
EROTISMO REMEMORATIVO

JORGE DE LIMA: REINAÇÕES DE UMA NEGRA FULÔ¹

Dinacy Mendonça Corrêa²(dinaletras@gmail.com)

Uma leitura de **Essa Negra Fulô**, no contexto da poesia de Jorge de Lima, em suas emanções temáticas de memória e erotismo, seus recursos linguísticos/estilísticos de estruturação do texto e partindo de uma visão sócio/antropológica.

Palavras-chave: desejo, memória, intertextualidade.

Une lecture de **Essa Negra Fulô**, dans le contexte de la poésie de Jorge de Lima, dans ses emanations thématiques (la mémoire et l'érotisme), ses recours linguistiques/stylistiques de l'structuration du texte, et à partir d'une vision socio-anthropologique.

Mots-clefs: désir, mémoire, intertextualité.

El deseo es más vasto que el amor pero el deseo de amor es el más poderoso de los deseos (Octavio Paz. A dupla chama, amor e erotismo, 1994).

Para Octávio Paz, se o poema é uma erótica verbal, o erotismo é uma poética corporal: na mesma proporção em que o poema desvia a linguagem de sua finalidade natural, imediata, que é a comunicação, o erotismo desvia o corpo de sua função primeira, a reprodução. Daí ser o erotismo uma sexualidade transfigurada, uma metáfora (Maria Esther Maciel. A lição do fogo: amor e erotismo em Octávio Paz, 2011).

O grande paradoxo da nudez, parece, é que ela, embora esteja em nossa frente, jamais será conquistada. Há algo de inatingível nesse corpo que se deixa tocar ao

¹ - Trabalho referente à disciplina O erótico na literatura, ministrada pela Professora Angélica Soares, no Programa de Doutorado em Ciência da Literatura. UFRJ-2011.

² - Professora da UEMA (Universidade Estadual do Maranhão), Mestre e doutoranda em Letras (Ciência da Literatura) - UFRJ.

abrir-se inelutavelmente para a comunicação com o outro. Tal “conquista” não é definitiva, mesmo quando no afã dos corpos ela quer render-se a ponto dos partícipes do jogo erótico sentirem que “possuem” um ao outro mesclando-se através dessa porta encantatória, à luz dos poros: a nudez (Contador Borges. A trágica nudez de Georges Bataille, 2011).

Em nossa literatura, inúmeros são os autores que têm erigido a mulher negra protagonista de suas criações e num enfoque todo especial sobre os atrativos de um corpo sensual, erotizante, fomentador de desejo, fetiche de sedução. E vale recordar, à guisa de referência, aquele período tenebroso, capítulo doloroso, da história da nossa civilização brasileira – quando, sob o imperativo de uma ordem patriarcal, predominante numa cultura e sociedade de raízes coloniais, centrada nos ideais de repressão e exclusão (sexual e racial), num sistema político de dependência socioeconômica (Gilberto Freyre, 2006)... essa mulher (ainda despreparada/fragilizada, em termos de autoconsciência crítica, no que tange às relações de dominação, experienciadas, estas, no espaço de exclusão social em que estava inserida e que a relegava a mero objeto de exploração), por força de sua condição étnico-social, teve que viver a sua sensualidade sob os circunstanciais esteriótipos. Daí, a imagem da afrodescendente como a “fêmea quente”, “a mulher fogosa”, naturalmente dotada de uma sensualidade à flor da pele.

Composto no início do século XX, próximo passado (precisamente na década de 20), em plena efervescência do Modernismo, então espelhado nos ideais de “libertação de uma série de recalques históricos, sociais, étnicos, que são trazidos triunfalmente à tona da consciência literária” (Cândido: 2000, p.110), o poema **Essa Negra Fulô**, aqui objeto de especulação, no que tange à problemática acima relanceada, está incluso nos **Poemas Negros** – segundo momento no percurso evolutivo da poesia de Jorge de Lima, também conhecido como o da **Poesia Negra**. Fase que vai desabrochando, a partir de 1925, com **O Mundo do Menino Impossível** e tomando corpo com os **Poemas** (1927) e os **Novos Poemas** (1929) e que vem autenticar (com selo de brasilidade) o verbo poético limiano.

Em **A minha América USA**, por exemplo, no fluir dos sentimentos cosmopolitas, num entrelaçar do pictórico, do sensorial e do lírico e numa incorporação

de vocábulos típicos da fala nativa, em sua tridimensionalidade luso/afro/indígena, flagrantes da vida brasileira se vão plasmando – como nos poemas **Planta** (em cuja paisagem textual desfilam espécimes lexicais: copaíba, dendê, coco pindoba, paud’arco, sapucaia, canafístula...) e **Xangô** (em sua gama de vocábulos africanistas: mocambo, quibundos, cafuzos, mazombos...).

Em **Poemas**, é através do verso livre e numa pluralidade temática, a emanar das profundezas do vivido, nas reminiscências da infância – a exemplo de n’ **O mundo do Menino Impossível** – que o poeta vem a redescobrir os labirintos secretos da Poesia e como numa intencional recorrência à memória. Reminiscências que, na conversão presente/pretérito (e vice-versa), vêm, forçosamente, a conjugar dois movimentos temporais: **memória** e **rememoração**. O primeiro, consistindo num *souvenir* natural das lembranças, num fluir involuntário do passado; o segundo, já num esforço consciente de reativação e revificação da memória. A propósito, uma breve notação bergsoniana (Bergson, 1998), no que tange às duas formas de sobrevivência do tempo pregresso: a **memória voluntária** (cuja aquisição se dá pelo hábito, pela repetição de um esforço, uma mesma ação, à base dos mecanismos motores) e a **memória involuntária** (concretizando-se em lembranças espontâneas), modalidades que comparecem na obra poética em destaque.

Em **Novos Poemas**, em “dinâmica e sugestiva análise das relações entre as classes sociais, implícitas na cultura do Nordeste” (Del Pino & Scarton, 1985, p.151), o nosso popular e antológico **Essa Negra Fulô** sobreleva-se, enfocando/evocando um dos traços mais fortes da cultura brasileira: **a presença do negro**.

É, pois, na “redescoberta, revivência e reexpressão da poesia existencializada na meninice” (Luft, 1973, p.117), que o poeta se encontra com o homem nordestino e com a terra brasílica. E num continuum que, de uma sublimação poética, vai abarcando os temas folclóricos, regionais e afrobrasileiros (no poetizar do dengue, da malemolência, do coloquialismo da linguagem, dos usos e costumes da terra). Coordenadas que ressurgem em **Poemas Negros** (1949). Como bem o diz Bosi (1970; p. 504), na poesia limiana, o “processo de composição mais comum é o rapsódico, lembrando de perto as sequências evocativas de Walt Whitman: os versos se alinham, em geral, nomes ou expressões nominais, que sugerem o embalo da evocação”.

Nesse embalo memorialístico, pode-se ainda detectar pontos de convergência entre essa poesia e a prosa de um outro nordestino – aqui, particularmente, convencionada prosa poéticoevocativa. Trata-se de José Lins do Rego e, por excelência, nas obras do Ciclo da cana-de-açúcar. Com efeito, é desse resgate do passado, cotidianizado na infância, que Lins do Rego lança mão, no projetar de um Nordeste revertido em painel sociocultural (regionalmente diversificado e interregionalmente relacionado), nas composições desse aludido ciclo. Não será demais repetir: como no autor de **Menino de Engenho**, a memória – a mais épica de todas as faculdades humanas, posto que, em sua abrangência, só ela confere à narrativa o condão de apropriar-se das coisas (por um lado) e resignar-se (por outro) com o desaparecimento destas, com o poder da morte (Benjamin, 1994), o que, por sua vez, remete ao tempo existencial à Heiddger, na postulação do “ser no mundo para a morte” – em Jorge de Lima, é força geratriz de todo um processo de criação poética. Como o faz notar ainda Bosi (*ibid.*), “por traz do mosaico ingênuo e colorido, o poeta vai reconhecendo os matizes de sua emotividade que coincidem com as de tantos meninos brancos do Nordeste: o convívio com o negro, portador das marcas profundas, tanto na conduta quanto nos hábitos vitais e lúdicos”.

E aqui podemos (ainda) falar em **memória individual** (processo psicológico básico) e **memória coletiva** (processo de construção grupal de identidade coletiva, a explicar uma experiência e um passado vivido por um grupo), no processo de estruturação linguística do poema e até mesmo lembrando Ecléa Bosi (1994), para quem é a linguagem, o elemento estruturador da memória, posto que reduz, unifica e aproxima, no mesmo espaço histórico e cultural, vivências múltiplas e tão diversificadas (o sonho, as lembranças, as experiências mais recentes) e Hallbwachs (1990) que vê, como mais participativa, a memória que remete a um grupo. E é de se convir: se, por um lado, o indivíduo internaliza as suas lembranças, por outro, está sempre a interagir com a sociedade, seus grupos e instituições, sua “comunidade afetiva” – no âmbito de cujas relações cada um constrói o seu cabedal memorialístico, considerando-se que a memória individual abastece-se na fonte das memórias dos vários e variados grupos, no contexto sociorrelacional.

Em suma: a memória é sempre uma construção no presente, à base de vivências/experiências do passado. E a memória coletiva, ressalte-se, é condição *sine qua non* para a formação e afirmação do sentimento de pertença do indivíduo a um

determinado grupo de passado social comum, garantindo a identidade e sob os auspícios de um, digamos, “banco de dados” compartilhado, a conectar-se, seja com a história, a realidade, seja com o simbólico. Reiterando (não será demais lembrar), as memórias individuais abastecem-se do “arquivo memorial” coletivo e histórico, atingindo uma dimensão mais ampla que aquela construída pelo indivíduo e seu grupo, sobrelevando-se, nesse contexto, a linguagem, como fator indispensável na afirmação do caráter social da memória... É pela linguagem que se dão as trocas de experiências e os intercâmbios culturais entre os membros de um grupo.

O poema de Jorge de Lima, aqui em processo de leitura, pode-se dizer, é amálgama rememorativo das diversas memórias compartilhadas por um grupo, no projetar de um quadro de referência, na história de nossa formação sócio/histórico/cultural: **a escravidão negra**.

Composto na clave social e em matizes regionais, no dualismo de um discurso poético/narrativo e numa pluralidade de gêneros (a interseccionar o lírico, o épico e o dramático), **Essa Negra Fulô** vem a ser o mais popular dos poemas jorgelimanos, num rememorar da infância do autor, contextualizada num período marcante da história da nossa cultura e civilização brasileira – o que vem atestar, mesmo, a narratividade do texto, à medida que narrar é também rememorar, ou seja: “é contar, é relacionar situações e personagens no tempo e no espaço, é perceber o que aconteceu, o que poderia ter acontecido e contar, relatar, repartir com os ouvintes ou leitores as histórias de nossa história” (Amaral *et. al* 1995, p.18).

É o que faz Jorge de Lima: compartilha (com o leitor) fragmentos de suas lembranças, num poema que, logo na primeira estrofe, reúne os elementos básicos do enredo narrativo, cujo processo de elaboração explicita-se na percepção sensorial do ocorrido (sua captação/internalização/fixação na memória), para posterior resgate, num devir transfigurativo e revelador, no circuito palavr’ arte.

Observe-se a rememoração (*Ora se deu...*), apta a responder à interrogação **o quê?**, a projetar-se no verbo **chegar** (pretérito perfeito do modo indicativo), situado em duas circunstâncias denotadas pelos adjuntos adverbiais (tempo e espaço) que, por sua vez, respondem às questões **quando?** e **onde?**, respectivamente. Só então é revelado o **quem**, o sujeito/(objeto) da história, a protagonista. E eis, esquematizada, a sequência:

- O quê? (o acontecido narrado, concentrado no verbo chegar)
“*Ora se deu que chegou*”
- Quando? (a circunstância de tempo) – *isso já faz muito tempo.*
- Onde? (a circunstância de lugar, o espaço narrativo) “*No bangüê dum meu avô*”.
- Quem? (a personagem revelada e identificada) “*Uma negra bonitinha chamada Negra Fulô*”

Note-se que, na primeira estrofe, já se fazem presentes e observáveis os elementos-chave do discurso narrativo: tempo, espaço, personagem, o foco de terceira pessoa, em onisciência narrativa, bem como dedutíveis: o caráter, o desempenho actancial da protagonista, no enredo, em todo o dinamismo expressivo/reiterativo/exclamativo do refrão:

Essa Negra Fulô!

Não será demais ressaltar o papel condensador desse estribilho, no poema. Expressivo, reiterativo, exclamativo (repetamo-lo)... comparece, ao longo do texto, destacando e enfatizando a essencialidade da Negra Fulô. Com efeito, não se pode negar-lhe (ao refrão) a virtude, o poder, não só de revelar, como de sintetizar a personagem (já aludida na primeira estrofe), em todo o carisma de sua personalidade.

Ao exclamar, reiteradamente: *Essa Negra Fulô!* – como a exaltar, com muita ênfase, na paisagem poética, essa mulher – o autor vai sugerindo (sem dizer ou descrever) todo um potencial atrativo, latente na personagem e que, no trecho desse refrão, já se faz adivinhar: astuta, fantástica, poderosa, extraordinária... a exalar todo um fascínio erótico e sedutor.

Anônima e sobremaneira especial – já o denota o adjunto adnominal do cognome – ao longo dos versos, só lhe é designado um único atributo, contido no adjetivo: *uma negra bonitinha* -- posto que, negra, no sintagma nominal/oracional, ganha valor substantival, à medida que está determinado e denomina

a personagem, ressignificando-a, tão somente pelos atributos inerentes a sua natureza e etnia... E é assim que *Essa Negra-Mulher-Flor* vem a se tornar tão excepcional na força expressiva do código linguístico.

Observe-se ainda, na sintagmática diegética, o narrador que, alternando verbo e silêncio, fala e cala, cedendo, oportunamente, a palavra às personagens, preferindo mostrá-las, em vozes e gestos, a dizê-las, circunscrevendo-se, pois, no texto, o movimento cênico, a dinâmica teatral, ainda, a caracterizar o discurso poético/narrativo. E eis evidente, no poema, uma versatilidade/complexidade, muito a propósito do contexto sociocultural que referencializa, como num eco aos postulados de Hauser (1972), para quem, a arte de um momento que se desenvolve no transcurso da história, não há de ser homogênea, posto que, a própria sociedade que espelha também não o é; a arte, pois, tem que ser, sempre, a expressão de um estrato, de um grupo, de uma comunidade de interesses... o reflexo das tendências estilísticas simultâneas, dos estratos e suportes da cultura e da sociedade que projeta. No poema de Jorge de Lima, em sua diversidade de vozes, gêneros, estilos, como que se configura um Brasil nordestino, de múltiplas faces, em sua heterogeneidade étnico/sócio/histórico/cultural...

E pode-se dizer: num jogo enunciativo, a desaguar numa plurivocalidade (para lembrar Bahçktim, 1997), estabelece-se a dialética das vozes (ou falas), no confronto (desigual) das classes sociais. Veja-se...

A Sinhá, que se manifesta em voz própria:

Ó Fulô! Ó Fulô!

(era a fala da Sinhá)

vai forrar a minha cama,

pentear os meus cabelos,

vem ajudar a tirar a minha roupa, Fulô.

E a voz narradora que retoma a palavra e o fio narrativo:

Essa Negrinha Fulô

ficou logo pra mucama,

pra vigiar a Sinhá

pra engomar pro Sinhô

Note-se, no fragmento exposto que, ao ganhar valor substantival (na precedência determinante do adjunto adnominal – o demonstrativo **essa**), o adjetivo **negrinha** (em seu grau diminutivo), não vem a perder o seu pendor caracterizante e até como que sugestivo da tenra idade (o despontar da adolescência) da protagonista. Por sua vez, o verbo ficar (pretérito perfeito do modo indicativo – **ficou** – modificado pelo adjunto adverbial de tempo – **logo** – e sob o estatuto do verbo chegar, que fundamenta a ação e registra o acontecimento), vem a denotar que esta, até então, não fizera parte dos escravos da senzala, constituindo-se ali, pois, em uma novidade... Vale ressaltar, ainda, ao longo do texto, a dialética das vozes e gestos femininos, que se internunciam, no discurso narrativo, pontuando o contraste, a tensão dramática do enredo.

Com efeito, a dicotomia entre as vozes femininas, emitidas em padrões distintos, marcando a desigualdade social (patroa/serva) é contundente. Enquanto a **Sinhá** se faz evidenciar em autonomia vocal, a **Negra** o faz, anonimamente, em contos, cantos e gestos, sempre obedientes, subservientes e cumpridores das ordens da **patroa** – que a ela se dirige no autoritarismo de uma voz que se pode impor e sobrepor a outra, no ato de mandar, comandar...

A **Negra**, por exemplo, conta e canta, obedecendo a uma ordem superior. E, ao fazê-lo, ou seja, ao usar da palavra, no emitir da voz, serve-se do discurso popular, de pertença coletiva (sem referencial próprio, sem a marca individual), revestido dos signos característicos do folclore (anonimato, antiguidade, popularidade, universalidade, tradicionalidade, persistência) donde se pode destacar, no poema, o que se pode aventar: intertextualidade (Kristeva, 1975) das formas simples, para lembrar André Jolles (1976) que, no seu livro *As Formas Simples*, postula esse conceito, elencando as tais **formas simples** (a legenda, a saga, a gesta, o mito, o provérbio, a adivinha, o ditado, o caso, o conto popular, o chiste, a parlenda, a memória, o gesto verbal...), em contraposição às **formas artísticas**. Estas, consideradas formas literárias, propriamente ditas, “condicionadas pelas opções e intervenções de um indivíduo”, pressupondo “uma fixação definitiva, na linguagem, formas que já não são o lugar onde a coesão interna se

realiza ao máximo, numa atividade certificada, não repetível” (JOLLES, 1976, p.153); aquelas, produzidas no dinamismo da linguagem, procedentes de um trabalho da própria linguagem, sem intervenção do poeta, manifestas no nível da convencionalizada literatura oral, caracterizando-se por uma “linguagem que permanece fluida, aberta, dotada de mobilidade e capacidade de renovação continuada” (*id. ibid.*, p.195). Formas que se inscrevem “no universo lingüístico e não possuem autor individualizado porque nasceram da tradição e são preservadas pela tradição; nelas a linguagem permanece móvel, geral, cada vez outra [...]” (MARINHEIRO, 1977, p.36).

A ocorrência dessas formas simples, no texto em estudo, vem como que simbolizar/confirmar, por analogia, o caráter de anonimato e subalternidade da personagem. Ouça-se – a voz imperativa da *Sinhá*:

Fulô! Ó Fulô!

[...]

*Vem me contar uma história
que eu estou com sono, Fulô!*

E *Fulô*, que obedece em **conto** (de fadas):

*Era um dia uma princesa
que vivia num castelo
que possuía um vestido
com os peixinhos do mar.*

Reconheça-se, intertextualizado, o conto popular, já sem autoria definida, tornado bem comum, a caracterizar a fala da **Negra Fulô**, a denotar/confirmar (sempre por analogia) a condição subalterna de quem não tem autonomia para exercer a própria voz, ou como bem o diz o já considerado velho dito popular, de quem “não tem voz nem vez”...

A propósito e conforme Bachktim (1997), é no fluir da interação verbal que a palavra se revela e concretiza como signo ideológico que se transforma e abarca significados diversos, mediante o contexto em que se manifesta no cotidiano das relações sociais. Barros (2003), por sua vez, postula que o texto é hoje considerado, tanto um tecido organizado e estruturado, como fator de comunicação, de uma cultura, num contexto discursivo, social e histórico.

No fragmento abaixo, também, a parlenda, anônima, de domínio público/popular, na voz da *Negra Fulô*, conferindo o toque maroto, o traço malicioso, sugerindo a esperteza da “negrinha”, sua habilidade em abreviar, driblar situações... num código circunstancialmente apropriado:

*Entrou na perna dum pato
saiu na perna dum pinto
o rei - Sinhô me mandou
que vos contasse mais cinco.*

Mais uma vez, a fala autônoma e “mandona” da *Sinhá*:

*Ó Fulô! Ó Fulô!
Vai botar para dormir
esses meninos, Fulô!*

E, mais uma vez, também, *Fulô*, em sua voz anônima, obedecendo em **canto...**

minha mãe me penteou

*minha madrasta me enterrou
pelos figos da figueira
que o Sabiá beliscou*

E reconheça-se, agora, o canto popular (inclusive no tão conhecido conto de fadas), originário do fundo das tradições culturais, patrimônio imaterial da cultura da humanidade...

E eis, transpostas da linguagem popular (onde se acham profundamente enraizadas) e intertextualizadas ao discurso poético limiano, algumas das formas simples andrejollianas. Aspectos da macroestruturação do texto, apreendidos a partir da voz/fala anônima (em código tradicional e universal) da *Negra Fulô*, em cuja articulação instauram-se variantes do código linguístico popular que a caracteriza (reforçando o inferido acima):

- a variante folclórico/coletiva (em seu traço de oralidade, antiguidade, tradicionalidade, anonimato, universalidade e persistência), sobre a qual se instaura...
- a variante metalinguística (a metanarrativa), no dialogismo intertextual.

Como se pôde constatar, a variante coletiva, em sua articulação com outros códigos, na confluência de vários outros discursos (literários e/ou extraliterários – que se entrecruzam e neutralizam na linguagem poética), favorecendo, no texto, a absorção dos muitos sentidos, que geram a intertextualidade (paragramatismo, na concepção de Kristeva), contribui na estruturação de um poema, cujo sentido não flui, isoladamente, de um código único, mas de muitos outros discursos que se entrecruzam e se neutralizam na linguagem poética. Como bem o diz Kristeva, o texto é uma produtividade. E o “significado poético remete a outros significados discursivos, de modo a serem legíveis, no enunciado poético, vários outros discursos”. (KRISTEVA, 1974, p.174)

E o poema narrativo segue o seu curso, com a fala da **Sinhá** expondo, em etapas, num crescendo, o perfil evolutivo da **Negra Fulô** que, de **mucama** – que ficara “*pra vigiar a Sinhá/ pra engomar pro Sinhô*”, incursionando pela intimidade do casal, demonstrando, assim, outras habilidades inerentes a sua condição servil (abandar o corpo suado da patroa; coçar a sua coceira; balançar a sua rede; contar histórias para embalar-lhe o sono; botar os meninos pra dormir, em acalantos populares) – passa a furtar-lhe os objetos de *toalette*, quiçá, no propósito de imitá-la ou mesmo superá-la, na arte de embelezar-se...

E vale lembrar: o culto da beleza é fundamental, no jogo erótico da mútua atração/união dos corpos, na humana busca da complementaridade/continuidade do ser – que o diga Georges Bataille (1987), do qual alguns signos característicos do erotismo, presentes no texto em análise, a saber: **interdição** *versus* **transgressão** (da ordem, do pré-estabelecido), a **profanação** do sagrado (a começar pelos mandamentos da Lei de Deus e a partir do sexto, para culminar no décimo), dentre outros, comentados oportunamente. Antes, porém, que se recordem esses divinos mandatos, constatando-se-lhes a transgressão, no desempenho actancial da Negra Fulô, a partir do texto em leitura:

- 6º. mandamento: **não pecar contra a castidade** – transgredido ao longo de todo um (sutil) processo de sedução, de erotização do desejo, passando pela nudez e conseqüente atração dos corpos, resultando na prática da relação sexual fora do casamento (conforme dedutível na última estrofe) – uma das grandes interdições (motivadora de transgressão) prescritas na religião cristã;
- 7º. mandamento: **não furtar** – em contrapartida aos objetos roubados, para fins de embelezamento feminino e poder de sedução, visando à atração do outro sexo e conseqüente união carnal;
- 9º. mandamento: **não desejar a/o mulher/homem do(a) próximo(a)** – desejo que atrai os supostos e dedutíveis amantes (na leitura do “não-dito/não escrito, mas sugerido, final”);

- 10º. mandamento: **não cobiçar as coisas alheias** – cobiça que procede do desejo e que precede aos demais atos de transgressão da lei ou norma estabelecida, a violação do sagrado (o casamento/sacramento do matrimônio).

E ainda recorrendo a Bataille (1987), tem-se que: toda a transgressão vem na esteira de uma interdição. Sempre é imposto um limite, com o qual se concorda. Limite que é dado para ser ultrapassado e o medo não garante a verdadeira decisão, mas (ao contrário), incita, indiretamente, à transgressão. A experiência dá a medida da satisfação à vontade (de transpor o limite), inscrita no ser. Exceder, eis a questão – e o medo (ou terror) experimentado, como que estimula o excesso a que se quer chegar...

Constatável, pela leitura, é que os furtos se vão reincidindo, como o demonstra a fala da **Sinhá**, a partir da qual é possível um levantamento dos pertences subtraídos (note-se os denominativos sob a regência do possessivo – **meu**). Ouça-se:

*Cadê o **meu** frasco de cheiro*

*Cadê o **meu** lenço de rendas*

*Cadê **meu** cinto, **meu** broche*

*Cadê **meu** terço de ouro*

Que teu senhor me mandou

Todos os objetos surripiados, presentes do Senhor a sua Senhora. E a partir do excerto a seguir, já se pode perceber a virada na trajetória da aparentemente inofensiva, ingênua e apagada negrinha que, de submissa cumpridora de ordens a transgressora das leis e da pretensa autoridade hierárquica da **Sinhá**, chega ao “fruto proibido” – dele se apropriando, num último e decisivo furto, ainda transparente na fala desesperada da **Sinhá**, que reivindica a posse do bem irremediavelmente perdido, acusando:

Cadê, cadê teu Sinhô

que nosso Senhor me mandou?

Ah! Foi você que roubou!

Foi você Negra Fulô!

E eis, consumada, a última e fatal transgressão... seguramente dedutível, num amálgama a reunir todas as outras elencadas: cobiça e desejo do “fruto proibido”, furto, e quebra da castidade – implicando a profanação do sagrado, ou seja, o sacramento do matrimônio, o casamento institucionalizado e legitimado pela Igreja.

A leitura do texto circunscreve um percurso narrativo em três segmentos:

- a chegada da Negra Fulô – primeira estrofe;
- as atividades da Negra Fulô – da segunda à quinta estrofe;
- os roubos da Negra Fulô – sétima, nona e décima primeira estrofes.

O terceiro segmento, por sua vez, podendo subdividir-se em três outros, a saber:

- o primeiro roubo e o castigo – sétima e oitava estrofes;
- o segundo roubo e o castigo – nona e décima estrofes;
- a consequência – décima primeira estrofe.

Consequência – última subdivisão do terceiro segmento, na estrutura sintagmática do texto – meramente dedutível, consistindo na fuga do senhor com a Negra Fulô. Consequência que (evidentemente) se prende aos furtos cometidos pela personagem, motivando o castigo, tendo, a princípio, o feitor como executor da punição e o senhor como mero espectador. De castigo em castigo, a experiência dolorosa (*O Sinhô foi ver a negra/ levar couro do feitor*), pôde configurar-se em abertura para novos horizontes e com vislumbres de emancipação e conquista de uma (relativa) liberdade... Veja-se, por sinal, a reação de espanto do Sinhô, ante da nudez estupefante da negra:

*A negra tirou a roupa
o Sinhô disse: Fulô!
(A vista se escureceu
que nem a Negra Fulô!)*

Outros indispensáveis componentes eróticos, ainda segundo Bataille (1987), ressaltam-se no fragmento: o **desejo**, o **corpo**, a **nudez**... e tudo sob a mediação do **olhar**. Afinal, Eros está por toda a parte e o corpo, “o mais belo objeto de solicitude”, capaz de monopolizar, em seu interesse, toda a afetividade que se considera normal (Baudrillard, 1995) é, mesmo, a morada do fogo/luz inextinguível e incessante do desejo, a base sobre a qual se edifica a relação erótica, na sua dupla chama azul/vermelha do amor e erotismo, para lembrar Octávio Paz (1994), “seja na representação nua e crua de sua carne, seja no fetiche dos adornos que o enfeitam.[...]”. (Iannacconi, 2011).

A estas alturas, pondere-se: as relações de poder e dominação, então vigentes na sociedade escravocrata, memoradas, no poema, nem sempre se impuseram pela crueldade, posto que os negros faziam-se necessários e preciosos. Assim, os castigos pretendiam-se moralizantes. É de se observar, no poema em leitura, o poder do Senhor como que relativizado pela sensualidade da Negra Fulô...

E vale lembrar Foucault (1996), para quem os poderes não se estabelecem em pontos específicos da estrutura social, posto que constituem uma rede de dispositivos, sem limites ou fronteiras, não se resumindo, tal o concebe Machado (1996, p.25), a “... um objeto, um corpo, uma relação [...]”, podendo, pois, qualquer luta ser entendida como um sinal de resistência, “dentro da própria rede de poder, teia que se alastra [...] e se exerce numa relação de força” (*id., ibid.*, p.25).

Nos últimos versos, note-se, o fator negritude (codificado e ressignificado no verbo escurecer), como num simbolismo configurativo de um ponto de intercessão/aproximação Senhor/serva, que põe em analogia realidades tão dissímiles, como que prognosticando e/ou preludiando o destino futuro dos dois: a fuga, o acasalamento, movido pela atração forte que a Negra Fulô faz despertar no Senhor, cuja

reação imediata é a cegueira visual, em seu efeito de escuridão, naquele, cuja *vista se escureceu que nem a Negra Fulô*. E aqui se pode perceber (numa inferência), a abertura que o autor oportuniza ao leitor de, no enlace pensamento/imaginação, recompor um tecido verbal, até mesmo desconstruindo (como foi dado observar) as fronteiras entre tipologias e gêneros textuais e literários, conferindo ao seu discurso um hibridismo, confirmando a sua inclinação ao paradoxo, à pluralidade... como num fusionismo unificador de um todo em seus múltiplos detalhes, “mesclando, numa unidade orgânica, elementos contraditórios” ou numa “visão da unidade como dualidade [...]” – para lembrar Hatzfeld (*apud* Marinheiro, 1977, p.31).

Inteligente, “arteira”, malandra... teria a Negra Fulô “intuido” a perturbação que a beleza e sensualidade do seu corpo nu causara no *Sinhô*?... E a partir dessa leitura, teria captado a mensagem (que se faz clara, no contraponto claro/escuro) – que, ali, no pelourinho, sob o risco do açoite, fazia-se a clareira, entreabria-se a vereda, para a sua (dela) emancipação e libertação?... Certo é que os furtos repetem-se. O castigo também... Mas, agora, a ser infligido pelo *Sinhô* em pessoa. Será?... Vibrará, mesmo, ainda, o açoite sobre a Negra Fulô?...

*O Sinhô foi açoitar
sozinho a Negra Fulô.
A negra tirou a saia
e também o cabeção,
de dentro dele pulou
nuinha a Negra Fulô (id.ibid., p. 35)*

Outros signos eróticos, bataillanos, nesse contexto de sedução, interdição e transgressão/violação, ainda se fazem perceptíveis: a punição ou castigo pela falta cometida (transgressão à ordem estabelecida); o sacrifício, a dor, a violência... que podem, ainda por analogia, conotar simbólica e metaforicamente, num contexto de erotismo dos corpos (ainda sob a concepção de Bataille).

Nuinha a Negra Fulô!... Sem palavras. A sensualidade da negra como que se faz confirmadora da “marca registrada” da raça. E a “história”, pode-se dizer, é (relativamente) de “final feliz” (dedutível nas entrelinhas da última estrofe e na voz desesperada da Sinhá) para os amantes que, dali mesmo, do pé do pelourinho, fica sugerido, impetram a fuga...

Teria sido, o castigo, para Fulô, antecâmara da glória?... De uma circunstancial vitória?...

À Sinhá... o ciúme, o despeito, o desprezo, o desespero... a lição magistral da grande mestra Vida, a comprovar o velho e sempre atual postulado de sabedoria popular, revestido de prudência, a prever que “os humildes serão exaltados e os exaltados serão humilhados”... E eis que, a subestimada, “insignificante” **negrinha anônima**, “sem eira nem beira”, “sem voz e sem vez”, sem cheiro de perfume francês... *Fulô* silvestre da vida, mas de muita cor, sensualidade e eroticamente poderosa... “levanta, sacode a poeira e dá a volta por cima”(!!), lutando, guerreando... com as armas naturais de que, circunstancialmente, pôde dispor...

Da problemática em discussão, há de se intuir um (diga-se) “reverso de medalha”, que se impõe como sentidos a serem desprendidos, abstraídos do texto evocativo de um contexto androcêntrico, patriarcal, de raízes colonialistas, onde a sensualidade da mulher negra (como já foi dito) esteve condicionada a esteriótipos racistas, consubstanciando-se à base de uma como “naturalização dos atributos”... reduzindo-a, pois, a mero objeto de exploração. Ressalte-se que “[...] o sistema de trocas, mediado pelos mecanismos de poder e sedução, em que a negra é protegida da fúria do feitor e do senhor, tende a estabelecer uma relação de cordialidade das relações eróticas, o que não vem a minimizar, mas antes reforçar, a sujeição da negra” (COSTA, 2009). Há de se convir, pois, com Sant’anna (1993, p.4545), que transparece, nesse quadro, “um discurso masculino sedutor, que nos faz crer ter ele a capacidade de manipular o desejo do outro, quando, na verdade, a regra é o homem estabelecer os princípios desse comércio amoroso”.

Pode-se inferir, pois: instrumento de denúncia, o poema *Essa Negra Fulô*, na tela rememorativa de um tempo de escravidão, também projeta os desejos do

homem branco sobre a mulher negra, no pressuposto de tê-la a sua disposição, dando a medida do servilismo a que ela esteve submetida no interior das casas grandes e das senzalas brasileiras de antanho.

Incorporando vozes e ritmos da linguagem afro-nordestina, codificada em norma popular (donde se explica a corruptela dos pronomes de tratamento **senhor** (“sinhô”) e **senhora** (“sinhá”), e do substantivo de origem portuguesa **Flor** “Fulô”), manifestos em metro redondilho (com exceção do refrão), pode-se observar, nítido, entre a vertente poética negra e a bíblico-cristã, de Jorge de Lima, um traço comum, consubstanciado, justamente, num ideal de fraternidade e de justiça social, que revelam, no poeta, uma verdadeira empatia para com os pequenos, para com os “sem-vez” e “sem-voz”... Empatia muito a propósito de uma interpretação radical do Evangelho Cristão.

Especialmente, no poema em estudo, há de se notar (reiterando), a ênfase que o autor dá à polaridade escravo/senhor, aguçada, mais ainda, na oposição negro/branco, tensionando a paisagem poética que se agita numa atmosfera convulsiva, como que neobarroca, quiçá na tentativa de conciliação do contraditório. Assim, numa polivalência de temas, numa polifonia de vozes que se cruzam, numa variedade de tons culturais, pode-se comparar o poema em leitura a uma **colcha de retalhos**, costurados no viés de uma linguagem que pretende integrar as variantes de um todo polimórfico e multifacetado.

Suspendendo, oportunamente, esta atividade de leitura, ratifique-se, no poema, o caráter de obra aberta, que sugere e não descreve, dando vazão à imaginação do leitor, que se vê livre para criar, inventar, a seu *bel prazer*, um final para o romance entre o Senhor e a Serva – que podem ter fugido, realizado o mútuo desejo de conjunção carnal dos corpos, festejado a união com a orgia erótica, procriado, vivido, enfim, “felizes para sempre”...

Advirta-se, ainda: aqui não se esgotam as possibilidades deste universo sêmico que é **Essa Negra Fulô**, sobretudo entendendo-se o texto como “...uma pluralidade de significados virtuais” (Cândido, 1969, p.67), “...um universo que se renova, que se revitaliza a cada contato/atividade de leitura, e leitura entendida como percepção/captação descoberta, reinvenção/transformação do mundo, um caminhar em direção a um desconhecido que se revela” (CORRÊA, 1996, inédito).

REFERÊNCIAS

AMARAL, Emília et. al. **Novo manual nova cultural** - redação, gramática, literatura, interpretação de texto, testes e exercícios. São Paulo: Nova Cultural, 1994.

ANDRADE, Mário. **Prefácio interessantíssimo**. In: Paulicéia desvairada. 6^a. ed. São Paulo: Martins, 1980.

BAKHTIM, MICAIL. **Problemas da poética em Dostoievski** – trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro:Forense Forense Universitária, 1997.

BASTID, Roger. **As Américas Negras** – as civilizações africanas no novo mundo. São Paulo: Edusp,1974

BATAILLE, Georges. **O Erotismo** – trad. Portuguesa de João Bernardo da Costa. Lisboa: Antígona, 1988.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 32^a. ed. São Paulo: Cultrix, 1995.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade – lembrança de velhos**. 3^a. Ed. São Paulo: Cia. das Letras, 1994.

CAMARGO, Flávio Pereira. **Mitologia da Memória Literária**: a memória voluntária e involuntária em Proust.

REVELLI. Revista de Educação, Linguagem e Literatura da da UEG-Inhumas. Vol. 01., nº. 01, março 2002.

CAMPADELLI, Samira Youssef. **Literatura, história e texto**. vol.3. São Paulo: Saraiva, 1994. 185p.

CÂNDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**. São Paulo, Martins Editora, 1964. 430p.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Antotologia do Folclore Brasileiro**. Rio de Janeiro: Global Editora, s/d.

_____. **Dicionário do Folclore Brasileiro** (3^a. Ed.) Rio de Janeiro: INL, 1972.

_____. **Contos tradicionais do Brasil**. (col. Joaquim Nabuco). Rio de Janeiro: Ediouro, 1946.

CORRÊA, Dinacy Mendonça. **Comentários e Apontamentos para sala de aula**. Literatura Brasileira III, UEMA, 1996-1 – inédito.

_____. **Uma didática para a disciplina Comunicação e Expressão – leitura e produção textual** – CEMEG/UEMA, 1997.2 – inédito.

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. Rio de Janeiro, José Olympio, 1966. 304p.

DANTAS, José Maria de Sousa. **Didática da literatura**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

DEL PINNO, Dino & SCARTON, Gilberto. **Leitura, língua e literatura**. São Paulo: Saraiva, 1985.

FARACO, Carlos & MOURA, Luís de. **Língua e literatura**. vol.3. São Paulo: Ática,1986.

FOUCAULT, Michael. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1996.

HAUSER, A. **A História Social da Literatura e da Arte**. 2^a. ed. trad. Walther H. Geene, rev. Selma Cury. São Paulo: Mestre Jou, 1972.

IANNACCONI, Cristiane. **O erotismo para além do design**. IX Simpósio Interdisciplinar do LARS: palavras e coisas. Rio de Janeiro: PUC, 2011.

JOLLES, André. **As formas simples**. trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

KESSEL, Zilda. **Memória e Memória Coletiva**. [WWW.memória](http://WWW.memória.eeducação.hpg.ig.com.br) e educação.hpg.ig.com.br – (30.09.2010).

KRISTEVA, Júlia. **Introdução à Semanálise**. Trad. Lúcia Helena França Ferraz, ver. Mary Amazonas Leite de Barros, prod. Lúcio Gomes. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LIMA, Jorge de. **Poesia completa**. 2^a. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

LUFT, Celso Pedro. **Dicionário de literatura portuguesa e brasileira**. Porto Alegre (RS): Globo, 1973.

MACHADO, Roberto. **Introdução – In: FOUCAULT, Michael. Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1996.

MARINHEIRO, Elizabeth. **A intertextualidade das formas simples**. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica Editora LTDA, 1977.

MATOS, Geraldo. **Nossa cultura**. 3^a. ed. São Paulo: FTD, 1973.

MATTOS, Francisco Silva. **Literatura brasileira e história**. São Paulo, Saraiva, 1973.

MOISÉS, Massaud. **Literatura brasileira através dos textos**. 12^a. ed. São Paulo: Cultrix, 1986.

NICOLA, José de. **Literatura brasileira: das origens aos nossos dias**. 3^a. ed. São Paulo: Scipione, 1993.

PAZ, Octávio. **A dupla chama: amor e erotismo**. ISBN – 8526 706 500. São Paulo: Siciliano. 1994.

PAULINO, Graça. **Literatura, participação e prazer**. São Paulo: FTD, 1998.

ROMERO, Sílvio. **História da literatura brasileira**. Rio de Janeiro, José Olympio, 1980.

_____. **Folclore Brasileiro – cantos populares de Brasil**. (anotações de Luís da Câmara Cascudo). Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1897.

SILVA, Vítor Manuel Aguiar. **Teoria da literatura**. Coimbra, Livraria Almedina, 1993.

SOARES, Angelica. **Apontamentos em sala de aula – disciplina: O erótico na literatura**. Programa de pós-graduação (doutorado) em Ciência da Literatura./UFRJ-2011.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da literatura brasileira**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1976.

TUFANO, Douglas. **Estudos de literatura brasileira**. São Paulo: Moderna, 1995.

WOLF, Ferdinand. **O Brasil literário**. Rio de Janeiro, Editora Nacional, 1955.