



PERIÓDICUS

ISSN: 2358-0844

n. 16, v. 3

out.2021-dez.2021

p. 97-120

# “Moreninha”: objetificação da mulher em cantos populares de uma comunidade rural

(“Moreninha”:

women objectification in folk songs of a rural community)

(“Moreninha”:

objetivación de la mujer en el cancionero popular de una comunidad rural brasileña)

Ricardo Mendes Mattos<sup>1</sup>

Sabrina Prado Alves<sup>2</sup>

**RESUMO:** Este artigo analisa a objetificação sexual da mulher no cancionero de uma comunidade rural tradicional de São Luiz do Paraitinga, como parte de uma pesquisa etnográfica das expressões da cultura popular local. Realiza-se uma breve historiografia da “moreninha”, a começar pelas escravas cantoras (*Qiyān*) do mundo árabe, a moura encantada na Península Ibérica, a indígena brasileira e a mulata. Conclui-se que a presença da morena no cancionero popular brasileiro incorpora séculos de objetificação da mulher, em uma forma de dominação patriarcal que abrange aspectos de gênero, étnicos, políticos e econômicos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Objetificação da mulher. Feminismo. Cultura popular brasileira. Patriarcado rural. São Luiz do Paraitinga.

**Abstract:** This article analyzes the sexual objectification of woman in the folk songs of a traditional rural community in the municipality of São Luiz do Paraitinga, Brazil, as part of an ethnographic research of the expressions of local popular culture. A brief historiography of the “moreninha” (brunette) is made, starting with the singing slaves (*Qiyān*) of the Arab world, the enchanted Moorish in the Iberian Peninsula, the Brazilian Indigenous woman, and the mulatta. It concluded that the presence of the brunette in Brazilian folk songs incorporate centuries of women objectification, in a form of patriarchal domination that encompasses gender, ethnic, political, and economic aspects.

**Keywords:** Women objectification. Feminism. Brazilian popular culture. Rural patriarchy. São Luiz do Paraitinga.

**Resumen:** Este artículo analiza la objetivación sexual de las mujeres en el cancionero de una comunidad rural tradicional en São Luiz do Paraitinga (Brasil), como parte de una investigación etnográfica de las expresiones de la cultura popular local. Se hace una breve historiografía de la “moreninha”, comenzando con las esclavas cantoras (*Qiyān*) del mundo árabe, las moras encantadas en la Península Ibérica, la indígena brasileña y la mulata. Se concluye que la presencia de la morena en el cancionero popular brasileño incorpora siglos de objetivación de la mujer, en una forma de dominación patriarcal que abarca aspectos étnicos, políticos, económicos y de género.

**Palabras clave:** Objetivación de la mujer. Feminismo. Cultura popular brasileña. Patriarcado rural. São Luiz do Paraitinga.

1 Doutor em psicologia da arte pelo Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, instituição na qual realizou o pós-doutoramento. E-mail: ricardomendesmattos@gmail.com.

2 Psicóloga ativista do movimento feminista e negro, além de pesquisadora da condição da mulher em comunidades rurais do Vale do Paraíba paulista. E-mail: sabrinaprado3@gmail.com.



Artigo licenciado sob forma de uma licença Creative Commons [Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/). (CC BY-NC 4.0)

Recebido em 25/06/2020

Aceito em 18/04/2021

A moreninha é a personagem mais frequente nos cantos tradicionais do Brasil. Nos versos populares coletados no Nordeste por Silvio Romero (1883) ou Theo Brandão (1951), até o Sul de Carlos de Koseritz, passando pelas trovas paulistas de Amadeu Amaral (1921), há uma suspeita obsessão pela morena. Presente em clássicos da música sertaneja ou em versos do samba de roda do Recôncavo Baiano, a moreninha tem até um gênero musical do fandango caíçara a ela dedicado: a canoa.

O lirismo singelo do cantador popular representa a mulher sempre como mero objeto do desejo sexual masculino. A moreninha é, certamente, a principal expressão de um modo de opressão presente nas relações étnicas e entre gêneros. Por trás desses versos atravessam séculos de dominação patriarcal da mulher assediada, abusada, violentada e escravizada.

Sua história remonta às escravas cantoras medievais conhecidas como *Qiyān*, artistas que serviram as cortes islâmicas desde o século VI, na Península Arábica, até o século XIV, na Península Ibérica. Ironicamente, essas musicistas e poetas formaram a base literária do trovadorismo medieval, movimento que, com a expulsão dos mouros da Península Ibérica, irá exaltar a amada sempre idealizada e distante. A moura que era a protagonista criativa dos cantos e versos, agora se torna a musa dos poetas, como trivial objeto dos cantos masculinos.

A presença das compositoras mouras se espalha por toda a Europa cristã e se transforma em lendas populares portuguesas na condição de mourisca encantada: jovem virginal, sedutora e mística que amaldiçoa ou engana os homens.

Se a escrava moura deixou saudades na cultura patriarcal portuguesa, o achamento do Brasil revelou outros objetos sexuais nos quais o erotismo machista poderia exercer sua opressão. A indígena, "negra da terra", considerada sempre disponível e assanhada ao furor sexual do colonizador; e a escravizada africana, igualmente subjugada economicamente e abusada sexualmente.

É nessa longa trajetória que se constrói historicamente a imagem da moreninha, da mulata, da crioula ou da cabrocha, expressões da cultura patriarcal branca, colonizadora e escravocrata. Como parte de um estudo etnográfico sobre as expressões da cultura tradicional de uma comunidade rural do município de São Luiz do Paraitinga, pretendemos investigar a expressão "moreninha" predominante no cancionário local.

A construção histórica da "moreninha" será analisada a partir do conceito de objetificação surgido nos estudos da Psicologia sobre a condição da mulher, a partir da década de 1970. (LOUREIRO, 2014) Tal como concebemos, a objetificação é a percepção da pessoa como coisa inanimada, desconsiderando-a como sujeito histórico de sua vida pessoal e da sociedade em que está inserida. A objetificação pressupõe a passividade e a submissão, em uma



representação masculina que negligencia a atividade criativa de resistência política da mulher. Tornar a pessoa um objeto trivial significa enviesá-la parcialmente, negligenciando-a como uma totalidade de afetos, pensamentos e criações. Essa forma de dominação da mulher frequentemente representa sua redução a mero objeto sexual: um corpo hiperssexualizado destinado ao prazer masculino e à reprodução.

Nesse sentido, a objetificação é uma perspectiva crítica na análise da moreninha, pois permite compreender uma longa e complexa rede de dominação que abrange relações políticas (entre colonizadores e povos dominados), econômicas (entre senhores e escravos), étnicas (entre “brancos” e pessoas “de pele escura”) e de gênero (entre homens e mulheres).

### 1 *Qiyān*: as escravas cantoras

*Qiyān* ou jovens escravas cantoras tiveram presença marcante nas cortes imperiais e nos círculos patriarcais da Idade Média. Essas jovens de tez morena dominavam incrível acervo de divertimentos, que incluíam a música, a literatura, a caligrafia, o teatro de sombras, brincadeiras e jogos de palavra.

Em termos poéticos, as *Qiyān* improvisavam versos instantâneos e chegaram a “humilhar” poetas homens em disputas literárias. (PRINCE-EICHNER, 2016) Eram artífices na recitação, na narração de contos, anedotas e histórias hilárias. As escravas cantoras compunham músicas, cantavam perfeitamente, dançavam, tocavam instrumentos musicais (cítara, alaúde e adufe) e chegaram a reger grandes orquestras de músicos na condição de maestras. No âmbito intelectual, destaca-se a redação de ensaios filosóficos e sátiras, além de discursos que versavam sobre filosofia, ciências naturais, teologia e medicina – o que lhe rende a comparação com as gregas hetairas, “prostitutas de luxo” que acompanhavam os homens gregos em viagens de negócios, expedições militares e nos simpósios, em que participavam de conversas filosóficas e debates políticos com admirada retórica. (PARASKEVA, 2010) A hetaira Phryne é retratada em famosa tela de Jean-Léon Gérôme, durante seu julgamento por impiedade, em um tribunal de justiça grego (o Areópago).



Figura 1 – *Phryne antes do Areópago*, Jean-Léon Gérôme, 1861

Fonte: Wikipédia<sup>3</sup>.

A formação das *Qiyana* se iniciava na infância, quando eram compradas no mercado de escravos ou capturadas em guerras de conquista. As meninas eram selecionadas tendo em vista a beleza física e o talento artístico. Entregues a um mestre/proprietário, essas crianças morenas passavam por surpreendente formação, que incluía: poesia, música, caligrafia, filosofia, teologia, história natural, ciências, anatomia, geometria, astronomia, astrologia, gramática, folclore árabe, leis, prosódia e regras de etiqueta. Tinham habilidades incomuns no uso do astrolábio e na técnica da esgrima.

Após formadas, as *Qiyana* atuavam em círculos masculinos nas cortes, com a finalidade de entreter convidados e defender interesses políticos de seu proprietário, a quem deviam fidelidade. Suas habilidades eram símbolo do prestígio e do poder do anfitrião, uma vez que eram escravas de alto valor. Sua principal tarefa era o divertimento artístico e intelectual, embora estivessem associadas a favores sexuais. Contudo, em termos amorosos, eram consideradas “perigosas”, pois eram treinadas a fingir afeição e seduzir os homens com interesse em receber presentes. (REYNOLDS, 2017)

O poder de sedução do canto e a sátira ferina contribuía para a associação da *Qiyana* com o desregramento do homem e da sociedade patriarcal. Esse risco vinculava a mulher ao mal e à destruição, em constante menção a figuras religiosas e mitológicas, como a rebelde Lilith na tradição judaica, a grega Pandora ou a Zulayja islâmica, figura astuta geradora do caos (GARCÍA, 2015) A ameaça representada pela mulher dá notícias de certa resistência feminina,

<sup>3</sup> Disponível em: <https://bit.ly/3G9hvY1>. Acesso em: 21 out. 2021.



cujo poder era muito temido: “nem a vara de Moisés, nem a magia do faraó seriam capazes de realizar os mesmos prodígios que as *Qiyān*”. (GARCÍA, 2015, p. 29)

A história da *Qiyāna* remete à tradição árabe dos primeiros séculos, nas quais as “donzelas” sacerdotisas de Meca e de Medina eram conhecidas como rapsodas, cantoras e bailarinas, que tocavam instrumentos (arpas, alaúdes, flautas, adufes) em rituais agrícolas propiciatórios de chuva, de fecundidade da terra e de boa colheita. As lutas pelo poder na Península Arábica mudaram o destino dessas mulheres livres, pois, com o Império Persa/Sassânida e o Império Bizantino, inicia-se a instituição das chamadas “escravas cantoras”. (GARCÍA, 2015)

A *Qiyāna* passa de mulher livre a escrava, de cantante das tradições de seu povo a serviçal nos entretenimentos dos homens envolvidos no poder imperial. A instituição da escrava cantora terá seu ápice com a expansão islâmica e o Califado Abássida, a partir do século VI, momento em que se multiplicam as cortes e se fortalece a presença das *Qiyān*. Com a expansão do islã para o norte da África e a Península Ibérica, no século VIII, especialmente em Andaluzia, as *Qiyān* representaram a mais importante tradição musical e poética árabe.

Simone Prince-Eichner (2016) compreende as *Qiyān* como uma identidade múltipla caracterizada por dualidades contraditórias: eram escravas, mas possuíam grande prestígio social; podiam ser violentadas sexualmente, mas algumas delas tiveram filhos do califado com importantes cargos políticos; podiam ser vendidas e compradas a qualquer momento, mas acumulavam fortuna e tinham seus próprios escravos; submetiam-se aos homens, mas em disputas poéticas os humilhavam, invertendo as relações de gênero predominantes; eram consideradas talentosas e reconhecidas artistas, mas podiam se submeter ao concubinato e a prostituição; sob o véu da diversão e do entretenimento, legitimavam politicamente seus proprietários fazendo propaganda imperial. Com as *Qiyān* se iniciava um percurso da mulher também calcado em contradições, submissões e resistências.

## 2 Moura encantada

Com a chamada Reconquista e a expulsão dos mouros da Península Ibérica, a grande fama das *Qiyān* irá se proliferar com impressionantes ressonâncias. Maria Muntané (1979) nota a moda das mouriscas como atração em diversas cortes de monarquias cristãs em toda a Europa. Na cultura popular, irão se proliferar jograis e menestrelis que cantam e dançam nas ruas ao som de alaúdes, pandeiros e gaitas, à moda das mouras cortesãs. Ainda hoje sobrevive a importância musical da mulher moura na cultura popular portuguesa, seja com a ferina poesia cantada pelas



improvisadoras dos desafios conhecidos como desgarrada, seja nos inúmeros grupos de mulheres adufeiras.

Reynolds chega a mencionar uma invasão francesa na cidade andaluza de Barbastro, no ano de 1064, em que as *Qiyana* são capturadas para servir na corte francesa e contribuem na formação de William IX, considerado um dos pioneiros do trovadorismo. (WHEN THE MOORS..., 2008) As habilidades poéticas das escravas cantoras e seu sistema árabe de rimas iria revolucionar a poesia medieval, redundando no trovadorismo que, ironicamente, canta o amor romântico pela mulher idealizada. Os primeiros trovadores irão adotar as *Qiyana* como musas inspiradoras, dedicando a elas “uma lírica amorosa, centrada no elogio da beleza e a fascinação que despertavam suas qualidades artísticas”. (GARCÍA, 2012, p. 185) Os poemas da *Qiyana* que versavam sobre o desejo amoroso serão o fundamento da representação de mulher em trovas, como as famosas cantigas de amor e de amigo, de inspiração ibérica.

A cidade andaluza de Toledo possuía grande biblioteca com tratados filosóficos, médicos e arquitetônicos, acumulados pelos mouros, mas desconhecidos na Europa cristã – como as obras de Aristóteles proibidas pela Igreja. O grande afluxo de intelectuais europeus a Toledo e o aprendizado com os antigos árabes teriam dado impulso à grande mudança no pensamento ocidental, conhecido como renascimento. As *Qiyana* tiveram sua identidade visual retratada em pinturas renascentistas, sempre com o turbante árabe característico, a sensualidade dos ombros à mostra e o *aud* (alaúde) nos braços. Obras como *Mulher que toca o alaúde* (1510), de Andrea Solario (1460-1525), ou o conjunto de 67 telas renascentistas que retratam mulheres tocando alaúde (de autor anônimo do século XVI, nomeado como *Master of de female half-lengths*). A associação da *Qiyana* com a prostituição está presente em *A alcoviteira* (1622), de Dirck Van Baburer (1595-1624), e em *Mulher tocando alaúde e um cavaleiro* (1658), de Gerard ter Borch (1617-1681). Destaca-se a pintora italiana Artemisia Gentileschi (1593-1643), que dedica às escravas cantoras seu *Autorretrato tocando alaúde* (1615-1617) e *Santa Cecília* (1620), firmando a importância da imagem da *Qiyana* na identidade feminina da época. Artemisia ficou conhecida pelo escândalo de estupro, sofrido em um palácio romano, em 1611.





Figura 2 – *Autorretrato tocando alaúde*, Artemisia Gentileschi, 1615-1617

Fonte: Wikipédia<sup>4</sup>.

Em Portugal, a presença das *Qiyán* está associada à grande variedade de lendas da moura encantada, figura sobrenatural retratada como linda donzela sedutora a pentear seus cabelos de ouro em fontes, rios e cachoeiras. (VASCONCELOS, 1882) Muitas vezes associada aos tesouros mouros perseguidos pelos cristãos, a mourisca é figura mística e feiticeira associada à Eva, à tentação e ao pecado.

Ao estudar essa variedade de lendas em Portugal, Alexandre Correia (2005, p. 175) considera a moura “uma miragem ‘inventada’ pelo homem ocidental que construiu, desde tempos longínquos, um arquétipo de mulher oriental, voluptuosa, associada a danças eróticas e a outras exuberâncias corporais”. O autor acrescenta que essa mesma mulher oriental estará associada à Índia: “Daí que, no Brasil, os portugueses dos descobrimentos tenham também projectado, na imagem das Índias belas e sensuais banhando-se nos rios, uma imagem envolta em misticismo sexual que o seu imaginário levava das mouras encantadas”. (CORREIA, 2005, p. 175) É imagem corriqueira em Gilberto Freyre (2003): a influência moura na formação da família brasileira, com o homem islâmico polígamo cercado por jovens mouriscas, como em um harém.

Essas lendas sobrenaturais frequentemente transformam as mulheres em serpentes: sinônimo de maldição e de destruição. Entre os seus feitiços estavam: assolar plantações, minguar a água e matar os animais de criação. Ou seja, destruía todos os modos de sobrevivência

<sup>4</sup> Disponível em: <https://bit.ly/3jrdB2R>. Acesso em: 21 out. 2021.



da família amaldiçoada. Embora elaborada de maneira mítica ou caricata, essas representações mágicas da mulher informam sobre seu perigo e a necessidade de exorcizar sua força. É evidência da resistência das mulheres que ameaçam ruir, quem sabe, esse mundo patriarcal formado pela visão masculina presente nos mitos. Não à toa, muitas mouras foram julgadas hereges por sua mística pagã e sensualidade pecaminosa, tendo como fim as fogueiras da Santa Inquisição. Contudo, com o achamento do Brasil, a dominação patriarcal da mulher moura será utilizada na opressão da “negra da terra”: a “índia”.

### 3 Índia

Com a Reconquista, a *Qiyana* sobrevive na mulher exaltada pelos trovadores, nas lendas da moura encantada e na idealização da “morena” mística e sensual na população moçárabe. A expulsão dos mouros da Península Ibérica, contudo, deu grande impulso à formação do Estado português e o predispôs ao ciclo mercantil de colonização. Nesse processo, a “morena” é reencontrada na figura da “índia” brasileira, assim denominada, ironicamente, em referência a outras “morenas” orientais colonizadas.

O romântico encontro entre os amantes é assim descrito:

O longo contato com os sarracenos deixara idealizada entre os portugueses a figura da moura-encantada, tipo delicioso de mulher morena e de olhos pretos, envolta em misticismo sexual – sempre de encarnado, sempre penteando os cabelos ou banhando-se nos rios ou nas águas das fontes mal-assombradas – que os colonizadores vieram encontrar parecido, quase igual, entre as índias nuas e de cabelos soltos do Brasil. Que estas tinham também os olhos e os cabelos pretos, o corpo pardo pintado de vermelho, e, tanto quanto as nereidas mouriscas, eram doidas por um banho de rio onde se refrescasse sua ardente nudez e por um pente para pentear o cabelo. Além do que, eram gordas como as mouras. Apenas menos ariscas: por qualquer bugiganga ou caco de espelho estavam se entregando, de pernas abertas, aos ‘caraíbas’ gulosos de mulher. (FREYRE, 2003, p. 36)

Gilberto Freyre é autor crucial não apenas por se propor a historicizar o patriarcado, mas, principalmente, por explicitar um ponto de vista masculino sobre o papel do patriarcado na formação do povo brasileiro. Do alpendre de sua Casa Grande, Freyre acompanha a chegada de impávidos navegantes portugueses, ávidos por sexo após longa travessia atlântica, encontrando índias seminuas à beira mar, disponíveis e igualmente sedentas de prazer. Por uma bagatela, essas nereidas (ninfas do Mediterrâneo que acolhiam os marinheiros em perigo) se entregavam à “confraternização” que teria originado o protótipo da família brasileira.

Em *Retratos do Brasil*, Paulo Prado ratifica essa visão: “a lascívia do branco solto no paraíso” excitado pela “submissão fácil e admirativa da mulher indígena”. (PRADO, 2006, p. 31) Comenta o quanto a índia era dotada da “animalidade” e da “tumescência voluptuosa da natureza virgem”: “um convite à vida solta e infrene em que tudo era permitido”. (PRADO, 2006, p. 21)





Descreve que a mulher indígena, desde a mais tenra idade, tinha preferência pelos colonizadores: “as fêmeas muito meninas esperam o macho, mormente as que vivem entre os portugueses”. (PRADO, 2006, p. 22) Por fim, reconhece os abusos praticados por homens como o colono Domingos Fernandes: “Contentou-se em desvirginar duas afilhadas menores e viver, à moda dos selvagens, com o seu harém de cinco ou seis mulheres que a indiada lhe oferecia no sertão”. (PRADO, 2006, p. 26)

A perspectiva masculina também é expressa por Alfredo Ellis Junior (1936, p. 26), ao explicar o povoamento paulista realizado por “portugueses, em cujas veias circulava impetuoso o sangue ardente do polígamo arabo-bérber”. Seu coito com a mulher indígena seria fruto de “ligação fortuita e acidental”, dadas as “facilidades com que podiam os brancos e mamelucos abusar das índias, quando elas não provocavam estes abusos, impulsionadas pela natural inclinação preferencial pelo branco”. (ELLIS, 1936, p. 56)

Embora reconheçam os abusos sexuais, autores como Gilberto Freyre, Paulo Prado e Alfredo Ellis parecem, antes, responsabilizar a própria mulher pela violência sofrida. Del Priore (2003, p. 270) observa nos moralistas e doutores da colônia um discurso sobre a mulher como portadora da luxúria, “mãe da anarquia e da desordem”, tomada como pecado ou doença. Assim, é frequente a associação da mulher com a Eva, que incita à tentação e ao pecado, com o diabo, com a Medusa ou com a sereia. Para um médico dos oitocentos, a mulher dissoluta é um mostro híbrido de “víbora”, “harpia” e “hidra”. (DEL PRIORE, 2003, p. 293) Como personificação da luxúria, a mulher perigosa é culpabilizada pelos abusos que sofre e, numa inversão dos papéis de opressão, o homem é a “vítima” de sua sexualidade lasciva.

Conforme observa Marina Lacerda (2010), a colonização brasileira estava fundamentada em uma ideologia patriarcal que via a terra como repleta de recursos naturais à disposição dos colonizadores. Dentre essas posses conquistadas, a índia ou negra da terra, associada à natureza, estava também ao dispor da predação. A mulher é metáfora da própria natureza virginal a ser explorada: um corpo tomado como meio de produção e reprodução da prole povoadora. Assim, a formação do povo brasileiro se deu, em grande parte, a partir do assédio e do estupro.

Quando a mulher se põe a falar, como faz Raquel Kubeo (descendente dos Tukanos da Amazônia), é exatamente essa a história do povoamento: a banalização da violência e do abuso sexual contra a índia brasileira que redundou, atualmente, em perverso turismo sexual e prostituição infantil para atender a clientela de estrangeiros, informados do apetite sexual das índias propalado por Gilberto Freyre e sua confraternização étnica idealizada. (MARKO; REINHOLZ, 2020)



Foi essa visão erotizada da mulher indígena que vingou nas representações da “negra da terra”, a moreninha nativa. Tomemos como exemplo *Iracema* (2020), romance indianista de José de Alencar, no qual a “morena” “virgem dos lábios de mel”, sai seminua de seu banho no regato e encontra o pacato Martim, representando a formação do povo brasileiro a partir da relação amorosa entre a índia e o colonizador português.

Na tela homônima de José Maria de Medeiros (1884), surge a “morena virgem” na beira do mar, com um andar faceiro e o corpo nu ornado por penachos no genital. Essa imagem se repete no cinema de Carlos Coimbra (1979), no qual *Iracema* é representada por símbolo sexual da época, num clima de fazer inveja à pornochanchada. Em uma escancarada hiperssexualização da índia brasileira, a “morena” se insinua grosseiramente como que naturalmente atraída pelos jovens brancos portugueses.

Figura 3 – Cartaz do filme *Iracema*, Carlos Coimbra, 1979



Fonte: IMDB<sup>5</sup>.

*Qiyana*, moura, nereida e índia são expressões que atravessam os séculos na objetificação patriarcal da “moreninha”: sempre de pele escura, sempre submetida, comprada ou escravizada pelo colonizador, num multifacetado processo de dominação que combina a exploração de gênero, étnica, econômica e política. Uma exploração sexual realizada ou abençoada por clérigos da Igreja, legitimada ideologicamente por viajantes estrangeiros e cientistas, disseminada e naturalizada na literatura, na iconografia, no cinema e no cancionário popular.

#### 4 Mulher negra

A condição da mulher negra leva aos extremos o conceito de objetificação: como escrava, é mera mercadoria; como trabalhadora, é máquina; como mulher, é fêmea reprodutora reduzida a um corpo marcado pelo açoite e o estupro. A cultura africana tem sido reincidentemente depredada como diabólica e suas danças tomadas como obscenas. Desde a década de 1810’ há

<sup>5</sup> Disponível em: <https://imdb.to/3B0UmTL>. Acesso em: 21 out. 2021.



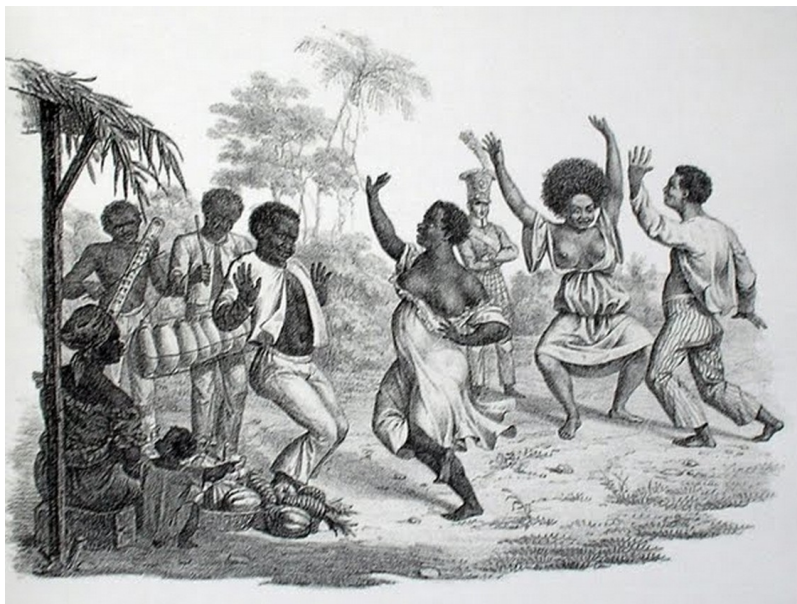
um projeto de “extinção” do povo negro no Brasil. (FRANCO, 1820) O extermínio e a exclusão dividem espaço com a inclusão perversa da mulata como símbolo sexual.

Talvez possamos começar a história na própria África, com a chegada dos colonizadores. Em 1670, o padre Giovanni Cavazzi ficou estarelecido com a “pemba”, um ritual africano que lhe pareceu uma “seita abominável”, “cerimônia bárbara” ou um “culto do demônio”. (CAVAZZI, 1732, p. 241) O que mais chamou atenção do católico foi a indecência e os “movimentos lascivos” das mulheres africanas “loucas ou possuídas”. (CAVAZZI, 1732, p. 50) Nunca havia visto gestos tão promíscuos nessas “danças muito lascivas e próprias para excitar ao vício”. (CAVAZZI, 1732, p. 55) No ano de 1836, o português Alfredo Sarmiento também verificou a “imoralidade e libertinagem inexcedíveis” dos “povos gentílicos dos sertões africanos”. (SARMENTO, 1880, p. 103) Descreveu como “repugnante” e “libertina” danças que reproduzem atos sexuais, como a “embigada” ou “semba”, com gestos “sempre imorais e até mesmo obscenos”. (SARMENTO, 1880, p. 127)

Se o etnocentrismo impede tais viajantes de darem valor à diversidade cultural, a objetificação sexual foi muito prestigiada pelos colonizadores. O abuso da escrava negra antecede o achamento do Brasil. Com a valorização comercial dos escravos, os senhores colaboravam ou incentivavam o intercuro sexual com a mulher negra com fins reprodutivos e interesse financeiro na venda da prole. “Jovens aristocráticos” ibéricos, já com doze anos, tinham sua própria “manceba”, com a qual exercitavam a promiscuidade. Chegaram a considerar a devassidão um “ônus moral do imperialismo”. (FREYRE, 2003, p. 175)

No Brasil a história se repete: as expressões rituais afrodescendentes saltam aos olhos sempre pela hiperssexualização da mulher. Sua dança é obscena e seu corpo é exagerado nos traços sexuais, como na tela *Batuque em São Paulo*:



Figura 4 – *Batuque em São Paulo*, gravura de Nachtmann, Spix e Martius (1823)

Fonte: *Jornal da USP*<sup>6</sup>.

Da mesma forma, a prática do abuso se disseminou. O próprio Gilberto Freyre (2003, p. 192) fala em tom muito pessoal quando descreve o “pendor sexual” da criança branca com sua ama-de-leite e o fato de as escravas negras iniciarem sexualmente os filhos de família de engenho: o “menino sempre rodeado de negra ou mulata fácil”.

O colonizador aparece, assim, com o “furor de don-juan das senzalas desadorado atrás de negras e molecas”. (FREYRE, 2003, p. 141) Gilberto Freyre compreende a relação entre senhores e escravas como sadomasoquismo. Com tal conceito, admite o papel do patriarca como “abusador”, dotado de uma série de perversidades. O sadismo se estenderia ao prazer dos senhores em agredirem e humilharem reincidentemente os escravos, como o moleque negro conhecido como “levapancadas”, agredido bestialmente pela criança branca. Gilberto Freyre (2003, p. 57) admite, assim, que o sadismo do homem branco é um abuso sexual, pois se “terá exercido sobre vítimas nem sempre confraternizantes no gozo”.

Arthur Ramos (1942, p. 105) destaca o quanto o “sadismo” dos senhores chegava a “extremos incríveis”: “‘novenas’ e ‘trezenas’ de matar; anavalhamento do corpo, seguido de ‘salmoura’; marcas de ferro em brasa; mutilações; estupros de negras escravas; castração; amputação dos seios; fraturas dos dentes a marteladas”.

A mulher negra era mero objeto desde o seu nascimento. Em *A escravidão*, Joaquim Nabuco narra os ciclos de vida do escravo. Ainda antes de nascer, o feto é considerado patrimônio ou peça a ser vendida, sendo sua mãe uma “fêmea” ou “máquina produtora” de

<sup>6</sup> Disponível em: <https://bit.ly/3G99hPs>. Acesso em: 21 out. 2021.



riquezas. A mãe grávida não escapa à dura labuta e ao açoite: o bebê “estremece nas contorções da mãe sob o chicote”. (NABUCO, 1988, p. 48) Ao nascer, é levado em uma faixa pela mãe que o amamenta nos intervalos do trabalho. Aos cinco anos já desenvolve trabalhos suaves e sofre “o domínio despótico dos filhos do senhor”, para se acostumar à “perversidade” com a qual será tratado. Durante a mocidade, trabalha dez horas por dia e, no caso das mulheres, o açoite é intercalado com o estupro: “A escrava... de quinze a dezesseis anos... é entregue, já violada, às senzalas”. (NABUCO, 1988, p. 51) A essa primeira violência se somam abusos, pois “a moça de quinze anos é logo a mulher pública das senzalas”: “atirada de um para o outro, nas bacanais de todos os dias, juguete dos mais brutais instintos, vive entre os partos e os suplícios”. (NABUCO, 1988, p. 51) Muitas escravas abortavam a gestação como forma de resistência, gesto visto como feitiçaria pelos senhores de engenho.

A exposição hipersexualizada da mulher negra como objeto do desejo masculino é tônica da história do país. Se durante a escravidão se estuprava e torturava de maneira cruel, depois da abolição a perversidade ganhou mais sofisticação e o senhor de escravo se tornou empresário.

Renata Pires Pinto (2015) acompanha a história do turismo no Brasil destacando a hipersexualização da mulher “exótica”, em meio aos belos cenários naturais, como principal chamariz utilizado nas peças publicitárias – inclusive aquelas do Instituto Brasileiro de Turismo (Embratur). Trata-se de uma revivência idílica da chegada dos colonizadores e o abuso das mulheres indígenas agora como forma de atrair turistas estrangeiros. A “mulata”, ícone da mulher brasileira, surge em meio a festas carnavalescas representando a identidade nacional no estrangeiro. Trata-se de um estereótipo corporal objetificado em seus mínimos detalhes: coxas grossas e roliças, cintura fina e quadril avantajado, movimentos gingados e voluptuosos, além da sexualidade afluada. (PINTO, 2015)

À beira da prostituição, a “mulata” é considerada mulher imoral e, às vezes, libertina, associada à típica amante em aventuras sexuais e extraconjugais. A condição da mulher no Brasil colonial dependia muito de sua situação social, econômica e étnica. Os casamentos oficiais e o controle da sexualidade feminina eram mais rigorosos para as mulheres brancas “de família”. As populações colonizadas e escravizadas possuíam relações sexuais mais variadas e menos vigiadas, para o proveito dos senhores e o pavor dos clérigos.

De um lado, havia o projeto de adestramento a partir dos “discursos normativos sobre o-que-a-mulher-deveria-ser”: enclausurada nos afazeres domésticos e ocupada da maternidade, no que Del Priore (2003, p. 6) descreve como “o estereótipo da santa-mãezinha provedora, piedosa, dedicada e assexuada”. Esse “projeto normatizador” incidia mais fortemente na “mulher de

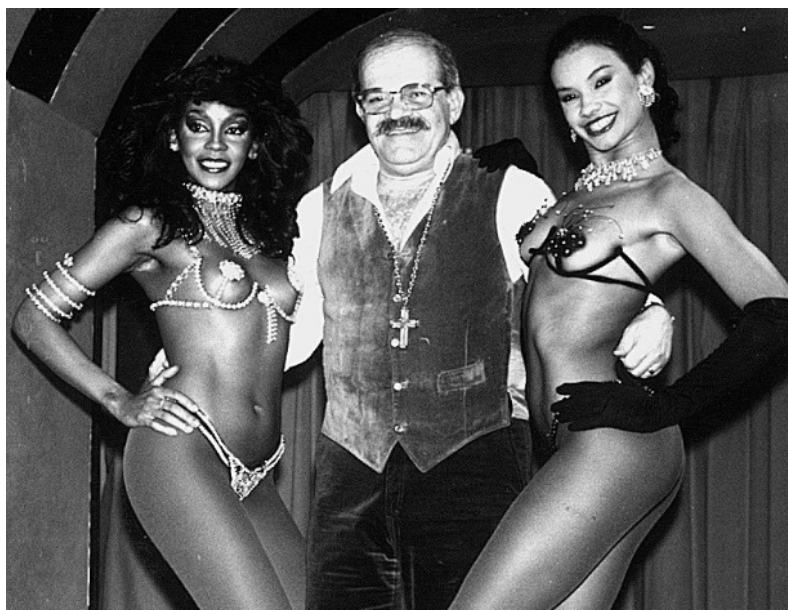




elite”, oposta “à promiscuidade e à lascívia da mulher de classe subalterna, em geral negra, mulata ou índia”. (DEL PRIORE, 2003, p. 49)

Com a “mulata”, novamente a objetificação da mulher atinge uma esfera étnica e econômica, pois é a mulher afro-brasileira e pobre. Nas décadas de 1970 e 1980, formaram-se “mulatas profissionais” que realizavam apresentações em casas noturnas e representavam o país em eventos turísticos internacionais. Osvaldo Sargentelli, “mulatólogo” que vendia shows pelo mundo, definia o seguinte ideal da “verdadeira mulata”: “coxinha grossa, cinturinha fina, carinha de safada, boa dentadura e cheirosinha”. (PINTO, 2015, p. 39) Com esses requisitos, o Senac do Rio de Janeiro chegou a ter um curso profissionalizante para mulata. As formandas faziam sua avaliação final e formatura com uma apresentação numa casa noturna carioca. O desfile das mulatas no palco criava um contraste com as plateias brancas, em uma superexposição sexual frequentemente associada ao folclore do samba brasileiro.

Figura 5 – Osvaldo Sargentelli e as mulatas



Fonte: UOL TV e Famosos<sup>7</sup>.

### 5 Moreninha: a mulher brasileira

As relações interculturais entre matrizes étnicas distintas é o ponto crucial da formação do povo brasileiro. Desde os relatos dos viajantes estrangeiros até as formulações históricas e antropológicas de autores consagrados como Silvio Romero (1888), Gilberto Freyre (2003) e Darcy Ribeiro (1995), enfatiza-se o intercuro sexual entre europeus, indígenas e africanos como gerador de um povo marcadamente “mestiço”.

<sup>7</sup> Disponível em: <https://bit.ly/3B1Z57J>. Acesso em: 21 out. 2021.



A “morena” é uma construção social para se referir à condição de mulheres “de cor”, que não remete apenas a “miscigenação” – termo com o qual designamos, baseados em Arthur Ramos (1942), os aspectos meramente biológicos e genéticos das relações étnico-raciais. Nesse sentido, Gilberto Freyre (2013b, p. 278) escreve: “sem o cruzamento do branco com o preto e o vermelho, não teríamos os mais belos espécimes das nossas caboclas e mulatas morenas, tão decantadas pelos nossos poetas”. Por seus aspectos de gênero e étnicos, a moreninha é a herdeira da história das *Qiyana*, mouras, índias e negras.

Ricardo Ferreira (1999) salienta a máxima “somos todos morenos” como um eufemismo brasileiro para atenuar as marcas da miscigenação e, principalmente, acomodar um racismo silencioso que resente da matriz africana presente na cultura brasileira. Na visão mais popular, de fato, a “morena” remete a uma questão principalmente étnica, em oposição à “loira” – padrão feminino ligado ao aspecto nórdico europeu.

No clássico *A moreninha* (1844), Joaquim Manoel de Macedo (1820-1882) lança mão exatamente dessas “cores” ou “tipos de beleza”: a “pálida” (“romântica e sublime”); a “loira” (“clássica” com “faces cor-de-rosa”) e a “moreninha” (“coradinha”, “jovial e feiticeira”). É a morena que faz o protagonista ficar “doido” e “em êxtase”. (MACEDO, 2020, p. 3) Ela é descrita como uma “jovem tamoia”: “inocente como a flor, e por isso alegre e folgazona como uma cabritinha nova”. (MACEDO, 1844, p. 37). Esses atributos colhidos da natureza são muito utilizados, pois a morena é “travessa como o beija-flor”, “faceira como o pavão” e possui “corpinho, ligeiro como abelha”. (MACEDO, 1844, p. 56) Em alguns momentos, a jovem morena de quinze anos é um “prazer em ebulição”, a “formosa donzela” entre sons de “harpa” e “viola” (MACEDO, 1844, p. 9); ou poetiza que entoa “epigramas”, “cantando com terna voz”. (MACEDO, 1844, p. 24) A morena não se prende a quaisquer braços, pois gosta de caminhar só em “liberdade”. Essa representação da morena é bastante próxima daquela que temos em relação à *Qiyana*, à moura, à índia e à negra.

Temos também a famosa canção “Da cor do pecado”, composição de Bororó de 1939, sucesso nas vozes de Silvio Caldas, Elis Regina, João Gilberto e Ney Matogrosso: “Esse corpo moreno, cheiroso e gostoso que você tem/ É um corpo delgado, da cor do pecado que faz tão bem”. Na composição, a mulher é reduzida a um “corpo”, metáfora da objetificação sexual da mulher. Esse “corpo moreno” é descrito em seus contornos (delgado), olores (cheiroso) e sabores (gostoso), segundo perspectiva hipersexualizada e misógina. Entorpecidos seus sentidos – como nos cantos das *Qiyana*, na nudez da índia, nos requebros das negras – os homens enlouquecem fascinados. A etnia dessas mulheres, a “morena”, leva à tentação e à perdição, pois é a “cor do pecado”.



Gilberto Freyre observa a trajetória dessa predileção entre os portugueses: “a môça morena, moura ou mourisca, é olhada como o supremo tipo de beleza e de atração sexual”. (FREYRE, 1971, p. 46) Além da “preferência pela mulher morena” como “o tipo ideal de beleza feminina”, o homem brasileiro teria herdado do português “o gosto pela concubinação ou poligamia”. (FREYRE, 1971, p. 47)

Em modinhas do século XVI, Gilberto Freyre (2003, p. 37) nota o “lirismo amoroso” do poeta na “glorificação da mulata, da cabocla, da morena”, em detrimento das “virgens pálidas” e das “louras donzelas”. Em meados do século XVIII, o mesmo autor observa nos teatros a “glorificação pública da ‘morena brasileira’ e até da própria ‘mulata da terra’ vestida à maneira do Oriente” ou com “reminiscências orientais e muçulmanas”. (FREYRE, 2013b, p. 353) É essa jovem com ares orientais das *Qiyân* e mouras que surgirá na metáfora da morena, presente nas canções populares como símbolo da mulher brasileira: “as modinhas glorificadoras da beleza ou do encanto ou da graça das morenas”. (FREYRE, 2013a, p. 73)

Embora tal preferência seja considerada um gosto brasileiro, faremos uma análise micro-histórica de um contexto social específico: uma comunidade rural dos sertões de São Luiz do Paraitinga.

## 6 Uma comunidade rural e a herança patriarcal

Estudiosos do Brasil colonial, como Sergio Buarque de Holanda (2014), ressaltam o quanto as comunidades rurais tradicionais mantêm muitos costumes dos primeiros tempos da formação do povo brasileiro, como a família patriarcal. Em pesquisa etnografia realizada desde o ano de 2015, em uma comunidade rural do município de São Luiz do Paraitinga, pequena cidade paulista com cerca de 10 mil habitantes, analisamos algumas das características desse arranjo familiar centrado na figura masculina (“chefe da família”) e composto pelo casal matrimonial, filhos e agregados. Ao homem competem todas as tarefas públicas, ao passo que a mulher é confinada no ambiente doméstico (“dona da casa” ou, simplesmente, “patroa”).

As relações de gênero são pautadas em uma hierarquia patriarcal rigorosa e no controle da subjetividade da mulher. Tal como pondera Del Priore (2003), o projeto normatizador colonial trancafiou a mulher no papel de “santa-mãezinha”, focado na maternidade e nos cuidados do lar. É comum se ouvir na roça a expressão “santa mulher”, denotando a condição feminina marcada pelo recato, pelo pudor, pela obediência e pela discrição. É a “mulher de família”: religiosa, assexuada, afetiva e pura.

Ao lado da “santa”, há a “puta” – para usar as expressões presentes no cotidiano rural. É a mulher que não se enquadra nos processos de adestramento antes descritos, expressando seus



desejos, suas opiniões e participando ativamente da esfera pública. Basta não contrair matrimônio e não depender de um homem para seu sustento para ser taxada de “abusada” – termo dúbio que revela o quanto a mulher que não se submete facilmente ao projeto normatizador é audaciosa e também mais vulnerável aos abusos sexuais. É frequente se satirizar essas mulheres como aquelas “que têm bigode”, em uma nítida masculinização da mulher quando desempenha papéis públicos que a comunidade patriarcal restringe aos homens.

Contudo a comunidade se debruça principalmente sobre a questão sexual, pois acredita que, sem o controle patriarcal do “marido”, a mulher expressaria seus apetites de maneira livre e desenfreada. Basta ter tido mais de um parceiro ou parceira sexual na vida, vestir-se de maneira caprichosa ou frequentar espaços de convívio marcadamente masculinos para receber a pecha de “puta”. Nessa condição, a mulher fica em evidência e atrai os afetos mais ambíguos: ora é admirada por sua autonomia financeira ou pela liderança política, ora é desqualificada como “solteirona” e “assanhada”. De qualquer forma, subvertendo o projeto de domesticação, a mulher representa ameaça e perigo, sendo comumente malvista ou “mal afamada”. A “cantadora” de roça incorpora essa ambiguidade: é desqualificada como “abusada” por ocupar lugar masculino, porém muito temida nos desafios, por sua língua solta e versos ferinos.

Obviamente que essa dicotomia (“santa” ou “puta”) abrange uma série de gradações, mas certamente é a maneira como o caipira tradicional atribui sentido à mulher. No cotidiano de uma comunidade rural, as visitas entre as famílias mantêm essa convenção: os homens ficam no “terreiro” (espaço de trânsito entre o público e o privado) e as mulheres proseiam na cozinha. Aos homens visitantes não é facultada a entrada na casa e às mulheres não compete ficarem de prosa com homens, mesmo que sejam seus parentes. Presenciamos ocasiões em que mulheres rompem esse padrão patriarcal e ficam no terreiro proseando, logo atraindo atenção pela sua duvidosa moral. Em uma festa particular, por exemplo, a mulher que fica no ambiente masculino e ingeri uma bebida alcoólica é, automaticamente, vista como “puta” à disposição dos “galanteios dos ganhões”. O assédio ocorre descaradamente com palavras obscenas, toques físicos abusivos (“passar a mão”) e oferta de bebida com o intuito, implícito, de subornar a mulher e/ou embebedá-la.

Ao homem são consentidas as relações com muitas mulheres, ao passo que a mulher que proceder dessa maneira é prontamente desonrada. Basta uma moça trajar um vestido mais curto para ser vista como “vagabunda” e à disposição do homem, um sinal de desonra para a família. Perguntamos, certa feita, a um mestre de cultura tradicional da comunidade sobre o motivo das mulheres não cantarem. Ele, muito naturalmente, apontou para uma galinha que ciscava no terreiro e disse: “*Oia lá! A galinha cuida da cria e o galo canta*”. Há, inclusive, uma crença de



que a galinha que canta deve ser sacrificada, pois não serve para botar ovos. O homem é frequentemente associado ao “touro”, ao “garanhão” e ao “galo”, como se o fato de possuir várias fêmeas fosse um atributo natural de sua condição de macho: “foi assim que Deus fez” – argumentam de maneira corriqueira, legitimando religiosamente a questão de gênero.

A aliança entre o “garanhão” polígamo e o estereótipo de disponibilidade sexual da mulher gera as feições locais da “moreninha” caipira.

### 7 A moreninha no cancionário popular de uma comunidade rural

Nas comunidades rurais tradicionais, a festa consagra a vida coletiva. Festas como as de São Gonçalo, Santo Antônio e São João, celebrados como casamenteiros, salientam o clima de encontros amorosos presentes em todas as comemorações comunitárias. Nesses momentos festivos, vários divertimentos enlevam os participantes, principalmente os cantos e danças com marcado lirismo. No cancionário popular, a maioria das toadas e versos tematizam a “moreninha”.

São trovas entendidas pela comunidade como forma de galanteio e incentivo ao enamoramento, inseridos em um contexto em que se formam a maioria dos casais na roça. Contudo tais versos, por mais singelos e meigos que possam parecer, tematizam sempre a “morena” como objeto de desejo masculino, reduzindo a mulher ao lugar comum da reprodução sexual. Banalizam, assim, o corpo da mulher como naturalmente predestinado aos encantos masculinos.

Há uma dança tradicional chamada “Roda Moreninha”: “Bate palma por dentro/ Bate palma por fora/ Roda c’oa moreninha/ Diga adeus e vá s’embora”. A coreografia coletiva em roda inclui um momento em que os pares “rodam”, em volteios: as mulheres permanecem no seu lugar e os homens vão de mulher em mulher. Esta dança, como outras da região, termina após todos os homens dançarem com todas as mulheres, em um nítido incentivo ao conhecimento recíproco dos casais. Em regiões como Carapicuíba, tal dança era conhecida como tangará, em referência ao pássaro que dança para a fêmea em um ritual de acasalamento.

Há um gênero musical litorâneo chamado canoa, que podemos definir como uma elegia à moreninha, pois ela está presente em todos os refrãos. Na comunidade da Cachoeirinha, canta-se tradicionalmente o seguinte mote: “Oh! Moreninha/ Você está me *enganano*/ Você tá *fazeno* jeito/ D’eu sair daqui *chorano*”. Tal toada é atribuída ao mestre Lico Salles, da vizinha cidade de Cunha, assim como outra: “Chora sabiá/ Não deixa de *chorá*/ *Marvada* moreninha/ Não me deixa *sossegá*”.





A “moreninha” é cantada como mulher faceira e “marvada”, que “engana” e faz chorar o poeta. Vimos como muitas representações da *Qiyana*, a matriz moura da moreninha, tomam-na também como falsa no amor. Contudo o “sabiá” que não quer “sossegar” na música é uma metáfora do falo masculino: a excitação genital que não abranda. A mulher tem sua presença condicionada ao usufruto dos prazeres dos homens, como se estivesse sempre à procura de parceiro. Quando não corresponde a esse desejo – pois, afinal de contas, está interessada em muitas outras coisas –, é tachada de “marvada” e enganadora, como se devesse estar constantemente disponível.

Muitas outras modas caipiras consagradas na comunidade tematizam as mulheres “de cor”: a “mulata” e a “crioula”. Há um samba rural cujo refrão é: “Criola, Mulata aiá”, repetido após cada verso da estrofe improvisada pelo cantador. Da mesma forma, um antigo lundu caipira é intitulado “Mulatinha linda”.

As canções mencionadas são repetidas em refrão coral, entremeado por versos cantados individualmente, nos quais a presença da “morena”, “mulata” e “crioula” é frequente:

Moreninha linda  
Me dê água *pra* beber  
Não é sede, não é nada  
É vontade de te ver

Alecrim na beira d’água  
Treme, treme mas não cai  
Moreninha bem bonita  
Vai ser nora de meu pai

Quando eu vim da minha terra  
Eu passei no Paraná  
Uma morena na janela  
Convidou eu *pra chegá*

Eu queria se um balaio  
Na colheita da batata  
*Pra* andar dependurado  
Na cintura da mulata

Eu queria ser um balaio  
Na colheita da cebola  
*Pra* andar dependurado  
Na cintura da crioula

Há dezenas de outros versos cantados cotidianamente na comunidade com igual conteúdo. Neles se repete a mesma sina: a “morena”, a “mulata” e a “crioula”, servem para matar a “sede” dos homens (seu apetite sexual) ou com ele namorarem. Há, contudo, trovas mais contundentes, como a seguinte: “Eu mandei fazer um laço/ Com um nó no meio/ *Pra* pegar moça bonita/ Que namora rapaz feio”.



Em tom cômico, esse verso revela uma forma tipicamente paulista de violentar as mulheres indígenas, no início da colonização patriarcal. Há até uma moradora da roça que narra que sua avó indígena fora “pega no laço” para formar a prole. No ambiente rural, laça-se o gado com firme corda no pescoço para captura-lo e submetê-lo ao matadouro. É a mesma sina das indígenas, como na famosa pintura de Jean-Baptiste Debret (Figura 6): os homens eram laçados para serem escravizados e vendidos; as mulheres eram laçadas para serem abusadas sexualmente e empregadas nos serviços domésticos dos senhores.

Figura 6 – Soldados índios da Província de Curitiba escoltando selvagens prisioneiros, Jean-Baptiste Debret, 1835



Fonte: Wikipédia<sup>8</sup>.

Se o despretenso cortejo da “morena” dos primeiros versos a assedia como objeto de desejo e as danças a desfilam como mercadorias a serem escolhidas pelos seus compradores, nessa última estrofe, esse enamoramento redundava na menção ao abuso e à violência sexual.

O verso do laço menciona a “moça”, presença comum na lírica popular como símbolo virginal: “Quando eu vim da minha terra/ Viajei de lá pra cá/ Mocinha de quinze anos/ Chorou pra me *acompanhá*”. A objetificação da mulher é uma forma patriarcal de dominação de gênero. A “morena”, “mulata” e “crioula” são mulheres “de cor”, com ancestralidade africana, ampliando a opressão para a esfera étnica: o branco europeu que escraviza o africano, o mouro ou o “negro da terra” (indígena). Com a figura da “mocinha”, entretanto, essa dominação reforça

<sup>8</sup> Disponível em: <https://bit.ly/3B3CV1A>. Acesso em: 21 out. 2021.



a preferência pelas jovens e virgens, predestinando a mulher, desde a puberdade, para o casamento e a reprodução, como ocorre ainda constantemente no ambiente rural.

A "moreninha" cantada atualmente em uma comunidade rural é a jovem escrava de cor que se assemelha com a velha história da *Qiyana*. Teimosamente trespassando os séculos, a mesma ritualização da opressão da mulher e atualização patriarcal de sua objetificação e violação.

### 8 A mulher na cultura popular brasileira

A importância da cantora na renovação das tradições populares árabes foi modificada com a escravização da mulher para servir às estruturas patriarcais imperialistas. A *Qiyana* inaugura uma linhagem de mulheres que são vistas pelos homens como meros objetos, ao mesmo tempo em que são temidas pelo reconhecimento de seu poder. Mouras, índias, mulatas e morenas incorporam essa mesma contradição, entre a submissão e a resistência, o conformismo e a revolta. Deve-se salientar que a objetificação sexual é apenas a visão masculina sobre a mulher, uma forma de estender a dominação econômica, de gênero e étnica para a própria forma como a mulher constitui sua identidade. A objetificação, portanto, não traduz a subjetividade feminina, pois execra e teme o protagonismo da mulher em criar sua própria imagem de forma autônoma. Não são poucas as "moreninhas" que se revoltaram contra a objetificação e demonstraram seu poder de insurreição e desconstrução da dominação patriarcal.

Mesmo antes de nascer, Francisca Edwiges Neves Gonzaga já rompia tradições. É filha de escrava alforriada com um rico marechal do exército imperial. Tal fato já seria escandaloso para a sociedade brasileira da década de 1840, porém havia um agravante: a mulher estava grávida antes do casamento, em uma gestação de pai incógnito. Chiquinha Gonzaga nasce nessa nobre família e, aos dezesseis anos, a mulata é obrigada pelo pai a contrair matrimônio. Como seu marido/proprietário a impedira de se envolver com a música, sua paixão desde a infância (mal vista para uma mulher de família), põe fim ao casamento, um ato de ousadia estarrecedor para a moral da época. Seu pai a deserda e, até o fim da vida, a considerava morta, além de puni-la, impedindo-a de ver seus filhos.

A vida de Chiquinha Gonzaga acumulou diversas desses corajosos feitos de uma mulher em estado de guerra contra o patriarcado. Foi a primeira maestra, palavra que não existia em nosso meio, e recusou um pseudônimo masculino sugerido para vender suas composições. Chiquinha Gonzaga vendeu partituras de porta em porta para financiar movimentos abolicionistas, alforriar músicos afrodescendentes e lutar pela libertação dos escravos. Esteve,



por fim, engajada no movimento republicano e foi a fundadora da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, lutando pelos direitos autorais e pela mobilização política dos compositores.

Na sociedade patriarcal, como vimos, construiu-se historicamente desde o século VII a visão da jovem morena objetificada e violentada. Mulheres como Chiquinha Gonzaga mostram a mesma sociedade opressora de outra perspectiva: a resistência e a luta pela igualdade de gêneros. A maestra não está só. Como as *Qiyán* antes da escravidão, a contribuição feminina na cultura popular brasileira é uma histórica que carece de ser contada. Temos as destaladeiras de fumo de Arapiraca, as catadoras de Mangaba do sertão sergipano, as mineiras meninas de sinhá, as famosas sambadeiras do Recôncavo baiano, as congadeiras do Vale do Paraíba paulista e muitos outros grupos de mulheres que têm demonstrado grande contribuição feminina da renovação das tradições populares brasileiras.

Na comunidade rural luizense que estudamos, a principal referência da cultura tradicional é a filha de escravos Maria Servina, conhecida como Mãe Servina: celebrada como “estrela Dalva do jongo” e “Rainha do Congo”. Benzedeira e jongueira, foi consagrada pelos dons de curandeira e temida pelos saberes mágicos. É um grande exemplo de como a participação das mulheres no espaço público oferece resistência à misoginia reinante; o perigo que representa é, principalmente, ruir a longa tradição patriarcal que por tantos séculos tem violentado a mulher. Pois, antes de escravizadas, as *Qiyán* eram sacerdotisas consagradas pelas ancestrais. Da mesma forma, muitas brasileiras demonstram a importância da mulher para a cultura popular, quando não é vista apenas como “objeto”, mas reconhecida como protagonista da história de sua comunidade.

---

### Referências

- ALENCAR, J. *Iracema*. Brasília, DF: Ministério da Cultura, 1865. Disponível em: <https://bit.ly/3poadtk>. Acesso em: 24 maio 2020.
- AMARAL, A. *A poesia da viola (folclore paulista)*. São Paulo: Asilo Padre Euclides Carneiro, 1921.
- BRANDÃO, T. *Trovas populares de Alagoas*. Maceió: Caeté, 1951.
- CAVAZZI, G. A. *Relation historique de l’Ethiopie occidentale*. Paris: Charles Delespine, 1732.
- CHIQUINHA Gonzaga: a primeira maestrina brasileira. Produção de Guilherme Fontes Filmes. Rio de Janeiro: GNT, 1999.
- CORREIA, A. J. P. *Mouros míticos em Três-os-Montes: contributos para um estudo dos mouros no imaginário rural a partir de textos da literatura popular de*



tradição oral. Tese (Doutorado em Cultura Portuguesa) – Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Vila Real, 2005.

DEL PRIORE, M. *Ao sul do corpo: condição feminina, maternidades e mentalidades no Brasil colônia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

DEUSA da minha rua/Da cor do pecado. [Compositor e intérprete]: Silvio Caldas. [S. l.]: Rio de Janeiro, 1939. 1 disco vinil (78 rpm).

ELLIS JUNIOR, A. *Os primeiros troncos paulistas e os cruzamentos euro-americanos*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1936.

FERREIRA, R. F. Dinâmica de construção da identidade do brasileiro afrodescendente. *Revista Brasileira de Crescimento e Desenvolvimento Humano*, São Paulo, v. 9, n. 2, p. 90-103, 1999.

FRANCO, F. S. *Ensaio sobre os melhoramentos de Portugal e do Brazil*. Lisboa: Imprensa Régia, 1820.

FREYRE, G. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 48. ed. São Paulo: Global, 2003.

FREYRE, G. *Novo mundo nos trópicos*. São Paulo: Edusp, 1971.

FREYRE, G. *Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*. São Paulo: Global, 2013b.

GARCÍA, M. C. Estatus de la mujer em la cultura islámica: las esclavas-cantoras (ss. XI-XIX). In: MASMANO, R. I. *Mujer versus música: itinerancias, incertidumbres y lunas*. Valencia: Rivera Editores, 2012. p. 139-198.

GARCÍA, P. S. *La risala de las esclavas cantoras de Al-Yahiz: apuntes sobre mujer, beleza y amor em la cultura árabe clásica*. Valencia: Universidad de Alicante, 2015. Disponível em: <https://bit.ly/30QoLIb>. Acesso em: 25 maio 2020.

HOLANDA, S. B. *Monções e capítulos de expansão paulista*. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

IRACEMA, a virgem dos lábios de mel. Direção de Carlos Coimbra. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1979. 1 DVD (98 min).

LACERDA, M. B. *Colonização dos corpos: ensaio sobre o público e o privado*. 2010. Dissertação (Mestrado em Direito) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

LOUREIRO, C. P. *Corpo, beleza e auto-objetificação femina*. 2014. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Universidade Federal do Espírito Santo, 2014.

MACEDO, J. M. *A moreninha*. Brasília, DF: Ministério da Cultura, [1844?]. Disponível em: <https://bit.ly/3aZapqz>. Acesso em: 24 maio 2020.

MARKO, K.; REINHOLZ, F. Mulheres indígenas: 520 anos de resistência e luta pela descolonização. *Brasil de Fato*, Porto Alegre, 2020. Disponível em: <https://bit.ly/3aWu8aB>. Acesso em: 24 maio 2020.





MUNTANÉ, M. C. G. *La música em la casa real catalano-aragonesa durante los años 1336-1432*. Barcelona: Bosch, 1979.

NABUCO, J. *A escravidão*. Recife: Massangana, 1988.

PARASKEVA, T.-M. Hetairas y qiyān: el arte de la seducción. *MEAH*, Granada, n. 59, p. 63-90, 2010.

PINTO, R. P. *A invenção da brasileira: uma história sobre a imagem feminina e turismo*. 2015. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2015.

PRADO, P. *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*. [S. l.]: eBooksBrasil, 2006.

PRINCE-EICHNER, S. *Embodying the empire: singing slave girls in medieval Islamicate historiography*. California: Claremont Colleges Library Undergraduate, 2016.

RAMOS, A. *A aculturação negra no Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1942.

REYNOLDS, D. E. The Qiyān of al-Andalus. In: HAIN, K.; MATTHEW, S. G. (org.). *Concubines and Courtesans: women and slavery in Islamic history*. Oxford: Oxford University Press, 2017. p. 100-123.

RIBEIRO, D. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

ROMERO, S. *Cantos populares do Brasil*. Lisboa: Nova Livraria Internacional, 1883. V. 1.

ROMERO, S. *Estudos sobre a poesia popular do Brasil*. Rio de Janeiro: Typ. Laummert & C., 1888.

SARMENTO, A. *Os sertões d'África: apontamentos de viagem*. Lisboa: Francisco Arthur da Silva, 1880.

VASCONCELOS, J. L. *Tradições populares de Portugal*. Porto: Livraria Portuense de Clavel, 1882.

WHEN THE MOORS ruled in Europe. Direção de Timothy Copestake. Dublin: Wildfire Television, 2008. 1 DVD (101 min).

