Na introdução ao livro, Arthur Ramos reclamava do desinteresse pela história e pelo folclore do negro, devido “à presença de falsos cientistas que quiseram apagar no papel as ‘manchas negras’ [...], como se isso pudesse mudar a face dos nossos destinos” (p. 6). Para se entender o brasileiro, postulava, precisava-se entender o negro e o seu inconsciente ancestral. A preocupação de Arthur Ramos com o inconsciente ancestral deve-se à sua proximidade profissional com a psicologia social e a higiene mental. O folclore seria um método apropriado para se estudar o “inconsciente” das massas (Idem, pp. 257-259).

⁴⁰ Ver Cascudo, *Literatura oral*, p. 250.

⁴¹ Edison Carneiro, *A sabedoria popular*, Rio de Janeiro, MEC/INL, 1957, p. 73. Folclore, aqui, tem o significado de ser popular e tradicional.

traram (e publicaram) um rico e variado material que – como qualquer fonte – pode e deve ser analisado pelo historiador.

Entendo, primeiramente, que determinar a origem de práticas culturais não é fundamental para a construção do conhecimento histórico, muito menos a preocupação com o resgate do que seria comum a “todos”, na busca incessante de uma autêntica tradição da “literatura popular brasileira” ou “cultura nacional.” Há tempos os historiadores perceberam que as práticas culturais não são prisioneiras de certos segmentos sociais, de certas áreas geográficas ou de certos períodos considerados “de ouro.” As formas de circulação, re-apropriação, re-significação e conflito das práticas culturais fazem parte de nossas interrogações e estratégias de pesquisa.⁴²

De uma forma complementar, contudo, vale a pena não perder de vista a existência de muitas evidências e pistas, fornecidas pelos próprios folcloristas, de que Pai João, se não foi produzido, foi muito cantado por pessoas que se identificavam (ou eram identificadas) como negras, em várias partes do Brasil, tanto em áreas rurais de passado escravista, como nas cidades. Através de outras fontes, também ficamos sabendo que Pai João era uma fantasia de Carnaval muito usada pela população pobre e negra das ruas do Rio de Janeiro no final do século XIX e início do XX. Segundo um cronista de época, a tal fantasia associava a “sujeira das roupas à das palavras.”⁴³

Independente da origem do “Folclore de Pai João”, se inventado ou cantado por brancos, negros ou mestiços, senhores ou escravos, intelectuais ou pelo público das ruas (e também de circos e gravações fonográficas, como veremos), importa-nos entender a dimensão de que era “popularíssimo” e de significados muito variados (por vezes conflitantes), como as próprias avaliações dos folcloristas nos permitem pensar. Certamente, não teve o mesmo sentido em todos os locais em que foi contado e cantado. Muito menos ao longo do tempo, como se pode con-

⁴² Sobre essas possibilidades nas festas e carnavais, ver Maria Clementina Pereira Cunha (org.), *Carnavais e outras f(r)estas: ensaios de história social da cultura*, Campinas, CECULT/Ed. da UNICAMP, 2002.

⁴³ Ver Maria Clementina Pereira Cunha, *Ecoss da folia: uma história social do carnaval carioca entre 1888 e 1920*, São Paulo, Companhia das Letras, 2001, p. 33.

cluir a partir da constatação do predomínio de uma determinada versão de Pai João (ou esquecimento de outras) na historiografia (ou na “mentalidade coletiva”) em período recente. Assim, é importante tentar entender o registro, a publicação e a circulação de uma significativa produção de versos, contos e canções envolvendo Pai João – e, por extensão, o homem escravo e negro – numa determinada época, seja denunciando a violência da escravidão, as irreverências e os protestos dos escravos, ou o poder inexorável dos senhores.

Se muitos folcloristas não se preocuparam em datar com precisão as suas colheitas e os seus informantes, evidenciaram, de alguma forma, que eram registros do tempo da escravidão, “felizmente extinto.” Um bom caminho, então, para se inferir o período em que circulavam, é a partir da data de suas publicações.

Provavelmente um dos mais antigos, ao lado dos versos-lundu do Pai João registrados por Santa Ana Nery, foi o conto “Negro Pachola”, coletado em Sergipe por Sílvio Romero e publicado em 1883 na primeira edição do livro *Contos populares do Brasil*, na parte que denominou “contos de origem africana e mestiça.”⁴⁴ Como de costume, o autor não especificou o informante. Em o “Negro Pachola”, o personagem principal recebe o nome de Pai José, mas, sem dúvida, a temática do conto pertence ao que Arthur Ramos chamou de “Folclore de Pai João” (existem também outras versões deste conto, com o nome original de nosso personagem principal).⁴⁵ Aliás, como destacou Théo Brandão, não é incomum pelo Brasil afora os versos registrarem outros “Pais”, que ocupam os mesmos papéis de Pai João, como Pai Manuel, Pai José, Pai Francisco, Pai André, Pai Mateus (personagem freqüente do bumba-meu-boi), dentre outros. Pelo que se observará, este conto, coletado com

⁴⁴ Apesar de realizar essa divisão racial dos contos, Sílvio Romero chegou a declarar ficar “em muitos casos verdadeiramente embaraçado” quanto à determinação da origem. Sílvio Romero, *Contos populares do Brasil*, 3ª edição, Rio de Janeiro, José Olympio, 1954, p. 9 (a primeira edição, portuguesa, é de 1885; a segunda, brasileira, é de 1897).

⁴⁵ Théo Brandão registrou em Alagoas (Assembléia, Viçosa), no livro *O folclore de Alagoas*, de 1949, cinco variantes deste conto, envolvendo as conquistas fracassadas de Pai João: “Pai João e a viúva do Senhor” (1ª versão), “Pai João e a moça do sobrado”, “Pai João e a viúva do Senhor” (2ª versão), “Pai Mateus e a moça roubada”, “Moleque José e o Senhor.” Outras versões deste conto também foram registradas por Antônio Osmar Gomes (1951, Baixo São Francisco) e Lindolfo Gomes (Minas Gerais).

muitas variantes em todo o Brasil, parece situar-se na perspectiva de ridicularizar Pai João e evidenciar o poder dos senhores, embora depois de algumas atitudes audaciosas do escravo. Vejamos, resumidamente:

“Havia uma senhora de engenho casada e sem filhos.” Seu marido morreu e ficou em seu lugar “um preto africano, chamado Pai José.” Quando soube que iria “governar o engenho, Pai José ficou muito orgulhoso.” Ao distribuir o serviço com os outros negros, ordenou que pas-sassem a chamá-lo de “Sinhô Moço Cazuza.” Exigiu da senhora que “botasse banho para Pai José”, com “mulatinha esfregando as suas costas”, da mesma forma que fazia quando o antigo Sinhô Moço Cazuza chegava cansado em casa. “Vendo [ela] que devia acabar com as pacholices daquele negro, falou com dois criados, muniu-os de dois bons chicotes e mandou-os esconderem-se no quarto.” Esperou Pai José pedir mais alguma coisa e lhe disse que fosse para o quarto, pois costumava catar piolho do antigo senhor depois do banho. Lá chegando, foi surpreendido pelos criados e seus chicotes. “No outro dia, ainda magoado das pancadas”, dizia, quando interpelado, que “não era mais Sinhô Moço Cazuza, não, era Pai José.” “Nunca mais Pai José pediu banho, nem camisa engomada, nem à senhora para catar piolhos.”⁴⁶

Os contos, segundo os folcloristas, são histórias exemplares, oferecendo uma lição de moral, como parece evidente no final da aventura de Pai José. O difícil, no meu modo de ver, é precisar todos os significados e as possibilidades desta moral. O sentido mais imediato que podemos identificar é o que foi expresso pelo folclorista Antonio Osmar Gomes, ao registrar este mesmo enredo no Baixo São Francisco, provavelmente no final da década de 1940: “o castigo sempre cai na cabeça de quem não conhece o seu lugar e querem a mão, enquanto dão-lhe o pé.”⁴⁷

Em tese, a avaliação do folclorista não soa nada perigosa, lembrando inclusive um velho ditado bastante conhecido de que “quem tudo

⁴⁶ Romero, *Contos populares do Brasil*, p. 435.

⁴⁷ Antônio Osmar Gomes, “Tradições populares colhidas no Baixo São Francisco”, *Anais do 1º Congresso de Folclore*, 1951, vol. 2, pp. 175-176. Segundo o autor, a história de Pai João seria uma lenda que ainda se ouvia na década de 1940 repetida nos serões do Baixo São Francisco, como reminiscência das fazendas e dos engenhos de outrora, com os seus sinhôs, sinhás e os seus negros escravos.

quer, tudo perde.” Bem diferente deveria ser, se essa história fosse contada na época em que foi ouvida e publicada por Sílvio Romero, na conjuntura das lutas abolicionistas, quando estava em jogo a continuidade ou não das estratégias de dominação paternalistas e a definição dos limites da liberdade dos ex-escravos. A moral da história, nessa conjuntura, talvez servisse para indicar que o liberto não deveria esquecer o lugar que ocupava na hierarquia social. Mesmo livre, jamais deixaria de ser subordinado.

Mas não creio que este fosse o único significado, se levarmos em conta a última frase do próprio folclorista, ao sublinhar que existem os que “querem a mão, enquanto dão-lhe o pé.” Os libertos talvez estivessem querendo mais (no caso, querendo até a própria senhora!) do que se estava disposto a conceder (ex-escravos tendo relacionamentos amorosos com ex-senhoras devia ultrapassar o limite da tolerância ou da negociação senhorial). No mesmo sentido, algumas perguntas ainda ficam em aberto a respeito dessa história: como foi possível Pai José ter-se tornado um escravo tão audacioso, a ponto de conseguir substituir o seu senhor em todos os seus papéis, inclusive no de marido da senhora? Será que todos os contos acabavam assim, com o negro voltando ao seu lugar, devendo aprender que nada mudaria depois da abolição?

O próprio termo “pachola”, presente no título do conto, oferece algumas outras possibilidades. Os significados nos dicionários de época mostram que se referia a um tipo de pessoa farsista, que faz frases graciosas e satíricas, um galhofeiro e chalaceador. Por outro lado, as definições também lhe conferem atributos de pateta, preguiçoso e indolente (mandrião). Um pachola ainda poderia ser um gabarola, ou seja, uma pessoa que elogia os próprios atos e merecimentos, um presumido!⁴⁸ Em qualquer desses sentidos, alguns até mesmo opostos, a imagem do “Negro Pachola” estava longe de possuir uma única interpretação ou de sintetizar uma única moral para o conto.

Confirmando as minhas suspeitas sobre o período de circulação dessas histórias, Câmara Cascudo, comentando o conto “Negro Pachola”,

⁴⁸ Ver Cândido de Figueiredo, *Novo dicionário da língua portuguesa*, 4ª ed., Lisboa, Portugal-Brasil, 1926 (1ª ed. 1899); Antonio Moraes Silva, *Dicionário da língua portuguesa*, Lisboa, Typografia Lacerdina, 1813.

um pouco mais de cinquenta anos depois, em 1954, afirmava que a temática do atrevimento de Pai José pertencia a um verdadeiro “ciclo de anedotas de escravos e alforriados, com peripécias de comicidade exagerada e fatalmente desastrosa para o personagem principal.” Teriam sido “estórias” (como preferiu definir o folclorista) aparecidas no Brasil durante a campanha abolicionista, especialmente depois de 1870, e eram “popularíssimas.” Na classificação de contos proposta pelo autor, faziam parte do grupo temático das “facécias”, ou contos populares para rir e folgar, mas não só no sentido do “divertimento fácil e exterior.” As facécias seriam uma espécie de exemplo em que se utilizava a estrutura da anedota.⁴⁹

Câmara Cascudo ainda registrou que facécias como as de Pai José eram contadas nas varandas das casas-grandes e nos canaviais, sempre de efeito ridículo para o negro. Mas, “vez por outra” — sem, contudo, dar exemplos — haveria “a contraprova desafrontadora.” Para esses comentários, cita como referência um tio materno, que sabia contar a referida história, imitando a pretensa voz do velho Pai José. Já que o reconhecido folclorista nasceu em 1898, há grandes possibilidades de o seu tio-informante ter vivido o período da campanha abolicionista. O tal tio chamava-se Francisco José Fernandes Pimenta, era filho de Manuel Fernandes Pimenta, proprietário (não dos grandes) de terras e escravos. Ambos parecem ter sido uma fonte importante para o autor, pois são citados mais de uma vez, como fiadores de suas afirmações.⁵⁰

Se levarmos em consideração que os conflitos em torno da amplitude da liberdade dos libertos foram intensos, como tem afirmado a historiografia, é possível pensar que, à medida que cresciam as expectativas dos escravos, estavam sendo estabelecidos, através de histórias exemplares, o seu alcance e limites.⁵¹ Nada mais eficiente, para atingir um público amplo, do que a circulação de contos e cantigas que traziam ao

⁴⁹ Ver Cascudo, *Literatura oral*, p. 285. Ao lado do chamado “ciclo de Pai João”, as facécias também incluem “o ciclo de Pedro Malasartes” e o “ciclo do coelho e da onça.” Deve-se observar que Câmara Cascudo não recolheu nenhuma história de Pai João.

⁵⁰ Ver Romero, *Contos*, p. 437, e Cascudo, *Literatura oral*, p. 154.

⁵¹ Ver, dentre outros, Hebe Mattos, *Das cores do silêncio: os significados da liberdade no Sudeste escravista – Brasil, século XIX*, 2ª edição, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1998; Sidney Chalhoub, *Visões da liberdade: uma história das últimas décadas da escravidão na Corte*, São Paulo, Companhia das Letras, 1990, e Maria Helena P. T. Machado, *O plano e o pânico: os movimentos sociais na década da abolição*, Rio de Janeiro, Ed. UFRJ/EDUSP, 1994.

centro do debate problemas políticos mais amplos, de controle dos subalternos.

Os comentários de Câmara Cascudo permitem confirmar a idéia de que o “Folclore de Pai João” não era só de negros, posto que conhecido e imitado pelo tal tio Francisco José. Mas também era possível ouvi-lo onde trabalhavam os escravos, ali onde se pudesse localizar a referida “contraprova desafrontadora” (o lado Zumbi de Pai João?). Talvez nem sempre o ex-escravo voltasse ou permanecesse em seu suposto lugar.⁵² As histórias de Pai José e Pai João circularam muito além da casa-grande, justificando a afirmação de Cascudo de que eram “popularíssimas”, e dos folcloristas em geral, de que faziam parte do “conto popular brasileiro”, já que foram recolhidas em diferentes partes do Brasil e num razoável período de tempo. Um período, é plausível propor, em que ainda foi possível (ou era importante) recolher contos e cantos do “tempo da escravidão”, registrados na perspectiva saudosista do folclorista, mas que podem revelar, na ótica do historiador, memórias do cativo e das disputas em torno da extensão da liberdade dos ex-escravos e dos próprios escravos.

Desta forma, é compreensível que Pai João sirva hoje apenas como metáfora historiográfica, indicando a existência de uma figura escrava passiva e sofredora de nossa “mentalidade coletiva.” Pai João perdeu a graça, ou melhor, a força política do perigo e da irreverência, como conto, poesia ou canção popular. Deixou de ser fonte de registro, pesquisa e publicação. Permanece apenas onde a memória dos tempos do cativo ainda é um referencial identitário e político importante para a comunidade afro-descendente, como se pode verificar no trecho de um jongo cantado por uma senhora em Taubaté, São Paulo, e gravado em vídeo pela Associação Cultural Cachuera, no final da década de 1990!⁵³

⁵² Alguns outros folcloristas, como Antonio Osmar Gomes e Rossini Tavares de Lima, confirmam a hipótese de Cascudo de os versos de Pai João terem circulado bastante no período das lutas abolicionistas. Pesquisando as relações raciais na Bahia dos anos 1930, Donald Pierson localizou cantigas que podem ser incluídas no “Folclore de Pai João.” Para o autor, na mesma perspectiva de Cascudo, essa produção seria proveniente dos tempos da escravidão. Pierson reconhecia que muitos dos ditos poderiam ter servido como protesto do próprio negro. Donald Pierson, *Branços e pretos na Bahia*, 2ª ed., São Paulo, Ed. Nacional, 1971, pp. 384-387.

⁵³ Nesse jongo, os versos cantados referem-se ao fato de Pai João não querer abrir a porta de sua casa, nem com um pedido do delegado, pois a sua esposa, Mãe Maria, já estava dormindo. (Vídeo *Feiticeiros da palavra*, direção e roteiro de Paulo Dias e Rubens Xavier, Núcleo de Documentários da TV Cultura, São Paulo)

Os possíveis amores entre negros e sinhás

Contos e lendas como a do “Negro Pachola”, onde o negro “galhofeiro”, “presumido” e conquistador acaba recebendo castigos pelo atrevimento, predominam entre os que localizei.⁵⁴ Pode variar o motivo de toda história (um sonho, por exemplo), a forma da sedução (uma mulher na janela, o “rapto” da filha de um fazendeiro), da punição (uma surra, um tiro), da possibilidade de fuga (pelo chiqueiro, tendo ficado todo sujo), do final da história (Pai João castigado ou saindo ironizando a situação, dizendo que não podia ficar com a sinhá porque tinha bicho do pé), da pessoa que aplicava o castigo (os irmãos da senhora ou o próprio marido), ou a extensão da cumplicidade da senhora (que, no caso do “negro pachola”, foi bem pequena).

De tom evidentemente irônico e engraçado, com palavras de sentido duplo e malicioso, são quase todos contos ou canções envolvendo as investidas amorosas de Pai João, bem sucedidas ou não. Em apenas uma delas Pai João não chegou a ser castigado, embora tivesse declarado o medo disso acontecer. Este caso, uma das mais antigas poesias que localizei, encontra-se na primeira edição do livro *Cancioneiro do Norte*, do folclorista cearense José Rodrigo de Carvalho, publicado em 1903.⁵⁵ Apesar das dificuldades para precisar a origem e a época em que estes versos foram cantados – o autor afirma pertencerem à poesia anônima de Pernambuco e da Paraíba –, eles confirmam a presença de um audacioso Pai João.

Mesmo com receio de não ser bem sucedido, Pai João narra encontros com a senhora, fica feliz com a morte do senhor e sonha em ficar com ela e ganhar a alforria (ou vice-versa). O leitor vai perceber que os versos demonstram uma irreverente inversão do poder que tinham os senhores de livre acesso ao corpo da escrava, pois Pai João também canta a posse da senhora associando-a à da liberdade. Mais ainda, utili-

⁵⁴ Ver, por exemplo, os registros de Antonio Osmar Gomes, Lindolfo Gomes, Silvio Romero e Théó Brandão.

⁵⁵ O folclorista cearense, que viveu entre 1867 e 1935, foi advogado, procurador e secretário geral do Ceará. Foi presidente do Instituto Arqueológico e Histórico de Pernambuco e da Comissão de Folclore do 1º Congresso Afro-Brasileiro (Recife), em 1934. A segunda edição do *Cancioneiro do Norte* saiu em 1928, a terceira, em 1967.

za-se da religião do senhor e da metáfora sexual da boa comida (no caso uma “boa lingüiça”, que pode talvez sugerir também o uso, pela senhora, do corpo do escravo) para cantar os encontros com a sinhá. A frase “Pai João não gosta de negro”, entretanto, pode revelar atitudes não muito heróicas do personagem, reforçando a idéia de que só se interessa por sinhás, uma possível estratégia (individual, aliás) de ascensão social. O apelo aos companheiros escravos só aparece no final, quando a sua empreitada poderia correr riscos. Vejamos:

Canta Pai João:
Deus primita que chegue sábio,
Que meu sinhô vai pra feira,
Pra eu ficar com mim sinhora
Sentadinhos de cadeira....

Bravos, sinhá moça...
Bravos assim...

Pai João não gosta de negro:
Deus primita que chegue rumingo
Que meu sinhô vá pra missa
Pra eu ficar com mim senhora
Comendo boa lingüiça

Bravos, sinhá moça...
Bravos assim...

Pai João não gosta de negro:
- Ai, se meu sinhô morresse!...
Eu tinha muita alegria
E casando com mim senhora
Tomava a carta de forria.

Bravos, sinhá moça...
Bravos assim...

Pai João não gosta de negro,
- Ai, se meu senhor morresse,

Eu tinha medo d'uma coisa...
Que sinhá não me pagasse,
Botasse na mesa do carro,
E eu grudado nos fueiros⁵⁶
Largava a boca no mundo:
Acudam meus parceiros! ⁵⁷

As investidas amorosas de Pai João sobre sinhás e sinhás-moças (presumivelmente mais moças e virgens) não eram casos isolados na canção popular. Encontrei diversas evidências do interesse dos homens negros e de escravos por mulheres brancas e sinhás.⁵⁸ Nem todos, contudo, se chamavam Pai João.⁵⁹ Mestre Domingos, por exemplo, chamado de “negro atrevido” por sua sinhá, teve sucesso na empreitada, mesmo depois de alguns goles de parati, e ainda contou com a cumplicidade da senhora. Depois de um longo diálogo entre os dois, e sabendo que Domingos estava viúvo e desejava casar-se, sinhá responde:

- Mestre Domingos,
Passa para cá,

⁵⁶ *Fueiro* significa estaca de madeira, disposta ao redor da mesa do carro de boi, destinada a segurar a carga e a esteira, mas também membro sexual de qualquer mamífero de grande porte, e também do homem.

⁵⁷ José Rodrigo de Carvalho, *Cancioneiro do Norte*, Rio de Janeiro, 3ª ed., MEC/Instituto Nacional do Livro, 1967, p. 152.

⁵⁸ As sinhás, supostamente bem comportadas, parecem ter sido fontes importantes de inspiração para modinhas e lundus, alguns até de autoria respeitável, como Paula Brito, que cantavam a “sua bela marrequinha” ou “a pombinha de iaiá.” Ver Mônica Leme, *Que tchan é esse?*, Rio de Janeiro, Annablume 2003, pp. 83-102.

⁵⁹ Para outros exemplos, ver José Vieira, “Dança, música e poesia negra no Brasil”, *Mensário do Jornal do Commercio*, tomo ii, vol. ii, Rio de Janeiro, 1938, pp. 666-667 (“Sinhazinha mandou me chamá, p’rá tumá café cum biscoito...”); Gustavo Barroso, *Ao som da viola*, Rio de Janeiro, Departamento de Imprensa Nacional, 1949 (1ª ed. 1921), pp. 344-351 (histórias de caboclos tentando seduzir a filha do patrão); Santa Anna Nery, *Folclore*, p. 59 (histórias de negros velhos, com touca vermelha na cabeça, que freqüentavam, de preferência, as mulheres nas redes, quando estavam dormindo); Lindolfo Gomes, *Contos populares*, pp. 55-56 (uma história em que, apesar de Pai João ter levado um “tiro na creca” e a sinhá castigada, eles tiveram um caso, só descoberto com a volta do senhor); Silvio Romero, “O Caso João Alves Flor”, *Almanaque Brasileiro Garnier*, 1912, pp. 399-401 (um negro da fazenda de Santana do Paraibuna, no Estado do Rio de Janeiro, João Alves Flor, teria fugido com a filha do fazendeiro, seu patrão); Leonardo Mota, *Violeiros do Norte*, Rio de Janeiro, Cátedra, 1982 (1ª ed., 1925), p. 78 (registra um desafio em que o cantor escravo Inácio da Catingueira afirmava: “uma senhora que eu tive, andou comigo na mão”).

Me dê sua mão
Vamos comer maracujá.⁶⁰

Vistos estes casos, algumas perguntas precisam ser feitas: até que ponto as histórias eram factíveis ou pseudo-reais? Havia alguma possibilidade de Pai João – ou de outras personagens negras, como Mestre Domingos – conquistar a senhora? Ou eram como as “facécias”, exemplos contados através do riso e da anedota?

Se uma resposta definitiva é muito difícil, algumas evidências dão o que pensar. O primeiro autor que encontrei comentando o assunto, não muito à vontade, foi Gustavo Barroso, no livro *Através dos folclores*, de 1927.⁶¹ Confessa que nunca encontrara, na sua mania de recolher o folclore da escravidão, manifestações do amor de negros por sinhás brancas. “Pensava que era regra até sem exceção”, mas agora admitia que não, pois recebera de um amigo, Alcides Bezerra Cavalcanti, diretor do Arquivo Nacional, uma poesia popular com esta temática. E a fonte, surpreendentemente revelada, parecia bastante confiável para o autor mudar de opinião, chegando a declarar que o caso poderia ter acontecido, “não era impossível, antes, pelo contrário.”⁶² Ela havia sido colhida em 1912, em Bananeiras, estado da Paraíba, de uma mestiça analfabeta, “quase branca e nada feia, apesar dos estragos do tempo, chamada Antonia Pino.”⁶³ A história não difere muito das que tenho pesquisado, mas a

⁶⁰ Rossini, *Da conceituação do lundu*, documento 11, p. 20 e 21. A flor do maracujá era conhecida como a “flor da paixão.” Essa história de Mestre Domingos teve uma razoável circulação, no final do século XIX e início do XX, principalmente no Sudeste, mas também no Nordeste do Brasil. Rossini, para as referências do Nordeste, cita Samuel Carneiro, “Fizeram os negros teatro no Brasil?”, *Novos Estudos Afro-Brasileiros*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1937, vol. 2, pp. 222-242, sendo uma comunicação apresentada no 1º Congresso Afro-Brasileiro, em Recife, 1934. Eduardo das Neves, “o crioulo Dudu”, em *O trovador da malandragem*, 2ª ed., Rio de Janeiro, Livraria Valentim Editora, 1926, pp. 51-53 (as canções registradas são identificadas entre 1889 e 1902), apresenta uma versão bastante picante da relação de Mestre Domingos com a sua “patroa.” O cantor tinha em seu repertório outras versões de letras sobre sinhás. Nas canções gravadas em discos pela Casa Edison, entre 1907 e 1912, a temática do envolvimento entre negros (um deles Pai João) e sinhas também esteve presente.

⁶¹ Gustavo Barroso nasceu no dia 29 de dezembro de 1888, na cidade de Fortaleza, Ceará. Advogado e jornalista, publicou, na área do folclore, *Heróis e bandidos* (1917), *Casa de maribondos* (1921), *Ao som da viola* (1921), *O sertão e o mundo* (1923), *Através dos folclores* (1927), *Almas de lama e de aço* (1930).

⁶² Gustavo Barroso, *Através dos folclores*, São Paulo, Cayeiras, Rio, Companhia Melhoramentos de São Paulo, 1927, p. 110.

⁶³ Idem, p. 109.

cumplicidade da senhora no romance com o escravo de nome Manuino foi bem mais evidente.

Gustavo Barroso apresenta um curioso raciocínio para avaliar a possibilidade de união entre “negros e brancas” e “brancos e negras”, pois colocava como unidade de medida o próprio folclore. Para o autor, a expressiva maior quantidade de versos onde homens brancos juram amor pela mulher de cor indicaria a existência mais comum dessa relação. Entretanto, mesmo em menor escala, como atesta o número inferior de poemas encontrados pelo autor, os negros também se teriam mesclado às sinhás. Se seguirmos o raciocínio do folclorista, a julgar pelo número de documentos que tenho encontrado nesta pesquisa, a relação entre homem negro e mulher branca deve ter sido, então, bem mais expressiva do que se tem considerado.

Caminhos possíveis de relação sexual e amorosa, ou versos criados para rir, divertir, desafiar, insultar e criticar? São dúvidas que importam menos a este trabalho, embora entenda ser surpreendente a possibilidade de encontros entre escravos e sinhás, negros e brancas.⁶⁴ São contundentes as palavras de Câmara Cascudo, em *Vaqueiros e cantadores* (livro de 1939), sobre a presença desse tipo de poesia e canção. Embora se tenha negado a aprofundar o assunto, afirmou: “Há, na versalhada popularesca no nordeste, inúmeros lundus comentando certas simpatias da Sinhá pelo negrinho cheiroso e limpo que era recadeiro e pajem fiel. Mas, como diria Ruyard Kipling, isso é outra história...”⁶⁵

Nesta altura, os comentários de Gilberto Freyre sobre a possibilidade de encontro amoroso entre escravos e sinhás são indispensáveis. Em *Casa Grande & Senzala*, de 1933, afirma que não há indícios suficientes, a partir de relatos de viajantes, da tradição rural ou de críticos desabusados como o padre Lopes Gama, para se concluir, como fez

⁶⁴ A falta de registros sobre as audácias sexuais de escravos e negros – ou a temática do livre trânsito entre os sexos – pode ser exemplificada através da literatura romântica ou naturalista, ou mesmo pelos lundus escritos por autores masculinos reconhecidos. Como demonstrou Heloisa Toller Gomes, ali eram mínimas as chances de acontecer uma relação amorosa interétnica da forma transcrita pelos folcloristas. Gomes, *As marcas da escravidão: o negro e o discurso oitocentista no Brasil e nos Estados Unidos*, Rio de Janeiro, Ed. da UFRJ, 1994, p. 144.

⁶⁵ Câmara Cascudo, *Vaqueiros e cantadores: folclore poético do sertão de Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará*, Porto Alegre, Globo, p. 114.

Manuel Bonfim, que a sinhá-moça não raramente se entregava aos “molecotes.” Verificavam-se casos de “irregularidades sexuais entre sinhá-donas e escravos, mas raramente”, como conhecia em Pernambuco. Na avaliação de Gilberto Freyre, as sinhás-moças estavam sempre sob as vistas de uma pessoa mais velha ou da mucama de confiança. À noite, dormiam nas alcovas bem no meio da casa, vigiadas por todos os lados.⁶⁶

Em *Sobrados e mucambos*, de 1936, o autor voltaria ao assunto, reconhecendo a atração dos mulatos, especialmente os que se “aristocratizaram pela educação”, pela mulher branca, como no caso do Dr. Raimundo do romance de Aluísio Azevedo. Crimes raros, mas terríveis, guardados pela “tradição”, segundo o autor, foram testemunhos de casos em que sinhás brancas, “em momentos de grande ardor, se entregaram a escravos mulatos.”⁶⁷

Apesar de Freyre sugerir já ter sido invalidado um estudo que atribuía ao negro maior tamanho do órgão sexual, considerava que, em parte, esta crença, ao lado do gosto pelo diferente e bizarro, poderia explicar “o interesse sexual da mulher branca pelo mulato e mesmo pelo negro.” Segundo o autor, endossando a opinião de um artigo publicado num periódico inglês, a tal crença vinha de longe, estando presente entre os orientais e entre os antigos romanos. Já servira, inclusive, para justificar o ciúme sexual “do macho de raça adiantada com relação ao da raça primitiva”, o que explicaria, para o autor, ao lado de motivos de ordem econômica, certos ódios de raça (provavelmente pensava nos linchamentos no sul dos Estados Unidos). “Para contrariar o encanto do macho negro sobre a mulher branca”, afirmou Gilberto Freyre, “o branco civilizado teria procurado desenvolver uma aura de ridículo e de grotesco em volta do preto e da sua primitividade e – pode-se acrescentar – uma aura de antipatia em torno do mulato.”⁶⁸

⁶⁶ Gilberto Freyre, *Casa Grande & Senzala*, 18ª ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1977, pp. 338-340.

⁶⁷ Idem, *Sobrados e mucambos*, p. 601. Discutindo os contatos e fluxos socioculturais no Caribe, Sidney Mintz e Richard Price assinalam a possibilidade da existência de contatos entre escravos e mulheres livres, embora “para os colonos, era crucial negar que tais relações pudessem ocorrer.” Sidney Mintz e Richard Price, *O nascimento da cultura afro-americana: uma perspectiva antropológica*, Rio de Janeiro, Pallas, 2003, pp. 48-49.

⁶⁸ Idem, pp. 603-604. Florestan Fernandes também abordou a questão da pretensa maior força sexual dos “homens negros e mulatos”, uma “pura explosão erótica”, como afirma. Para o autor, diferentemente de Freyre, esta qualidade teria sido exacerbada ao longo da escravidão e da pós-abolição

Mesmo sem ter analisado os registros folclóricos ou a poesia popular, o pensamento de Freyre, neste aspecto, oferece uma chave de explicação para as canções que enfocaram os fracassos e as “pacholices” de Pai João (como também dos menestréis, nos Estados Unidos, como veremos): a rivalidade racial, o ciúme sexual do homem branco, nos termos de Freyre. Invertendo a direção da análise do autor e considerando estas canções como veículos de expressão dos conflitos sociais – locais de resistência, revide e subversão, se cantadas por negros – é possível propor que tematizaram a luta em torno da redefinição das relações e das identidades raciais no período da abolição e da pós-emancipação. Nas canções de Pai João, engraçadas e irônicas, pode-se perceber que, mesmo em situações por vezes desfavoráveis (e ridículas) para o protagonista, se projetava, como num jogo de forças, a extensão do desejo dos escravos e dos negros (e também das sinhás?), por um lado, e os limites do respeito à autoridade dos senhores e futuros patrões, por outro.

Dimensões de Pai João

A avaliação de Câmara Cascudo de que os contos de Pai João faziam parte de um ciclo anedótico (as “facécias”), com histórias exemplares para rir e folgar, reforça a perspectiva de que a ironia e a sátira, se serviam para ridicularizar, também tinham o poder de criticar, denunciar e soltar a imaginação. Câmara Cascudo talvez tivesse em mente essas variadas possibilidades, ao referir-se à existência de versos de Pai João diferentes dos cantados nas varandas das casas-grandes – a “contraprova desafrontadora”, como definiu. Na conjuntura do abolicionismo, complementariamente, ao lado das “facécias exemplares”, um gênero musical, o lundu, marcou o período com suas desafiantes ironias maliciosas e críticas, com letras de variados sentidos, sobre brancos e negros, sobre

porque “o negro teria sido despojado e excluído de tudo, menos de seu corpo e das potencialidades que ele abria à condição humana.” O autor também reconheceu neste aspecto uma certa “sobrevivência” das “tradições africanas”, mas deturpadas pela escravidão. Fernandes, *A integração do negro*, pp. 151-153.

mulatas e, não poderia deixar de ser, sobre Pai João.⁶⁹ Lundus, contos, canções e poesias populares tinham muito em comum.

Como definiu o paulista Rossini Tavares de Lima, um estudioso do lundu na década de 1940, este gênero era “a nossa canção satírica, a única que censura ou ridiculariza pessoas, fatos, classes e demais aspectos da sociedade em que vivemos ou viveram nossos avós.”⁷⁰ Seu poder de divulgação e circulação, entretanto, foi muito maior que o dos contos e das canções publicadas pelos folcloristas. Além de ser cantado nas áreas rurais, nas ruas e em festas populares, o lundu estava presente nos salões mais requintados das cidades e na indústria fonográfica do início do século XX, tendo sido divulgado por vários artistas, inclusive por um famoso cantor, Eduardo das Neves, mais conhecido como “o crioulo Dudu” (1874-1919).

Uma versão do “Lundu do Pai João”, próxima da que foi publicada por Julia Brito Mendes e Arthur Ramos, como destaquei páginas atrás, ganhou espaço na nascente indústria cultural, ao ser gravada em disco pela moderníssima Odeon/Casa Edson (nº 120351), em 1912, numa época em que o gênero só era menos gravado que a modinha.⁷¹ Com interpretação de Eduardo das Neves, o lundu recebeu o título de “Preto Forro Alegre.” No caso, o personagem principal é “Pai Francisco”:

Quando meu sinhô me disse [*estrofe recitada de forma solene*]⁷²
Pai Francisco vem cá
Vai buscar roupa branca, papel e pena
Que você vai se forrar.

⁶⁹ Sobre lundus com temáticas envolvendo mulatas, ver Martha Abreu, “Mulatas orgulhosas e crioulos atrevidos: conflitos raciais, gênero e nação nas canções populares (Sudeste do Brasil, 1890-1920)”, *Tempo*, vol. 8, nº 16 (2004), pp. 143-173.

⁷⁰ Lima, *Da conceituação do lundu*, p. 7.

⁷¹ Ver arquivos da Casa Edson, hoje depositados no Instituto Moreira Sales/Rio de Janeiro, e Humberto Franceschi, *A Casa Edison e seu tempo*, Rio de Janeiro, Petrobrás/Sarapuí, Biscoito Fino, 2002, CD nº 1, documentos da Casa Edison. Em um outro lundu intitulado “Pai João”, também gravado por Eduardo das Neves, o protagonista, além de não abrir a porta por ordem do delegado, cantava que no domingo “sinhô” iria passear e ele ficaria tomando conta da “meninada de sinhá.”

⁷² Procurei registrar o ritmo desta canção através de frases em itálico que seguem a primeira frase de cada verso. A alternância entre versos solenes e lundus dá à canção grande comicidade. É possível que o acervo da Casa Edison, em breve, seja disponibilizado na *internet* pelo Instituto Moreira Sales/RJ.

E eu fico [*estrofe-refrão cantada em ritmo de lundu*]
Como um sarapatalho
Como um gambá
Quando cai em muro errado

Ulha minha crioula
Ulha minha negra
Vem cá crioula assanhada

Quando eu vim da minha terra [*estrofe recitada de forma solene*]
Não comia qual peru
Chegando na terra de branco
Carne seca com angu

Refrão... [*estrofe-refrão cantada em ritmo de lundu*]

Branco disse que negro fruta [*estrofe recitada de forma solene*]
Negro fruta com razão
Mas o branco também fruta
Com ar de capitão

Refrão... [*estrofe-refrão cantada em ritmo de lundu*]

Branco disse que não bebe [*estrofe recitada de forma solene*]
Nem vinho, nem bebe cana
Mas vai ver a garrafinha
Está em baixo da cama

Refrão... [*estrofe-refrão cantada em ritmo de lundu*]

O crioulo mal chegou
Já ta enrolando o Brasil, hein?

As duas primeiras estrofes desta canção foram também registradas por outros folcloristas, no início do século XX, e são representativas de uma temática presente nas histórias de Pai João: a busca pela alforria.

Alexina Magalhães Pinto registrou-as, em Minas Gerais, como uma “cantiga de palhaço”, intitulada “Pai Francisco”, em livro publicado em 1910.⁷³

Numa versão ainda mais completa que a de Magalhães Pinto, Mário de Andrade, na década de 1920, localizou as referidas estrofes em São Paulo (interior e capital), onde, em sua avaliação, estariam representados os passos principais da vida de um escravo. Era o “Lundu do escravo.” Dentro do estereótipo de Pai João, a história indicava que Pai Francisco provavelmente teve um “bom senhor” e comportou-se “bem”, pois, apesar de muito trabalho e dos castigos, obteve licença para casar, lavar os pés, cortar as unhas e, na velhice, a tão perseguida alforria. Para um folclorista preocupado com a síntese cultural brasileira, como Mário de Andrade, a música seria “portuguesa” e o estribilho, “afro-brasileiro.”⁷⁴

A versão completa do “Lundu do escravo” teria sido obtida a partir de alguns informantes (brancos, pelo que o texto dá a entender), que se lembravam, dos tempos de criança, de alguns versos cantados nos circos paulistas do século XIX por palhaços negros ou pintados de preto (como os *black faces* norte-americanos). Para Mário de Andrade, “essa vida [dos escravos], os palhaços eternizavam no circo para divertir filho de branco: ‘Fio de baranco’, os Pais Franciscos falavam.”⁷⁵

Cantados por palhaços de circo do século XIX ou pelo “crioulo Dudu”, que também havia sido um famoso palhaço de circo na década de 1890, os lundus do “Preto Forro Alegre”, de “Pai Francisco” ou do “Escravo” são ótimas evidências de como as canções e os versos, assim como os contos, se misturavam e se espalhavam por várias publicações, regiões e entre diferentes segmentos sociais, ganhando novas versões e significados. Se levarmos em conta que os circos no século XIX não eram só para os “filhos de baranco” rirem – o público era muito mais variado do que poderia supor Mário de Andrade – e que se tornaram um espaço de discussão de questões do cotidiano, os lundus envolvendo Pai Francisco – ou Pai João – podem ter expressado outras identidades e

⁷³ Alexina de Magalhães Pinto, *Cantigas das crianças e do povo, danças populares*, Rio de Janeiro, Ed. Alves, 1910, p. 77.

⁷⁴ Mário de Andrade, “Lundu do escravo”, in *Música doce música*, São Paulo, Martins, 1963, pp. 74-79 (1ª. ed. 1933).

⁷⁵ Idem, pp. 74-79

outras lutas, como os registros dos folcloristas já deixavam escapar.⁷⁶ Por vezes, ainda veiculavam críticas e ironias bem mais picantes, como a que foi gravada pelo cantor da Casa Edison. Pelas últimas estrofes, especialmente as duas últimas frases, interpretadas por Eduardo das Neves, fica evidente o quanto esses lundus podiam falar da situação dos negros, desafiando, através da música e da sátira, as ideologias, as hierarquias e as desigualdades raciais, que foram recompostas depois da abolição.

Mais um comentário se faz necessário sobre a grafia de muitos registros produzidos por folcloristas, ao seguirem o que Théo Brandão chamou para Alagoas de “fala de negro da costa”, mas também conhecida como “língua de preto.” Segundo o autor, os cantadores ainda empregavam, no período em que fez os seus registros, na década de 1940, esta forma de falar.⁷⁷ Se não consegui obter explicações definitivas sobre o uso dessa linguagem, é possível pensar que podia servir para criar situações cômicas, como na canção do “crioulo Dudu”, nas versões dos palhaços de circo e, talvez, dos cantadores ouvidos por Théo Brandão. Entretanto, não se pode desprezar a possibilidade de ter sido recolhida de africanos idosos, na segunda metade do século XIX, como sugeriu Brito Mendes em 1910.⁷⁸

A denominação de “Pai” também pode ajudar a fortalecer essa última possibilidade. No *Vocabulário pernambucano* de Pereira da Costa, organizado no século XIX, a palavra pai recebeu o significado de “tratamento de respeito dado aos pretos velhos, e noutros tempos mesmo, indistintamente, a livres e escravos: Pai João, Pai Antonio, etc.”⁷⁹

⁷⁶ Sobre o circo-teatro, ver Ermínia Silva, “As múltiplas linguagens na teatralidade circense: Benjamin de Oliveira e o circo-teatro no Brasil no final do século XIX e início do XX”, Tese de Doutorado, UNICAMP, 2003. Eduardo das Neves chegou a ser empresário de um circo, o Circo Brasil, que fez grande sucesso em outubro de 1910 na rua de Santana, Cidade Nova, Rio de Janeiro. *Correio da Manhã*, 13 de outubro de 1910. Segundo Vagalume – jornalista Francisco Guimarães – Eduardo das Neves teria cantado um Pai João no teatro Apolo, no Rio de Janeiro, ao lado de Xisto Bahia, no final do século XIX. Francisco Guimarães, *Na roda de samba*, 2ª ed., Rio de Janeiro, Funarte, 1978 (a 1ª ed. 1933). A letra transcrita por Vagalume é muito parecida com a do jongo cantado na década de 1990 por uma senhora de Taubaté, São Paulo (ver nota 53).

⁷⁷ Brandão, *O folclore das Alagoas*, p. 122.

⁷⁸ É comum ver-se representações dessa “fala de negro” em jornais satíricos e xistosos do século XIX.

⁷⁹ Pereira da Costa, *Vocabulário pernambucano*, 2ª ed., Recife, Secretaria de Educação e Cultura, PE, 1976, (1ª ed. publicada pela *Revista do IAHGP*, 1938). Ao explicar o termo “pai”, Alexina de Magalhães, citando Fustel de Coulanges, refere-se a um “termo de juvenil deferência.” Magalhães, *Cantigas das crianças e do povo*, p. 77.

Sem dúvida, os pretos velhos, em função do fim do tráfico em 1850, poderiam ser africanos, livres ou escravos. Por sua antigüidade numa fazenda ou região, pelo conhecimento adquirido e pela herança africana, exerciam liderança e autoridade dentro da comunidade escrava, como já apontaram alguns historiadores.⁸⁰

Esta constatação, entretanto, nos coloca mais uma vez no centro das dificuldades de análise de Pai João na poesia popular. Se a denominação “Pai” indicava um tratamento respeitoso, afetuoso talvez, dirigido a uma pessoa mais velha, que já deveria ser conhecida há muito tempo pelos senhores, de quem esperavam um “bom comportamento”, por que Pai João foi escolhido, no final do século XIX, para ser um personagem canalizador da sátira e da irreverência? Talvez exatamente por isto. Até Pai João poderia deixar de ser o mesmo no pós-abolição. Quem sabe não estaria se transformando num “crioulo malandro”, como tão bem expressou Eduardo das Neves no título de um de seus livros?⁸¹ A sabedoria da malandragem pode ter tido antecedentes.

Um parente próximo norte-americano

Ao registrar em seu livro, de 1910, uma canção sobre Pai José, um escravo sofredor, dentro do estereótipo de Pai João, Alexina Magalhães Pinto fez um sugestivo comentário, em nota de pé de página. Em inglês, para a autora, o termo utilizado era *uncle*, ou seja, tio. *Uncle Tom's Cabin*, especifica bem. *Uncle Tom* foi o personagem-título do famoso

⁸⁰ Segundo Robert Slenes, “o respeito aos anciãos e, portanto, a identificação da ‘idade’ com ‘liderança’ é praticamente universal nas culturas africanas.” Slenes, “‘Malungu, ngoma vem!’: África coberta e descoberta no Brasil”, *Revista USP*, nº 12 (1991-1992), p. 61. Havia ainda a possibilidade de estes “pais” serem autoridades religiosas ligadas a cultos afro-brasileiros. Nessa perspectiva, podiam reforçar a imagem do respeito ou, inversamente, do estereótipo em torno do negro feiticeiro e perigoso. Sobre esse último sentido, na segunda metade do século XIX, ver Gabriela Sampaio, “A história do feiticeiro Juca Rosa: cultura e relações sociais no Rio de Janeiro Imperial”, tese de Doutorado, UNICAMP, 2000. Pelos limites deste artigo, não irei aprofundar a presença dessas lideranças religiosas na literatura de romances da segunda metade do século XIX e início do XX.

⁸¹ Eduardo das Neves publicou livros com versos de lundus e modinhas. Dentre eles, *O trovador da malandragem*, Rio de Janeiro, Livraria Quaresma Editores, 1926 (2ª edição, com canções registradas entre 1889 e 1902).

romance *A cabana do Pai Tomás*, um livro publicado em 1852, nos Estados Unidos, pela autora nortista Harriet Beecher Stowe, que acabou tornando-se um símbolo da campanha abolicionista naquele país, por ter denunciado a escravidão sulista. Stowe criara um escravo afetuoso e infantilizado, dedicado ao senhor, que até resistira à dominação, mas de uma forma já nossa velha conhecida, uma “resistência passiva.”⁸²

Outros folcloristas, como Arthur Ramos, Câmara Cascudo e Théo Brandão também procuraram comparar a personalidade de Pai João com algum equivalente do folclore norte-americano, mas escolheram um outro personagem, *Uncle Remus*.⁸³ Pelo que consegui apurar, *Uncle Remus* e *Uncle Tom* foram criados por autores brancos, baseados em personagens imaginados, com fins evidentemente políticos. Se *Uncle Tom* se relacionava com a campanha abolicionista, *Uncle Remus* estava inserido nas lutas do pós-abolição.

Uncle Remus foi criado por um folclorista sulista, Joel Chandler Harris, no final da década de 1870, quando também se iniciavam os estudos de folclore naquele país. A partir de sua observação e entrevistas com vários velhos ex-escravos, Harris procurou recuperar, em meio à difícil conjuntura do pós-guerra, as relações de dependência e reciprocidade do Velho Sul através das histórias e dos contos de um escravo que, fiel a seu senhor e disposto a todos os sacrifícios, sabia corresponder à benevolência oferecida.⁸⁴ Os contos e os versos de *Uncle Remus* acabaram ultrapassando o seu próprio criador e ganharam diferentes publicações e versões, embora mantivessem em comum alguns aspectos-chave do personagem: a velhice, a fidelidade ao senhor e uma certa vinculação

⁸² Ver George M. Fredrickson, *The Black Image in the White Mind: The Debate on Afro-American Character and Destiny, 1817-1924*, Nova York, Harper Torchbooks, 1972, p.117. Para o autor, *Uncle Tom* sabia resistir à dominação, mas uma resistência passiva, recusando-se a violar a ordem de sua consciência cristã.

⁸³ Encontrei também a referência a um outro parente próximo do Haiti, *Oncle Bougie*. Aliás, a sua esposa, como a de Pai João, era Tia Malia. Ver Romero, *Contos*, p. 399, 387; Ramos, *O folclore*, p. 224, 231; Brandão, *Folclore de Alagoas*, p. 121. Nas palavras deste autor, Pai João é o negro velho dos engenhos, *alter ego* brasileiro do *Uncle Remus* do folclore norte-americano e do *Oncle Bougie* e da Tia Malia do anedotário haitiano.”

⁸⁴ Joel Chandler Harris (1848-1908), *Uncle Remus, his Songs and his Sayings*, Nova York, D. Appleton, 1880. O livro é uma reedição de contos recolhidos e apresentados por Harris como se fossem contados pelo velho *Uncle Tom* a um pequeno garoto, filho de um proprietário rural.

ao público infantil, o alvo principal dessas publicações, repletas de animais brincalhões e felizes.

Sem dúvida, podemos entender a estratégia dos folcloristas brasileiros, pois existem muitas aproximações entre todos esses personagens. Pai João, *Uncle Tom* e *Uncle Remus* surgiram – ou ganharam fama – na conjuntura abolicionista; suas personalidades estavam ligadas também à seleção e à divulgação de determinadas imagens e expectativas em torno da docilidade do “bom escravo” ou do “bom liberto”; e, complementarmente, também sofreram um processo de infantilização, ao receberem atributos de ingênuos, alegres e inconseqüentes. O livro de Alexina de Magalhães Pinto, por exemplo, fonte importante para conhecermos Pai João, com quase duzentas páginas, intitulava-se *Cantigas das crianças e do povo* e fazia parte da coleção “Biblioteca Infantil”, segundo consta na própria publicação.

Entretanto, há diferenças importantes. As histórias de Pai João no Brasil não foram criadas ou organizadas especialmente por um autor ou folclorista, como nos casos de *Uncle Tom* e *Uncle Remus*, embora Alexina Magalhães Pinto talvez se possa aproximar do perfil dos autores norte-americanos.⁸⁵ A figura de Pai João, por sua vez, por ter sido registrada em várias partes do Brasil e por diferentes folcloristas, entre o final do século XIX e a década de 1940, aparece com significados mais plurais, menos chapados, que a de seus parentes norte-americanos.

As pesquisas mais recentes de folcloristas e historiadores nos Estados Unidos indicam, por outro lado, que, no caso de *Uncle Remus*, Harris empreendeu uma seleção apurada dos contos para os propósitos que lhe interessavam. O repertório, em termos de estilo e temática, era muito mais amplo e heterogêneo do que o escritor pretendeu conferir,

⁸⁵ Nas notas do final do livro, Alexina afirma que estudava os “negros do sul” (do Sudeste, especialmente Minas Gerais, pelo que pude entender). Visitava fazendas e colhia canções, cantigas e lendas (nem todas transcritas) de ex-escravos/as. Dentre seus informantes, destacou uma “mulata do Bonfim, Bahia”, uma “preta retinta” do São Francisco, filha de africanos, e um “preto velho cearense”, que teria nascido em 1842. Para a autora, “a afetiva raça negra” teria contribuído para a “liga, unificação e fusão das primitivas tradições estéticas européias e mesmo africanas na alma nacional.” Com a imigração, havia a ameaça de “desagregação desse elemento” e surgia a necessidade de incentivo ao culto das tradições “basilares nossas”, através de festas, quadros comemorativos e livros atraentes e acessíveis.” Magalhães Pinto, *Cantigas*, p. 195.

inclusive irreverente e contestador, pois esbanjava ironia e sátira sobre a condição escrava e sobre as relações raciais.⁸⁶ Um sentido explicitamente político não foi percebido por Harris. No Brasil, é claro, nossos folcloristas também selecionaram o que ouviram e desejaram publicar, mas, como estou procurando demonstrar, não conseguiram silenciar todas as possibilidades de Pai João, como parece ter acontecido com mais evidência nos Estados Unidos.

Outra imagem recorrente sobre os negros nos Estados Unidos, produzida no século XIX, especialmente na segunda metade, que pode também ser comparada com a de Pai João, é a de Sambo, nome comum de vários escravos no período escravista. Este personagem risonho, inocente (quase bobo), malicioso (às vezes inteligente) e inconseqüente, parece ter tido mais paralelos com Pai João (e com o “negro pachola”). Também foi levado para os teatros e os circos, na figura de palhaços brancos (só brancos, no caso dos Estados Unidos) com os rostos pintados de preto (os *black faces*, conhecidos também como menestréis negros), com objetivo de fazer rir amplas parcelas da população — “os filhos de baranco”, diria Mário de Andrade — através da música, dos diálogos e da representação. Como mostrou Joseph Boskin, esse personagem, de ampla circulação na cultura popular norte-americana, tornava o homem negro um objeto de riso, diminuindo-lhe a masculinidade e a dignidade, enfraquecendo-o como um pretense concorrente sexual e econômico. Foi uma eficiente forma de opressão sobre os afro-descendentes até ser completamente eliminado das artes, de um modo geral, após o movimento negro das décadas de 1960 e 70.⁸⁷

Entretanto, até mesmo Sambo, nos Estados Unidos, pode ajudar a demonstrar o quanto o riso e a música assumiam outros significados e se tornavam um campo de conflito entre senhores e escravos, patrões e libertos. Na perspectiva dos brancos, os negros eram naturalmente engraçados e risonhos, mesmo durante a escravidão, o que ajudava a comprovar a sua pretensa infantilidade e inferioridade. Para os afro-descen-

⁸⁶ John W. Roberts, “Le discours de la folklorité: folklore afro-américain”, *Cahiers de Litterature Orale*, n° 31 (1992), pp. 46-71; Roger D. Abrahams, “Dans le ventre de l’éléphant...”, *idem*, pp. 73-91.

⁸⁷ Joseph Boskin, *Sambo: The Rise and Demise of an American Jester*, New York/Oxford, Oxford University Press, 1986.

dentes, muito diferentemente, a música e o riso podiam expressar crítica, identidade e consciência das desigualdades raciais vividas desde o tempo da escravidão. Há sugestivas evidências de que, desde o final do século XIX, artistas negros norte-americanos começaram a dar um novo sentido à arte dos menestréis, invertendo seus significados e revertendo para si a popularidade do mercado cultural e os ganhos dos sambos e dos *black faces* (isto ainda precisa ser investigado no Brasil, embora o “crioulo Dudu” possa ser um exemplo nessa direção).⁸⁸

Talvez a aproximação mais promissora a ser feita seja entre Pai João e um tal John (por coincidência João!), personagem escrava norte-americana descrita por Lawrence Levine.⁸⁹ John freqüentemente protagonizava os contos, factíveis e reais, às vezes pseudo-reais, coletados no final do século XIX. Diferentemente dos outros tios, não contava histórias e canções sobre aventuras e estratégias de animais frágeis, que procuram ludibriar ou vencer os mais fortes. Ele mesmo – como o nosso Pai João – era a estrela principal das histórias. John, um *trickster* (malandro, velhaco, trapaceiro) inteligente e esperto, vivia tentando enganar o senhor, “roubando-lhe” alimentos ou produtos. Às vezes tinha sucesso, outras vezes nem tanto.

Para Levine, através de John os escravos criaram uma figura que expressava e exemplificava (uma facécia, nos termos de Cascudo?) as suas vitórias, os perigos e os limites de suas malandragens. Da mesma forma que os contos de animais, narrados por *Uncle Remus* ou *Uncle Tom*, as histórias de John expressavam sentimentos e divulgavam estratégias de sobrevivência. Talvez as de animais, especialmente as que envolviam coelhos, de acordo com a pesquisa de Levine, levassem os sonhos mais longe, como o desejo da morte do senhor ou da conquista amorosa de sua esposa. Mas as aventuras de John também contribuíram para a construção de um sentimento e de um estilo cultural comum entre escravos e libertos frente ao mundo dos poderosos.⁹⁰

⁸⁸ Ver W. E. B. Du Bois, *As almas da gente negra*, trad. Heloisa Toller Gomes, Rio de Janeiro, Lacerda Ed., 1999 (1ª ed. 1903), cap. xiv; Paul Gilroy, *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*, Rio de Janeiro, UCAM/Editora 34, 2001, pp. 184-195.

⁸⁹ Levine, *Black Culture*, pp. 121-135.

⁹⁰ Idem, p. 135.

Ao realizar este pequeno mergulho nos estudos sobre o folclore afro-americano, de modo algum tive a pretensão de realizar um estudo comparativo sistemático com as histórias de Pai João – se bem que este é ainda um trabalho importante a ser feito, especialmente na área dos contos. Minha intenção foi apenas destacar, para além da suspeita de que nossos folcloristas beberam nas versões de *Uncle Tom*, *Uncle Remus* e *Sambo*, a existência de aspectos comparáveis entre todos os personagens, os contos e as canções apresentados.

Esta constatação permite recolocar a discussão dos significados desta produção cultural para os afro-descendentes numa perspectiva americana e até atlântica. De forma próxima ao que já foi realizado para os estudos sobre a família escrava, a brecha camponesa, as revoltas escravas e as visões de liberdade, a reflexão comparativa pode indicar o quanto a música, a poesia e o conto foram fundamentais para a luta dos afro-descendentes contra a opressão e a dominação raciais.

Não foram poucos os trabalhos acadêmicos que destacaram a presença da sátira, da ridicularização, da recriminação, do insulto e da ironia na produção artística de afro-americanos nos Estados Unidos e no Caribe.⁹¹ Para alguns autores, esses traços podem ser atribuídos a uma herança da África, onde as canções envolvem, ainda hoje, críticas pessoais, sociais e políticas, especialmente contra o abuso dos poderosos. A sátira nas comunidades africanas teria o sentido de liberar frustrações e unir o grupo.⁹² Nas Américas, os senhores teriam sido os alvos predile-

⁹¹ Ver, por exemplo, Roberts, “Le discours”, pp. 64-65, e *From Trickster to Badman: The Black Folk Hero in Slavery and Freedom*, Filadélfia, University of Pennsylvania Press, 1990; Roger D. Abrahams, *Afro-American Folktales: Stories from Black Traditions in the New World*, Nova York, Pantheon Books, 1985; William Bascon, *African Folktales in the New World*, Bloomington/Indianapolis, Indian University Press, 1992; Gena Caponi, “The case for an African American Aesthetic”, in Gena Caponi (org.), *A Reader in African American Expressive Culture* (Amherst, The University of Massachusetts Press, 1999), pp. 1-41.

⁹² Há um longo debate entre folcloristas e historiadores, desde o final do século XIX, nos Estados Unidos, mas também no Brasil, sobre o caráter africano, ou não, das canções satíricas e dos contos exemplares. Embora não possa aprofundá-lo no presente artigo, concordo com a forma com que Levine lidou com a questão: “a essência do pensamento, da visão de mundo e da cultura dos afro-americanos deve muito à África, mas não é puramente africana.” Levine, *Black Culture*, p. 135. Evidentemente, o humor e a crítica estavam presentes no Brasil, em jornais e revistas de cunho erudito. Ver Elias Thomé Saliba, “A dimensão cômica da vida privada na República”, in Nicolau Sevcenko (org.), *História da vida privada no Brasil* (São Paulo, Companhia das Letras, 1998), vol. 3, pp. 289-365.

tos dessas sátiras, que revelaram uma sofisticada arma de resistência dos afro-americanos contra a opressão. Nos Estados Unidos, a estratégia foi localizada em cantos de trabalho, contos e paródias sobre a condição dos escravos e dos negros frente aos mulatos e aos brancos. Ora, todas essas temáticas podem ser encontradas no “Folclore de Pai João” e no caráter satírico dos lundus registrados em todo o Brasil.

A perspectiva comparativa também abre caminhos para se pensar — certamente com mais profundidade, em outra oportunidade — que a ascensão de negros no mundo musical no período pós-abolição (através do *jazz* nos Estados Unidos, do calipso no Caribe inglês,⁹³ ou dos lundus e dos sambas no Brasil) não teria sido apenas um fenômeno local ou naturalmente determinado, como diriam muitos ex-senhores apreciadores dos sambos, dos *black-faces* ou dos palhaços negros brasileiros. Pode ter sido uma opção profundamente ligada às estratégias específicas de luta dos afro-descendentes nas Américas. Como sugere Paul Gilroy, a música teria expressado um elemento fundamental da cultura política negra desde o período escravista, quando era negado aos escravos o direito à alfabetização. Talvez exatamente por isto a “música negra” tenha sido escolhida, já no início do século XX, pela liderança negra norte-americana e caribenha, como o maior símbolo de uma imaginada autenticidade racial.⁹⁴

No caso específico deste artigo, procurei mostrar o quanto Pai João pode ter representado para os escravos em termos de desafios à dominação senhorial, reais ou sonhados. De fato, as canções e os contos protagonizados por este personagem podem ser entendidos como formas de valorização dos escravos frente ao poder dos senhores, de liberdade máxima, até para desejarem a sinhá! Foram caminhos de irreverência e crítica — mesmo em histórias feitas para rir e ridicularizar o protagonista — às desigualdades sociais e raciais, que se perpetuaram após o fim da escravidão. Pai João e o seu folclore não podem ser reduzidos à antítese de Zumbi, como pretendeu demonstrar Arthur Ramos. Muito ao contrá-

⁹³ John Cowley, *Carnival, Canboulay and Calypso: Traditions in the Making*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

⁹⁴ Gilroy, *O Atlântico*, p. 189, 245.

rio da resignação, percebe-se o uso do riso e da astúcia como armas de luta. Além do quilombo, da fuga e da revolta, os escravos e seus descendentes no Brasil encontraram muitas outras formas de expressão da rebeldia e da insubordinação.