

# MARGINALIZAÇÃO E CULTURA: A FIGURATIVIZAÇÃO DO NEGRO NO CANCIONEIRO POPULAR

*Hermano de França Rodrigues*  
UFPB/PPLP  
hermanors@bol.com.br

*Maria de Fátima B. de M. Batista*  
UFPB/PPGL/CNPq  
mariadefatimambatista@gmail.com

**RESUMO:** *Este artigo tem como objetivo precípua analisar as cantigas tradicionais, buscando observar como a imagem do negro é (des)construída nesse gênero da literatura popular. Para tanto, utilizou-se um corpus constituído por cinco peças. Destas, quatro focalizam o ser feminino e uma gira em torno do ente masculino. Da análise, emergiram caracterizações de natureza ideológica que se encontram subjacentes aos textos. Salienta-se a ideologia de segregação étnica que há nessa representação lúdica, pois, embora cantada e representada por crianças, deixa transparecer uma visão discriminatória e preconceituosa sobre a mulher e o negro.*

**PALAVRAS-CHAVE:** Cultura. Cancioneiro infantil. Figurativização.

**ABSTRACT:** *This article has as main objective to analyze traditional songs, in order to observe how the image of the black is (des)constructed in this sort of popular literature. For this, a corpus consisting of five plays was used. Of these, four focus the feminine being and the other refers to the masculine being. Characterizations of ideological nature, present in the texts, had emerged from the analysis. It is emphasized the ideology of ethnic segregation that inside this playful representation, because, even being sung and*

*represented by children, it permits to be transparent a discriminatory and prejudiced vision on the black man and woman.*

**KEY WORDS:** Culture. Cancioneiro infantil. Figurativization.

## **1. Considerações Iniciais**

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

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

Este estudo tem como proposta central analisar as cantigas infantis, levantadas por Batista (1988), algumas já publicadas no Cancioneiro da Paraíba (Santos e Batista, 1993) e outras ainda

inéditas, buscando observar como a imagem do negro é (des)construída nesse gênero da literatura popular. Para tanto, utilizou-se um *corpus* constituído por cinco peças. Destas, quatro focalizam o ser feminino e uma gira em torno do ente masculino. Cumpre lembrar que são compilações sincréticas, isto é, o discurso cantado desenvolve-se paralelamente a dramatizações e gestos. Tais performances, muitas vezes, são as responsáveis por trazerem à tona as significações que se camuflam na concretude textual. São movimentos corporais, inocentemente executados por crianças, mas que remetem à exclusão, à submissão, à sensualidade.

## 2. Análise do *Corpus*

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

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

inferiorizado, sem autonomia para escolher seus pretendentes e que desempenha função considerada de menor prestígio social. Observe-se o seguinte fragmento:

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

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

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

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

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

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

A igreja, símbolo da permanência e difusão da religião cristã, aparece como o recinto capaz de fazer com que o mal se manifeste. Ao entrar no templo religioso, a *empregadinha* revela sua natureza perniciososa, dá sinal de sua ligação com o diabo. Ela, inicialmente, dá uma *gaitada*, atemorizando o padre e o seu noivo. Em seguida, começa a curvar-se e a se movimentar girando sobre si mesma, dando a impressão de que seu corpo está sob o domínio de uma entidade maléfica. Depois, passa a fazer *caretas* que a tornam, naquele momento, semelhante ao *capeta*. É bom lembrar que o riso extravagante e os gestos faciais esdrúxulos constituem insígnias da devassidão, da libertinagem, da provocação, da zombaria. São emblemas que a religião rejeita por estarem vinculados ao pecado e, consequentemente, ao universo da maldade:

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

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

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

Penetrando na tessitura da cantiga *Tantas laranjas maduras*, consegue-se recuperar discursos que também reforçam a crença da inferioridade da raça negra. A narrativa centra-se na figura de uma menina que incendeia a própria casa. Quando o pai descobre o seu feito, a perversa garota pede para que ele não a castigue, não a prive da liberdade. A história, se concebida em sua concretude linguística, apresenta-se totalmente desprovida de princípios discriminatórios. No entanto, sua dramatização responde pelas ideologias segregadoras, pela materialização de valores que ferem a integridade moral dos indivíduos negros. Notem-se os primeiros versos que introduzem a história:

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

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

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

*Tantas laranjas maduras  
Ó menina  
De que cor são elas?  
Elas são verde amarelas  
Se vira fulana  
Cor de canela*

A estigmatização da mulher negra como objeto a ser consumido sexualmente ganha contornos mais bem definidos na cantiga *Sambalêlé*. Nela, o ser feminino deve dançar para satisfazer o desejo de seu senhor. Não lhe é dado o direito de recusa visto que poderá ser

castigada, com oito *lapadas*, caso não obedeça. Ela não possui individualidade humana na medida em que seu nome *lêlê* aparece fundido, amalgamado ao estilo de dança que executa, o samba. Cumpre observar que o lexema *samba*, em posição anterior ao *lêlê*, passa a responder pela carga semântica que se concentra na nova palavra: samba remete à sensualidade, à nudez, a mulheres fogosas e *calientes*. O *lêlê* perde sua integridade mórfica e semântica e se transforma apenas em elementos rítmicos. Observe-se o fragmento:

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

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

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

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

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

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

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

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

*Minha morena bonita  
diga como se cozinha:  
bota a panela no fogo,  
vai conversar com a vizinha  
Minha morena bonita  
Diga como é que se casa:  
Bota o véu na cabeça  
E dá o fora de casa.*

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

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

A imposição à dança também constitui o tema central da cantiga *Dança, Neguinha*. Mais uma vez, concebem-se os movimentos corporais como os desencadeadores da sensualidade da

mulher negra. Esta, desprovida de inteligência, resume-se a formas, a gestos, ao corpo. Nada, além de seus dotes físicos importa ao homem.

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

*Dança, Neguinha!*  
*Eu não sei dançar*  
*Pega no porrete:*  
*Já vou te ensinar*

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

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

A incivilidade do negro constitui o tema axial a partir do qual se desenvolve a peça *Soldado Preto*. É uma narrativa extremamente curta, composta apenas de quatro versos. Nela, o soldado, de cor negra, é incitado a *tocar corneta* diante do general, oficial hierarquicamente superior. A expressão *tocar corneta*, no universo semiológico em questão, não se refere a produzir música com o auxílio de uma corneta, mas remete à insolência, desobediência, grosseria. Relacionando com o texto, pode-se dizer que o soldado, de natureza indomável, é desafiado a mostrar sua rebeldia diante de uma

autoridade que, militarmente, goza de mais privilégios. Nesse sentido, o texto dialoga com os inúmeros casos de discriminação racial que marcaram, mundialmente, a história das Forças Armadas. Era comum, o homem negro, ao ingressar nessas entidades, ser alvo de preconceitos e de maus-tratos. Era cruelmente humilhado em sua integridade moral. Esse é o método que se faz presente na cantiga:

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

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

### **3. Considerações Finais**

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

No *corpus* analisado, nenhuma das personagens femininas recebe a denominação de negra. Opera-se uma tentativa de embranquecê-las, denominando-as de morenas, de cor de canela, ou de menosprezá-las, chamando-as de *neguinhas*. Ao homem negro não se faz “cerimônia”. Eles perdem qualquer traço de individualização e são reconhecidos pejorativamente por sua cor que, em momento algum, é embranquecida. Para nomeá-los utilizam-se os qualificativos e avaliativos *negro* e *preto*.

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

## Referências

BATISTA, Maria de Fátima B. de Mesquita. *O negro na literatura popular* (inédito).

SANTOS, IDELETTE e BATISTA, Maria de Fátima B. de Mesquita (Org.). *Cancioneiro da Paraíba*. João Pessoa: Editora Grafset, 1993.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura Oral no Brasil*. 3ª edição. São Paulo: Editora Universitária, 1984.

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

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