



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

RETRATOS EM BRANCO E PRETO:
DISCURSOS, CORPOS E IMAGENS EM UMA HISTÓRIA
DA BELEZA NEGRA NO BRASIL

AMANDA BRAGA

João Pessoa
02/2013

RETRATOS EM BRANCO E PRETO:
DISCURSOS, CORPOS E IMAGENS EM UMA HISTÓRIA
DA BELEZA NEGRA NO BRASIL

AMANDA BRAGA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba como parte dos requisitos para obtenção do Título de Doutor em Letras.

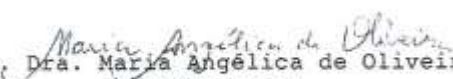
Orientadora: Profa. Dra. Ivone Tavares de Lucena
Co-orientadora: Profa. Dra. Vanice Maria Oliveira Sargentini.

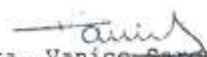
B813r Braga, Amanda.
 Retratos em preto e branco: discursos, corpos e imagens
 em uma história da beleza negra no Brasil / Amanda Braga.--
 João Pessoa, 2013.
 239f. : il.
 Orientadora: Ivone Tavares de Lucena
 Co-orientadora: Vanice Maria Oliveira Sargentini
 Tese (Doutorado) – UFPB/CCHLA
 1. Discurso. 2. Análise do discurso - história da beleza.
 3. Semiologia histórica. 4. Corpo - padrões estéticos. 5.
 Imagem. 6. Beleza negra.

UFPB/BC

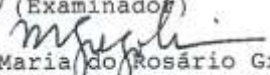
CDU: 801.54(043)

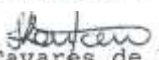

Profa. Dra. Elisalva de Fátima Madruga Dantas


Profa. Dra. Maria Angélica de Oliveira
(Examinadora)


Profa. Dra. Vanice Sargentini
(Examinadora)


Prof. Dr. Carlos Felício Piovezani Filho
(Examinador)


Profa. Dra. Maria do Rosário Gregolin
(Examinadora)


Ivone Tavares de Lucena
(Presidente da Banca Examinadora)

*Ao sangue da Senzala,
que fecundou a Casa Grande
e fez nascer esse nosso Brasil varonil,
dedico.*

AGRADECIMENTOS

Esta é uma tese escrita a muitos corações. Entre João Pessoa, Araraquara e São Carlos, encontrei possibilidades diversas, pra vida e pra pesquisa. Ainda que alguns agradecimentos não caibam nas curvas de qualquer palavra, agradeço, aqui, aos corações que encontrei durante meus passos inquietos, e também àqueles que já estavam ao meu lado mesmo antes dessa caminhada.

Agradeço a meus **pais**, pelo amor devoto, e, por extensão, a minhas **tias** e **primos**: onde nasço, onde sou, onde reconheço minhas urgências e minha silhueta.

A **Ivone Lucena**, que tantas vezes contrariei, e que tantas vezes me estendeu a mão. A ela, leonina guerreira, que é início e fim de meu percurso como aluna universitária: meu amor, meu agradecimento e minha admiração perenes.

A **Vanice Sargentini** – olhos, mãos e coração nas entrelinhas desta tese –, que, contrariando Drummond, tem sim o coração maior que o mundo, agradeço por ter permanecido em minha vida para além da burocracia acadêmica. Em meio a tantos percalços, Vanice foi a delicadeza que me acompanhou na fiação desta pesquisa. É ela a protagonista do enredo em torno do qual se (re)une o Labor.

A **Carlos Piovezani**, meu queridíssimo, catálogo inesgotável de eloquência e doçura, que caminhou ao meu lado, atento e prestativo.

A **Luzmara Curcino**, em quem tantas vezes procurei apoio e orientação, porque ela tem um jeito mineiro de driblar com um sorriso qualquer entrave.

A **Rosário Gregolin**, presença incessante desde 2005, na pesquisa e na vida, agradeço por ter me apresentado Araraquara, seu cheiro de laranja e suas esquinas inundadas de poesia. Agradeço as palavras que compartilhamos, as portas que me abriu e as possibilidades que me apontou: das salas de aula às salas da casa.

A **Maíra Nunes**, não apenas porque aquilo que nos une é maior do que aquilo que nos separa, mas também porque ela continua a *me dar sorte na vida, de cara*.

A **Maria Angélica Oliveira**, que representa, juntamente com **Ivone**, os primeiros passos dessa jornada. A ela agradeço não apenas a leitura cuidadosa de meu projeto de Mestrado (agradecimento retroativo), quando as incertezas eram ainda maiores, mas também pela presença – que me é tão cara – na banca do Doutorado.

A **Elisalva Madruga**, com quem descobri – e me apaixonei – pela literatura africana. Foi ela quem me sussurrou, pela primeira vez, o poema que serve de epígrafe a esta tese.

A **João Kogawa**, meu Joãozinho, cúmplice e amigo, com quem dividi não apenas uma rotina, mas também as angústias de uma trajetória acadêmica em sua reta final.

Aos amigos de uma longa caminhada, meus corações fora do peito: **Julyanna Kumamoto, Moama Lorena, Rafaela Veloso, Carol Veloso, Eveline Alvarez, Luyse Costa, Aline Guerra, Matheus Andrade, Laerte Cerqueira, Allana Cirilo, Anna Alice Manabe, Ana Cláudia Gualberto, Eliana Bezerra, Jaqueline Araújo, Lais Munique e Raquel Mendes.**

A **Larissa Lopes**, pelo carinho, pelo sorriso, pela compreensão, tão importantes pra mim.

A **Raquel Camargo, Giuliana Vieira e Adriana Vieira** – presentes que 2012 me trouxe, *na manha*, em um daqueles “momentos de graça, infrequentíssimos”, de que fala Adélia Prado – agradeço por terem dividido comigo muitas das “angústias” aqui impressas.

Aos amigos que Araraquara me ofereceu: **Roberson Pirani, Guilherme Braidó, Guilherme Efrain, Matheus Lacerda, Talita Tartacholi, Bruna Braga e Sarah Leonardo**, que viveram comigo o ano de 2011: o mais intenso dos últimos 28. A eles, meu abraço, meu agradecimento e minha sempre saudade, porque uma tese também é feita para além dos muros universitários.

Aos meus eternos professores: **Juliene Osias, Soraya Sane e Pedro Rogério**, que estavam voltando quando eu ainda me preparava pra partir, e de quem recebi tantos mapas.

Ao **Programa de Pós-Graduação em Letras** da Universidade Federal da Paraíba, principalmente às Professoras **Sandra Luna, Ana Cristina Marinho** e à Secretária **Rosilene Marafon**, que justificaram, burocraticamente, toda a dispersão de meus passos.

Aos amigos do **CEAD-PB** [Círculo de Estudos em Análise do Discurso da Paraíba], da Universidade Federal da Paraíba, do qual faço parte com tanto orgulho: **Albergio Diniz, Edjane Gomes** e, principalmente, **Paulo Aldemir**, herança do ENIL que eu quero carregar pela vida afora.

Ao **Programa de Pós-Graduação em Linguística** da Universidade Federal de São Carlos, onde sempre encontrei portas abertas e possibilidades múltiplas.

Aos amigos do meu tão amado **LABOR** [Laboratório de Estudos do Discurso], da Universidade Federal de São Carlos: **Israel Sá, Jocenilson Ribeiro, Pedro Varoni, Luciana Garcia, Livia Pires, Juliane Gonzaga, Parla Camila.**

Aos Amigos do **GEADA** [Grupo de Estudos em Análise do Discurso de Araraquara], da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Campus de Araraquara: **Denise Witzel, Fernanda Fernandes, Nilton Milanez, Janaína Santos, Gesiel Prado, Renan Mazzola, Vinícius Dorne, Claudiana Narzetti.**

A **CAPES**, pelo financiamento desta pesquisa.

É na soma desses olhares que me conheço, por fim, inteira.

VOZES MULHERES

*A voz da minha bisavó ecoou
criança
nos porões do navio.
Ecoou lamentos
de uma infância perdida.*

*A voz de minha avó
ecoou obediência
aos brancos-donos de tudo.*

*A voz de minha mãe
ecoou baixinho revolta
no fundo das cozinhas alheias
debaixo das trouxas
roupagens sujas dos brancos
pelo caminho empoeirado
rumo à favela.*

*A minha voz ainda
ecoava versos perplexos
com rimas de sangue
e
fome.*

*A voz de minha filha
recolhe todas as nossas vozes
recolhe em si
as vozes mudas caladas
engasgadas nas gargantas.*

*A voz de minha filha
recolhe em si
a fala e o ato.
O ontem – o hoje – o agora.
Na voz de minha filha
se fará ouvir a ressonância
o eco da vida-liberdade.*

[Conceição Evaristo, 1990]

RESUMO

É certo que os modelos de beleza permanecem por muito tempo absolutos antes de serem relativizados, re-significados, apresentados em sua variedade. Muitos são os fatores que contribuem para essa dinâmica, os símbolos culturais transitam, flutuam e se absorvem mutuamente. Os conceitos de beleza construídos num determinado momento histórico se desfazem em momentos seguintes, transformam-se, carregam novos sentidos, produzem novos padrões. Esse trânsito, no entanto, traz memórias e, portanto, continuidades em relação ao momento anterior. Entendemos, neste trabalho, a beleza enquanto produção histórica, produto de uma memória re-significada. Nossa proposta, neste trabalho, é empreender uma análise discursiva sobre a história da beleza negra no Brasil, a partir das memórias que temos desses padrões e dos acontecimentos discursivos que re-significam essas memórias na atualidade. Assim, considerando não apenas os discursos sincreticamente materializados, mas considerando, ainda, a construção de um *corpus* heterogêneo em si mesmo, seguiremos a análise de três momentos históricos sequenciais: o primeiro deles diz respeito ao momento escravista, que seleciona e oferece *formas de dizibilidade* aos discursos produzidos no interior de um Brasil escravocrata; o segundo faz referência ao momento pós-abolição, que engloba, basicamente, o século XX, que vai organizar as memórias do momento anterior, atribuindo-lhes (ou não) *formas de conservação e memória*; e, por fim, o momento atual, posterior à implementação de políticas afirmativas, e que vai, a seu modo, apresentar-nos *formas de reativação* e de *apropriação* de discursos historicamente produzidos. Assim, o que pretendemos é fazer uma análise dos momentos pontuados, investigando as *continuidades* e *descontinuidades* do conceito de beleza negra entre eles. Queremos analisar os deslocamentos discursivos e examinar as verdades produzidas em cada período, até chegar à multiplicidade de padrões estéticos que a modernidade nos oferece. Para tanto, pautamo-nos numa Análise do Discurso que aceita as contribuições de Michel Foucault e, do mesmo modo, que se pauta nas discussões empreendidas por Jean-Jacques Courtine atualmente, do qual nos é essencial a noção de *intericonicidade* – que nos oferece base para pensar uma memória das imagens –, bem como a proposta de uma Semiologia Histórica aliada aos estudos do discurso, que estende o alcance da visada discursiva na medida em que nos impele à análise de um discurso que é sincrético e que reclama sua espessura histórica no momento próprio da análise.

Palavras-chave: discurso; semiologia; corpo; imagem; beleza negra.

RESUMÉ

Il est certain que les modèles de la beauté ont resté absolus pendant longtemps avant d'être relativisés, ré-signifiés, présentés dans sa variété. Il y a beaucoup de facteurs qui contribuent pour cette dynamique: les symboles culturels transitent, flottent et si absorbent mutuellement. Les concepts de beauté construits à un moment historique déterminé s'effondrent, si transforment, portent nouveaux sens et produisent nouveaux modèles dans les instants qui suivent. Cependant, ce transite apporte des mémoires et du coup des continuités par rapport au moment précédent. Nous entendons, dans ce travail, la beauté en tant que production historique, produit d'une mémoire ré-signifiée. Notre proposition, dans ce travail c'est d'entreprendre une analyse discursive de l'histoire de la beauté noire au Brésil à partir des mémoires qu'on a de ces modèles et des événements discursives que ré-signifient ces mémoires dans l'actualité. Donc, en considérant non seulement les discours matérialisés syncrétiquement, mais, en considérant, encore, la construction d'un *corpus* hétérogène en soi-même, on suivra l'analyse de trois moments historiques séquentielle: le premier d'entre eux c'est le moment esclavagiste, qui sélectionne et offre *formes de dire* aux discours produits à l'intérieur d'un Brésil esclavagiste; le deuxième point observé fait référence au moment après-abolition, qu'englobe, essentiellement, le XX^{ème} siècle, qui organisera les mémoires du moment précédent, en attribuant (ou non) à ces mémoires *formes de conservation et mémoire*; et, en dernier, un moment que nous conduit au moment actuel, postérieur à l'implémentation des politiques affirmatives, et qui va, à sa façon, nous présenter *façons de réactivation* et d'*appropriation* des discours historiquement produits. Ainsi, ce que nous prétendons c'est de faire une analyse des moments ponctués, en investiguant les *continuités* et *discontinuités* du concept de beauté noire. Nous voulons analyser les déplacements discursives et examiner les vérités produites en chaque période, jusqu'à arriver à la multiplicité des normes esthétiques que la modernité nous offre. Pour autant, on se base sur un modèle d'Analyse du Discours qu'acceptent les contributions de Michel Foucault et, de la même façon, les discussions proposées para Jean-Jacques Courtine actuellement, notamment, la réflexion à propos de la notion d'*intericonicité* – qui nous permet de penser une mémoire des images – ainsi que la proposition d'une Sémiologie Historique alliée aux études du discours, qu'étend la portée de la visée discursive à la mesure où ça nous emmène à l'analyse d'un discours syncrétique qui réclame son épaisseur historique dans le moment même de l'analyse.

Mots-clés: discours; sémiologie; corps; image; beauté noire.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO I	
SOBRE DISCURSOS E SIGNOS: APONTAMENTOS E PROBLEMATIZAÇÕES	18
1.1 Uma paisagem teórica em ruínas	19
1.2 Courtine: da AD para a Semiologia	23
1.3 De Saussure a Barthes: a Semiologia estrutural	26
1.4 De Ginzburg a Courtine: a Semiologia Histórica	34
1.5 Sobre imagens e memórias	44
1.6 Origem é riqueza?	47
CAPÍTULO II	
RETRATOS DE UMA BELEZA CASTIGADA (Séc XVIII – 1888)	55
2.1 De Vênus a Vênus	57
2.2 Cor e pecado	80
2.3 O que é que a africana tem?	91
CAPÍTULO III	
RETRATOS DE UMA BELEZA MORAL (1888 – 1995)	108
3.1 Imprensa negra e concurso de <i>belleza</i>	109
3.2 <i>Frente Negra Brasileira</i> e <i>A Voz da Raça</i>	130
3.3 <i>O Teatro Experimental de Negros</i> e <i>O Quilombo</i>	139
3.4 A classe e o Clube: sobre o <i>Renascença</i>	157
CAPÍTULO IV	
RETRATOS DE UMA BELEZA MULTIPLICADA (1996 – atual)	176
4.1 Afirmar identidades	177
4.2 <i>Que bonito é</i>	183
4.3 É pelo corpo que se reconhece a verdadeira negra?	197
CONCLUSÃO	214
REFERÊNCIAS	221

INTRODUÇÃO

*Isto aqui, ô ô
É um pouquinho de Brasil iá iá
Deste Brasil que canta e é feliz,
Feliz, feliz,
É também um pouco de uma raça
Que não tem medo de fumaça ai, ai
E não se entrega não*

[Ary Barroso, *Isto aqui, o que é?* 1942]

*Beleza negra vence o concurso Miss Universo de 2011*¹. Não sem alguma dose de espanto, a notícia ecoou, avidamente, em escala global: mais de um bilhão de telespectadores, pulverizados em 190 países, acompanhavam a transmissão do concurso que acontecia pela primeira vez no Brasil. Sem demora, o desfecho da noite deixou a passarela e ganhou as ruas, a TV, a rede, os jornais, virou tema de debate, de risada, de intolerância. Atestada pelo júri, a coroação de Leila Lopes dividiu opiniões: a euforia de alguns – da África, em geral, de Angola, em particular, de tantos negros espalhados por continentes afora, dos simpáticos à causa racial, ou simplesmente daqueles que depositaram um senso de justiça à beleza da angolana – contrastava com o sobressalto da maioria. A beleza negra reconhecida oficialmente, que chegou a ser transmutada em “quase” paradoxo, incomoda pelas feridas que faz remoer. A *Miss Universo* de 2011 é, na verdade, uma construção da história, e nos impele a sacudi-la.

É certo que os modelos de beleza permanecem por muito tempo absolutos antes de serem relativizados, ressignificados, apresentados em sua variedade. Muitos são os fatores que contribuem para essa dinâmica: os símbolos culturais transitam, se absorvem ou se expõem mutuamente, massificam padrões ao mesmo tempo em que os singularizam. Os conceitos de beleza construídos num determinado momento histórico se desfazem em momentos seguintes, transformam-se, carregam novos sentidos, produzem novos padrões, apresentam-se e materializam-se de modos distintos. Esse trânsito, no entanto, traz memórias e, portanto, continuidades em relação ao momento anterior. Entendemos, nesse trabalho, a beleza enquanto produção histórica, produto de uma memória ressignificada. Com isto, queremos

¹ Manchete do site *Soul Negra: o blog da beleza negra* em 13 de setembro de 2011. Disponível em: <<http://www.soulnegra.com.br/beleza-negra-vence-o-miss-universo-2011/>>. Acesso em 07 mar. 2012.

dizer que os modelos de beleza de um determinado momento carregam continuidades e descontinuidades em relação a modelos anteriores.

Considerando não apenas os discursos sincreticamente materializados, mas considerando a construção de um *corpus* heterogêneo em si mesmo, nossa proposta é empreender uma análise discursiva sobre os conceitos de beleza negra na história do Brasil. Interessa-nos empreender uma leitura dos discursos contemporâneos sobre a beleza negra considerando sua densidade histórica, bem como sua perspectiva semiológica: partiremos não apenas de uma história articulada para além de uma curta duração, ou para além das condições imediatas de produção de um discurso, como também de uma materialidade discursiva que não se limita ao verbo, mas se vale da *natureza semiológica* do conceito de *enunciado* foucaultiano ([1969] 2010). É isso que nos permitirá oferecer uma dimensão histórica aos discursos sobre a beleza negra: um olhar que vai além da superfície textual e da instantaneidade dos fatos atuais. Nesse sentido, nosso intuito é fazer trabalhar uma metodologia de análise que nos revele mais sobre a forma como historicamente se leu os signos da beleza negra. Estaremos detidos, aqui, ao modo como esses conceitos irrompem no período escravocrata e são, posteriormente, tecidos pela história, num enredo que envolve continuidades e descontinuidades: memórias, exclusões e retomadas.

O que estamos propondo é, portanto, uma leitura do *arquivo* sobre a beleza negra na história do Brasil, conforme propõe Foucault em sua *arqueologia* ([1969] 2010). Por *arquivo*, entretanto, não estamos entendendo o amontoado de textos ou documentos produzidos por uma dada sociedade, num determinado momento histórico, cuja apropriação permite acesso a seu passado ou a sua identidade. Trata-se, ao contrário, daquilo que faz com que esse mesmo amontoado de textos, documentos, ou mesmo tudo aquilo que foi simplesmente dito por tantos de nós, não tenha nascido ao acaso, “segundo as leis do pensamento, ou apenas segundo jogo das circunstâncias”, diria Foucault ([1969] 2010, p. 146), mas segundo as relações e as regularidades mantidas entre os discursos imersos na história. Assim, para Foucault, o *arquivo* é “a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares” (FOUCAULT, [1969] 2010, p. 147): o *sistema de sua enunciabilidade*, o *sistema de seu funcionamento*. É justamente a descrição desse *arquivo* que Foucault terá como *arqueologia*, cujo funcionamento determinará *os limites de as formas de dizibilidade, de conservação, de memória, de reativação e de apropriação* dos discursos em uma dada época e em uma determinada cultura (FOUCAULT [1968] 2010, p.

10). Nas palavras de Sargentini (2006, p. 41), o *arquivo* é, portanto, “um modo de acompanhar as práticas discursivas de uma sociedade”.

No que se refere aos *limites e às formas de dizibilidade*, teríamos o primeiro passo de nossa pesquisa: em se tratando do período escravocrata², mais precisamente ao material produzido entre os séculos XVIII e XIX: “de que é possível falar? O que foi constituído como domínio do discurso?” (FOUCAULT, [1968] 2010, p. 10). É esse o ponto de partida para uma aventura histórica: o modo como o corpo negro foi discursivizado nas tramas de um sistema escravista, o modo como produzia sentido e, principalmente, como manifestava uma estética no batimento entre os modelos de beleza africanos e os modelos de beleza europeus, aqui encontrados. Na continuidade, teríamos os *limites e as formas de conservação e memória* no momento que se inicia em 1988, com a Lei Áurea. Sobre os *limites e as formas de conservação*, questionamo-nos: “quais são os enunciados destinados a passar sem vestígio? Quais os que são destinados, ao contrário, a entrar na memória dos homens? [...] Quais os que são reprimidos e censurados?” Sobre os *limites e as formas de memória*: “que tipo de relações são estabelecidas entre os sistemas dos enunciados presentes e o *corpus* dos enunciados passados?” (FOUCAULT, [1968] 2010, p. 10). Nesse segundo momento da pesquisa, então, buscaremos o modo como as memórias anteriormente cultivadas são *conservadas* ou descartadas, isto é, o modo como o século XX organizá-las-á, alojando-as na então representação de um negro que deixa de ser mercadoria para ser consumidor. Aqui, interessamos o modo como essas memórias serão eleitas enquanto passíveis de combate, outras como passíveis de manutenção e outras, enfim, como passíveis de esquecimento.

Por fim, interessa-nos, a partir de 1996, com o advento das políticas afirmativas incorporadas pelo Estado brasileiro e destinadas à população negra, analisar os acontecimentos discursivos que remodelam, multiplicam e pluralizam os conceitos de beleza negra atualmente. O intuito, nesse último passo do empreendimento ora proposto, é analisar os *limites e as formas de reativação*: “entre os discursos das épocas anteriores ou das culturas estrangeiras, quais são os que retemos, que valorizamos, que importamos, que tentamos reconstituir?”; e, ainda, os *limites e as formas de apropriação*: “quais indivíduos, quais grupos, quais classes têm acesso a tal tipo de discurso?” (FOUCAULT, [1968] 2010, p. 10). Assim, após analisar a emergência

² Para além das distinções empreendidas pelas teorias históricas, neste trabalho, os termos *escravocrata*, *escravista* e *escravagista* possuem o mesmo conteúdo semântico: todas elas dizem respeito ao período em que tivemos, no Brasil, a escravidão de negros africanos, entre os séculos XVI e XIX.

de uma estética negra brasileira – num primeiro momento – e do modo como o século XX vai acomodá-la num momento pós-abolição, interessa-nos, por fim, analisar o modo como a atualidade acontecimentaliza discursos construídos anteriormente, num empreendimento em que o negro deixa de ser refém de uma identidade branca para afirmar-se enquanto tal. Aqui, o conceito de beleza negra é reconfigurado por uma intensa produção discursiva, baseada em discursos de autoafirmação e respeito à diversidade.

Em cada um dos momentos pontuados, a proposta é analisar os deslocamentos discursivos e examinar as verdades produzidas, fazendo trabalhar, segundo Veyne (2011), “a verdade do tempo”. Nesse ensejo, será preciso um olhar que nos permita pensar a produção de sentidos investida no corpo negro no interior de cada tempo histórico, na tentativa de compreender as continuidades e descontinuidades de suas verdades e, conseqüentemente, dos sentidos produzidos por esse corpo no decorrer dos séculos. Daqui, Veyne (2011) ressaltará a impossibilidade de pensarmos qualquer coisa a qualquer momento; segundo o autor, somos prisioneiros de um aquário, e nosso pensamento está limitado às visibilidades que ele nos permite. Apenas sob a pressão de novos acontecimentos ou novos discursos é que saímos de um bocal do aquário, mas não tardamos em enquadrar-nos em outro.

A cada época, os contemporâneos estão, portanto, tão encerrados em seus discursos como em aquários falsamente transparentes, e ignoram que aquários são esses e até mesmo o fato de que há um. As falsas generalidades e os discursos variam ao longo do tempo; mas a cada época eles passam por verdadeiros. De modo que a verdade se reduz a um *dizer verdadeiro*, a falar de maneira conforme ao que se admite ser verdadeiro e que fará sorrir um século mais tarde (VEYNE, 2011, p. 25).

Nesse empreendimento, em que nos é preciso pensar as verdades construídas sobre o corpo negro numa média duração mediante um *corpus* de análise que se compõe de enunciados sincreticamente materializados, esta tese se apresenta enquanto herdeira de uma Análise do Discurso que começa a se desenhar na reviravolta teórica e política dos anos 80, principalmente quando os estados de crise – política e teórica – impelem a disciplina em busca de reordenamentos: a derrocada da *máquina discursiva*, a emergência das *línguas de vento*, a heterogeneidade presente no fio do discurso, as contradições e falhas na interpelação ideológica e a expansão do conceito de formação discursiva são alguns dos elementos que vão oferecer nova silhueta à Análise do Discurso. Associada a isso, abria-se, aqui, a partir da emergência do *reinado das imagens*, a necessidade de se pensar uma metodologia de análise

para discursos que não se encerravam no verbo, mas que se estendiam a outras materialidades, cujas dimensões não estavam acolhidas pela Análise do Discurso feita até então. É Courtine quem repensará, justamente a partir da *Arqueologia* foucaultiana, esse projeto, que, segundo ele, deveria “administrar a análise das representações compostas por discursos, imagens e práticas” ([1992] 2006, p. 57).

Assumindo a *natureza semiológica* do conceito de enunciado tal qual proposto por Foucault e atento às mutações do discurso político, Courtine proporá uma Semiologia Histórica aplicada aos estudos do discurso, na tentativa de fazer aí trabalhar as tantas materialidades em que este atualmente emerge, bem como as temporalidades da história. Entraria em jogo, aqui, a *pluralidade dos tempos históricos*. À esteira de Braudel (1990), teríamos, entre curta e a longa duração, uma crescente do *instantâneo* para a *estrutura*. Por um lado, sobre as estruturas de longa duração, teríamos “uma realidade que o tempo demora imenso a desgastar e a transportar [...] apresentam-se como limites dos quais o homem e as suas experiências não se podem emancipar” (BRAUDEL, 1990, p 14). Por outro lado, “o acontecimento é explosivo, ruidoso. Faz tanto fumo que enche a consciência dos contemporâneos; mas dura um momento apenas, apenas se vê a sua chama” (1990, p. 10).

No âmbito deste trabalho, teríamos o olhar do brasileiro contemporâneo sobre o negro na curta duração do acontecimento das políticas afirmativas. No entanto, como diria o próprio Braudel (1990, p. 11), “o tempo breve é a mais caprichosa, a mais enganadora das durações”. Seria preciso, conforme objetiva mesmo esta tese, estender nosso alcance. Num outro extremo, teríamos, entretanto, a experiência da alteridade que concebe o outro como fera e como bela: o temor e o fascínio numa longa duração. Na medida em que não nos encontramos em nenhum dos polos, uma vez que o que nos interessa não se estende nem a uma alteridade global, nem se limita à instantaneidade dos fatos atuais, é numa perspectiva de *média duração* que esta tese se apresenta: partindo do contato entre o branco europeu e o negro africano em terras brasileiras. Mais especificamente, lançando a partir daí um olhar sobre os signos de uma estética negra que então se espalharam pela história do Brasil. Na dispersão desses – tantos – discursos, o intuito é encontrar regularidades que nos permitam acompanhá-las e atualizá-las, oferecendo aos acontecimentos contemporâneos uma espessura história que nos permita compreendê-los a partir de uma ótica que vai além das condições de produção de cada enunciado.

Para tanto, esta tese está dividida em quatro capítulos. O primeiro, intitulado *Sobre discursos e signos: apontamentos e problematizações*, corresponde aos deslocamentos pelos quais passou a Análise do Discurso a partir da década de 80, bem como a suas atuais implicações. Partindo do reordenamento disciplinar instaurado durante aquela década, esse capítulo mostrará o percurso teórico que levará Jean Jacques Courtine de uma Análise do Discurso para uma Semiologia Histórica. Posteriormente, a partir de uma breve retomada das discussões empreendidas por Roland Barthes no seio do Estruturalismo Francês, e de uma apresentação mais demorada sobre os preceitos e propostas da Semiologia de que fala Courtine, buscaremos as proximidades e distâncias entre as duas tradições, problematizando suas bases epistemológicas e suas filiações. Na continuidade, interessar-nos-á a noção de intericonicidade, fazendo trabalhar uma memória das imagens no encontro entre as imagens internas e externas ao sujeito. Após as problematizações que lhe são cabíveis, passaremos à análise de um enunciado, na tentativa de colocar à prova as propostas ora discutidas, mais particularmente no que se refere ao paradigma indiciário enredado pela Semiologia Histórica e à noção de intericonicidade.

A partir do segundo capítulo – *Retratos de uma beleza castigada (Séc XVIII – 1888)* – inciam-se as etapas de que falávamos anteriormente, sobre uma história da beleza negra no Brasil. Para esse primeiro momento, na dispersão de discursos sobre o período, fomos em busca das regularidades que nos oferecem indícios para pensar os signos de uma estética negra, considerando não apenas o olhar do branco sobre o negro, mas, principalmente, o olhar do negro sobre o negro. Para tanto, fizemo-nos valer de imagens produzidas à época – litografias, aquarelas, fotografias – e, do mesmo modo, de anúncios de escravos fugidos, uma vez que, na ânsia de encontrar as “peças” de seu domínio, os senhores não apenas esmiuçaram, nas páginas de jornal, os “corpos” que procuravam, como também lançaram, sobre eles, seu julgamento. Esse é um capítulo que parte das representações clássicas da Vênus, em suas mais variadas facetas de beleza, para chegar à emergência de uma Vênus negra, na França do século XIX. Na sequência, já aportados às margens da costa brasileira, trataremos mais especificamente dos corpos negros aqui escravizados: seu quadril, suas marcas, seu nariz, seus dentes, seu cabelo, e, principalmente, do olhar estético lançado a cada uma dessas particularidades.

O capítulo III – *Retratos de uma beleza moral (1888 – 1995)* – compreende o período pós-abolição até o ano de 1995, o que nos deixa entrever, basicamente, o século XX: o modo

como conservará e organizará tantas memórias. Nosso ponto de partida, aqui, será a imprensa negra que se formará tão logo se faça ouvir a Lei Áurea: um sem número de jornais e associações recreativas afro-brasileiras reivindicarão, agora, uma segunda abolição. Nesse ensejo, é possível ouvir a voz do negro endereçada ao negro: nela, uma preocupação política, mas também educativa e estética. Era preciso "reeducar a raça", subtrair-lhe os estereótipos consagrados ao negro pelos séculos anteriores: a preguiça, a deseducação, o "vício da cachaça". O que entrava em jogo, aqui, era um apelo à moral e aos bons costumes cultivados à época. Símbolo desta "contra-imagem" proposta são os concursos de beleza promovidos pela população negra, que, não apenas auxiliavam na construção de um conceito de beleza negra, mas, principalmente, se apresentavam como uma réplica à imagem da mulata promíscua que vimos nascer no período escravocrata. Aqui, nos tantos concursos de beleza dos quais seguimos os rastros, o que se verá é um conceito de beleza construído dos ditames da moral: o objetivo era premiar – e incentivar – a *senhorinha* que melhor se enquadrasse aos "códigos de civilidade" ditados pela época. Seguindo esse percurso, passaremos pelo concurso Miss Guanabara de 1964, quando, finalmente, "a mulata entrou na faixa" e, por fim, chegaremos ao concurso Miss Brasil de 1986, quando uma mulher negra – Deise Nunes – estava eleita como a mais bonita do país.

O último capítulo – *Retratos de uma beleza multiplicada (1996 – atual)* – representa o estágio final do empreendimento que visa revelar uma história da beleza negra no Brasil. Sua fiação iniciada no ano de 1996 se justifica pela implementação, por parte do Estado brasileiro, das políticas de ações afirmativas voltadas ao público negro, o que busca promover uma mudança sobre o olhar oferecido às identidades afro-brasileiras. Se tínhamos, anteriormente a 1996, políticas de integração, que visavam a inserção do negro numa sociedade predominantemente branca, o que teremos aqui são políticas de identidade, na tentativa de ressaltar as identidades negras em si, afirmativa e positivamente. Aqui, o que veremos é uma beleza multiplicada pela (pós?)modernidade, em sua roda viva cotidiana com a mídia, a moda, o mercado, a política, o consumo, a globalização. Nesse capítulo, após a explanação no tocante à implementação das políticas afirmativas, o objetivo será mostrar as continuidades e discontinuidades que os modelos de beleza negra atualmente propostos carregam em relação aos modelos anteriormente apresentados (na história e na pesquisa). Num primeiro momento, deter-nos-emos aos enunciados que permeiam os discursos sobre um Brasil carnavalesco: a mulata, o samba, a cerveja, o morro, a comida, na exaltação de um corpo que exala sensualidade. Por outro lado, num segundo momento, analisaremos os enunciados

comprometidos com a exaltação de um corpo negro em sua pluralidade: seu nariz, seu cabelo, seu turbante, que ora absorvem, ora refutam os discursos afirmativos.

O que buscaremos, enfim, é o fio discursivo que oferece unidade a esses três momentos: “um fio tênue, mas resistente, que atravessa e tece o tecido das palavras e das imagens” (COURTINE, 2011b, p. 22)³. Da beleza castigada pela escravidão, passando pelo alinhamento moral oferecido pelo século XX, até chegar à pluralidade que o momento atual lhe concede, estaremos em busca da emergência de pistas que reflitam um conceito estético atribuído ao corpo negro, bem como do modo como essas pistas vão assumindo novas verdades na dispersão do tempo histórico. Apenas assim teremos nos afastado de uma perspectiva de *gramaticalização* do discurso, bem como de uma perspectiva obcecada pelo discurso de materialidade estritamente verbal. O objetivo é atribuir um olhar retroativo aos enunciados atualmente produzidos, analisando-o na espessura histórica que o constitui. O alarme causado com a eleição da primeira *Miss Universo* negra é exemplo disso: sua significação não está presa aos dias atuais, é preciso buscar esse espanto na história, compreendê-lo mediante as verdades produzidas em tempos outros. Com isso, estaremos buscando resposta ao paradoxo que se assenta quando se fala de uma beleza negra: por um lado, acontecimento estampado incansavelmente pelos mais diversos meios, por outro, discurso que precisa reafirmar-se constantemente enquanto tal.

³ “Un fil ténu, mais tenace, qui traverse et tisse la toile des mots et des images” (COURTINE, 2011b, p. 22).

CAPÍTULO I

SOBRE DISCURSOS E SIGNOS: APONTAMENTOS E PROBLEMATIZAÇÕES

A fundação da Análise do Discurso se dá durante a década de 60, no coração do Estruturalismo francês. O novo campo constituía-se como uma corrente de estudos interdisciplinar onde estão envolvidos a língua, os sujeitos e a História, numa relação tensa com Saussure (que chegava pela releitura do próprio Pêcheux), Freud (relido por Lacan) e Marx (pela influência constante de Althusser). A Linguística, a Psicanálise e o Materialismo Histórico estavam, pois, na base de um projeto que visava à construção de uma *teoria materialista do discurso*, além de um projeto político que interviria na *luta de classes*, na tentativa de funcionar como um “cavalo de Tróia destinado a ser introduzido nas ciências sociais para aí produzir uma reviravolta” (MALDIDIER, 2003, p. 19).

Ao pé da releitura de Marx oferecida por Althusser, decorre que discutir o projeto de Michel Pêcheux seria, antes de mais nada, ter em mente o vínculo estabelecido, em sua base epistemológica, entre ciência e política. Segundo Maldidier (2003, p. 57), num primeiro momento, que iria de 1969 a 1975, a teoria apareceria diretamente governada pela política, e Pêcheux conduzia, com os althusserianos, a batalha teórico-política contra o reformismo. Assim, ao passo que se vislumbrava uma mutação na política francesa durante a década de 80, tornava-se também urgente uma transformação na teoria. Naquele momento, entrava em cena uma suposta crise da Linguística, que agora se impunha com mais força, trazendo à tona as divergências no que concernem as questões da língua e do sujeito. A Linguística formal estaria em declínio e o Estruturalismo numa crise irreversível.

Neste primeiro capítulo, nosso intuito é justamente discutir os deslocamentos pelos quais passou a Análise do Discurso a partir da década de 80, bem como suas atuais implicações. Partindo do reordenamento disciplinar instaurado durante aquela década, esse capítulo

mostrará o percurso teórico que levará Jean-Jacques Courtine de uma Análise do Discurso para uma Semiologia Histórica. Posteriormente, a partir de uma breve retomada das discussões empreendidas por Roland Barthes no seio do Estruturalismo francês, e de uma apresentação mais demorada sobre os preceitos e propostas da Semiologia de que fala Courtine, buscaremos as proximidades e distâncias entre as duas tradições, problematizando suas bases epistemológicas e suas filiações. Na continuidade, interessar-nos-á a noção de *intericonicidade*, fazendo trabalhar uma memória das imagens no encontro entre as imagens internas e externas ao sujeito.

1.1 *Uma paisagem teórica em ruínas*

Segundo Courtine (1999), a década de 80 é o momento de *desmarxização* da teoria linguística e, em geral, das Ciências Humanas. Foi preciso desvencilhar-se do projeto althusseriano para dar conta das transformações pelas quais passava a França naquele momento. A crise do Marxismo, do Estruturalismo, além da crise política e do esfacelamento da esquerda colocam em xeque a base epistemológica que vinha sendo construída desde 69. Os *corpora verbais* coletados e analisados na década de 60 estavam em mutação: o discurso político partidário já não se reduzia ao verbo. As turbulências sociais, políticas e tecnológicas atribuíam nova configuração à mensagem política.

Essa nova organização discursiva teria raízes no movimento estudantil de Maio de 68, quando da irrupção do que Pêcheux ([1981] 2004), à esteira de Debray (1978 *apud* COURTINE, 2011), chamaria de uma *língua de vento*, ou daquilo que Courtine (2008), à esteira de Bauman (2011), denomina, atualmente, de *discursos líquidos*. Uma ou outra, certo é que tais expressões funcionam a partir do momento em que se vislumbra o entrecruzamento da linguagem publicitária com a linguagem política, flagrando a convergência de signos da publicidade e do capitalismo no interior da fala política. A *língua de vento* faria emergir, assim, *novas sensibilidades languageiras* a partir de um rompimento com os modos mais tradicionais de expressão política. Em detrimento do panfleto e da petição, o movimento apontava o início de uma inundação das *línguas de madeira* pelos *discursos líquidos*. Encharcadas pela liquidez das formas breves, leves e oscilantes, a *madeira* não resistiria por muito tempo à dispersão e à volatilidade dos novos modos de organização discursiva. O maio de 68 começava por desenhar nova silhueta para o discurso político:

Em suma, trata-se das núpcias entre Marx e a Coca-Cola, para falar justamente da “língua de vento” daquela época. Certamente, trata-se de um recobrimento das discursividades políticas tradicionais pelas formas breves, vivas e efêmeras do discurso publicitário. Elas dotavam a fala pública de uma volatilidade da qual as *línguas de madeira* estavam, sem dúvida, desprovidas (COURTINE, 2011, p. 147).

O movimento de Maio de 68 representa, desse modo, os últimos suspiros de uma *língua de madeira*: as esferas da economia, do mercado, do capitalismo, fariam funcionar, de modo cada vez mais acelerado, uma mediação do discurso político, ou, ainda, uma *espetacularização*, segundo a fórmula de Guy Debord (1997) do discurso político. Desse modo, a revolta estudantil atuou em uma modernização política e cultural ao sabor do capitalismo, fazendo funcionar a grande mídia num processo de incitação publicitária da linguagem política. É assim que o *vento* se sobrepõe à *madeira*: pela ação de formas que perderam sua solidez em nome da fluidez publicitária. Não por acaso, Courtine dirá que, ao final dos anos 70, quando da confecção de sua tese sobre o *discurso comunista endereçado aos cristãos*, sua atenção já se aguçava em direção à circulação de uma *língua de vento*. Ao empreender, então, a análise do discurso comunista, sua preocupação era, antes de mais nada, empreender um dissecamento das *línguas de madeira* a fim de compreender seu funcionamento e sua natureza, para, num momento seguinte, decretar, em definitivo, sua morte. Sua tese era, então, “uma autópsia transcrita sob a fórmula de um atestado de óbito” (COURTINE, 2011, p. 149). O Maio de 68 postulava, assim, o sepultamento da *madeira* em benefício do *vento*.

Observando a convergência entre a emergência de uma *língua de vento*, durante o Maio de 68, e a proposta de uma Análise do Discurso lançada por Pêcheux em 69, é possível afirmar, portanto, que a Análise do Discurso estava inscrita, desde seu surgimento, numa posição de instabilidade: pouco a pouco, a análise informática de um discurso político baseado no verbo seria minada, por um lado, pelos acontecimentos políticos e ideológicos e, por outro, pelo papel da grande mídia nesse processo. Há, no entanto, como aponta Piovezani (2009), um *descompasso entre a vida e a ciência*. A primeira, de maior dinamismo e amplitude, não se reduz à segunda. Por isso, é apenas na década de 80 que assistiríamos a uma reformulação na análise do discurso político baseada naquilo que acontecia, pelo menos, desde o maio de 68, isto é: a incorporação da linguagem publicitária na linguagem política e uma composição discursiva cada vez mais heterogênea, o que instaura outra discursividade na medida em que

oferece novas formas de dizer e produzir sentido. A grande mídia tinha papel central nesse processo: instalava-se o *reinado das imagens*, de modo que os textos deveriam receber um tratamento sincrético: mais que ouvir seu verbo, era preciso ver (e fazer significar), ao mesmo tempo, suas imagens. O discurso verbal, que recebeu lugar privilegiado desde o surgimento da Análise do Discurso, daria lugar a textos de naturezas diversas. Era preciso estar atento a

uma verdadeira revolução áudio-visual, com a exponencial da mídia que instalava o *reinado das imagens*, dos textos sincréticos que amalgamam diversas materialidades (linguísticas e visuais). Era chegado o momento de incorporar à análise a *língua de vento* da mídia, o discurso ordinário, as novas materialidades do mundo *pós-moderno* que se concretizavam no discurso (GREGOLIN, 2008, p. 27).

Essas novas formas de construção do discurso político deflagrariam, de modo definitivo, o desmoronamento da máquina discursiva. Postava-se, desse modo, um paradoxo, afinal, em uma disciplina que se queria política, capaz de intervir na sociedade, as mudanças no mundo exigiam revisões na teoria. Dois deslocamentos eram necessários: um de natureza teórica e outro de natureza política. Em termos teóricos, era preciso sair de uma redução que a Análise do Discurso imputava em seu objeto privilegiado. Tal redução se colocava tanto na obsessão pelo texto escrito, considerado condutor ideológico por excelência, quanto na “redução do discursivo ao sintático e ao lexical, excluindo qualquer outro funcionamento linguístico” (COURTINE, [1992] 2006, p. 56). Da mesma forma, em termos políticos, era preciso desapegar-se da ideia, tão insistentemente sustentada por Althusser, de *luta de classes*, levando-se em conta que a classe operária estava desaparecendo nesse novo contexto econômico.

O referente central em torno do qual se organiza o discurso comunista, com efeito, se decompõe: “a classe operária”, em nome da qual ele fala, *não existe mais*, e ainda menos a unidade operária que sustenta seu discurso. As evoluções tecnológicas transformam profundamente a própria natureza do trabalho operário, enquanto as perturbações econômicas e sociais diversificam e individualizam as aspirações no interior de um mundo operário em plena mutação. O Partido Comunista é, de agora em diante, o porta-voz de um *proletariado imaginário*, de *massas invisíveis* (COURTINE, [1985] 2006, p. 114).

Neste contexto, era fazer frente às transformações pelas quais passava o mundo, em sua organização política e social. Foi assim o Colóquio *Matérialités Discursives*, realizado em Nanterre entre os dias 24 e 26 de abril de 1980, momento em que as feridas estão expostas e as rupturas seriam, portanto, irremediáveis. É preciso que destaquemos, daquele momento, a

emergência de discussões em torno da heterogeneidade feita por Jacqueline Authier-Revuz. Problematicava-se, então o *fio do discurso*, fazendo aparecer um discurso outro como constitutivo do próprio discurso. Essa questão apontava novas perspectivas para uma série de discussões: primeiramente, ela colocava em xeque o método de leitura empreendido pela máquina discursiva, que “engessava”, como diz Gregolin (2004, p. 155), a interpretação, uma vez que as classes distribucionais de Harris, das quais Pêcheux faz uso em sua análise automática, tomava o objeto de análise como homogêneo. Do mesmo modo, o primado da heterogeneidade ofereceria novas bases para aquilo que Pêcheux entendia como *contradição e falhas na interpelação ideológica*, fazendo com que fosse revista a tese do assujeitamento. E por fim, a ideia de uma heterogeneidade discursiva também faria deslocar a discussão sobre as formações discursivas. A partir da leitura de Foucault, Courtine proporia reformular o conceito, passando a considerá-lo como algo constituído a partir de fronteiras flutuantes. A noção de formação discursiva teria, a partir daqui, certa elasticidade.

Essas novas fronteiras estão presentes nos últimos textos de Michel Pêcheux. Para citar alguns: em 1982, com o texto *Delimitações, inversões e deslocamentos*, Pêcheux fala sobre a sociedade da mídia e do paralelo entre enunciado e imagem: “o olho é mais crível que o ouvido”, afirmava Pêcheux (*apud* GREGOLIN, 2004, p. 154). Já em abril de 1983, com *Papel da memória*, Pêcheux discute as questões entre linguística, discurso e memória, além de fazer alusão à função da imagem enquanto operador de memória social e indicar os trabalhos de Barthes e Benveniste como possibilidades de avanço no que diz respeito à relação do texto com a imagem. Por fim, em julho 1983, com *Discurso: estrutura e acontecimento*, além de colocar em jogo as transformações pelas quais passava o campo político, Pêcheux empreende uma análise do enunciado *On a gagné* levando em conta não apenas sua materialidade linguística, mas também sua materialidade sonora: “*On a gagné*, cantado com um ritmo e uma melodia determinados (on-a-ga-gné/dó-dó-sol-dó) constitui a retomada direta, no espaço do acontecimento político, do grito coletivo dos torcedores de uma partida esportiva [...]” (PÊCHEUX, [1983] 2008, p. 21). Desprezada sua materialidade sonora, em outro ritmo, fundaria, esse mesmo enunciado, o acontecimento discursivo de que fala Pêcheux?

Como se pode ver, os últimos textos de Pêcheux não estão alheios às novas perspectivas que se apresentavam à Análise do Discurso. De modo definitivo, o lugar central oferecido ao linguístico dá lugar a materialidades outras: o *reinado das imagens* estava posto, e os textos produzidos eram cada vez mais sincréticos. Além disso, as categorias de *lutas de classe* e a

tese da interpelação ideológica sustentadas por Althusser estão em declínio tanto na teoria do discurso, quanto na realidade social, deflagrando a inevitável crise do Marxismo. Do mesmo modo, a desintegração do Partido Comunista Francês, o desaparecimento da classe operária, as rupturas políticas da esquerda e, paralelamente, a diluição irreversível do vínculo construído entre políticos e intelectuais, ou, nas palavras de Courtine ([1982] 2006), entre *professores e militantes*, marcaria o fim das ideologias. Por isso, ao fazer uma genealogia da Análise do Discurso, Courtine ([1989] 2006, p. 38-39) afirmará que “é preciso que trabalhem, desde metade dos anos 1980, numa paisagem teórica em ruínas”.

1.2 Courtine: da AD para a Semiologia

*Car le corps, un beau jour, est venu frapper à la port.
Porque o corpo, um belo dia, veio bater à porta.*

[Courtine, *Déchiffrer le corps*, 2011b, p. 12]

Empreender uma análise do discurso a partir da década de 80 significaria, então, levar em conta não apenas suas passadas primeiras, no que diz respeito à sua aliança entre Linguística e História, mas significaria, principalmente, levar em conta as guinadas teóricas articuladas no interior do campo e as guinadas políticas que se assistia à época. É a partir de estados de crise que foi preciso revolver o projeto de uma análise do discurso político e redirecioná-lo a partir das restrições que se faziam crescentes no seio da teoria do discurso. As novas configurações da mensagem política, principalmente no que diz respeito à sua fugacidade, à sua composição multimodal, assim como à sua transmissão pelos mais rápidos e variados suportes midiáticos, interrogam-nos sobre um aporte teórico que faça frente a tais mutações. Como apreendê-los em sua totalidade e, principalmente, como analisá-los mediante sua espessura histórica? Para Courtine, se quisermos manter o projeto de uma análise do discurso que restitua ao discurso sua dimensão histórica, a Análise do Discurso já não pode se furtar a ampliar o alcance de sua visada e engendrar análises que articulem discursos, imagens e práticas.

Parece-me, particularmente, que esse projeto poderá administrar a análise das representações compostas por discursos, imagens e práticas. A transmissão da informação política, atualmente dominada pelas mídias, se apresenta como um fenômeno total de comunicação, representação extremamente complexa na qual os discursos estão imbricados em práticas não-verbais, em que o verbo não pode mais ser dissociado do corpo e do gesto, em que a expressão pela linguagem se conjuga com a expressão do

rosto, em que o texto torna-se indecifrável fora de seu contexto, em que não se pode mais separar linguagem e imagem (COURTINE, [1992] 2006, p. 57).

Nesse intuito, visando à análise das discursividades contemporâneas na convergência entre verbo, corpo e imagem, o primeiro passo estava numa releitura da *Arqueologia* foucaultiana. A preocupação que agora se prostrava tornava imprescindível o abandono do enunciado foucaultiano emoldurado numa fórmula linguística, tal qual Courtine havia feito mediante a análise do discurso comunista (COURTINE, [1981] 2009). Não era na sistematicidade da língua que se colocava o problema do discurso em Foucault, mas na reconstrução histórica de suas formações discursivas, o que nos deixaria acessar, então, as *formas indefinidamente repetíveis* que são os enunciados. Atento às mutações no âmbito da fala pública – mais precisamente no que dizia respeito ao *close*, ou seja, ao modo como o rosto daquele que profere ao povo atuava, de modo impetuoso, na construção daquele discurso –, Courtine resvalaria, dada a dimensão histórica do objeto, numa análise do modo como o rosto produziu sentido entre os séculos XVI e XVIII: “uma história do que pôde produzir signo e sentido no rosto e na expressão, durante a Idade Clássica, na qual as percepções são reconstruídas a partir de uma tradição propriamente semiológica, ou seja, do *corpus* das fisiognomonias” (COURTINE, 2011a, p. 152). Assim, o projeto do qual decorrerá a *História do rosto* é, na verdade, uma extensão das preocupações que se deram a ver com as metamorfoses do discurso político na contemporaneidade: “um longo desvio, uma digressão imprevista, um feliz acidente de percurso” (2011a, p. 151). Nesse empreendimento, foi preciso perder a fórmula da língua para ganhar o *paradigma da expressão*.

Mais tarde, esse projeto se estenderia, ainda, à *História do corpo*: paralelamente – e contrariamente – ao papel central exercido pelo corpo no interior da Medicina ou das Ciências da natureza, no que se refere às Ciências Humanas, até fins do século XIX, o corpo estava enredado por um cartesianismo que, tendo na alma sua protagonista, não lhe concedia senão um papel secundário. Apenas no século XX o corpo deixaria de ser, junto às Ciências Humanas, um *pedaço de matéria*: segundo Courtine (2009, p. 7), “o século XX é que inventou teoricamente o corpo”, é ele que proporá um fim à ruptura entre corpo e espírito, ou, se assim o quisermos, entre corpo discursivo e corpo orgânico. Nesse horizonte, Courtine empreenderá uma história do corpo que vai da Renascença ao século XX: aqui, sua preocupação residia, particularmente, no modo como as deformidades inscritas no corpo, ou, mais especificamente, os signos teratológicos inscritos no corpo, produziam diferentes

sentidos a depender do momento histórico em que emergiam, de modo que um mesmo signo poderia representar a presença do diabo, a imaginação feminina, um atraso no desenvolvimento orgânico, uma moléstia decorrente da compaixão, ou, ainda, *uma deficiência na escala das reparações humanas* (COURTINE, 2011a, p. 152).

Entre a *História do rosto* e a *História do corpo*, no entanto, o que retém nosso interesse é a perspectiva metodológica da qual Courtine fará uso a fim de compreender a historicidade dos signos e das expressões corporais. Era nessa conjuntura que surgia a ideia de uma Semiologia histórica, evidenciando a construção de uma antropologia histórica, de uma história cultural, ou, ainda, de uma história das sensibilidades, que não estava resguardada apenas na dimensão linguística de seu *corpus*, mas efetivamente em sua dimensão *semiológica*. É a essa perspectiva que devemos nos voltar, segundo Courtine (2011a, p. 152), sempre que quisermos nos interrogar “sobre o que produz signo e sentido no campo do olhar, para os indivíduos, num momento histórico determinado, a cada vez que tentamos reconstruir o que eles interpretam daquilo que percebem, mas ainda o que lhes permanece invisível”. Do mesmo modo, ainda segundo Courtine (2011a, p. 152), é também a perspectiva oferecida pela Semiologia histórica que aparece como alternativa “a cada vez também que nos interrogamos sobre a historicidade das imagens”. Parece ser esse, e não outro, o objetivo desta tese: a leitura dos signos da beleza negra numa perspectiva histórica, a partir da análise de um *corpus* considerado em sua heterogeneidade, entre verbos e imagens.

No que se refere ao termo Semiologia Histórica, inscritos numa tradição linguística, o termo nos parece, ao mesmo tempo, estranho e familiar: ao tempo em que a *semiologia* nos remete, imediatamente, a uma tradição que remonta de Saussure à Barthes, o adjetivo que o segue, no entanto, não faz referência a essa tradição. Sabendo, de antemão, que é sob uma inflexão relativa à Semiologia estrutural que Courtine enquadrará sua perspectiva metodológica, façamos nós, agora, *um desvio* (dessa vez breve), *uma digressão* (dessa vez prevista), sobre a Semiologia estrutural, mais precisamente sobre os trabalhos desenvolvidos por Roland Barthes à esteira da *garrafa ao mar* lançada por Saussure. Apenas posteriormente a isso poderemos discutir, por um lado, as aproximações e distâncias entre a Semiologia estrutural e a Semiologia histórica; e, por outro lado, o modo como se propõe uma aliança entre esta última e os trabalhos desenvolvidos no âmbito da Análise do Discurso, na tentativa de irmos, ainda, além.

1.3 De Saussure a Barthes: a Semiologia estrutural

A expressão *semiologia* foi cunhada no interior de uma tradição bastante antiga, atribuída, geralmente, à Medicina, antes de aparecer no *Curso de Linguística Geral* de Saussure e nos trabalhos que dele derivam, desenvolvidos no âmbito do estruturalismo francês. De fato, são tradições distintas, de diferentes origens e perspectivas. Ao fazer uso da expressão *semiologia*, Saussure não menciona a primeira tradição nem coloca à esteira dela sua proposta. As palavras de Saussure apontam, ao contrário, para um futuro: uma via possível, um provável caminho, uma ciência que estava, ainda, por vir:

Pode-se, então, conceber *uma ciência que estude a vida dos signos no seio da vida social*; ela constituiria uma parte da Psicologia social e, por conseguinte, da Psicologia geral; chamá-la-emos de *Semiologia* (do grego *semeîon*, “signo”). Ela nos ensinará em que consistem os signos, que leis os regem. Como tal ciência não existe ainda, não se pode dizer o que será; ela tem direito, porém, à existência; seu lugar está determinado de antemão (SAUSSURE, [1916] 2006, p. 24).

Segundo Courtine (2011), tanto a proposta saussureana, quanto sua retomada durante o estruturalismo francês, podem ser pensadas a partir das transformações tecnológicas que se assistiam à época, o que acabava por problematizar a língua, sua transmissão e sua análise. Assim, pode-se pensar em pelo menos duas motivações para a emergência da proposição saussureana na virada do século. Antes de mais nada, era necessário, ao projeto saussureano, pensar em um sistema social no interior do qual funcionaria a língua: assim, a *semiologia* oferecia, aos estudos de Saussure, um modo de pensar a articulação e o funcionamento da língua no interior dos fatos sociais. Por outro lado, ao tempo em que Saussure elaborava sua problemática sobre a Linguística Geral, na segunda metade do século XIX, a noção de *código* de comunicação, assim como a descrição de signos e sinais tornar-se-iam centrais na elaboração de um projeto que visava à transmissão de informações à distância. Agrupavam-se, para tanto, um conjunto de saberes técnicos e científicos que acabariam por instaurar, ao final do século XIX, uma série de avanços no que diz respeito à decomposição, à reprodução e à transmissão da voz à distância. É desse momento a emergência do termo *telecomunicação*, assim como das problemáticas em torno das *Teorias da Comunicação*.

Na década de 60, quando da retomada do projeto semiológico saussureano por pensadores como Roland Barthes, imbuídos num contexto estrutural, Courtine (2011, p. 156) distinguiria

“o efeito da mutação pós-guerra do campo das telecomunicações nas mídias de massa”. Nesse momento, diferentemente de outrora, a reprodução e a transmissão de informações não estavam restritas à voz, mas se estendiam também às imagens. Essa extensão acarretaria numa apropriação, por parte de diversos campos de saber (como a literatura, a antropologia e, principalmente, a análise de imagens) de noções linguísticas. Assim, o projeto que visava à análise do funcionamento da imagem enquanto signo entraria em vigor como efeito da ação das mídias audiovisuais de comunicação, que fariam circular, nas esferas pública e privada, informações que, além de sincréticas, eram também – e ao mesmo tempo – cada vez mais fluidas e aceleradas. É esse projeto que vai aparecer na obra de Barthes daquela década de 60, embora ele sofra nuances em seu decurso. A fim de entendê-las em suas rupturas, nosso esforço, a partir daqui, será oferecer, ainda que muito brevemente, um panorama geral sobre a obra de Barthes.

Um primeiro momento da obra barthesiana diz respeito ao *Mitologias*, publicado em 1957, “ao sabor da atualidade”, diria Barthes ([1957] 2001, p. 7). É a fase de legitimação da proposta saussureana, segundo a qual a Linguística não seria mais que uma parte de uma *ciência geral dos signos*, futuramente criada. Aqui, Barthes faria uso de recursos linguísticos, mas admitiria, ao mesmo tempo, uma semiologia que lhe era extensiva, de modo que, embora relacionasse o signo linguístico aos signos dos demais sistemas simbólicos, não lhes reivindicava radical similaridade. É o esquema presente no conceito de signo linguístico saussureano, por exemplo, que está na base do conceito de mito em Barthes, embora este não esteja reduzido àquele. Com essa proposta, Barthes proporá uma análise engajada e de forte dimensão crítica: o *Mitologias* não representa outra coisa senão um “incômodo” no que se refere ao uso de um sentido histórico a serviço de uma ideologia, numa tentativa de atribuir ao signo uma aparência de naturalidade.

O ponto de partida desta reflexão era, as mais das vezes, um sentimento de impaciência frente ao “natural” com que a imprensa, a arte, o senso comum mascaram continuamente uma realidade que, pelo fato de ser aquela em que vivemos, não deixa de ser por isso perfeitamente histórica: resumindo, sofria por ver a todo o momento confundidas, nos relatos da nossa atualidade, Natureza e História, e queria recuperar na exposição decorativa do que é óbvio, o abuso ideológico que na minha opinião nele se dissimula (BARTHES, [1980] 2001, p. 7).

A tentativa era desmistificar os mitos da sociedade francesa naquela década de 50 e, conseqüentemente, desmascarar a ideologia burguesa. Naquele momento, em particular,

estava posta a conjunção epistemológica – comum ao momento – entre o Marxismo, a Linguística e a Psicanálise, com um maior peso, como se pode perceber, nas duas primeiras, em detrimento desta última. Equação que sofreria certa nuance, entretanto, nos trabalhos desenvolvidos ao longo da década de 60: era a Linguística, prioritariamente, que orientava os trabalhos daquela década, enquadrando-se aqui *A mensagem fotográfica*, de 1961, *A retórica da imagem*, de 1964, *Elementos de Semiologia* também de 1964, e ainda *Sistema da moda*, de 1967. Conforme dirá o próprio Barthes ([1964] 2006), os *Elementos de Semiologia* cumpriam a primeira tarefa atribuída à Semiologia francesa: o esboço de uma teoria geral da pesquisa semiológica, um ponto de partida. A proposta, aqui, era uma Semiologia que não apenas nascia do manejo de conceitos linguísticos, como também estendia seu método para outros campos simbólicos. Ainda que reclamasse filiação a Saussure, Barthes efetua, aqui, a clássica inversão segundo a qual seria preciso admitir “a possibilidade de revirar um dia a proposição de Saussure: a Linguística não é uma parte, mesmo privilegiada, da ciência geral dos signos; a Semiologia é que é uma parte da Linguística” (BARTHES, [1964] 2006, p. 13).

Não havia, segundo Barthes ([1964] 2006), para além da linguagem humana, outro sistema de signos de tamanha amplitude. Era a língua a intérprete dos demais sistemas, era a palavra que guardava a possibilidade de substituir qualquer ordem significante: “A substância visual, por exemplo, confirma suas significações ao fazer-se repetir por uma linguagem linguística” (p. 12). A língua funcionava, pois, como uma espécie de filtro, de modo que todo sistema simbólico deveria revestir-se da substância verbal a fim de apanhar significado: “Perceber o que significa uma substância é, faltamente, recorrer ao recorte da língua: sentido só existe quando denominado, e o mundo dos significados não é outro senão o da linguagem” (p. 12). Assim, num momento em que a Linguística Textual ainda dava seus primeiros passos rumo à ideia de texto enquanto unidade simbólica de análise, Barthes fazia trabalhar a separação entre o linguístico e o não linguístico, considerando o privilégio do primeiro sobre o segundo. A postura barthesiana colocava a Semiologia, pois, numa posição de dependência em relação à Linguística, que assumia, por sua vez, a responsabilidade pelo estatuto sistêmico dos fatos não linguísticos. Muito embora o material a ser analisado pelo semiólogo não estivesse restrito ao material do linguista – *monemas* e *fonemas* –, mas a *fragmentos mais extensos do discurso*, era ainda sob a égide da linguagem que eles deveriam significar.

Tanto essa separação entre o linguístico e o não linguístico, quanto a extensão do método saussureano aos demais sistemas simbólicos, tinham como plano de fundo não apenas um

estruturalismo exacerbado, como também – e consequentemente – a forte crença na cientificidade concedida à Linguística: ciência piloto das Ciências Humanas. O que estava em jogo, portanto, era o exercício de um rigor científico que possibilitasse analisar os fatos culturais com o método, bem como com a terminologia linguística: “vocabulário sem o qual a invenção de pesquisa não seria possível” (BARTHES, [1964] 2006, p. 8). Assim, fosse analisando a fotografia jornalística, em 1961, ou a publicidade *Panzani*, em 1964, o que estava posto era a tentativa de abordar, com a sistematicidade e o rigor oferecidos pela Linguística, os fatos culturais. Não por acaso, Barthes dirá que, ainda que a década de 60 vivenciasse, numa explosão das mídias de massa, o *reinado das imagens*, aquela ainda era uma *civilização da escrita*, tese que encontraria respaldo, ainda, no livro publicado em 1967, *Sistema da moda*, já sugerido nos *Elementos*: “Quanto ao conjunto de objetos (vestuário, alimentos), estes só alcançarão o estatuto de sistemas quando passam pela mediação da língua” (BARTHES, [1964] 2006, p. 12).

Tomando como ponto de partida o fato de que existem três tipos de vestuário – o real, o imagético e o escrito –, é novamente sobre o vestuário escrito que recairá seu interesse, de modo que aquele não era um livro sobre moda necessariamente, mas sobre seu discurso. Assim, ocupando-se de publicações como *Elle*, *Jardin des modes*, *Vogue* e *Echo de la mode*, mantinha sua atenção voltada à descrição verbal a respeito da moda, uma vez que apenas traduzindo-se em vestuário escrito é que o vestuário real alcançaria significação. O vestuário escrito representaria, aqui, portanto, a sistematização de signos e de regras da moda, a partir do qual podia considerar-se, inclusive, uma “língua em estado puro”, uma vez que ele não abrangia as execuções particulares de nenhuma dessas regras. Assim, o esforço de Barthes estará na busca por formas constantes no que refere aos significantes do código vestuário (tomados aqui como todo enunciado [linguístico] remetido ao vestuário pelas publicações analisadas): “do contrário, não se saberá nunca como o sentido vestimentário (que é a moda) será produzido” (BARTHES, 1967, p.57). Esse era o gesto exemplar de uma segunda fase – se assim podemos chamar – da obra barthesiana: munido do rigor científico oferecido pela Linguística, o desejo era explicar o funcionamento dos códigos que organizavam os fatos simbólicos, na tentativa de demonstrar assim suas significações. Num olhar retrospectivo, diríamos que

[...] Barthes não estava e nem nunca esteve incorrendo em uma precipitação ou ingenuidade, antes esteve sempre consciente das dificuldades teóricas de

postular uma prática semiológica onde conceitos são por hora utilizados e não construídos. No entanto, não por ignorar as incompatibilidades, mas por acreditar nas possibilidades, manteve, por algum tempo, o “sonho” de poder analisar estruturalmente fatos sociais. Análise que, respaldada na “cientificidade” do método adotado, estaria, por assim dizer, conferida de autenticidade, podendo com segurança explicitar códigos, os que respaldariam as ideologias da sociedade burguesa de sua época, da qual sempre foi crítico ferrenho (BOCCA, 2003, p. 22).

A partir da década de 70, a dimensão crítica de que fala Bocca (2003) seria arrefecida em benefício de uma dimensão mais subjetiva. Haveria, aqui, um claro apagamento do Marxismo e da Linguística – tão presente nos textos da década de 60 – e, paralelamente, uma ênfase oferecida à Psicanálise. Por um lado, Barthes abandonava a ideia saussureana de uma ciência estrutural dos signos, abrindo mão do empreendimento que visava fazer uso do método científico para analisar o funcionamento dos sistemas simbólicos. Por outro lado, encontraremos um Barthes que amplia, cada vez mais, as fronteiras que separam a Semiologia e o Estruturalismo, renunciando a qualquer redução que pudesse impor limite à análise dos fatos simbólicos. Consequentemente, propõe-se uma nova visão acerca de noções como sistemas simbólicos, ciência e rigor. Nas palavras de Bocca (2003, p. 22), “a noção de rigor científico foi substituída pela de ‘interpretação possível’, ou ainda, de um ‘amplo questionamento’”; tratava-se, em suma, de “manter a noção de que fatos simbólicos possam ainda constituir sistemas, mas que produzem sentidos intermináveis”.

Aqui estão compreendidos os livros *S/Z*, de 1970, *Fragmentos de um discurso amoroso*, de 1977, *Aula*, de 1977 e *A Câmara clara*, de 1980. Em todos eles, está não apenas a dimensão subjetiva de que falávamos, mas também a aproximação com a Psicanálise e o distanciamento do rigor científico. O primeiro deles, *S/Z*, diz respeito à análise textual de uma obra de Balzac, intitulada *Serracine*. Nessa empreitada, Barthes recorrerá a um tipo de abordagem semiológica que tomará não apenas o texto, mas também a leitura que dele se faz, e, ainda, o próprio leitor, sob a regência de uma pluralidade semântica. Aqui, a prática de leitura não se restringe à cooptação de uma suposta univocidade textual na busca por um sentido intrínseco. Ao contrário disto, a leitura teria como finalidade “multiplicar os significados, e não chegar a um significado qualquer determinado” (BARTHES, 1970 *apud* BOCCA, 2003, p. 23). Assim, em detrimento da busca por formas constantes de significantes, o que Barthes ressaltará, aqui, é a busca pela pluralidade, pela variação dos elementos textuais, a partir da relação estabelecida entre leitor e texto.

Essa mesma preocupação com a relação estabelecida entre texto e leitor estava posta, ainda, em *Fragmentos de um discurso amoroso*. Antes de uma análise sobre o discurso amoroso, a obra é a apresentação desse discurso, supostamente excluído dos estudos das artes e da ciência. A proposta é oferecer voz ao enamorado, privilegiando a enunciação em detrimento da descrição: “a enunciação visa o próprio real da linguagem”, diria Barthes em *Aula*, publicado naquele mesmo ano. Para tanto, Barthes fez-se valer do que chamou de *figuras* ou *frações*, colhidas intuitivamente: “as figuras surgem na cabeça do apaixonado sem nenhuma ordem, porque dependem cada vez de um acaso, nenhuma lógica os liga nem determina sua contiguidade” (BARTHES, 1977, p. 4). O interesse de Barthes, aqui, não estava na explicação de significações, mas na produção, perante as possibilidades oferecidas pelo texto literário, de uma espécie de “linguagem primeira”, subjetiva, que produziria sentido diante do leitor.

Também em 1977, em aula inaugural da cadeira de Semiologia Literária do *Collège de France* – de onde resultaria, mais tarde, o livro *Aula* – teria sobre sua obra um olhar retrospectivo e, ao mesmo tempo, futuro: ressaltaria não apenas de onde partiu, mas também os caminhos que vislumbrava. A princípio, dirá que, embora tenha partido de um contexto estrutural – na tentativa de “compreender (ou de descrever) como uma sociedade produz estereótipos” (BARTHES, [1977] 2006, p. 32) –, não caminhou em linha reta, uma vez que seu percurso desloca conceitos básicos e acaba por subtrair-lhe não só posto de representante da semiologia saussureana, mas também, consequentemente, do caráter científico que esta lhe atribuíra. A Semiologia que Barthes apresenta ao Collège não é, ela própria, ferramenta de leitura dos fatos simbólicos, como chave que permitiria sua apreensão, ou garantiria sua legibilidade. Em detrimento da busca por estruturas abstratas, ou de um sentido que daí derive, Barthes buscava um sentido que estava apoiado na subjetividade antes de estar apoiado em códigos. Segundo Barthes, a Semiologia deixava de ser uma disciplina autônoma para ser uma espécie de “curinga do saber de hoje” (BARTHES, [1977] 2006, p. 38), mantendo com a ciência “uma relação ancilar: ela pode ajudar certas ciências, ser, por algum tempo, sua companheira de viagem” ([1977] 2006, p. 37).

A essas alturas, seria importante frisar que o “desconforto” causado pela recusa de Barthes a um modelo científico estrutural resvalaria, ainda, em sua apresentação ao *Collège de France*. Kogawa (2012) discutirá o texto no qual Michel Foucault, em 1975, indica o nome de Barthes – ainda que sem citá-lo – à cadeira de Semiologia Literária daquela instituição. Em consonância com o que disse Barthes sobre a Semiologia em seu discurso de posse – “curinga

do saber de hoje” –, Foucault havia dito que “ela [a Semiologia] está, com suas incertezas mesmo, suas imperfeições ou os brancos que ficaram por serem preenchidos, profundamente enraizada nas exigências e possibilidades do saber de nossa época” (FOUCAULT, 1975 *apud* KOGAWA, 2012, p. 176). Para além de uma justificativa do trabalho de Barthes, no entanto, seria preciso uma justificativa que respondesse ao fato de que a Semiologia não correspondia ao modelo de ciência normal valorizado pelo *Collège*, que, naquele contexto, apostava nas possibilidades oferecidas pela Linguística estrutural em busca de uma “norma de cientificidade” para suas disciplinas.

Desde o século XIX a pretensão sempre decepcionada da cientificidade foi o modo de funcionamento permanente de toda uma série de saberes que denominamos as ciências humanas. O fracasso dessa presunção não impediu que eles se inscrevessem fortemente na história de nossa cultura até mesmo na trama de nossa existência. A vã pretensão de cientificidade reenvia talvez menos à impotência desses saberes que aos efeitos de poder singulares que nossa civilização confere ao discurso científico (FOUCAULT 1975 *apud* KOGAWA, 2012, p. 178).

É atestando, então, não apenas o caráter ilusório na pretensão de uma cientificidade, mas também o *fracasso dessa presunção*, alegando-a mais relacionada aos efeitos de poder imputados ao discurso científico, e menos à real *impotência desses saberes*, que Foucault responderá à problemática prostrada entre modelo científico almejado pelo *Collège* e o modelo de Semiologia desenvolvido por Barthes naquela década de 70. Modelo que, aliás, estaria ainda no último livro que publicaria em vida: *A câmara clara*, de 1980. Bem como em *Aula*, encontramos também aqui alguém que confessa, em primeira pessoa, sua relação com uma arte (em *Aula*, com a literatura; aqui, com a fotografia). Do mesmo modo, assim como em *Fragmentos de um discurso amoroso*, encontramos em *A câmara clara* alguém que se coloca diante de situações evidenciadas pelo afeto, pela subjetividade. Não por acaso, ainda que considerasse, a princípio, a possibilidade de construir, no livro, uma teoria sobre a fotografia, o que parece mais evidente é o jogo entre o *studium* e o *punctum* e, a partir daqui, a experiência pessoal do observador (*spectator*) diante de algumas imagens. Segundo Barthes (1984, p. 45), o *studium* seria “uma espécie de investimento geral, ardoroso, é verdade, mas sem acuidade particular. É pelo *studium* que me interesso por muitas fotografias, quer as receba como testemunhos políticos, quer as aprecie como bons quadros históricos”. Em contraposição a este primeiro,

o segundo elemento vem quebrar (ou escandir) o *studium*. Desta vez, não sou eu que vou buscá-lo (como invisto com minha consciência soberana o campo do *studium*), é ele que parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar. Em latim existe uma palavra para designar essa ferida, essa picada, essa marca feita por um instrumento pontudo; essa palavra me serviria em especial na medida em que remete também à ideia de pontuação e em que as fotos de que falo são, de fato, como que pontuadas, às vezes até mesmo mosqueadas, com esses pontos sensíveis; essas marcas, essas feridas são precisamente pontos. A esse segundo elemento, que vem contrariar o *studium* chamarei então *punctum*; pois *punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me *punge* (mas também me mortifica, me fere) (BARTHES, 1984, p. 46).

Assim, se o *studium* está mais ligado à ideia de uma abordagem geral da fotografia, “uma leitura com critérios e objetivos definidos, algo que tem mais a ver com uma metodologia para a abordagem da imagem” (ENTLER, 2006, p. 7), o *punctum* “seria então um detalhe na imagem que, por uma força concentra em si, atinge o leitor e lhe mobiliza involuntariamente o afeto. Isso nada teria a ver com um ‘querer interpretar’[...]” (ENTLER, 2006, p. 7). Se colhermos as expressões usadas pelo próprio Barthes (1984) na definição desses dois eixos, diríamos que o *studium* tem a ver com um afeto médio, está na ordem do *to like*; o *punctum*, ao contrário, mobiliza um amor extremo, está na ordem do *to love*. O *studium* relaciona-se a um interesse geral, é o campo muito vasto; já o *punctum* é o acaso que *punge*, um detalhe, precisamente pontos, mancha, pequenos cortes. O *studium* relaciona-se ao saber do *spectator*, à sua cultura; o *punctum* é um selvagem, manda embora todo saber, toda cultura (BARTHES, 1984, ps. 25, 36, 44-47, 68-69, 78). Por fim, o *punctum*, de ordem subjetiva, é o detalhe que prende a atenção de quem olha a fotografia, “sinto que basta sua presença para mudar minha leitura, que se trata de uma nova foto que eu olho, marcada a meus olhos por um valor superior” (BARTHES, 1984, p. 68).

Entre o *studium* e o *punctum*, o observador em questão apresenta, então, de modo fragmentário, sua relação com imagens que fazem parte de sua história. Exemplar, aqui, será a discussão feita sobre a foto de sua mãe (falecida 3 anos antes), que prefere, aliás, não expor, justamente pela convicção de ter sobre ela um olhar único, dado o afeto. Sobre essa experiência, Barthes diria, já ao início do livro: “a vida é, assim, feita a golpes de pequenas solidões” ([1980] 1984, p. 11).

1.4 De Ginzburg a Courtine: a Semiologia Histórica

Nenhum ramo da ciência da detecção é tão importante e tão negligenciado quanto a arte de rastrear pegadas. Felizmente, sempre lhe dei grande ênfase, e a prática intensa faz dela uma segunda natureza pra mim.

[*Sherlock Holmes* in Doyle, *Um estudo em vermelho*, 2009, p. 204]

Para além da perspectiva de Saussure, desenvolvida por Barthes, há, no entanto, uma outra tradição semiológica: mais antiga e, quiçá, mais ampla, cuja origem está na capacidade humana de produzir e representar indícios, sintomas ou sinais de coisas outras. Ginzburg (1989) distinguirá, nessa origem, a milenar condição humana de caçador. Durante milênios, o homem aprendeu a rastrear a natureza de sua presa e o caminho traçado por ela a partir de elementos quase imperceptíveis.

Durante inúmeras perseguições, ele aprendeu a reconstruir as formas e movimentos das presas invisíveis pelas pegadas na lama, ramos quebrados, bolotas de esterco, tufo de pêlo, plumas emaranhadas, odores estagnados. Aprendeu a farejar, registrar, interpretar e classificar pistas infinitesimais como fios de barba. Aprendeu a fazer operações mentais complexas com rapidez fulminante, no interior de um denso bosque ou numa clareira cheia de ciladas (GINZBURG, 1989, p. 151).

Ginzburg (1989) apontará, dessa capacidade, um saber específico, a partir do qual o homem operacionalizou relações complexas de interpretação e reconstituição. O saber específico que decorre dessa habilidade é nomeado, por Ginzburg, de um *saber do tipo venatório*, cuja característica primordial reside na possibilidade humana de rastrear e reconstituir uma realidade complexa a partir de indícios considerados, ao menos em princípio, negligenciáveis. Ainda segundo Ginzburg (1989), essa mesma relação entre as pistas deixadas e a capacidade humana de decifrá-las está presente em inúmeras civilizações. Na tradição chinesa, a escrita teria sido concebida por um alto funcionário, mediante a observação dos rastros gravados por um pássaro nas areias que margeavam um rio. Na Mesopotâmia, qualquer minúscula realidade – os astros, o corpo, recortes da natureza – poderia ser objeto de interpretação para os adivinhos, cuja tarefa era decifrar os indícios a fim de ter acesso ao futuro. Na civilização grega, a medicina hipocrática definia seus métodos a partir da noção de *sintoma*, ou seja: a partir da observação dos rastros deixados na superfície corporal, era possível construir a “história” de cada doença.

Esse *saber venatório*, que tem origem marcada pelo gesto humano de auscultar rastros, faz emergir, durante a segunda metade do século XIX – contemporaneamente, portanto, ao *Curso de Lingüística Geral*, de Saussure – um *paradigma indiciário*, cujo desenvolvimento Ginzburg (1989) fará refletir em torno de três figuras: Giovanni Morelli, Sherlock Holmes e Sigmund Freud. A começar por Giovanni Morelli, entre os anos de 1874 e 1876, ele propunha, em artigos escritos, uma nova forma de atribuir autoria a quadros antigos. O *método morelliano* partia do pressuposto de que a atribuição feita até então estava incorreta, uma vez que elas estavam baseadas em elementos centrais da pintura, ou seja, em elementos que eram, sabidamente, marcas das pinturas deste ou daquele pintor. Como decorrência, tais elementos eram, de modo geral, o foco daqueles que faziam cópias de quadros, a fim de confundi-los com os originais. Assim, Morelli julgava ser preciso reavaliar as obras e restituí-lhes a autoria.

Para tanto, porém (dizia Morelli), é preciso não se basear, como normalmente se faz, em características mais vistosas, portanto mais facilmente imitáveis, dos quadros: os olhos erguidos para o céu dos personagens de Perugino, o sorriso dos de Leonardo, e assim por diante. Pelo contrário, é necessário examinar os pormenores mais negligenciáveis, e menos influenciados pelas características da escola a que o pintor pertencia: os lóbulos das orelhas, as unhas, as formas dos dedos das mãos e dos pés (GINZBURG, 1989, p. 144).

Assim, as atribuições feitas por Morelli partiam dos minúsculos sinais que desnudavam a presença de determinado pintor: ínfimos traços imprevisíveis, traços que apareciam na pintura de modo inconsciente, um equívoco, ou, em último caso, a impressão digital que flagra o crime. E é aqui, na impressão digital, que reside a semelhança entre a lupa usada por Morelli e aquela usada por Sherlock Holmes, personagem criada por Arthur Conan Doyle: ambos estão imbuídos na interpretação de indícios não interpretados pela maioria, isto é, na observação minuciosa dos detalhes, das pistas, dos sinais, em detrimento daquilo que se faz parecer maior e mais significativo. O método usado por Sherlock Holmes para desvendar autoria de crimes está, portanto, em consonância com aquele usado por Morelli na atribuição da autoria dos quadros. Da mesma forma, o método de Morelli se aproxima, também, daquilo que Freud chamaria de *lapso*, isto é, uma falha na cadeia significativa do consciente, através da qual se entrevê o inconsciente. Assim, os pormenores que se apresentam sem que sejam percebidos – enquanto falha ou distração – se constitui como elemento de acesso a regiões ocultas do sujeito. Assim articulam-se Morelli, Sherlock Holmes e Freud.

Nos três casos, pistas talvez infinitesimais permitem captar uma realidade mais profunda, de outra forma inatingível. Pista: mais precisamente, sintomas (no caso de Freud), indícios (no caso de Sherlock Holmes), signos pictóricos (no caso de Morelli). Como se explica essa tripla analogia? A resposta, à primeira vista, é muito simples. Freud era um médico; Morelli formou-se em medicina; Conan Doyle havia sido médico antes de dedicar-se à literatura. Nos três casos, entrevê-se o modelo da semiótica médica: a disciplina que permite diagnosticar as doenças inacessíveis à observação direta na base de sintomas superficiais, às vezes irrelevantes aos olhos do leigo (GINZBURG, 1989, p. 150-151).

Assim, no mesmo momento em que Saussure apontava para a necessidade de construção de uma Semiologia, Morelli, Sherlock Holmes e Freud praticavam uma outra Semiologia. É à esteira da segunda tradição que Jean-Jacques Courtine colocaria, na segunda metade da década de 80, sua pesquisa em torno de uma história do rosto.

Encontramos aqui as perspectivas estimulantes traçadas por C. Ginzburg no seu trabalho de formulação de um "paradigma do indício", essa constelação tão antiga de disciplinas baseadas na decifração dos sinais. A referência à fisionomia, central na perspectiva de Ginzburg, é igualmente central aqui. Embora o ponto de vista difira um pouquinho: o trabalho de Ginzburg privilegia uma perspectiva de *identificação*, a do médico, do fisionomista, do conhecedor de quadros, do detective. Queremos insistir aqui também na dimensão da expressão; tentar agarrar, para além dos traços imóveis, o movimento de uma subjectividade; e colocar assim, a partir dos signos que se manifestam à superfície do corpo, a questão da *identidade* individual que os exprimiu e não apenas a da identificação que eles podem permitir [...]. O trabalho de Ginzburg abre por outro lado a perspectiva de uma *semiologia histórica*. Comporta elementos e sugestões que permitem voltar às próprias origens dos signos [...]. **E de tornar a dar assim vida a um projeto semiológico que derivou para uma semiótica a-histórica e formal, preocupada unicamente com a dimensão textual dos signos** (COURTINE; HAROCHE, 1988, p. 15, nota 23, grifo nosso).

Diante da citação acima, presente na introdução da *História do rosto*, três observações nos parecem necessárias. A primeira diz respeito ao modo como Courtine coloca a pesquisa que ora apresenta à esteira do *paradigma indiciário* de que fala Ginzburg. Claramente, é possível vislumbrar que, apesar de fazer uso do termo *semiologia*, sua proposta não é uma continuidade ou um desenvolvimento dos trabalhos empreendidos por Saussure, Barthes ou Greimas. Courtine não contestará a existência ou, ainda, o papel fundamental da tradição semiológica estrutural que o precede. No entanto, sua pretensão não era trazer à luz, novamente, essa tradição, nem mesmo renová-la; sua proposta estava, antes, em conformidade com uma tradição semiológica que antecede Saussure e da qual já falamos: aquela que

remonta à condição humana de produzir, representar e, ainda, rastrear indícios, sinais de coisas outras: uma semiologia médica. A segunda observação versa sobre a divergência que reside no interior das propostas de Courtine e Ginzburg, ainda que elas estejam, a princípio, em consonância. Segundo Courtine, o *paradigma indiciário* de que fala Ginzburg está dado, como dito anteriormente, à esteira de Giovanni Morelli, Sherlock Holmes e Freud (o conhecedor de quadros, o detetive e o médico). Todos eles estavam voltados para uma perspectiva de *identificação*: era preciso desvendar, ou *identificar*, o pintor, o criminoso, a doença. O trabalho de Courtine, ao contrário, está voltado para uma perspectiva da *subjetividade*. Seu objetivo não se assentava, portanto, nos elementos que os signos corporais permitem identificar, ou desvendar, como quem procura algo que está imerso; seu objetivo era, antes, partir da *dimensão da expressão* em direção ao *movimento de uma subjetividade*. A terceira observação, enfim, diz respeito às críticas das quais partem a concepção de uma Semiologia Histórica: por um lado, a dimensão *a-histórica* para a qual derivou o projeto semiológico; e, por outro, o lugar privilegiado oferecido à dimensão textual dos signos, em detrimento das demais materialidades que igualmente os compõem.

Se partirmos das observações feitas acima, em geral, e das críticas que finalizam a citação, em particular, talvez se possa melhor precisar o que representa para nós, analistas do discurso, a proposta de uma Semiologia Histórica. Como se pode antever, a dimensão histórica que Courtine vincula à dimensão semiológica não representa, nas palavras de Piovezani (2009), um mero *sintagma atraente*. Associando o caráter histórico à Semiologia, Courtine pretendia ampliar o alcance da *visada discursiva*, oferecendo novo fôlego e novos desafios ao projeto que buscava restituir ao discurso sua espessura histórica, em contraposição a uma tendência de *gramaticalização* do discurso. Vejamos.

É preciso lembrar que a dimensão histórica esteve presente, enquanto elemento essencial, desde a fundação da AD: foi naquela década de 60 que se vislumbrou a aliança entre linguistas e historiadores, respaldada pela noção de *discurso*. Submetida às concepções marxistas, que dominaram o momento de constituição da disciplina, a noção de história se fazia presente aqui mediante a concepção de *condições de produção*. Segundo Pêcheux, é a partir dessa concepção que um discurso é pronunciado, de modo que o funcionamento de *fenômenos linguísticos de dimensão superior à frase* “não é integralmente linguístico, [...] não podemos defini-lo senão em referência ao mecanismo de colocação dos protagonistas e do objeto do discurso, mecanismo que chamamos ‘condições de produção’ do discurso” ([1969]

1993, p. 78). Nesse sentido, a dimensão histórica situava-se aqui no exterior linguístico, mais especificamente à conjuntura de interação em que os sujeitos do discurso se posicionam como tais. Daqui decorreriam as metáforas lembradas por Courtine ([1981] 2009, p. 54): “é em campo fechado, na cena de teatro ou entre cordas do ringue, que se passam as peripécias discursivas, ao abrigo das determinações históricas”. Assim,

a história, nesse quadro teórico, mantém-se à margem, situa-se nas bordas, uma vez que a noção de condições de produção apresenta-se como simples circunstância na qual os sujeitos do discurso interagem ao ocuparem seus lugares discursivos. As próprias metáforas de teatro ou de combate eleitas para figurativizar a noção de condições de produção antecipam a ideia de um campo fechado (palco de teatro ou ringue), no qual os sujeitos atuam e o restante fica no domínio da exterioridade (SARGENTINI, 2010, p. 96).

Para além desse primeiro momento, entretanto, as descontinuidades instauradas no seio da teoria no decorrer da década de 80 – das quais já tratamos anteriormente – refletiriam também na concepção de história utilizada no âmbito da Análise do Discurso. No intuito não apenas de atestar as restrições presentes no conceito de condições de produção, mas também, e principalmente, no intuito de reordená-lo, é que Courtine, em seu trabalho sobre *o discurso comunista endereçado aos cristãos* ([1981] 2009), apontará a necessidade de uma análise histórica que comportasse as contradições ideológicas. O deslocamento da noção de história estaria, aqui, no conceito de formação discursiva, cujas fronteiras receberiam certa elasticidade, na medida em que comportavam as relações contraditórias resultantes de sua heterogeneidade. Ora, eram justamente as transformações históricas que implicavam o deslocamento de um enunciado de uma formação discursiva a outra. Decorreria daqui o conceito de enunciado dividido, denunciando a presença de duas formações discursivas no mesmo enunciado. Nas palavras de Sargentini, “a afirmação de que todo conjunto de enunciados deve ser pensado como unidade dividida faz o conceito de história adentrar a análise dos enunciados, retirando-o da fronteira marginal a que estava submetido” (2010, p.98).

Além da expansão proposta por Courtine no que se refere ao conceito de formação discursiva, entretanto, ainda no início daquela década de 80, outros dois conceitos ainda enfatizariam a relevância da noção de história aos estudos da Análise do Discurso. O primeiro deles é o conceito de memória discursiva, que também parte do trabalho publicado por Courtine em 1981. Na medida em que coloca em jogo o *domínio associado* de um dado enunciado,

expondo os demais enunciados que lhe são coexistentes e com os quais este primeiro mantém efeitos de memória, Courtine ([1981] 2009) está levantando a problemática da *duração* (à esteira de Braudel [1990]) e da *pluralidade dos tempos históricos* em relação à natureza desse enunciado. “A introdução da noção de ‘memória discursiva’ em AD nos parece, assim, colocar em jogo a articulação dessa disciplina com as formas contemporâneas da pesquisa histórica, que insistem no valor a ser atribuído à *longa duração*” (COURTINE [1981] 2009, p. 105). Paralelamente, o segundo conceito de que falávamos é justamente o conceito de acontecimento discursivo: “encontro de uma atualidade e uma memória”, como dizia Pêcheux em um de seus últimos textos: *Discurso: estrutura ou acontecimento* ([1983] 2008, p. 17). Segundo Sargentini (2010, p. 98), ao analisar o enunciado *on a gagné*,

o autor abre um diálogo com a Nova História ao focalizar a particularidade da materialidade desse enunciado que ‘não tem a forma, nem a estrutura de uma palavra de ordem de uma manifestação ou de um comício político’ (Pêcheux, 1997: 21)⁴, mas apresenta-se na ordem do acontecimento, das séries discursivas, dos enunciados subterrâneos (SARGENTINI, 2010, p. 98).

Ao final daquela década de 80, entretanto, no que concerne ao contexto francês, a Análise do Discurso assistiria a um apagamento da esfera histórica em benefício de uma perspectiva exclusivamente linguística, o que representava uma redução, cada vez mais acentuada, que vai do histórico ao sintático: “redução do histórico ao político, do político ao ideológico, do ideológico ao discursivo, do discursivo ao sintático”, dizia Courtine em 1989 (2006, p. 56). Tratava-se, portanto de uma *gramaticalização* do discurso, que tinha sua dimensão histórica arrefecida em benefício da descrição gramatical. No que diz respeito aos trabalhos desenvolvidos no Brasil, esse arrefecimento está posto, segundo Piovezani (2009), na confusão entre história e contexto social, de modo que a produção de sentidos passa a ser considerada como decorrência da relação estabelecida entre texto e contexto. Se levarmos em conta que os atuais desenvolvimentos das pesquisas linguísticas já não concebem a ideia de contexto ligada apenas à situação imediata de interação, é paradoxal ainda que concebamos o contexto no interior da situação comunicativa imediata, em detrimento dos fatores que se mostram além dessas fronteiras, como o social, o político e o cultural. “A história, nesse caso, passa a ser entendida como sinônimo de situação de interação” (PIOVEZANI, 2009, p. 195).

⁴ PÊCHEUX, Michel. *Discurso: estrutura ou acontecimento*. Campinas: Pontes, 1997.

A tentativa de reabilitar essa perspectiva histórica seria, então, um primeiro intuito da Semiologia Histórica no que diz respeito aos estudos em torno da Análise do Discurso. Tendo em vista a indissociabilidade presente na relação entre produção simbólica e dimensão histórica, na medida em que a Semiologia proposta por Courtine pressupõe o resgate da historicidade dos signos, ela se apresenta, à Análise do Discurso, como via possível tanto na recuperação dessa esfera, que, desde sua emergência, constitui seu objeto, quanto no aperfeiçoamento da noção de história empregada em seus trabalhos.

Fundamentados nos postulados da Semiologia histórica, de Courtine, visamos a uma certa reabilitação da densidade histórica que atravessa toda e qualquer discursividade, com vistas a inscrevermos nosso objeto de reflexão e análise na intersecção de múltiplas durações da história e a considerarmos, mesmo que sumariamente, a historicidade das memórias que ele atualiza, dos recursos que ele emprega, quando de sua formulação, e da forma do objeto cultural por intermédio do qual ele se manifesta materialmente e circula na sociedade (PIOVEZANI, 2009, p. 204).

Assim, se a primeira crítica aos estudos em torno da AD diz respeito a algo que foi perdido e que precisa ser, novamente, reclamado pela teoria do discurso (o estatuto *a-histórico* para o qual desencadeou o projeto semiológico...), a segunda faz referência a algo que precisa ser transformado na base epistemológica da disciplina: o apego pela dimensão textual dos discursos. Poderíamos partir da crítica que Courtine fazia, ao final da década de 80, da redução imposta pela Análise do Discurso ao seu objeto: “obsessão pelo texto e, por extensão, pelo texto escrito, considerado como vetor ideológico essencial. E no texto, enfim, a redução do discursivo ao sintático e ao lexical” ([1989] 2006, p. 56). Dessa redução deriva, então, a velha obsessão pelos textos verbais. Considerando que o processo de materialização textual ocorre pelo menos desde a década de 60 mediante uma diversidade de meios de expressão, manifestando-se, nas palavras de Piovezani (2009), de modo *plurissemiótico*, Consideraremos, aqui, o texto enquanto

unidade simbólica que se formula em uma, duas ou mais linguagens, sob a forma de um dado gênero de discurso, produzida em determinadas condições históricas de produção e materializada em um suporte, que lhe dá corpo e a transmite por um ou mais canais (PIOVEZANI, 2009, p. 208).

Dito isto, e voltando às duas críticas feitas por Courtine, poderíamos dizer, *grosso modo*, que a proposta de uma Semiologia Histórica, antes de estar ligada à concepção de uma disciplina, está ligada à construção de uma perspectiva teórica que carrega o desejo não apenas de

restituir ao discurso sua espessura histórica, mas, além disso, de considerar uma unidade textual baseada no caráter sincrético que a constrói. Essa abertura não significa, no entanto, distanciar-se dos preceitos postulados pela Análise do Discurso. Piovezani (2009) fala de uma *reformulação conservadora*, na medida em que a perspectiva adotada por Courtine faz irromper novas questões sobre a composição, a historicidade e o funcionamento do discurso contemporâneo. Além disso, a Semiologia Histórica se apresenta como via possível na ampliação da *visada discursiva*, renovando, na Análise do Discurso, sua capacidade analítica, na medida em que explora seus limites e a coloca diante de novos desafios. Diante disso, a Análise do Discurso deverá

desvencilhar-se do preconceito filológico que a cerceia desde muito tempo e que levou a privilegiar, de modo quase exclusivo, o domínio das palavras, ao passo que é impensável que pretendamos ainda hoje separá-las das imagens – imagens fixas e imagens em movimento – e que não consagremos ao funcionamento das imagens e à sua relação com o discurso a mesma atenção minuciosa que dispensamos aos enunciados verbais (COURTINE, 2008, p. 17).

Por fim, teríamos então duas tradições semiológicas. Aquela proposta por Saussure, fundada na centralidade e na sistematicidade dos signos linguísticos, cujo desenvolvimento se deu, como vimos, no seio do estruturalismo francês, mediante os trabalhos de Barthes, e uma tradição que lhe é anterior, de natureza antropológica, baseada no paradigma indiciário e na dimensão subjetiva que lhe é inerente. “E como era preciso escolher entre essas duas vias divergentes na análise e na compreensão das imagens, no que me concerne, eu escolhi meu campo há muito tempo: antes aquele de Sherlock Holmes que aquele de Saussure” (COURTINE, 2011a, p. 158). Mas, afinal, o que guarda a Semiologia Histórica da corrente semiológica materialista? Segundo Kogawa (2012), haveria, na proposta de Courtine, uma *revisão interessada* e uma *negação radical*: “afinal, não seria o paradigma indiciário – como o próprio autor mostra em seus cursos – uma faceta do que Barthes operacionaliza por meio do *punctum*?” (2012, p. 182).

Entre o *punctum* barthesiano e o paradigma indiciário operacionalizado por Courtine, para além de filiações epistemológicas distintas, poderíamos flagrar aproximações no que se refere à constituição, à intencionalidade daquele que o produz, bem como ao modo de abordagem. Sobre a primeira, tanto o *punctum* quanto o índice estão dados como detalhes: são vestígios presentes na imagem que acabam por estender sua significação. Sobre a intencionalidade de sua produção, ambos estão inseridos na ordem do acaso. “Certos detalhes poderiam me ‘ferir’.

Se não o fazem é sem dúvida porque foram colocados lá intencionalmente pelo fotógrafo”, diria Barthes (1980, p. 75) a respeito dos traços que poderiam constituir-se como *punctum* e não o são pelo fato de terem sido intencionais. Do mesmo modo, são os pormenores mais negligenciáveis que constituem o paradigma indiciário de que fala Ginzburg (1989), era preciso estar sensível aos traços que estavam presentes no quadro, mas que não se filiavam, por exemplo, à escola a que pertencia o pintor: eram esses os sinais que, colocados de modo involuntário, definiriam a autoria de uma obra. Por fim, é preciso reconhecer que são duas noções ligadas à intuição do analista: bem como em todo gesto de interpretação e descrição, parte do analista a intuição de perceber aquilo que pertence à estrutura e, do mesmo modo, aquilo que pertence ao acontecimento. Fazer trabalhar o paradigma indiciário significa, pois, nas palavras de Kogawa (2012, p. 192), “assumir o caráter histórico da intuição interpretativa e da singularidade caracterizada pelo lugar do analista”⁵.

Por fim, alguns distanciamentos: primeiramente em relação ao momento de emergência. O paradigma indiciário de que fala Ginzburg é anterior ao *punctum*, na medida em que vem à tona na segunda metade do século XIX. O *punctum* barthesiano pertence ao terceiro momento de sua obra, já na década de 80 do século XX. Para além disso, o *punctum* apresenta uma natureza subjetiva, fruto de uma experiência individual: “dar exemplo de *punctum* é, de certo modo, entregar-me”, diria Barthes (1984, p. 69). Não por acaso, o autor opta por não expor a foto que analisa de sua mãe, justamente pela convicção de ter sobre ela um olhar único, dado o afeto. No que se refere ao índice, ele parte de uma perspectiva de identificação – era preciso desvendar, ou identificar o pintor, o criminoso, a doença – para uma perspectiva da subjetividade presente no uso que Courtine o atribui. Assim, se o *punctum* parte de uma subjetividade, o paradigma indiciário parte de uma identificação para uma subjetividade: “o trabalho de Ginzburg privilegia uma perspectiva de *identificação*, a do médico, do fisiognomonista, do conhecedor de quadros, do detective. Queremos insistir aqui também na dimensão da expressão; tentar agarrar, para além dos traços imóveis, o movimento de uma subjectividade” (COURTINE; HAROCHE, 1988, p. 15, nota 23). Para concluir, o *punctum* de

⁵ “Deriva daí que todo trabalho que pense o discurso na história vai negar uma história generalizante para assumir – a partir de Foucault – que são possíveis várias histórias”, o que nos “leva à aceitação de que o papel do historiador, ao operar a descontinuidade, é recortar e parcializar a realidade histórica” (KOGAWA, 2012, p. 192). O valor de verdade que se quer para a história tradicional é, pois, colocado em xeque se pensarmos que os textos que nos chegam são selecionados e interpretados anteriormente pelo olhar dos historiadores. Não por acaso, o que propomos – mesmo a partir do título desta tese – é *uma* história da beleza negra no Brasil, em detrimento *da* história da beleza negra no Brasil.

Barthes não trabalha mediante as temporalidades históricas, em contraposição ao índice mobilizado por Courtine em seu trabalho sobre a *História do rosto*, por exemplo.

Feita tal relação, destaquemos, entretanto, que, com isso, não estamos atestando ou revogando, de modo radical, uma filiação da Semiologia Histórica à Semiologia Materialista. Tão pouco consideramos paradoxal – ao contrário do que defende Kogawa (2012) – que, ao mesmo tempo em que confesse o *punctum* enquanto faceta do paradigma indiciário, Courtine ateste que Barthes seja um exemplo do que não se poderia fazer em termos de análise da iconicidade. Seria preciso lembrar que, no contexto em que falava a esse respeito, era sobre “um outro Barthes” que tratava Courtine (2011a, p. 159): “‘A retórica da imagem’, o texto inaugural de Roland Barthes, conservou todo seu interesse pedagógico na medida em que ele demonstra claramente o que convém não fazer na análise da iconicidade”. O que se depreende daqui, no máximo, é a rejeição a “um certo Barthes”, mais precisamente a um Barthes em sua fase estrutural, ligado à cientificidade oferecida pela metodologia linguística, embora isso também não signifique uma filiação direta a “algum outro Barthes”. Do mesmo modo, desconsideramos que essa aproximação – entre o *punctum* e o paradigma indiciário – represente, em si, uma filiação a Saussure. Seria possível, afinal, entrever uma filiação que vai de Courtine a Saussure, via Barthes, atestando apenas o fato de que havia uma certa confluência entre o paradigma indiciário e o *punctum*, principalmente se pensamos que esse Barthes já não se apresentava como “representante da Semiologia saussureana”, colocando-se menos no âmbito da Linguística e mais no campo da Psicanálise? Para pensar essa relativa relação que vai de Saussure a Courtine, Piovezani (2009) acrescentaria, ainda, dois fatores:

a) se pensarmos que a “semiologia”, em Saussure, não diz respeito somente à ciência à qual, englobando a própria Linguística, caberia estudar o funcionamento de outros sistemas semióticos, além da língua, mas refere-se também à natureza social e “histórica” dos signos, quando postos em circulação na sociedade, então poderíamos dizer que o projeto de Courtine não é absolutamente estranho à semiologia saussuriana, afastando-se, de fato, apenas da semiologia e da semiótica estruturais; e b) apesar de algumas reticências e críticas ao conjunto da obra de Barthes, Courtine não considera que desse conjunto não se possa aproveitar algumas de suas sagazes intuições.

A isso, acresceríamos, talvez, uma filiação pela *negativa*, já que é a partir de uma inflexão no que se refere à Semiologia saussureana que Courtine proporá a sua metodologia, o que o obriga a partir de Saussure para, posteriormente, posicionar-se contra. Para além, no entanto,

dessa discussão epistemológica, o importante, aqui, é que toda essa problemática sobre as correntes semiológicas emerge apenas e tão somente pela mutação das discursividades. O que está em jogo, para além das filiações que reclama ou que refuta, é o empreendimento que visa a análise das imagens e para a qual o aparato oferecido por Pêcheux já não dava conta. No caso de Courtine, uma análise histórico-antropológica, que (re)acomoda o discurso ao lado da história e de sua materialidade sincrética: “é crucial saber como elas significam, como uma memória das imagens as atravessa e as organiza, ou seja, uma *intericonicidade* que lhes atribui sentidos reconhecidos e partilhados pelos sujeitos políticos que vivem na sociedade, no interior da cultura visual” (COURTINE, 2008, p. 17). Vejamos, enfim, como se apresenta essa noção.

1.5 Sobre imagens e memórias

O papel exercido pelas novas mídias e tecnologias audiovisuais no processo de produção e circulação de textos sincréticos, aguça, de modo definitivo, a necessidade de explorar o funcionamento e a forma como significam as imagens na contemporaneidade. A noção de *intericonicidade*, formulada por Courtine (2005) a partir do conceito de *memória discursiva* (COURTINE, [1981] 2009), oferece indícios de um caminho a ser seguido e será central na perspectiva de uma análise que busque resgatar a dimensão histórica dos discursos.

Em 1981, quando da publicação de sua tese na *Langages* 62, Courtine ([1981] 2009) propunha introduzir o conceito de *memória discursiva* na problemática do discurso a partir de sua leitura de Foucault. Em *Arqueologia do Saber*, Foucault ([1969] 2010) falava em *domínio associado*, defendendo a ideia de que uma formulação mantém, em suas margens, formulações coexistentes, às quais ela retoma, transforma, reformula, confronta, de modo que a formulação primeira produziria *efeitos de memória* em relação à formulação com a qual dialogava. Courtine distinguirá, então, que “a noção de memória discursiva diz respeito à *existência histórica do enunciado* no interior das práticas discursivas regradas por aparelhos ideológicos” ([1981] 2009, p. 105-106).

Desse modo, é a *memória discursiva* que faz ecoar, numa determinada conjuntura ideológica, a posição que convém tomar, o que convém dizer, escrever, levando-se em conta as coisas das quais nos lembramos e o modo como nos lembramos. É nesse jogo entre uma *memória* e sua

irrupção na atualidade que se dá o funcionamento daquilo que Courtine dirá como sendo *efeito de memória*. O *efeito de memória* estaria posto na relação entre interdiscurso e intradiscurso, isto é, na relação entre a formação de uma memória no fio do discurso – o interdiscurso – e a sua formulação na atualidade – o intradiscurso. Isto porque “os enunciados existem no *tempo longo de uma memória*, ao passo que as ‘formulações’ são tomadas no *tempo curto da atualidade de uma enunciação*” (COURTINE, [1981] 2009, p. 106).

Levando-se em conta a natureza do *enunciado* exposto na *Arqueologia* foucaultiana, isto é, sua “natureza semiológica”, como observa Gregolin (2008, p. 29), a *memória discursiva*, tal qual formulada por Courtine, pode apresentar-se tanto no interior de práticas verbais, quanto no interior de práticas não-verbais, “permitindo a circulação e tornando possível a articulação tanto entre um já-dito e um dizer quanto entre um enunciado e sua formulação” (MILANEZ, 2006, p.78). Dessa propriedade, decorre a noção de *intericonicidade*. Para circundá-la, Courtine (2005) parte da ideia de que a imagem, além de um modelo de língua, funciona discursivamente, impondo, por essa razão, uma abordagem discursiva. Isso nos levaria a considerar que a imagem mantém com a *memória* a mesma relação que um discurso verbalmente materializado mantém: se os discursos são perpassados por *memórias* que os fazem significar, o mesmo acontece com as imagens:

Não há texto, não há discursos que não sejam interpretáveis, compreensíveis, sem referência a uma tal memória. Diria a mesma coisa de uma imagem, toda imagem se inscreve em uma cultura visual, e essa cultura visual supõe a existência, para o indivíduo, de uma memória visual, de uma memória das imagens, toda imagem tem um eco (COURTINE, 2005)⁶.

Courtine (2005) afirma que existiria uma história das imagens construída no encontro entre a *história das imagens vistas* e a *história das imagens sugeridas*. Assim, o conceito de *intericonicidade* coloca em jogo a relação entre imagens que são, ao mesmo tempo, internas e externas ao sujeito: “as imagens de lembranças, as imagens de memória, as imagens de impressão visual armazenadas pelo indivíduo. Imagens que nos façam ressurgir outras imagens, mesmo que essas imagens fossem apenas vistas ou simplesmente imaginadas” (COURTINE, 2005). No momento em que as imagens exteriores ao sujeito são tomadas, por exemplo, segundo uma abordagem genealógica, inscrevendo-as em uma série de outras imagens, ou, nas palavras de Foucault ([1969] 2010), quando um enunciado é exposto em

⁶ Referência audiovisual, ausência de página.

uma *rede de formulação*, ainda assim, segundo Courtine (2005), as imagens que são construídas internamente ao sujeito estão sendo abordadas. Porque a relação que as imagens externas ao sujeito mantém entre si “supõe também levar em consideração todos os catálogos de memória da imagem do indivíduo, de todas as memórias, podem até ser os sonhos, as imagens vistas, esquecidas, ressurgidas e também aquelas imaginadas que encontramos no indivíduo” (COURTINE, 2005).

Tal relação tem raízes nos trabalhos sobre iconologia de Hans Belting (2006), que, numa abordagem antropológica, propõe que as “representações internas e externas, ou imagens mentais e físicas, devem ser consideradas como dois lados de uma mesma moeda”⁷, uma vez que a interação entre *imagens endógenas e exógenas* seria uma atividade intrínseca ao homem.

Sabemos que todos temos ou que possuímos imagens, que elas vivem em nossos corpos ou em nossos sonhos e esperam para serem convocadas por nossos corpos a aparecer. [...] ao mesmo tempo possuímos e produzimos imagens. Em cada caso, corpos (isto é, cérebro) servem como uma mídia viva que nos faz perceber, projetar ou lembrar imagens, o que também permite a nossa imaginação censurá-las ou transformá-las (BELTING, 2006)⁸.

Percebemos, assim, que tanto na perspectiva discursiva proposta por Courtine, quanto na perspectiva antropológica de Belting, é com o corpo que estamos lidando: o corpo que interpreta, produz e serve de suporte às imagens, diria Courtine (2005); ou o corpo que possui, convoca, produz, projeta, lembra, imagina, censura e transforma imagens, diria Belting (2006). Assim, enquanto sujeitos de uma cultura visual, somos constantemente atravessados por imagens que alimentam nossa memória, na mesma medida em que somos produtores e críticos, segundo Belting (2006), dessas imagens, já que cabe, ao sujeito, a possibilidade de censurá-las ou transformá-las a partir da memória individual ou coletiva, num sempre enlace entre esquecimento e lembrança.

Sobre essa noção de *intericonidade*, tanto quanto sobre a Semiologia Histórica, para além das problemáticas epistemológicas, resta-nos o desejo, ou a quase obrigação de não recuar diante de novas materialidades e das propostas metodológicas que daí derivam, incluindo aqui suas associações, avanços e retomadas. Carregando o desejo de que o *descompasso entre a vida e a ciência* não seja um abismo, o que propomos é um olhar que nos permita pensar sobre a

⁷ Referência eletrônica, ausência de página.

⁸ Referência eletrônica, ausência de página.

aplicação de novas propostas, ainda que precisemos, para isso, deixar em suspenso algumas de suas “nuances”. Penso aqui sobre as *imagens dos sonhos*: mobilizou Courtine alguma imagem de sonho em suas análises? Falemos, pois, de enunciados foucaultianos: efetivamente produzidos. São eles que tomaremos como *corpus* desta tese. O que nos parece imprescindível, entretanto, é a aposta: colocarmo-nos em campo a fim de perceber em que medida esses caminhos podem nos levar ainda além. Assim, tanto quanto problematizar a base epistemológica e as possíveis retomadas ou recisões que elas efetuam, interessa-nos saber sobre as contribuições das novas propostas, que só se darão a ver mediante sua aplicação no momento próprio das análises. É esse o objetivo da análise que segue.

1.6 Origem é riqueza?



Plastic Dreams: Melissa Magazine, nº 1, 2009

O texto apresentado foi veiculado num catálogo de moda durante o inverno de 2009. A revista – que, nesta edição, tem o enunciado *Afro Mania* como título – se chama *Plastic Dreams* e é produzida pela *Melissa*, a fim de divulgar sua coleção e as inspirações das quais é fruto⁹.

Antes de mais nada, é preciso chamar a atenção para os gêneros que o texto congrega: trata-se de uma *revista publicitária*, de modo que as esferas da publicidade e do jornalismo aparecem,

⁹ Não apenas o texto em destaque, mas toda a revista está disponível em: <http://www.melissa.com.br/revista/edicao01/>. Acesso em 23 de jun. 2010.

aqui, num certo entrelaçamento discursivo. Essa convergência de gêneros resvala numa espécie de apagamento da estrutura publicitária comum: o que há, nesse texto, não é a estrutura de um anúncio, mas a estrutura de uma grande matéria feita para uma determinada mídia impressa que traz, por sua vez, como pano de fundo (e não mais que isso), o produto a ser vendido. Há um desejo de comercializar sem, no entanto, deixar-se entrever enquanto publicidade. Essa *miscigenação discursiva* – que nos deixa antever, à esteira de Courtine (2008), o estatuto liquefeito dos discursos contemporâneos – não enfraquece, entretanto, o caráter publicitário do texto. Ao contrário disso, o tom oferecido pela *matéria publicitária*, isto é, o tom de um certo jornalismo de entretenimento, busca aguçar, ainda mais, o desejo de consumo, uma vez que sua credibilidade se assenta sob os moldes da *verdade jornalística*, reiterando certa despreensão publicitária na medida em que a torna sutil.

1.6.1 Que subjetividades desenham os detalhes?

Da observação acima, passamos a olhar mais atentamente para sua composição propriamente dita. Percebe-se que existe uma *ordem do olhar* que nos dirige, primeiramente, ao rosto da modelo e, de lá, estende nossos olhos ao colo, às pernas, aos braços, fazendo-nos atentar à coloração de sua pele, intensificada pela luz que nela incide. Os tons usados evidenciam não apenas uma pele negra, mas evidenciam, do mesmo modo, um cenário negro. Pela coloração, a pele da modelo se mistura ao cenário e ao ambiente rústico que ele anuncia. Há uma simbiose entre a pele negra e o ambiente criado para a fotografia: homem e natureza se (con)fundem, entram numa fusão em que não se sabe ao certo onde termina o humano e começa o ambiente físico, a terra, o chão. São elementos que parecem fazer parte do mesmo domínio. É a *pele de ouro marrom*, como bem diria Caetano¹⁰.

Dessa homogeneidade de cores evidenciadas pela luz, nossos olhos se estendem pelo que se apresenta enquanto ruptura: o corpo da modelo, repleto de detalhes, estampas e acessórios, parece saltar do papel. A fim de seguir a proposta de Courtine no que diz respeito a uma Semiologia Histórica, partimos, então, às particularidades da composição textual, assim como propõe Ginzburg (1989) ao falar de um *paradigma indiciário*. O intuito é rastrear esses *sintomas* em busca de diagnosticar os sentidos que produzem, as subjetividades que expressam. Passeamos os olhos, então, em busca desses sinais, a fim de detectar que detalhes

¹⁰ Referência à música *Tigresa*, de Caetano Veloso, gravada em 1977.

do texto carregariam o rótulo de negligenciável. Nesse empreendimento, chegamos não exatamente aos acessórios de madeira e metal que se espalham pela modelo, mas, mais precisamente, detemo-nos ao modo com que as peças parecem ser fabricadas e ao formato que assumem.

Supondo ser feito artesanalmente, de modo rústico, a modelo traz, ao pescoço, um pingente que sugere tanto o formato do continente africano, quanto o formato do Brasil. O formato do pingente flutua nessa ambiguidade e parece funcionar como uma espécie de *etiqueta*, sugerindo uma produção feita além-mar, entre África e Brasil. Assim, a *Melissa* recorre ao formato do continente africano para indicar a busca de uma *origem* e, assim, fazer frente a um processo de globalização que procede numa tentativa de homogeneização cultural. Ao mesmo tempo, recorre ao formato do mapa brasileiro para indicar uma ressignificação dessa *origem* aos moldes atuais.

Além disso, há peças em metal dourado que recobrem o pingente em madeira. Poderia ser, quiçá, o ouro produzido na África do Sul, um dos maiores exportadores desse mineral do mundo. Assim como a apresentação da peça em madeira, o acessório em ouro também não parece ter recebido nenhum trabalho delicado de lapidação, configura-se como um elemento bruto. Essa rusticidade na configuração dos acessórios nos remete, facilmente, à construção midiática que temos do continente africano. A identidade cultural africana criada (e massificada) pela grande mídia nada mais é do que a identidade de um povo assolado pela pobreza, pela incivilidade, pelo animalesco.

Do mesmo modo, as argolas que envolvem seu pescoço trazem à tona uma tradição milenar, conhecida não só entre as mulheres africanas, mas também entre as mulheres asiáticas. Tais argolas se configuram como um traço que delineia uma *subjetividade*, como proporrá o olhar de Courtine; Haroche (1988). Às mulheres que fazem uso dessa prática – que não se sabe ao certo onde, quando ou por quais motivos nasceu – convencionou-se atribuir o nome de *mulheres-girafas*, construindo uma espécie de *zooide* que busca associar, diretamente, a aparência dessas mulheres à aparência animal, não apenas pelo longo pescoço, mas também pelo andar altivo que as argolas exigem. Não por acaso, a revista *Marie Claire*, ao fazer uma reportagem sobre essas comunidades, denominou-as de *zoológico de mulheres*¹¹.

¹¹ *Mianmá: zoológico de mulheres*. Reportagem publicada em julho de 1996. Disponível em: <http://marieclaire.globo.com/edic/ed114/rep_mulhergirafa.htm>. Acesso em: 05 jul. 2010.

Assim, investigando os detalhes que se dão a ver na extensão do texto, chegamos ao desenho de uma *subjetividade*: o modo artesanal e rústico com que foram produzidos os acessórios, o ouro usado na confecção do pingente, as argolas envoltas ao pescoço e a própria denominação que recebem as mulheres que lançam mão de seu uso são indícios que produzem uma identidade africana rústica, animalizada, incivilizada, rude. Identidade atemporal, que se manifesta e emerge, corriqueiramente, quando se fala de África.

1.6.2 Que imagens desenham os detalhes?

Ainda atentos aos detalhes, é preciso questionar as imagens que nos surgem no momento em que analisamos as minúcias que compõem o texto em questão. É preciso indagar a que imagens nos remetem as estampas que forjam a pele da modelo, o modo como seu cabelo se apresenta, as argolas ao pescoço, os acessórios rústicos, ou, ainda, a própria expressão corporal da modelo, isto é, a maneira com que a mesma se desdobra pela extensão do texto, sentada e com as mãos ao chão. Que imagens fazem parte de nosso *catálogo* interno e que trazemos à tona no momento em que olhamos esse texto? Que relações estabelecem as imagens que produzimos e as imagens que o mundo nos oferece?

É possível perceber que a imagem trazida pelo texto faz surgir outras imagens, numa cadeia enunciativa sem início nem fim. Ao apresentar-se numa certa configuração, a imagem trazida pelo texto nos faz surgir a imagem de um africano selvagem, animalizado pelo meio, intimamente relacionado à ideia do safári. Imagens com as quais nos deparamos em filmes que se passam no continente africano, em matérias televisivas que falam sobre a fome na África, em documentários destinados a expor a cultura do continente.

A modelo não apenas porta ao corpo a pele de felinos selvagens (as listas dos tigres, as pintas escuras das onças), como também parece posicionar-se como um deles: sentada ao chão de um ambiente rústico, onde também apoia suas mãos. Surge-nos, daqui, a imagem de animais ferinos: leões, tigres, zebras, leopardos, onças. Surge-nos a imagem de uma África bruta, ruralizada pelo barro do cenário, pela terra em que se expõe a modelo, pelas peles animais que assume como sua, pelos cabelos ao vento, pelos acessórios que porta sem qualquer trabalho de lapidação. É no próprio safári que se apresenta a modelo: mãos ao chão, animais pelo corpo. Assim, a imagem da África enquanto ambiente selvagem estende-se, aqui, aos

africanos, que, também animalizados, passa-nos a imagem de um verdadeiro safári humano. Todas essas imagens, que nos surgem no exato momento em que nos deparamos com o texto em questão, mantêm estreita relação umas com as outras: uma relação de memória, memória das imagens: *intericonicidade*.

Desse modo, percebemos que as imagens trazidas pela publicidade se confundem ao mesmo tempo em que alimentam o estoque de imagens que carregamos na memória, imagens que, corriqueiramente, são construídas pelos sujeitos de nossa cultura visual sobre a África. Para atentar a essa articulação, entretanto, não é preciso que tenhamos estado num safári real, uma vez que estamos falando de uma história das imagens construída no encontro entre a *história das imagens vistas* e a *história das imagens sugeridas*. Assim, a noção de *intericonicidade* não está posta no modo como as imagens são produzidas no mundo, mas sim no modo como nos relacionamos com elas, no modo como abastecemos nossa memória imagética de imagens produzidas externamente, ao mesmo tempo em que acionamos a relação dessas imagens com aquelas que nós mesmos produzimos, imaginamos ou apenas sonhamos. É nesse jogo que se constitui a relação de que fala Courtine (2005).

1.6.3 O que nos diz sua plenitude semiológica?

Diante da análise empreendida pelos tópicos anteriores – nos quais nos referíamos não apenas às subjetividades traçadas pelos indícios encontrados no texto, mas também às imagens com as quais esses indícios se relacionam – percebemos que toda a configuração textual – o cenário rústico, as peles de animais, os acessórios brutos, as argolas ao pescoço, o cabelo armado – nos remete à ideia de uma África animalizada. Somos tomados pela memória de um continente pobre, selvagem, bestial, faminto. Todos esses sinais são, no entanto, ressignificados por um segundo sistema semiótico que constitui, igualmente, o texto em questão: *ORIGEM É RIQUEZA: uma verdadeira princesa afro-brasileira vivencia aqui uma realidade lúdica cuja origem e identidade provém do plástico. Luxo pop, os novos modelos da coleção de inverno 2009 extraem sua nobreza da sofisticação tecnológica, e a busca por sua essência passa pelo que há de mais fashion e moderno no design hoje. Acessórios em madeira, palha e metal ajudam a desenhar o look tribal-chic, feito de muitas estampas e cores quentes, quebrando os tons naturais. Nos pés, cobre, prata e vermelho esquentam ainda mais a moda da estação.*

Desse modo, na conjunção com um segundo sistema semiótico, o texto abre cortinas para outra possibilidade de sentido, que se apresenta na tentativa de minar qualquer significação que não seja aquela pré-estabelecida pelo roteiro publicitário. Os *índices* trazidos pelo texto assumem, no encontro com a linguagem verbal, outros papéis. A *origem* já não se assenta sob a memória ocidental de uma *mama-África* pobre e selvagem, mas numa *riqueza* cultural, que, resgatada pela mídia e pela moda, recebe um lugar de *nobreza*, embalada por uma *essência* que *passa pelo que há de mais fashion e moderno no design hoje*. Os acessórios em madeira, palha e metal, dos quais apontávamos a ausência do trabalho de lapidação, *ajudam a desenhar o look tribal-chic*, de modo que já não reconhecemos, ali, uma rusticidade na confecção, mas uma estilização cultural ao sabor do mercado. Converte-se, pois, a tradição em *riqueza*: a *nobreza* está na *essência*, a cultural tribal é o que há de mais sofisticado. Resgata-se a memória de uma África primitiva para fazer emergir uma nova discursividade. *Sofisticação*, *origem*, *riqueza* e *identidade* são esferas que se coadunam, aqui, mediante o trânsito de símbolos culturais, que, absorvidos pelo mercado, desterritorializam-se e assumem outros sentidos.

Assim, é possível afirmar que a linguagem verbal é posta, aqui, numa tentativa de fixar determinados sentidos para uma imagem que é, por natureza, polissêmica. Mais precisamente, numa tentativa de subverter os sentidos que possivelmente seriam construídos num primeiro olhar sobre o texto. Talvez tenhamos, então, uma espécie de *fixação* à esteira do que propõe Barthes ([1964] 1990, p. 32), já que essa linguagem verbal aparece “de modo a combater o terror dos signos incertos”. O verbo retém, aqui, a função de inaugurar uma possibilidade de sentido almejada pela publicidade e não totalmente concretizada pela imagem. Trata-se de uma *fixação* que não sanciona o dado – já que este dado carrega uma *cadeia flutuante de significados* – mas controla uma polissemia constitutiva, na tentativa de que apenas um sentido seja legível ao sujeito leitor: aquele que estabelece *sofisticação* e *riqueza* na memória de uma África selvagem.

Desse modo, tomado agora em sua plenitude semiológica, o texto seria um acontecimento discursivo que procura um outro lugar para a recorrente animalização midiática do africano. Nessa tentativa, no entanto, ele acaba por retornar ao discurso do africano enquanto selvagem e produz um batimento no interior de sua significação. Isto porque, ao partir de uma memória a fim de ressignificá-la, o texto acaba por trabalhar na manutenção dos índices que funcionam na sustentação desse discurso: as peles de animais selvagens, o penteado da modelo, os

acessórios que porta, o ambiente criado. Afinal, como trazer à tona um discurso sobre *origem*, sem exaltar a imagem da *mama-África*?¹² E, por conseguinte, como falar dessa *mãe África* sem remeter ao selvagem? Assim, ainda que a linguagem verbal atue na tentativa de controle dos sentidos, o caráter polissêmico da imagem deixa possibilidades em aberto. O resultado desse batimento, que faz chocar as significações que compõem o texto, vai concretizar-se de forma múltipla, a depender dos modos de recepção que ele terá.

No emaranhado de linguagens que o compõe, o texto não apanha uma decodificação totalizante no imediato momento em que é recebido pelo leitor: é apenas quando nossos olhos finalmente chegam à sua apreensão enquanto tal que se pode entrever uma análise global do objeto. Ao nos depararmos com um texto, há uma *ordem do olhar* que emerge como roteiro de leitura e significação. Os olhos passeiam por seus componentes na medida em que lhes atribuem sentidos. Com isso, não estamos propondo analisar, à luz de uma abordagem estrutural, os elementos textuais enquanto unidades autônomas, tal como proporia BARTHES, ([1961] 1990), ainda que consideremos possível e precisa sua aplicação aos objetos atuais. Ao contrário disso, propomos analisar o encontro dos olhares que lançamos sobre um texto mediante sua inscrição na história, colocando-o numa série enunciativa, de modo que possamos, ao mesmo tempo, considerar o discurso em sua espessura histórica e tomá-lo sob as diversas formulações que o constitui.

Nessa *soma de olhares*, diríamos, por fim, que se trata de uma atualização dos símbolos culturais africanos no interior de uma sociedade capitalista, que industrializa uma memória na tentativa de ressignificá-la e massificá-la. Há uma *plastificação* cultural: *uma verdadeira princesa afro-brasileira vivencia aqui uma realidade lúdica cuja origem e identidade provém do plástico*. Afinal, não foi mesmo pelo plástico que ficou conhecida a *Melissa*? Do plástico enquanto material de confecção dos calçados à *plastificação* cultural é apenas a configuração de um deslocamento de sentido, a proposição do novo, a oferta de uma nova modelagem à memória. Memória que emerge, atualmente, a partir da visibilidade que não apenas o público negro brasileiro tem – a partir, principalmente, das políticas afirmativas –, mas também o continente africano, com toda a espetacularização em torno da Copa do Mundo de futebol, sediada pela África do Sul. Assim, os holofotes da mídia, em geral, se voltam à África em

¹² Referência à música *Mama África*, de Chico César, gravada em 1996.

2010. Em particular, os holofotes da moda, que enxergam aí uma oportunidade de absorver os símbolos culturais africanos e massificá-los em escala global.

O que nos fica, daqui, são os caminhos que a grande mídia encontra na criação de identidades cada vez mais fluidas, passageiras: *identidades-cadentes*, que surgem de um clarão e desaparecem em seguida. Para apreender sua construção e entender, ainda que de passagem, seu estado atual, é preciso perscrutar a história, interrogar o discurso e buscar compreendê-lo em sua plenitude, no sincretismo semiológico que atualmente o constitui. Num ambiente fluido (ou *líquido*, se quisermos usar a metáfora de Bauman (2001)), é preciso que estejamos atentos às mutações das discursividades, de modo que não percamos de vista o discurso em suas diversas facetas, tanto no que se refere a sua inscrição na história, quanto no que se refere aos seus diversos modos de materialidade.

CAPÍTULO II

RETRATOS DE UMA BELEZA CASTIGADA**(Séc. XVIII – 1888)**

A escravidão permanecerá por muito tempo como a característica nacional do Brasil. Ela espalhou por nossas vastas solidões uma grande suavidade; seu contato foi a primeira forma que recebeu a natureza virgem do país, e foi a que ele guardou; ela povoou-o como se fosse uma religião natural e viva, com os seus mitos, suas legendas, seus encantamentos; insuflou-lhe sua alma infantil, suas tristezas sem pesar, suas lágrimas sem amargor, seu silêncio sem concentração, suas alegrias sem causa, sua felicidade sem dia seguinte... É ela o suspiro indefinível que exalam ao luar as nossas noites do norte.

[Joaquim Nabuco, *Minha formação*, 1952, p. 232]

Se a escravidão permanecerá por muito tempo como a característica nacional do Brasil, como bem ressalta Nabuco (1952, p. 232), é bem verdade que suas cicatrizes também o serão. As marcas do período escravocrata inundam nossa formação enquanto povo, enquanto nação, estão estampadas em nosso corpo, em nossa língua, em nosso tato. Nosso objetivo, aqui, é abordar a história dessas marcas, a fim de entender de que modo produziam sentido no interior de uma realidade escravocrata. Se queremos entender um tanto sobre a representação da beleza negra atual, esquecer os olhos sob a história de uma estética africana em tempos de Brasil escravocrata é o primeiro passo. Com esse fim, foi preciso revolver o material produzido à época, não apenas no que diz respeito às palavras, como também no que diz respeito às imagens.

Sobre as palavras, ancorados em Gilberto Freyre ([1933] 2006; [1963] 2010), valemo-nos tanto de sua pesquisa sobre a formação do Brasil em termos teóricos, quanto do material catalogado por ele sobre anúncios de jornais brasileiros do século XIX, mais precisamente sobre anúncios de escravos fugidos: são relatos precisos e rigorosos sobre o corpo negro e sua

expressão, “são os mais francos, os mais cheios de vida, os mais ricos de expressão brasileira”, segundo o próprio Freyre ([1963] 2010, p. 84). Do mesmo modo, no que diz respeito às imagens, lançamos mão de litografias, aquarelas e, mais extensivamente, de fotografias. Estas últimas, produzidas, na maioria dos casos, em estúdios fotográficos, são retratos de uma realidade em desacordo: cenas criadas a partir de um luxo não conhecido pela condição social do negro fotografado, “mas cujos rostos, expressões e posturas denotavam a sua posição, revelavam a sua identidade e podiam também ajudar a revelar parte de sua história” (KOUTSOUKOS, 2006, p. 5).

Por um lado, flagram-se negros livres ou libertos retratados a partir de um padrão branco, não apenas na indumentária, mas também na pose, com códigos de representação e comportamento que denunciavam a pertença a uma sociedade autoritária e racista. Por outro lado, em se tratando de escravos domésticos, pode-se apontar pelo menos três casos em que essas fotografias eram produzidas: primeiramente, havia aqueles que, levados por seus senhores, teriam seu rosto estampado em álbuns da família a qual pertenciam; do mesmo modo, considerando-se que o século XIX é o momento de progresso científico, o que faz aguçar, sobre o outro, um olhar exploratório, havia o desejo de produzir, pela lente fotográfica, não apenas *souvenires* que registrassem o negro enquanto diferença exótica, como também uma dada documentação que pudessem servir de material etnográfico em trabalhos científicos. Em qualquer dos casos, o que nos interessa, aqui, é considerar que as marcas e expressões estampadas nos corpos são historicamente expressivas e ultrapassam as cenas e as finalidades fotográficas delineadas. São corpos que nos falam à distância, sem deixar, no entanto, de falar de forma abundante.

Com o objetivo de ouvi-los, este capítulo está dividido em três partes. A princípio, discorreremos sobre a representação clássica de uma Vênus branca com vistas a pensar sobre a representação da *Venus noire*, abordando o surgimento da expressão na França do século XIX e seus desdobramentos no Brasil. A seguir, focados no contexto brasileiro, abordaremos o apelo sexual atribuído ao corpo negro, seu suposto apetite sexual mais aguçado, além das tantas relações “proibidas” entre negros e brancos num país escravocrata. Por fim, em trabalho mais detalhado, reuniremos as minúcias retratadas pelo corpo negro: seus sinais de nação, suas deformações, suas marcas de trabalho, suas tatuagens, seu nariz, seus dentes, seus penteados. Vamos a ele.

2.1 De Vênus a Vênus

Numa recente versão do dicionário Aurélio (2004), o termo *Vênus* apresenta duas acepções: “mulher de belas formas” e “o segundo planeta em ordem de afastamento do Sol”. Na Astrologia, o planeta Vênus encarna “o sentimento, o amor, a simpatia, a harmonia e a doçura. [...] Suas casas – Touro e Libra – estão relacionadas, respectivamente, ao pescoço, aos seios e aos quadris, ou seja, a particularidade de uma silhueta feminina” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p. 938). Na Mitologia Romana, Vênus corresponde à deusa grega Afrodite: “uma das divindades olímpicas, deusa do amor e da fertilidade” (KURY, 2003, p.16). *Vênus* é, assim, uma mulher, um planeta, uma deusa. Apropriada, ao longo do tempo, por diferentes culturas, passou por uma série de significações e representações. Como unidade na dispersão: a beleza, a virtude, o corpo.

Já na Pré-história, mais precisamente no período que vai do Neolítico ao Paleolítico, ainda que sejam predominantes as representações de animais, é possível encontrar referências aos signos femininos. Sob a égide da fertilidade, as estatuetas produzidas nesse período estão centradas no tamanho excessivo dos seios, do quadril e do abdômen. Nas palavras de Lipovetsky (2000, p. 103), são “Vênus esteatopígicas de seios hipertrofiados e flácidos, de ventre e bacia enormes, de aspecto globular. Suas ancas e torços maciços contrastam com braços finos e pernas terminadas em ponta”. São representações que expressam a preocupação com a fecundidade, em detrimento de um enfoque estritamente estético. A perpetuação da espécie, nesse momento, oferece à mulher o lugar de *deusa-mãe*: divindade a ser cultuada pelo seu *poder superior de vida e de morte*. Muitas são as estatuetas de mulheres nuas esculpidas nesse momento. A primeira delas foi descoberta na segunda metade do século XIX, na França. Pela forma *graciosa* que apresentava, recebeu o nome de *Vênus Impudica*, como forma de evocar a deusa romana do amor (BONALUME NETO, 2009).

A *Vênus de Willendorf*, a seguir, também representa esse momento¹³. Ela foi desenterrada nos primeiros anos do século XX, na Áustria, e acredita-se que foi esculpida entre 24000 ou 22000 a.C. aproximadamente. É um exemplo do modo como os signos da fertilidade estão associados à imagem da mulher no período neolítico. Em contraposição aos braços e pernas inexpressivos, bem como a um rosto sem traços – portador de identidade nenhuma ou, ao

¹³ Imagem disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Venus_von_Willendorf_01.jpg>. Acesso em: 24 out. 2011.

mesmo, capaz de representar todas as mulheres do período – apresentam-se seios e bacia hipertrofiados, símbolos da maternidade. Essa não é, portanto, uma representação que se pretende realista, mas uma idealização do papel exercido pela mulher no interior dessas sociedades: *deusa-mãe* da natureza, da vida e da morte.



Já na Antiguidade Clássica, em contraposição à pré-história, a mulher foi representada mediante seus atributos estéticos. Os gregos saudaram a beleza feminina de forma apaixonada, atribuindo-lhe um poder admirável e, ao mesmo tempo, temível, já que sedutor. Foi exaltada a “harmonia das partes com o todo, seios fartos, cintura fina, balanço do quadril fazendo repousar o peso do corpo sobre uma perna” (LIPOVETSKY, 2000, p. 109). Entretanto, paradoxalmente, ainda que admirados, os encantos da mulher não lhe atribuíam um lugar de beleza sacralizada, muito menos um lugar de beleza superior em relação à masculina. Atrelado ao esporte, à retórica e à guerra, era o corpo viril que figurava, hierarquicamente, como modelo de beleza: “a cultura pederástica levou a privilegiar a beleza dos homens jovens, a rejeitar a identificação das mulheres ao belo sexo, a recusar uma hierarquia estética dos gêneros sob a dominância do feminino” (LIPOVETSKY, 2000, p. 110-111).

No interior da classificação grega que levava em conta o calor do corpo, essa distância entre os sexos, na qual se sobrepunha o masculino, se dava também pela baixa temperatura do corpo feminino. Os homens, resultado de fetos bem aquecidos pelo útero, recebiam a energia do calor do sêmen, o que lhes atribuíam músculos quentes, fortes, além de altivez e exuberância. As mulheres, em contraposição, destituídas desse calor, tornavam-se frias, frágeis e menos encorpadas que os homens. Disso, decorre que “apenas o macho podia se expor em sua nudez” (SENNETT, 2010, p. 42), de modo que o homem estava para o domínio público bem como a mulher estava para o domínio privado. Enquanto às mulheres estava reservado o confinamento e as túnicas, ao corpo masculino era permitida a exibição, tendo, em seu nu, a representação de sua beleza e de seu poder (SENNETT, 2010).

Expostos em ginásios, os homens se encontravam para um culto ao corpo, que passava pela prática de exercícios – a fim de modelar a musculatura – e ensino de oratória: “um rapaz forte,

obviamente, tornava-se um bom guerreiro; uma voz educada garantia sua participação nos negócios públicos” (SENNETT, 2001, p. 46). À medida que se tornavam adultos, eram cortejados por homens mais velhos, com os quais desenvolviam uma relação socialmente honrosa e positiva. A prática homossexual, nesse caso, talvez seja signo – causa e consequência – da então hierarquia que oferecia à beleza masculina o posto de superioridade. Para Lipovetsky (2000), a esse fato, acrescia-se, ainda, a associação feita entre a beleza feminina e as armadilhas da mentira e da sedução. Basta dizer que “é a beleza de Helena que serve de pretexto à guerra contra Tróia” (p. 111).

Assim, centrados na superioridade do corpo viril, a Antiguidade Clássica não se absteve de seu culto e da consequente transferência de seus atributos à representação do corpo feminino. Ápice da beleza, era o corpo masculino que deveria servir de modelo a pinturas e esculturas, ainda que as figuras representadas fossem femininas. Não por acaso, a *Vênus de Milo* (ao lado)¹⁴, estátua grega que representa a deusa romana Afrodite, recebe um modo de representação masculinizado: além da musculatura acentuada no abdômen e nos ombros, o nu de seu torso não representa uma prática feminina; era dos homens o direito de expor sua nudez em ginásios de esporte. Segundo Lipovetsky (2000, p. 110), a cessão da estética masculina às representações femininas estende-se até o século V: até lá, elas “aparecem musculosas, da mesma altura que os homens, com ombros largos e um tórax viril; apenas os seios assinalam a identidade feminina”, bem como se apresenta a *Vênus de Milo*.



Essa articulação entre a exaltação de um corpo viril e os perigos apresentados pela malícia do corpo feminino terá reflexo, ainda, no decorrer da arte medieval. Durante a Idade Média teologizada, o feminino representará os perigos contras os quais deveria lutar o homem. O corpo da mulher assumia o corpo do demônio, lugar do pecado: “porta do diabo, poder tentador”, como salienta Lipovetsky (2000, p. 112). Ainda segundo o autor, a beleza feminina

¹⁴ Imagem disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/V%C3%AAnus_de_Milo>. Acesso em 24 out. 2011.

– a começar pela beleza das heroínas bíblicas – estava em comunhão com a mentira e a astúcia: foi encantado por Eva que Adão pecou. À mulher estava reservado o olhar desconfiado da Idade Média: ardilosa, acusada de ter laços com Satã, a representação feminina medieval estava mais ligada ao medo e menos à admiração.

É apenas na Idade Moderna que a beleza feminina deixa de ser a sombra de um corpo viril para ser, antes, exaltada em seus atributos físicos e espirituais. Tem êxito a promoção da mulher enquanto *belo sexo*, símbolo máximo da beleza, obra-prima de Deus, musa inspiradora dos tantos e tantos hinos de louvor. Lipovetsky (2000, p. 114) lembra a declaração de Liébaut (1582): “parece que Deus, ao criar o corpo da mulher, acumulou nele todas as graças que o mundo medieval poderia compreender”. Existe aqui, portanto, um deslocamento que vai do diabólico ao divino. Se, na Idade Média, o corpo feminino estava associado ao corpo do demônio, no Renascimento, ele era confundido com a face de Deus, promovido à condição de anjo, colocado num patamar superior ao patamar masculino, fosse por seus predicados físicos, fosse por sua virtude de mulher.

Embalados por um contexto Cristão, marcado pela impossibilidade de louvor aos rapazes, foi a mulher quem figurou enquanto personificação máxima da beleza nos discursos e nas artes. A beleza feminina passa a ser canal de condução ao divino: representa a perfeição e a sabedoria de Deus. Tomada pela graça divina, inspiração do amor e da bondade, a beleza da mulher fazia jus a títulos de nobreza, assumindo uma espiritualidade que terá reflexo nas pinturas dispostas a representá-las. Segundo Lipovetsky (2000, p. 116), “no século XV, as representações de Vênus se tornam espelho de uma perfeição moral e espiritual, reflexo de um mundo ideal, caminho de uma elevação”. *O nascimento da Vênus*, de Botticelli, que data da segunda metade do século XV, marca esse momento em que a representação feminina deixa de ser a imagem do pecado para assumir o lugar da graça divina¹⁵.

¹⁵ Imagem disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/O_Nascimento_de_V%C3%AAnus>. Acesso em: 24 out. 2011.



O nascimento de Vênus, de Botticelli

O nascimento de Vênus representa a versão de Hesíodo acerca do nascimento de Afrodite, deusa romana da beleza e do amor. Após Cronos cortar os órgãos sexuais de Urano – seu pai – e jogá-los ao mar, a deusa Afrodite nasce da espuma marinha em uma concha, metáfora da vagina na Antiguidade Clássica (KURY, 2003). A composição da imagem – cujo movimento das formas sugere um misto de harmonia e leveza – dialoga com imagens cristãs no modo como se organiza: a representação da deusa, ainda que nua, está desprovida de um apelo erótico na medida em que esconde os seios e a vagina com as mãos e o cabelo; do mesmo modo, a presença de Zéfiro e das ninfas ao seu lado remete à imagem dos santos católicos rodeados por anjos, ratificada, ainda, não apenas pelo azul celeste que compõe o ambiente, como também pelas açucenas que flutuam na imagem, cuja significação, para a História da Arte, é “virgem rainha dos céus” (SOUSA, 2010)¹⁶. Segundo Lipovetsky (2000, p. 116), esse padrão de representação da mulher enquanto obra de Deus, não apenas desvincula a imagem feminina de uma associação direta com o pecado, bem como permite aproximá-la da imagem de Maria: a “Vênus substitui a Virgem [...]. Seu rosto se assemelha mais ao de uma Madona do que ao das deusas antigas”. Criada, então, à imagem e semelhança de Deus, a Vênus de Botticelli é a fusão dos preceitos cristãos e mitológicos. Assistimos, assim, durante todo o século XV, ao triunfo de uma beleza celeste, centrada na exaltação de uma mulher elevada à condição de anjo.

¹⁶ Referência eletrônica, ausência de página.

Na passagem para o século XVI, a exaltação renascentista em torno da Vênus sofre uma mudança de foco: um toque de sensualidade e um certo apelo carnal são acrescentados às representações clássicas da Vênus. A beleza feminina ganha uma estética luxuosa, animada por composições que ressaltam o lirismo e a volúpia numa atmosfera de sensualidade e prazer. Os gestos, as formas e as poses que atestavam o gosto pela Vênus ganham lugar em toda pintura da época, mesmo naquelas em que o tema tratado não estava associado à Mitologia. Assim, multiplicam-se os quadros de nu feminino que retratam uma autocontemplação: um sopro narcisista em que a Vênus, na presença do espelho, é surpreendida admirando suas formas (LIPOVETSKY, 2000). É assim no quadro *Vênus em sua toalete* (escola de Fontainebleau), bem como em *Vênus ao Espelho*, de Peter Paul Rubens, e é assim, do mesmo modo, na pintura de Velázquez, intitulada *Vênus olhando-se ao espelho*¹⁷.



Vênus olhando-se ao espelho, de Velázquez

Estendida à cama, a Vênus de Velázquez está nua, tem a cabeça ancorada pelo braço direito, e se olha ao espelho enquanto o Cupido o sustenta. Fora da imagem, o expectador tem a possibilidade de perceber tanto o olhar da Vênus a si mesma – na medida em que seu rosto está refletido no espelho e este, por sua vez, está voltado ao expectador –, como também o olhar do Cupido pra ela, que segura o espelho enquanto contempla seu rosto. Assim, há um olhar que vai do Cupido à Vênus, outro que vai da Vênus ao espelho e, possivelmente, um último que iria do reflexo do espelho ao expectador. Considerada, aqui, a representação da

¹⁷ Imagem disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/V%C3%AAnus_ao_espelho>. Acesso em: 24 out. 2011.

beleza por excelência, a Vênus é exaltada como espetáculo a ser assistido por todos os olhos, inclusive por ela mesma. Não por acaso, o Cupido, *deus-menino do amor*, filho de Vênus na Mitologia Romana (KURY, 2003) – também lança, sobre ela, um olhar de contemplação.

O nu deitado, do mesmo modo que a nudez e o olhar que lança sobre si, também é signo representativo da estética renascentista nesse século XVI. Segundo Lipovetsky (2000, p. 120), “estendida, abandonada a seus sonhos, a bela se abandona ao mesmo tempo ao olhar do espectador como em um sonho feérico. A Vênus adormecida angeliza a beleza feminina, pacifica-a e ao mesmo tempo a reveste de um suplemento de sensualidade”. Existiria, então, certa dualidade nesse modo de representação da Vênus. Por um lado, o nu deitado se opõe ao vigor com que é retratado, por exemplo, o modelo de beleza másculo da Antiguidade Clássica; a beleza feminina aqui é lânguida, indolente, entregue à ociosidade e à passividade. Por outro lado, essa atmosfera desvencilhada de qualquer atividade mais enérgica é adocicada por um toque de sensualidade e mistério. É uma maneira, pois, de “estetizar o enigma feminino e abrandar sua tradicional inacessibilidade” (LIPOVETSKY, 2000, p. 120).

Essa concepção de beleza que liga os atributos físicos às virtudes morais predominará, segundo Lipovetsky (2000), até o século XVIII. Apenas a Era Clássica operará uma cisão entre os dois eixos. Assim, ao lançar os olhos sobre uma história da beleza numa longa duração, é possível ressaltar, com base nesses dois aspectos, a distinção entre uma concepção tradicional e uma concepção moderna da beleza. Na primeira, que, como já dito, tem seu domínio até o século XVIII, beleza e virtude são esferas que se confundem: nesse sentido, a beleza seria “reflexo da bondade moral, [...] não tem autonomia, é a mesma coisa que o bem, toda perfeição física excluindo a feiúra da alma e toda feiúra exterior significando um vício interior” (2000, p. 121). Já a concepção moderna, por seu turno, operante a partir da Era Clássica, marca essa distinção na medida em que limita a beleza ao domínio do corpo: “um valor autônomo distinto de qualquer valor moral. [...] pensada como uma qualidade física pura que tem apenas um valor estético e sexual” (2000, p. 121).

Sendo assim, as representações da Vênus enquadradas numa concepção tradicional apoiaram-se sempre em seus atributos físicos e morais enquanto elementos associados. Até o século XVIII, a história dosou, à sua maneira – fazendo ampliar ou abrandar – as esferas da beleza e da virtude em cada um dos momentos em que a Vênus se deu a ver. Espelho de beleza, seu corpo foi moldado sempre à imagem e semelhança do belo, independente da concepção

adotada. Assim, fazia-se confundir corpo e beleza. Tendo, diante dos olhos, a representação de uma Vênus, haver-se-ia de fazer uma associação direta: se Vênus, logo, bela. Entretanto, no século XIX, o surgimento da *Vénus Noire*, na França, faz deslocar a concepção de uma *Vênus*. Para além de uma distinção entre beleza e virtude, seria preciso empreender, ainda, uma distinção entre o corpo venusino e a beleza. Seria preciso inserir, a partir daqui, o domínio do corpo na concepção de uma Vênus, este, distinto e desvinculado da concepção de beleza.

Nascida na África do Sul em 1789 com 1,35m de altura, aquela que ficou conhecida como *Vênus Hotentote*, ou *Vênus Negra*, pertencia ao povo *Khoisan*, considerada a mais antiga etnia humana estabelecida da parte meridional da África, cujos invasores europeus denominaram, mais tarde, de Hotentotes ou Bosquímanos. Desconhecendo seu nome de batismo, foi chamada de Saartjie (“pequena Sara”) por uma família de agricultores holandeses que morava próximo à Cidade do Cabo, por quem foi adotada aos 10 anos na condição de serva e de quem assumiu o sobrenome, passando a chamar-se Saartjie Baartman. Pertencente ao povo Hotentote, herdou as características físicas pelas quais ficaram conhecidas as mulheres de seu povo: uma espécie de “avental frontal”, ou “avental hotentote”, que denotava a hipertrofia de seus lábios vaginais; bem como a esteatopigia, o que lhe conferia um acúmulo de gordura nas nádegas, fazendo-as maiores, mais salientes e elevadas em relação ao padrão europeu.

No início do século XIX, mais precisamente em 1810, Saartjie foi levada para Londres – pelo cirurgião inglês Dunlop, segundo Damasceno (2007); pelo irmão de seu patrão Baartman, segundo Pellegrini (2009) – na perspectiva de empreender uma turnê de apresentações pela Europa. Pelos atributos físicos considerados exóticos aos olhos europeus, Saartjie foi exposta em feiras, circos e teatros. Nessas ocasiões, em uma jaula, “Saartjie aparecia presa a uma corrente (nua, porém com a vagina coberta) e caminhava de quatro, de maneira a ressaltar o seu traseiro e sublinhar a natureza ‘animalesca’ que, naqueles tempos, costumava-se atribuir à sensualidade” (PELLEGRINI, 2009)¹⁸. A presença da jaula ratificava seu caráter supostamente perigoso, selvagem e incivilizado, diretamente relacionado, à época, à crença de uma sexualidade ameaçadora, já que incontrolável.

¹⁸ Referência eletrônica, ausência de página.

À luz das teorias evolucionistas vigentes, os espetáculos promovidos eram, segundo Courtine ([2006] 2009), *festas do olhar*, onde anomalias, monstruosidades, ou, ainda, ilusões de ótica, atraíam multidões de observadores: olhares que faziam “um inventário sem limites da grande exibição de bizarrices do corpo humano” (p. 255). Assim, aos olhos curiosos, além dos truques que faziam, por exemplo, corpos decapitados falarem, estavam expostos também as tantas deformações humanas: crianças unidas pelo mesmo tronco, homem-elefante, mulher-barbada, criança microcéfala, espécies monstruosas armazenadas em frascos de vidro, anões, indígenas, orientais. Verdadeiros fenômenos que, unidos, trabalhavam na construção de um *zoo humano*.

Nesse ambiente, a diferença racial atuou como mola propulsora capaz de gerar uma distância abismal entre europeus e africanos. Assim, lado a lado com os monstros humanos, “as diferenças raciais foram a princípio objeto de espetáculo, diante de olhares prontos a adivinhar a anomalia monstruosa sob a estranheza exótica” (COURTINE, [2006] 2009, p. 257). Marcam-se, então, os títulos de *selvagem* e *civilizado*: ao primeiro, grotesco em forma e gestos, cabia a exibição de sua monstruosidade para deleite e curiosidade do segundo. Nesse palco, o hotentote será a prova final do parentesco entre o animal, o monstro e o selvagem. Citando Debay, Courtine repassa as palavras da Teratologia:

O hotentote ocupa ainda hoje o último grau da escala antropológica. Acorados dias inteiros na sujeira, sem pensar em nada, fazendo caretas, coçando-se, devoram, como símios, os vermes de que estão cobertos. Sua preguiça, sua estupidez e sua feiúra repugnante não têm igual na espécie (DEBAY, 1845 *apud* COURTINE, [2006] 2009, p. 258)¹⁹.

A observação de Debay mostra que, paralelamente ao trânsito de negros para Europa, trazidos para diversão dos europeus, era crescente o desenvolvimento do conhecimento científico pautado nas diferenças raciais e sexuais que atestavam a inferioridade não apenas dos africanos, mas também de indígenas e outros povos vítimas do imperialismo e da dominação colonial (RAGO, 2008). Durante todo o século XIX, assistiu-se à exibição de africanos em feiras, teatros, circos e exposições. Ao lado de animais, ao mesmo tempo em que se expunham para deleite dos europeus, foram observados e estudados como elementos capazes de confirmar teorias médicas eugenistas, que versavam acerca da superioridade da raça branca. Dentre os grupos de raça inferior, a mulher, em particular, figurava como ainda mais

¹⁹ DEBAY, A. *Histoire des métamorphoses humaines et des monstruosités*. Paris: Moquet, 1845, p. 50-51.

inferior, uma vez que era limitada sua capacidade racional em detrimento do seu instinto. Os *zoológicos humanos* que surgem nesse período são fruto, portanto, de “um sofisticado cruzamento de espetáculos e da produção de saberes” (RAGO, 2008)²⁰.

Ainda segundo Rago (2008), “dos estudos da frenologia à teoria de Darwin, da craniometria à antropologia criminal, as teorias científicas evolucionistas não mediram esforços para provar a diferença hierárquica entre os povos, os gêneros e as classes”²¹. Courtine (1988) dirá que esse é o momento em que os sinais do corpo serão sinais de uma identidade psicológica, permitindo, assim, que personalidades fossem decifradas a partir dos indícios oferecidos pelo corpo. A Antropologia e a Estatística trabalharão na classificação de populações, identificando, a partir do cálculo, desvios de personalidade numa sociedade de massa. Estava em voga a hipótese da origem animal do homem desenvolvida por Lamarck e retomada por Darwin, a prática de medição de crânios feita pela Antropologia física, bem como os estudos de Lombroso, segundo os quais a morfologia facial seria capaz de detectar os traços de um criminoso. O corpo se torna, então, espaço que precisa ser descoberto, medido, classificado: “Alcoólatras, criminosos, prostitutas e artistas entram nessa dança, que prossegue e se afirma com a Antropologia Criminal, reforçando as hierarquias de classe, gênero e etnia” (RAGO, 2008)²².

Samain (2001) dirá que, à época, o naturalista, o anatomista, ou, ainda, o zoólogo, dispunha de três suportes imagéticos, através do quais poderia registrar suas descobertas e oferecê-las à vista dos demais cientistas, são eles: o desenho (pinturas ou gravuras), as modelagens de gesso (daguerreótipos) e a fotografia. Sobre o desenho, pairava a desconfiança de que, com os olhos acostumados ao padrão europeu, os desenhistas não seriam capazes de reproduzir, com fidelidade, nenhum outro padrão corporal sem, antes, “vesti-los à europeia”. A fotografia – inventada em 1839 – ainda que oferecesse a ilusão inicial de uma representação fiel, oferecendo uma série de indícios, pistas e até provas aos questionamentos evolucionistas da época, estava limitada a duas dimensões e não permitia, dessa forma, que os cientistas tivessem acesso às dimensões exatas do retratado.

²⁰ Referência eletrônica, ausência de página.

²¹ Referência eletrônica, ausência de página.

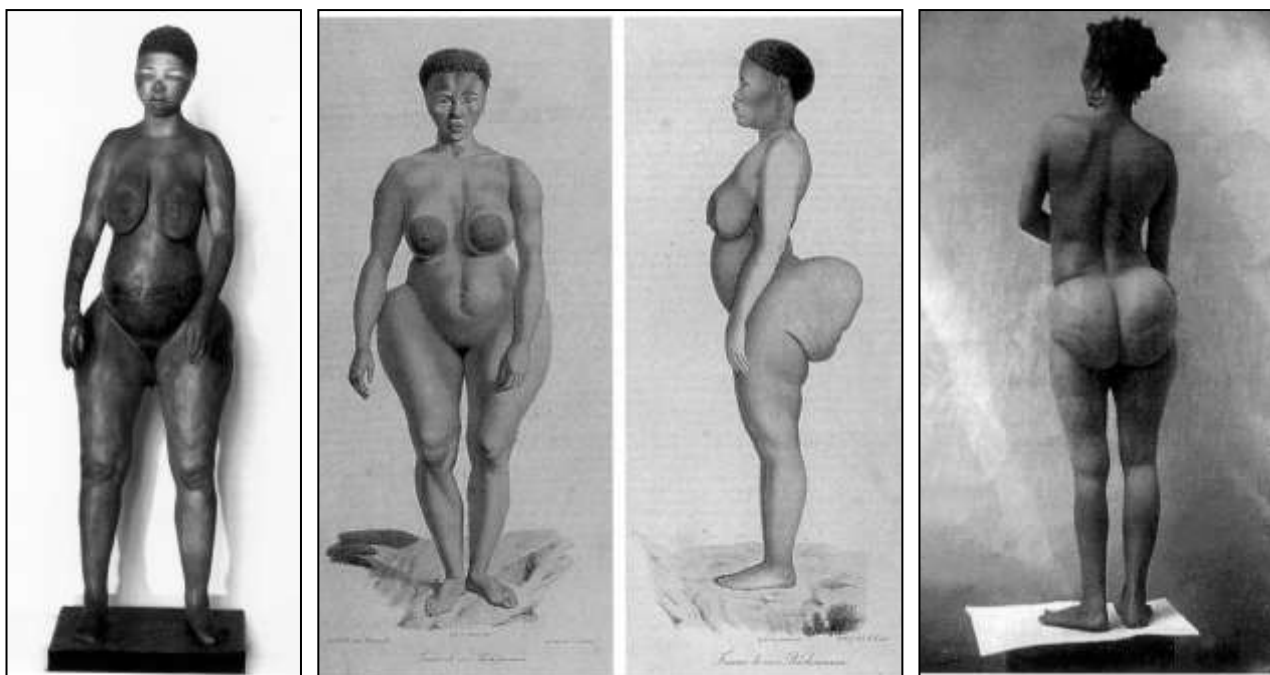
²² Referência eletrônica, ausência de página.

A exatidão de medidas e volumes será obtida apenas com as modelagens em gesso: “*fotografia de gesso*, um original de segundo grau. [...] *esculturas* que, pintadas ou não, moldavam a realidade da escala humana, quase puras réplicas, sócias ou fantasmas” (SAMAIN, 2001, p. 110). É a modelagem de gesso, então, que, ao lado da fotografia, será utilizada pela Antropologia na tarefa de assistir às espécies e raças humanas. Realizadas, segundo Samain (2001), em condições duvidosas, essas modelagens eram produzidas em expedições feitas com essa finalidade, ou, ainda, em Paris e Londres, acerca dos sujeitos considerados exóticos, anormais e, portanto, passíveis de estudo científico. Nesse contexto, serão feitas “moldagens de todo tipo, executadas sobre o ser vivo: moldagens da cabeça e das diversas partes do corpo humano: mãos, pés, mamas, joelhos, umbigos, órgãos genitais etc., às vezes, o corpo inteiro” (SAMAIN, 2001, p. 110).

Acerca de Saartjie, a *Vênus Hotentote*, foi feita a modelagem de todo o corpo, em 1815, pelo médico Cuvier²³. Nove anos depois, em 1824, foi divulgado um desenho duplo, de face e de perfil, no livro *História natural dos mamíferos com figuras originais, coloridas a partir de animais vivos*, publicado pelo anatomista Geoffroy de Saint-Hilaire e pelo próprio Cuvier, onde Saartjie aparecia “catalogada” como uma das 120 espécies de mamíferos. E, por fim, há, ainda, a fotografia de Stinée, também pertencente ao povo hotentote, retratada apenas de costas, em 1855, por Louis Rousseau²⁴.

²³ Ateliê do Muséum. “A Vênus hotentote”, gesso pintado, 1815; Paris, Museu do Homem, Laboratório de Antropologia.

²⁴ Vale destacar que Saartjie não chega a ser fotografada, uma vez que sua morte se dá alguns anos antes da invenção da fotografia. Todas as imagens apresentadas estão publicadas em Samain (2001).



Vênus Hotentote: modelagem em gesso em 1815 e desenho duplo em 1824; fotografia de Stinée em 1855

Nas imagens, é possível perceber com clareza os atributos físicos que causavam, ao mesmo tempo, espanto e curiosidade nos europeus: os lábios vaginais crescidos cerca de 8 a 10 cm a partir da virilha, além do acúmulo de gordura nas nádegas. Por este último atributo, seria possível perceber uma relação de continuidade entre a *Vênus de Willendorf*, esculpida na Pré-história, e a *Vênus Hotentote*: em ambas, tem-se a hipertrofia das nádegas, do quadril, do ventre, dos seios. A primeira, no entanto, teria seus atributos cultuados em torno da fecundidade, da maternidade, ligando-os a seu poder de *deusa-mãe*. Na segunda, a mesma esteatopigia está ligada à anormalidade, uma vez que essa hipertrofia estaria condicionada ao seu alto grau de desejo sexual e este, por sua vez, lhe conferia um papel biologicamente inferior.

No livro publicado em 1824 – *História natural dos mamíferos com figuras originais, coloridas a partir de animais vivos* – Cuvier chamará atenção, ainda, para “a enorme protuberância de suas coxas e a aparência brutal de seu rosto. Seus movimentos tinham algo que lembrava os do macaco” (CUVIER, 1824 *apud* SAMAIN, 2001, p. 122). Desse modo, ao corpo da *Vênus Hotentote* foi atribuído, por um lado, a qualidade de zooide: aproximando-o do animal ou até confundindo-se com ele; e, por outro lado, uma suposta superexcitação sexual, cuja prova final residiria na hipertrofia de seus órgãos sexuais. Rago (2008) lembrará que aquele era um momento de afirmação da Ginecologia, segundo a qual a mulher “normal”,

reservada apenas à maternidade, estaria desprovida de desejo sexual. Rago (2008) dirá que, segundo médicos da época, “a voluptuosidade nas negras constituía-se num grau de lascívia desconhecido no clima europeu”.

A figura da Hotentote foi assimilada à da prostituta e à da lésbica. “*Mulheres negras representam tanto a mulher sexualizada, como a mulher como fonte de corrupção e doença*”, adverte Gilman (1994, p. 101)²⁵. Estudos médicos do período, como os do Dr. Parent-Duchâtelet e os da médica russa Pauline Tarnowsky, analisavam detalhadamente a fisionomia da prostituta, mostrando como os quadris eram maiores assim como o peso, entre outros dados que foram repetidos por vários especialistas, como Cesare Lombroso e G. Ferrero, em *La Donna Delinquente* (RAGO, 2008)²⁶.

Assim, pelo olhar curioso e sedento pelo susto da “anormalidade”, a *Vênus Hotentote* tornou-se muito conhecida pelas aparições em circos e exposições exóticas de Londres. Já em Paris, apresentou-se em teatros como o Teatro de Vaudeville, em 1814, onde era exposta diariamente por mais de doze horas. Posteriormente, segundo Rago (2008), foi vendida a um adestrador de animais e este, por sua vez, passou a exibi-la em prostíbulos e espetáculos de saltimbancos, ao lado de animais como macacos, ursos, além de pulgas e percevejos. Diante do espetáculo da diferença, Saartjie não tardou em despertar, nos cientistas da época, o desejo por examiná-la. Assim como qualquer “corpo estranho”, o corpo exótico da *Vênus Negra* precisava ser devidamente conhecido pela ciência: aberto, estudado e espetacularizado.

Em 1815, portanto, Saartjie foi tomada como objeto empírico durante três dias no *Jardin Du Roi*, em Paris. Enquanto um artista pintava seu nu, um grupo de zoólogos e fisiologistas a examinavam: “Ela foi estudada e medida (quatro pés, seis polegadas e sete linhas) quando ‘na primavera de 1815, tendo sido conduzida ao Jardin Du Roi, teve a complacência de se despir e de se deixar pintar, na sua nudez’” (CUVIER, 1824 *apud* SAMAIN, 2001, p. 122). Naquele mesmo ano, Saartjie viria a morrer: vítima de “pneumonia, ou por outra doença causada por forte ingerência de bebida alcoólica”, segundo Rago (2008); de uma “doença infecciosa”, simplesmente, segundo Pellegrini (2009); por alcoolismo, segundo Damasceno (2007); “alcoólatra, de varíola”, segundo Samain (2001, p. 113). No ano seguinte, em 1816, Cuvier fez a autópsia de Saartjie, dissecou seu corpo, moldou e conservou seu cérebro e suas partes genitais em formol. Por fim, concluiu que a Hotentote “associava uma mulher da espécie

²⁵ GILMAN, S. L. *The Hottentot and the prostitute: toward an iconography of female sexuality, difference and pathology. Stereotypes of sexuality, race and madness*. 2 ed. Ithaca and London: Cornell University Press, 1994.

²⁶ Referência eletrônica, ausência de página.

humana ‘a mais baixa’ com a mais alta da família dos macacos, o orangotango e descrevia as ‘anomalias’ de sua genitália” (RAGO, 2008)²⁷. Nas palavras de Samain:

concluiu que se as “hotentotes” faziam parte da espécie humana eram dotadas de particularidades raciais tais como um amontoado gorduroso nas coxas e o “avental”, isto é, uma hipertrofiada parte da vulva interpretada como testemunho de hipersexualidade (Roquebert, 1994: 10)²⁸. No espírito do público, Saartje se tornara a mulher africana “típica” (SAMAIN, 2001, p. 114).

Por “mulher africana típica”, Samain (2001) faz referência a todo o imaginário criado em decorrência do corpo de Saartjie e suas exposições. Naquele contexto, em relação ao corpo europeu masculino – símbolo da normalidade –, a *Vênus Hotentote* representava uma radical alteridade, articulando “categorias de raça e sexo que universalizadas acabaram por criar o estereótipo de hipersexualidade da mulher negra” (DAMASCENO, 2007)²⁹. Assim, “a mulher africana típica” guardava no tamanho dos órgãos sexuais, bem como nas nádegas de 18 polegadas, uma hipersexualidade que evidenciava um corpo cujo apetite sexual é incontrolado, além de uma natureza puramente instintiva. Nessa alteridade, “brancos se construíam como civilizados, comedidos, inteligentes. Funda-se a representação de que a sexualidade feminina, não calcada no corpo branco, controlado, é em geral patológica” (DAMASCENO, 2007)³⁰. A imagem a seguir, cartão postal da *Vênus Hotentote*³¹, vendido ao final de suas apresentações, nos oferece indícios desse discurso – tanto sexista quanto racista – que aproxima a mulher negra dos animais a partir da forma como se desenvolve seus órgãos sexuais.

²⁷ Referência eletrônica, ausência de página.

²⁸ ROQUEBERT, A. La sculpture ethnographique au XIX siècle, objet de mission ou oeuvre de musée. In: *La sculpture ethnographique*. De la Vénus hottentote à la Tehura de Gauguin, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1994.

²⁹ Referência eletrônica, ausência de página.

³⁰ Referência eletrônica, ausência de página.

³¹ Imagem publicada em Rago (2008).



De perfil, a *Vênus Hotentote* se apresenta, aqui, numa confluência de símbolos. O tamanho denotado das nádegas, bem como seus ornamentos, a pintura em seu rosto, e um certo aspecto selvagem que paira sobre a caricatura, estão em consonância com um discurso segundo o qual os africanos representariam a ponte de ligação entre o mundo animal e o humano: “o elo perdido na cadeia evolucionária, entre os macacos e os homens”, nas palavras de Rago (2008)³². Nesse contexto, a forma física da Hotentote, em particular no que diz respeito a seus órgãos sexuais, seriam, quiçá, a prova final dessa ligação. Isto porque, em contraposição ao homem, que atestava sua superioridade em relação aos primatas a partir de comparações que levavam em conta a linguagem, a razão ou a cultura; às mulheres, estavam reservadas comparações fundamentadas exclusivamente na anatomia sexual, de modo que não só as nádegas, como também a extensão dos lábios vaginais da *Vênus* tornam-se provas definitivas de sua aproximação com os primatas.

Além disso, é preciso destacar a presença do Cupido sentado em suas nádegas: mesmo personagem que aparece no quadro *Vênus olhando-se ao espelho*, de Velázquez. Se, para Pellegrini (2009), a presença do Cupido é uma tentativa de atenuar o apelo sexual atribuído ao corpo da *Vênus* pelos europeus do século XIX, é possível empreender, por outro lado, uma

³² Referência eletrônica, ausência de página.

leitura que caminha na direção oposta: *deus-menino do amor*, filho de Vênus na Mitologia Romana (KURY, 2003), o Cupido estaria, aqui, aguçando a ligação das nádegas hotentote ao prazer do corpo. Apontando – e lançando – sua flecha, o deus-menino adverte aos perigos do amor: *take care of your heart*. Em alguma medida, a presença do Cupido sugere, na *Vênus Hotentote*, uma volúpia presente na *Vênus olhando-se ao espelho*. Em ambas, está marcado o apelo carnal centrado no corpo nu feminino, particularmente nas nádegas expostas: na primeira, é a certeza de uma hipersexualidade que está na base da representação; na segunda, a atmosfera lírica e luxuosa de uma sensualidade feminina. Dito de outra forma: na primeira paira o animal; na segunda, a deusa.

Por fim, sobre Saartjie, é preciso que se diga: mesmo depois de morta, em 1815, aos 26 anos, seu corpo continuou a ser exposto. Sua genitália, nunca descoberta durante as apresentações que fazia, foi retirada por Cuvier, conservada em formol, e exposta juntamente com outros órgãos, inclusive o cérebro, até 2002, no *Museu de História Natural* de Paris – depois chamado de *Musée de l’Homme*. Segundo o próprio Cuvier, orgulhoso de seu feito, não havia “nada mais famoso na história natural que o *tablie* das hotentotes” (*apud* DAMASCENO, 2007)³³. Assim, após receber atestado científico de sua inferioridade racional, sexualidade aflorada e aproximação com os babuínos pelo desenvolvimento de suas nádegas, Saartjie continuou a se apresentar, dessa vez em frascos de formol que ilustravam as prateleiras do *Musée*. Apenas em 2002, por reivindicação de Nelson Mandela, seus órgãos, bem como uma caixa com sua ossada, foram devolvidos à África do Sul. Carregados de história, racismo e da *ferocidade científica do colonialismo*, aqueles ossos, pedaços de cérebro e vagina receberam as honras de um chefe de Estado e tiveram seu sepultamento sob salvas de canhão e um discurso inflamado proferido por Nelson Mandela acerca da herança e da identidade africana³⁴.

A morte de Saartjie não encerra, no entanto, a história de um corpo particular para os padrões do século XIX. A história atravessa o Atlântico e desembarca no Brasil. As marcas de uma *Vénus noire* à brasileira estão espalhadas pelos arquivos do período escravocrata: pinturas, depoimentos de viajantes, anúncios de jornal, relatos históricos. Um conjunto de documentos que atestam, nas descrições detalhadas que carregam, a presença da hotentote no Brasil:

³³ Referência eletrônica, ausência de página.

³⁴ Vale salientar, ainda, que em 2010 foi produzido um filme sobre a vida de Saartjie Baartman. O filme se chama *Venus Noire* e foi dirigido por Abdellatif Kechiche.

“sucedem-se os casos de negros e negras de nádegas arrebitadas, empinadas, salientes. Negros e negras de origem evidentemente hotentote ou bosquímana, que são as populações africanas culatronas por excelência (FREYRE, [1963] 2010, p. 114). Assim, em anúncios de jornais, por exemplo – que ora anunciam a venda, ora a busca por escravos fugidos – é comum encontrar expressões que denunciam a esteatopigia dos escravos: *bundas grandes, nádegas salientes, empinadas para trás, nádegas gordas, traseiros arrebitados*, entre outras. A preta Joaquina representa um desses casos:

[...] nos primeiros dias de agosto de 1845 fugiu de uma casa de Pernambuco uma preta de nome Joaquina, de nação Caçanje, que representa ter 30 a 32 anos, cor fula, baixas, tem as *nádegas um tanto arrebitadas para trás*, com uma pequena costura no rosto, com falta de dente em um lado, nariz chato, com alguma carne sobre os olhos, peitos pequenos e murchos [...] esta preta foi de cozinha e anda um tanto porca (*Diário de Pernambuco*, 11/7/1845, grifo nosso)³⁵.

Bem como a preta Joaquina, houve também a preta Rosa:

No dia 10 de dezembro de 1850 fugiu da casa do senhor Ignácio Luís de Brito Taborda, negociante com armazém à Rua da Praia, no Recife – a rua dos armazéns de peixe e carne seca –, a preta Rosa, de nação, 50 anos mais ou menos, baixa, cheia de corpo, *nádegas empinadas*, cara redonda e lustrosa, *feições amacacadas*, pés pequenos, andar cambaio, por ter uma estupada na sola do pé direito e uma ferida no dedo pequeno do pé esquerdo e os dedos grandes roídos de bicho (*Diário de Pernambuco*, 30/1/1850, grifo nosso)³⁶.

Além delas, há notícias, ainda, de uma outra preta, também chamada Joaquina, “que fugiu em 1855, tinha as *nádegas empinadas para trás* e sobre elas cicatrizes e relhos” (*Diário de Pernambuco*, 20/8/1855, grifo nosso)³⁷. Entre as descrições, é interessante que percebamos a associação feita entre a esteatopigia e outros traços físicos. Não são apenas as *nádegas arrebitadas* ou *empinadas* que se percebe de comum entre elas, o restante da descrição, nos três casos, levam a crer em um corpo marcado por deformidades: costura no rosto, carne sobre os olhos, feições amacacadas, dedos roídos de bicho, andar cambaio, cicatrizes. Têm-se, aqui, a ideia de deformação marcada pelo todo: um conjunto de atributos que, ao lado da esteatopigia, atuam na manutenção de uma imagem zooide para o corpo negro.

³⁵ (FREYRE, [1963] 2010, p. 114).

³⁶ (FREYRE, [1963] 2010, p. 114).

³⁷ (FREYRE, [1963] 2010, p. 114).

Do mesmo modo, também é possível flagrar anúncios como o da escrava Cristina: “A *bunda empinada* e os dedos [dos pés] muito curtos e que pareciam não ter juntas eram as *principais deformações* que caracterizavam o corpo cheio e de estatura regular da escrava Cristina, crioula” (*Diário de Pernambuco*, 11/11/1841, grifo nosso)³⁸. Ou, ainda, como a escrava Maria: “*Nádegas saídas para fora deformavam o corpo* da escrava Maria, de nação Caçanje, baixa e de rosto feio, os olhos abotcados, mãos fouveiras, ambas muito grandes (*Diário de Pernambuco*, 17/11/1843, grifo nosso)³⁹. Nos dois últimos anúncios, se, por um lado, eles continuam trabalhando na manutenção de uma imagem zooide – a partir, por exemplo, de atributos como pés muito curtos, rosto feio, olhos abotcados –, há, por outro lado, a ideia de deformação atribuída diretamente à esteatopigia, marcada pelo verbal, ao contrário dos casos anteriores.

Não por acaso, Gilberto Freyre tratará das nádegas das mulheres hotentotes ao discorrer sobre as deformações do corpo escravo. Assim, ao lado de deformações causadas por uma intervenção externa – castigos, incisões, furos, talhos, rituais, doenças, ofícios –, havia, para ele, do mesmo modo, “deformações que caracterizavam, na população das senzalas brasileiras do século passado, grupos étnicos: a esteatopigia das mulheres hotentotes, por exemplo. Suas ‘nádegas empinadas’, ‘suas bundas grandes’, seus traseiros ‘arrebitados’” (FREYRE, [1963] 2010, p. 151). Além disso, há registro de uma comunicação feita por Freyre ao *I Congresso de Estudos Afro-brasileiros*, em Recife, no ano de 1934. A comunicação se intitula *Deformações de corpo nos negros fugidos* e, dentre elas, Freyre enquadra, mais uma vez, os casos de esteatopigia relacionados ao corpo do escravo brasileiro (FREYRE, [1963] 2010).

Essas afirmações, no entanto, não representam, por parte de Gilberto Freyre, uma postura radical no que diz respeito ao corpo hotentote. Se ele o ratifica enquanto deformação num contexto brasileiro – como é certo que o faz –, ele também o observa sob a luz de uma estética tribal, segundo a qual as nádegas arrebitadas eram sinônimo de beleza. Saartjie Baartman, por exemplo, “era considerada particularmente bonita entre as mulheres do seu povo”, como salienta Pellegrini (2009). No Brasil, o corpo hotentote estaria situado, então, entre sua valorização por parte de uma estética tribal – embora isso não fosse reconhecido pela postura colonial – e uma deformação atribuída por um padrão europeu. Ainda que o corpo não mude, mudam os sentidos depositados sobre ele, de modo que a esteatopigia passa a assumir, não

³⁸ (FREYRE, [1963] 2010, p. 145).

³⁹ (FREYRE, [1963] 2010, p. 148).

somente na França, mas também além-mar, um sentido adverso daquele construído pelo povo *Khoisan*.

Daí, em parte, as próprias nádegas arrebitadas, tão valorizadas na Vênus chamada Hotentote, e que caracterizavam muita figura de mulher escrava em anúncio de jornal brasileiro do tempo do Império, com uma crueldade de caricaturista que fixasse os traços ridículos da pessoa. Mas esses traços eram ridículos para os europeus, e não para as sociedades africanas em que se exaltava ou se idealizava esse tipo de Vênus (FREYRE, [1963] 2010, p. 135).

Aliada a essa tensão, repousava, também, a estética sexual. Acusada pela ciência europeia de uma hipersexualidade, a mulher hotentote, no Brasil escravocrata, também não ficou alheia aos sentidos sexuais oferecidos a seu corpo. Prova disso é a fotografia de Carlo Evangelisti, datada de 1898 e intitulada *Impudica/ Typo negro brasileiro*⁴⁰. A fotografia em questão, relacionada abaixo, apresenta uma negra nua, cujo único gesto de pudor são as mãos assentadas sobre a vagina. Seu rosto, que poderia estar escondido ou, ainda, voltado pra trás, sob o signo da vergonha, está, antes, virado para a câmera, fitando aquele que a observa. A *Impudica* representa a total alteridade em relação, por exemplo, às regras de decoro que então se alastravam pela Europa. Uma delas, trazida por Elias ([1939] 1994, p. 138), versará justamente sobre a exposição indevida de certas partes do corpo, bem como do uso das mãos para esconder alguma delas: “Faz parte do decoro e do pudor cobrir todas as partes do corpo, com exceção da cabeça e das mãos. Deve-se tomar cuidado para não tocar com as mãos nuas qualquer parte do corpo que não é habitualmente deixada descoberta”.

⁴⁰ In: Coleção Carlos Eugênio Marcondes de Moura, São Paulo. Atualmente catalogada em Moura (2000, p. 646).



Carlo Evangelisti. *Impudica/ Typo negro brasiliense*. 10 abr. 1898, 18,5 x 11 cm

Além disso, é possível perceber que a *Impudica* apresenta, como bem se pode perceber pela imagem, as nádegas volumosas, empinadas, salientes, o que nos permite entrever, à sua sombra, o rastro deixado por Saartjie Baartman. Essa fotografia, em específico, estabelece uma relação de intericonicidade com as representações já apresentadas da Vênus Hotentote. Exposta nua no *Jardin Du Roi*, em Paris, no ano de 1815, Saartjie foi pintada por um artista e examinada por zoólogos e fisiologistas. A *Impudica*, mais de oito décadas depois, também se deixou registrar nua, deixando à mostra o volume de seu corpo em geral e, em particular, a saliência de suas nádegas. Do mesmo modo, as mãos posicionadas conforme nos mostra a imagem teria, pelo menos, duas possibilidades de interpretação: a primeira delas faz referência à alteridade da qual falávamos anteriormente, e, portanto, as mãos que escondem sua genitália seriam apenas um sinal de pudor, que se contrasta com o restante nu de seu corpo; e a segunda faz referência justamente ao “avental hotentote”, também escondido por Saartjie durante suas apresentações. Uma ou outra, faz parte dos segredos escondidos pela história.

Por fim, ainda que não haja registros sobre um possível estudo acerca de seu corpo, o subtítulo da fotografia – *Typo negro brasiliense* – permite perceber que não se trata de uma simples fotografia. Trata-se, sobretudo, de uma espécie de catalogação do corpo negro encontrado no Brasil. Assim, a imagem é, ao mesmo tempo, um registro e um estudo, ou, no limite, o registro do estudo: um registro acerca do caráter indecente atribuído ao negro e um estudo na medida em que cataloga o tipo de corpo encontrado no país. Além disso, é preciso salientar que *Vênus Impudica* foi o nome recebido pela estatueta mais antiga de que se tem notícia. Esculpida ainda na Pré-história, a *Vênus Impudica* foi encontrada na segunda metade do século XIX na França. Assim como as outras representações produzidas naquele período, essa Vênus estava moldada à luz da fertilidade, logo, apresentava, assim como a *Impudica* brasileira, além da esteatopigia, uma hipertrofia dos seios e do abdômen. O deslocamento entre as duas corresponde, no entanto, aos sentidos atribuídos a essa hipertrofia. Se, a uma delas, a esteatopigia estava em consonância com seu papel de *deusa-mãe*; para a outra, a mesma esteatopigia estava ligada, antes, ao caráter indecente de seu corpo.

É sobre esse atributo sexual que residirá, em todo Brasil escravocrata, a expressão *Vênus*, *Vênus negra*, ou, ainda, *Vênus fusca*. Não por acaso, Gilberto Freyre dirá que “o que nem o português, nem o brasileiro, nunca sacrificaram a interesse nenhum, foi o culto fastuoso da Vênus. E particularmente o da Vênus fusca: *Est etiam fusco grata colore Venus*” (FREYRE, [1963] 2010, p. 530)⁴¹. A afirmação de Freyre, ao mesmo tempo em que ratifica o teor sexual atribuído à Vênus, também chama a atenção para o papel da prostituição na medida em que ressalta seu *culto fastuoso*. Esse papel está em consonância, por exemplo, com a aquarela de Debret, intitulada *Les Vénus noires de Rio de Janeiro*, produzida, provavelmente, durante a terceira década do século XIX⁴².

⁴¹ *A negra também é uma cor agradável para a Vênus* (tradução nossa).

⁴² Atualmente catalogada em Moura (2000, p. 397).



Jean Baptiste Debret. *Les Vénus noire de Rio de Janeiro*. S.d. e sem assinatura.
Aquarela, 16,7 x 22,4 cm, 1954

A imagem retrata uma sequência de cinco mulheres – que parecem lideradas pela primeira – no momento de uma abordagem masculina. Todas calçadas e bem vestidas, as negras não delatam, pela indumentária que portam, sua condição social. Como ressalta Pesavento (2007), na cidade do Rio de Janeiro, era comum as escravas chamarem atenção pela variedade de sua indumentária, portando mantilhas, xales, mantas, além de colares e brincos. Na cena em questão, o passeio público das mulheres chama a atenção de um senhor, que as interpela. De mãos dadas com a negra que a segue – o que pode representar, ao mesmo tempo, proteção ou subserviência por parte da segunda – a mulher conversa com o homem e deixa transparecer, pela gestualidade de sua mão esquerda, a expressão de quem mostra – ao tempo em que oferece – as negras perfiladas. Estas, entre si, também parecem comentar o diálogo, divagando, talvez, acerca de um possível acordo.

Não apenas o olhar daqueles que dialogam em busca desse acordo, seus gestos, como toda a organização da cena, denunciam a negociação de prostitutas, também chamadas por Debret, segundo Pesavento (2007), de “mulheres públicas”, bem como de *Vênus noire*, como atesta o título da aquarela. Livres do trabalho escravo, era na prostituição que ex-escravas encontravam um modo de subsistência na grande cidade. Aqui, essa prática está marcada tanto no primeiro plano, quanto no segundo. Ao lado direito da imagem, ainda é possível perceber um homem que conversa com uma mulher à janela. Protegendo-se numa espécie de toldo, a mulher, ainda que não se dê a ver no passeio público, é interpelada por uma presença

masculina. Certamente não se trata, aqui, de uma simples conversa, mas de uma negociação com fins sexuais. Assim, nos dois casos – tanto naquele que figura enquanto cena principal, quanto naquele que se mostra à sua sombra – estão marcados pela prostituição negra, o que ressalta, ou, antes, ratifica, a expressão da *Vênus negra* enquanto designação relacionada à prática sexual, para além do corpo hotentote.

Por fim, é preciso retomar que, assim como já anunciava a astrologia, a Vênus se desenhava, ao longo da história, como a *particularidade de uma silhueta feminina*, com especial atenção aos seios e aos quadris: a Vênus pré-histórica é esteatopígica, o que salienta especial tamanho aos quadris e abdômen; na Antiguidade Clássica, ainda que não representasse o ápice da beleza, a estética feminina foi saudada com base em um padrão que reclamava a cintura fina e o balanço de um quadril singular; durante o Renascimento, o protótipo de um corpo cheio oferece às representações um dado acúmulo de gordura no abdômen, o que se pode conferir em *O nascimento da Vênus*, de Botticelli; já no século XVI, são as nádegas que aparecem expostas, por exemplo, em quadros como *Vênus olhando-se ao espelho*, de Velázquez, como símbolo de toda sensualidade e toda beleza narcisista cultuada à época.

Paralelamente, como dito anteriormente, da Pré-história ao século XVIII, as representações venusianas trataram a beleza física enquanto espelho das virtudes morais. Assim, a Vênus esteatopígica da Pré-histórica tinha seus seios e bacia hipertrofiados como símbolos de maternidade, na sua condição de *deusa-mãe*. Na Antiguidade Clássica, a hierarquia estética com predominância do masculino eram índices da força, da altivez e da exuberância do homem em detrimento da mulher. A Idade Média, por seu turno, terá na beleza feminina o corpo do diabo, personificação da mentira, da astúcia; ideia que será sobreposta apenas na Idade Moderna, quando a mulher passa a ser confundida com a face de Deus, sua pureza permitiria acesso ao divino.

Na passagem para o século XIX – e é preciso que ratifiquemos –, além de estabelecer uma distinção entre beleza física e virtudes morais, é necessário que façamos uma distinção entre beleza física e corpo venusino. O corpo da Vênus, nesse século XIX, já não comporta os ideais de beleza estabelecidos. A Vênus Hotentote, na França, tem esse conceito de beleza substituído pela monstruosidade e suas virtudes morais de Vênus reduzidas às denúncias de uma hipersexualidade. Do mesmo modo, no Brasil, a beleza da Vênus é sobreposta pela ideia de deformação. Suas virtudes morais, bem como as virtudes da Vênus Hotentote, são

transformadas em virtudes imorais: é sob o signo da prostituição que ela aparecerá ligada, seja ela uma mulher hotentote, especificamente, ou não. Seguindo esse rastro, nosso intuito, agora, é discutir o modo como o sangue da casa grande chega à senzala durante o período escravocrata brasileiro: reparar em suas representações num contexto senhoril significa entender, posteriormente, as continuidades e discontinuidades dessas relações na imagem atribuída ao negro atualmente.

2.2 Cor e pecado

A porta cerrada
não abras.
Pode ser que encontres
o que não buscavas
nem esperavas.
Na escuridão
pode ser que esbarres
no casal em pé
tentando se amar
apressadamente.
Pode ser que a vela
que trazes na mão
te revele, trêmula,
tua escrava nova,
teu dono-marido.
Descuidosa, a porta
apenas cerrada
pode te contar
conto que não queres
saber.

[Drummond, *Esquecer para lembrar*, 1979, p. 8]

Falar em Brasil é falar, necessariamente, de uma miscigenação que ultrapassa os atributos físicos. A presença negra no Brasil não se marca apenas no corpo, mas no corpo e na alma, como diria Gilberto Freyre. Ela está em *tudo que é expressão sincera de vida*: no nosso batuque, na nossa fé, na nossa língua, nos nossos passos. Todos nós temos – no corpo, no sangue, na alma ou na memória – um tanto daquela escrava que amolecia a vida antes de oferecê-la, açucarada, à boca do *nhonhô*. Da comida às palavras, todo sabor foi machucado pela negra, daí o português doce desenvolvido aqui: “palavras que só faltam desmanchar-se na boca da gente”, a exemplo de *dodói, bumbum, papá, mimi, cocô...* (FREYRE, [1933] 2006,

p. 414). Foi entre os braços da mucama que o menino branco conheceu uma ternura e uma docilidade a qual não se rendia o povo europeu.

Muito menino brasileiro do tempo da escravidão foi criado inteiramente pelas mucamas. Raro o que não foi amamentado por negra. Que não aprendeu a falar mais com a escrava do que com o pai e a mãe. Que não cresceu entre moleques. Brincando com moleques. Aprendendo safadeza com eles e com as negras da copa. E cedo perdendo a virgindade. Virgindade do corpo. Virgindade de espírito (FREYRE, [1933] 2006, p. 433).

Ainda segundo Freyre ([1933] 2006, p. 367), foi o contato com a negra que ofereceu ao menino branco “a primeira sensação completa de homem”: os princípios do amor físico embalados por um sistema que criava e oferecia o imaginário da mulata fácil, rendida aos caprichos e desejos de seu senhor. Instigado, desde sempre, a iniciar-se na vida sexual – uma vez que não ficava bem, à casa-grande, um filho *donzelo* –, a ânsia pelo sexo, já na adolescência, se fazia valer de moleques e animais domésticos. Era um prelúdio *ao grande atoleiro da carne*. Freyre ([1933] 2006) narra casos não apenas de predileção pela cor, mas de exclusivismo também: casamentos sem vias de realização, já que o homem não conseguia satisfazer-se com mulheres brancas, ou casos em que, consagrado o casamento, era preciso, ao homem, em suas noites de casado, munir-se de roupas de sua amante negra.

Relações entre o *sinhô-moço* e a negra da senzala – tão intensas quanto fugazes – foram cantadas, inclusive, pelas tantas modinhas que acompanhavam o trabalho escravo: *Meu branquinho feiticeiro/ doce ioiô meu irmão/ adoro teu cativo/ branquinho do meu coração// Pois tu chamas de irmãzinha/ a tua pobre negrinha/ que estremece de prazer/ e vai pescar à tardinha/ mandi, piau e corvina/ para a negrinha comer* (FREYRE, [1933] 2006, p. 424). É a partir de versos como esses que podemos atentar, por exemplo, às possíveis relações incestuosas ocorridas no período. O emprego de expressões como *irmão* e *irmãzinha* nos remete a um erotismo que ultrapassa o limite da carne. São, provavelmente, pessoas do mesmo sangue que se amam nessa cantiga: o filho branco e sua meia-irmã mulata, denunciando a grande prole de filhos ilegítimos no interior do sistema.

Além disso, existe uma ambiguidade ao final dos versos: a pescaria a que se propõe o *ioiô* pode tanto se confirmar na prática, a fim de alimentar a *negrinha*, configurando-se, portanto, enquanto linguagem denotativa; quanto pode funcionar num sentido conotativo, em que a pescaria seria pretexto para um encontro. Vale salientar, ainda, que, entre as duas leituras, está

a ordem com que se apresenta o último verso. No primeiro caso, numa leitura denotativa, o último verso estaria em ordem direta: [*branquinho feiticeiro*] *vai pescar à tardinha/ mandi, piau e corvina/ para a negrinha comer* [o peixe]. No segundo caso, numa leitura conotativa, o último verso se apresenta, ao contrário, em ordem indireta: [*branquinho feiticeiro*] *vai pescar à tardinha/ mandi, piau e corvina/ para a negrinha comer* [*comer a negrinha*]. Estando, aqui, portanto, o verbo *comer* num sentido adverso, num sentido sexual.

A cena retratada pela cantiga era recorrente num Brasil escravista. Acompanhado de negras e mulatas desde cedo, o menino aprendeu, ainda na infância, sobre os prazeres – e as facilidades – da carne. Motivado pelo *status* pessoal que isso lhe traria, o *nhonhô* reparou, rapidamente, na pouca roupa das mulatas da copa, e viu na relação e na consequente procriação com escravas, um modo de trazer rentabilidade ao sistema escravocrata. Os filhos ilegítimos foram muitos, relações incestuosas, feitiçaria sexual, crimes por ciúmes, e até o alastramento da sífilis: tudo em demasia. A imagem a seguir⁴³, litografia de Henrique Fleiuss, intitulada *Velho amador, inverno em flor*, data de 1865 e nos parece um espelho do modo como se organizaram e se desenvolveram as relações entre senhores e escravos no interior da casa grande. A litografia em questão retrata um senhor, possivelmente um senhor de engenho, no momento em que é servido por uma mulher negra, provavelmente sua escrava.



Henrique Fleiuss. *Velho amador, inverno em flor*. Litografia, 8,5 x 8,5 cm

⁴³ Publicada originalmente em: *Semana Illustrada*, Rio de Janeiro, quinto ano, n. 233, 28 maio 1865, p. 1859. Atualmente catalogada em Moura (2000, p. 560).

O título da litografia – *velho amador, inverno em flor* – já anuncia o tom de sensualidade em que se desenvolve a cena: velho amador, apreciador, diletante, transforma inverno em primavera. Na imagem, especificamente, nem o contexto escravocrata, que coloca senhor e escrava em posições hierárquicas distintas, muito menos a brusca diferença de idade, são fatores capazes de impedir o interesse sexual expresso na litografia. Os olhos denunciam a tensão existente na cena: enquanto a fita com os olhos e ensaia um sorriso ao mesmo tempo discreto e sedutor, o senhor leva sua mão esquerda ao rosto da negra, como quem o contempla e o acaricia, numa possível tentativa de puxá-lo a si. A negra, por sua vez, ao mesmo tempo em que retribui seu olhar, lhe oferece um copo. Sobre sua mão esquerda, a mesma que sustenta o copo, está a mão do senhor, que, em lugar de pegar aquilo que lhe é servido, opta por repousar a mão sobre a mão daquela que o serve. A cena é o retrato da sedução lançada pelo senhor às suas escravas.

Vale salientar, ainda, que não foram apenas os senhores que se renderam à negra. Padres e frades, por trás de um suposto moralismo religioso, deixaram-se “arregaçar as batinas para o desempenho de funções quase patriarcais, quando não para excessos de libertinagem com negras e mulatas” (FREYRE, [1933] 2006, p. 532). O intercurso dos religiosos pela vida sexual figura, por exemplo, na litografia abaixo, também de Henrique Fleiuss, que data de 1871⁴⁴.



Henrique Fleiuss. *O Padre Morales, cantando a mulata*. Litografia, 9,5 x 17,8 cm

⁴⁴ Publicada originalmente em: *Semana Ilustrada*, Rio de Janeiro, ano 11, n. 572, 26 nov. 1871, p. 4572. Atualmente catalogada em Moura (2000, p. 561).

“Muitas vezes por trás dos nomes mais seráficos deste mundo – Amor Divino, Assunção, Monte Carmelo, Imaculada Conceição, Rosário – [...] floresceram garanhões formidáveis” (FREYRE, [1933] 2006, p. 532). A imagem acima delata essa prática. Marcada tanto pelo título da litografia quanto pela batina, a presença do Padre surge como uma sátira, uma crítica e, ao mesmo tempo, uma denúncia do comportamento da época. Num ambiente rural, presente na imagem pela vegetação e longe, portanto, de qualquer lugar sacralizado, o religioso, de costas ao leitor, está voltado à mulata e canta a ela, acompanhado de um instrumento. Com um leve sorriso, a mulata, esparramada numa rede, também está voltada ao religioso, como quem aceita e retribui seu gesto.

Observa-se que, se, por um lado, o *pano da costa* usado à cabeça é signo da descendência africana da mulata retratada – uma vez que, no interior das sociedades africanas, a depender do modo como estava disposto, o *pano da costa*, especificamente, funcionava como linguagem capaz de revelar sua origem e seu estado de casada ou solteira (FREYRE [1963] 2010; GOMES, 2006) –, por outro lado, a mulata em questão não porta uma vestimenta comum à sua condição. Seu vestido, seu sapato, bem como as jóias que a ornamentam, se apresentam à luz dos padrões de representação, pose e vestuário europeus, seguidos pelas negras fotografadas em ateliês no século XIX: espaços que guardavam e ofereciam uma série de acessórios capazes e dispostos a transformar o *repertório social* do retratado. Um “palco de ilusões”, segundo Kossoy (1994, p. 174).

Ainda sobre a mulata, é preciso ressaltar o gesto que a mesma insinua com o vestido: enquanto uma de suas mãos suspende e sustenta seu rosto, a outra enlaça o vestido e sugere levantá-lo, deixando entrever seu pé e um tanto de sua perna, numa suposta tentativa de seduzir aquele que a “canta”. Ao lado direito da imagem, ao mesmo tempo em que a cena se desenvolve, pelo menos dois rostos espiam, por trás de árvores, o provável casal. Um deles, bem maior que as proporções impressas na litografia, sugere os olhos arregalados de uma sociedade que estava atenta ao episódio, aludindo ao fato de ter sido corrente e sabido, a todos, as relações entre padres e mulatas, ostentadas enquanto amantes sem que isso fosse motivo de pudor. Não por acaso, Freyre ([1933] 2006) observa que o poder da Companhia religiosa nunca intercedeu a favor das negras, nunca se mostrou contra suas condições irregulares de vida sexual, ao contrário do que fizera com as índias.

O comportamento sugerido pela litografia, bem como pela cantiga anteriormente citada, estende-se, ainda, aos anúncios de jornais brasileiros do século XIX. Considerados por Gilberto Freyre ([1963] 2010, p. 84) como “nossos primeiros clássicos”, eles guardam, em grande medida, a história de uma economia senhoril e dependente, ao mesmo tempo, de seus escravos. Os anúncios – que chegaram a ocupar dois terços dos diários em questão – estão impregnados pelo cotidiano do país e, como não poderia deixar de ser, pelo intenso comércio de negras e mulatas escravizadas para fins sexuais. Pela exigência do gênero, bem como pelo tipo de comércio a que se destinavam, tanto se encontram anúncios que demonstram preocupação excessiva pela descrição física das escravas – sem, no entanto, falar abertamente sobre sua vida sexual – como também se encontram anúncios que não tardam em sugerir, de imediato, seus “préstimos”.

Em 1830, o *Diário de Pernambuco* publicava: “Algum homem solteiro que estiver em circunstâncias de precisar de huma ama de casa para todo serviço necessário [...]” (*Diário de Pernambuco*, 30/1/1830)⁴⁵. Já em 1859: “Vende-se uma escrava boa cozinheira, engomma bem e ensaboia, com uma cria de 3 anos, peça muito linda, propria de se fazer um mimo della [...]” (*Diário de Pernambuco*, 28/4/1859)⁴⁶. E sucederam-se, até fins do século XIX, anúncios em que escravas à venda figuravam como “bonita figura”, “corpo sadio”, “sem defeitos”. Ao lado destes, havia também aqueles que noticiavam não a venda, mas a procura de escravos fugidos: estes também de “bonita figura”, capazes de dengos e quitutes, deixando, no anúncio, o ruído de um senhor saudoso.

Alguma mucama ou mumbanda de “bonita figura”, criada quase como folha e fugida talvez com o mulato de sua paixão, deixando o senhor branco sozinho, com saudade dos seus cafunés, dos seus dengos e dos seus quitutes. Está nesse caso a negrinha Luísa, de beijos finos, olhos grandes, pés pequenos, espigadinha de corpo, peito em pé, que em 1833 fugiu da Rua das Violas, aqui em São Cristóvão (*Jornal do Commercio*, 8/1/1833)⁴⁷.

À luz da mucama Luísa, houve também a mulatinha sarará Joana, de apenas 14 anos: “fugida de um engenho do Cabo, seria, com suas pernas e mãos muito finas, uma verdadeira ‘flor do peccado’, cor alvacenta, cabelos carapinhos e russo, corpo irregular, com todos os dentes [...]” (*Diário de Pernambuco*, 4/1/1865)⁴⁸. Por outro lado, em contraste com a beleza de Luísa, de

⁴⁵ (FREYRE, [1963] 2010, p. 170).

⁴⁶ (FREYRE, [1963] 2010, p. 166).

⁴⁷ (FREYRE, [1963] 2010, p. 112).

⁴⁸ (FREYRE, [1963] 2010, p. 112).

Joana, ou de tantas outras escravas que passearam pelos anúncios de jornais brasileiros do século XIX, compradas, vendidas ou procuradas pela forma que traziam seu corpo, houve também aquelas que, pelo motivo oposto, encontraram lugar apenas em anúncios de venda: “Vende-se huma escrava por preço tão favorável incrível no tempo presente por tal comprá-la; a mesma escrava não tem vício e he quitandeira e só tem contra si huma figura desagradável e he o motivo por que se vende...” (*Diário de Pernambuco*, 23/9/1830)⁴⁹.

Uma vez visto que os anúncios, em geral, estiveram, durante todo o período em que circularam, mais atentos ao corpo escravo do que com suas habilidades ligadas ao trabalho em si (ou tão atentos quanto), é possível afirmar, como bem salienta Freyre ([1933] 2006), que houve um processo de seleção eugênica e estética no momento de aquisição dos escravos. A preferência sempre esteve voltada aos negros bonitos de corpo e de rosto, altos e com todos os dentes. Negros vindos da Guiné, Cabo e Serra Leoa, por exemplo, ainda que sustentassem a fama de maus escravos, estavam entre aqueles considerados mais bonitos de corpo, principalmente as mulheres. Não por acaso, elas tinham prioridade quando se tratava de escravas para o trabalho doméstico nas casas-grandes. “Fácil é de imaginar – salienta Freyre ([1933] 2006, p. 384) – que também para os doces concubinatos ou simples amores de senhor com escrava em que se regalou o patriarcalismo colonial”.

A seguir, a estampa de Paul Harro-Harring, intitulada *Inspeção de negras recentemente chegadas da África*⁵⁰, ilustra o processo de compra e venda de escravos em armazéns. A cena inquietou o olhar do viajante europeu e serviu de cenário a vários artistas, inclusive Rugendas e Debret. Cada um retratou, a seu modo, as especificidades de uma comercialização em que o homem era, ao mesmo tempo, vendedor e mercadoria. O “homem pelo homem”, nas palavras de Kossoy (1994, p. 55).

⁴⁹ (FREYRE, [1963] 2010, p. 99).

⁵⁰ Atualmente catalogada em Kossoy; Carneiro (1994, p. 65).



Paul Harro-Harring. *Inspeção de negras recentemente chegadas da África*, 1840

Para fins de análise, a imagem em questão poderia ser dividida em três partes de igual tamanho, em recortes verticais. A primeira delas corresponde à cena que ocorre do lado esquerdo de quem a observa: o vendedor dos escravos empurra uma das negras em direção ao possível comprador, numa provável tentativa de convencê-lo sobre a “qualidade” das africanas recém-chegadas. Tais negociantes, astuciosos, segundo Freyre ([1963] 2010), detinham a fama de trapaceiros, lançando mão de artifícios capazes de disfarçar a idade ou o pouco vigor físico dos escravos em questão. Era grande, ainda segundo Freyre ([1963] 2010), as tentativas de fraude por parte dos vendedores. Raspar a cabeça dos escravos para que não aparecessem os cabelos brancos ou pintar a pele com pólvora a fim de torná-la mais jovial eram apenas algumas das artimanhas utilizadas com o intuito de ludibriar o então comprador.

A cena seguinte, central aos olhos de quem observa, retrata o comprador apalpando os seios de uma das escravas oferecidas à venda. Enquanto a negra encara-o de frente, o comprador parece esquecer as mãos sobre seu corpo seminu, esboçando uma expressão aparentemente indiferente à cena. Num tom caricaturesco, Harro-Harring mostra, aqui, um processo de seleção de escravos que passava, minuciosamente, pelos sinais oferecidos pelo corpo. É certo que os compradores exigiam e os negros, expostos, cumpriam-lhes as ordens: mostrar os dentes, a língua, os olhos, as marcas tribais, as capacidades físicas. Era fazendo com que os negros rissem, tossissem, dançassem ou pulassem que os compradores se achavam capazes de driblar as astúcias dos negociantes (FREYRE, [1963] 2010).

Não são essas, entretanto, as ações solicitadas pelo comprador em questão na imagem. Sua atuação está voltada, antes, a um caráter sexual, em consonância com a atenção oferecida aos membros viris dos negros e à dimensão dos quadris das negras, expressando a preocupação como a capacidade de procriação de cada um. E aqui resta a alusão a um processo de seleção eugênica para fins sexuais. Notadamente, a inspeção inscrita na imagem não diz respeito à força física da escrava ou à sua capacidade de trabalho, ela faz parte de um processo de compra e venda de escravas destinadas, exclusivamente, ao trabalho na casa-grande e aos desejos patriarcais. Freyre ([1963] 2010) narra relatos de viajantes franceses, segundo os quais as negras, expostas em armazéns, demonstravam interesse em serem compradas por aqueles que as observassem com interesse. Nesse jogo de compra e venda,

os negros se prestavam a tudo. Deixavam-se apertar, apalpar, amolegar por todas as mãos. As negrinhas de peitos de mulher já em formação, quadris já arredondados, coxas quase de mulher feita, e tudo de fora, apenas um trapo tampando, às vezes, as partes mais íntimas, os ciganos faziam que tomassem posições capazes de despertar o interesse de comprador rico, do fazendeiro ou do senhor de engenho (FREYRE, [1963] 2010, p. 101).

Vale salientar, então, que, nessa seleção de escravos destinados a papéis que estão além do trabalho brutal, marca-se uma distinção entre os africanos importados para as colônias inglesas e aqueles importados para o Brasil. Por um lado, às colônias inglesas, interessava receber escravos para atuarem quase exclusivamente no trabalho agrícola, de modo que tinham preferência aqueles que se mostrassem resistentes, fortes, e fossem, ao mesmo tempo, baratos. Por outro lado, as necessidades e interesses brasileiros no momento de importação eram outras: se trouxemos, da África, técnicos em trabalhos de metal, ferro, negros capazes de cuidar do gado, da indústria pastoril, comerciantes de pano, sabão, entre outros, trouxemos, também, mulheres que servissem de “amigas”, “mancebas” ou “caseiras” aos colonos sem mulher branca.

A exemplo de nossas importações, estão as negras Mina e Fula: as preferidas pelos brancos em zonas como Minas Gerais. Segundo Freyre ([1933] 2006, p. 389), eram “africanas não só de pele mais clara, como mais próximas, em cultura e ‘domesticação’ dos brancos”, o que acusava a preferência por um padrão de beleza próximo ao padrão europeu. Chegadas da África na condição de escravas, as negras Minas assumiram, em alguns casos, o papel de donas de casa; quando não, fizeram-se mucamas e cozinheiras. Em ambos os casos, seus predicados relacionados ao sexo sempre foram exaltados: “sadia, engenhosa, sagaz, afetiva

[...] em matéria de belo sexo era impossível que a *mina* não dominasse a situação” (FREYRE, [1933] 2006, p. 390).

Certo é que essa seleção feita pelos senhores e à qual se submetiam as negras, ocasionavam, quase sempre, o rancor sexual por parte das senhoras. E talvez esse fato remeta, exatamente, à última cena da imagem exposta anteriormente, aquela posicionada ao lado direito: não é de modo pacífico que a senhora assiste ao vendedor empurrar uma negra para “julgamento” do senhor e ele, por sua vez, apalpar o seio de uma delas; é com ar de superioridade que a senhora alfineta a sombrinha no quadril de uma escrava à venda. Duas interpretações podem ser consideradas a esse respeito: a primeira delas supõe uma provável avaliação, por parte da senhora, acerca do quadril da negra, visando sua possível capacidade de procriação e, conseqüentemente, a possibilidade de lucro no interior do sistema escravocrata; e a segunda interpretação recai justamente sobre aquilo de que falávamos anteriormente: a disputa sexual nas quais entravam algumas senhoras mediante as escravas escolhidas pelos senhores para trabalho doméstico.

Rivalidade que, aliás, apenas ratifica o peso do caráter sexual empregado no momento da aquisição dessas escravas. Desse rancor, decorre uma série de crueldades por parte das senhoras: algumas vendiam as mulatas novas a homens libertinos de idade avançada, outras quebravam, sob o peso de suas botinas, dentadura de escravas, outras mandavam arrancar-lhes os seios, as unhas, provocar-lhes queimadura e, por fim, havia, ainda, aquelas sinhá-moças que “mandavam arrancar os olhos de mucamas bonitas e trazê-los à presença do marido, à hora da sobremesa, dentro da compoteira de doce e boiando em sangue ainda fresco” (FREYRE, [1933] 2006, p. 421).

Assim, lançando mão de um tom caricaturesco, a cena criada por Harro-Harring é um misto de denúncia e sátira: gestos burlescos e realidade perversa. O vendedor que empurra uma negra, o homem que apalpa os seios de outra e a senhora que espeta uma terceira com a sombrinha é uma sequência narrativa daquilo que acontecia nos mercados de escravos e se estendia à vida privada no Brasil do século XIX. A promiscuidade presente na relação entre senhores e escravas, um sem número de filhos ilegítimos espalhados pelo sistema, o sangue branco misturado ao suor negro, a seleção minuciosa de negras destinadas ao trabalho doméstico, os ciúmes despertados nas senhoras, bem como os crimes cometidos em nome dessa rivalidade, são fatores que compõem um mesmo quadro: é o retrato da relação

estabelecida entre brancos e negros num Brasil escravocrata, sobre a qual perpassaram, desde sempre, o corpo e o sexo.

Por fim, deixando em suspenso algum excesso determinista, é preciso que estejamos atentos à distinção marcada por Freyre ([1933] 2006) entre o negro e o escravo. Sempre que consideramos, não a simples “influência” do negro – como fala Freyre ([1933] 2006) –, mas o negro enquanto parte constitutiva de nossa organização social no interior de um regime escravocrata, é sobre o negro na condição de escravo que estamos falando. Ainda que nos seja quase impossível dissociar as duas esferas, há de se considerar, sobre o escravo, a ação de um sistema que o limita, o reprime e o aponta enquanto elemento inferior num contexto senhoril. Sua moral, sua inteligência, sua capacidade de trabalho, sua fé, sua cultura, seus interesses, aparecem-nos como elementos deturpados – bem como o próprio negro – pela escravidão. O mesmo acontece quando se trata de sua vida sexual:

Dentro de tal ambiente, no contato de forças tão dissolventes, seria absurdo esperar do escravo outro comportamento senão o imoral, de que tanto o acusam. Passa por ser defeito da raça africana, comunicado ao brasileiro, o erotismo, a luxúria, a depravação sexual. Mas o que se tem apurado entre os povos negros da África [...] é maior moderação do apetite sexual que entre os europeus (FREYRE, [1933] 2006, p. 398).

Assim, as danças orgásticas, cultos e orgias, atribuídas e cultuadas pelos povos africanos, representariam, aos olhos de Freyre ([1933] 2006), uma prova de que, para excitar-se, esses povos necessitavam de estímulos artificiais. Em contraponto aos europeus, cujo apetite sexual acentuava-se naturalmente. Sendo assim, o deleite sexual com que se fartou o Brasil escravocrata seria fruto do próprio sistema em que se organizaram brancos e negros. Há aqui, portanto, uma distinção e uma inversão histórica. A *devassidão* atribuída à negra, cujo fruto seria não apenas a corrupção, mas também a precoce iniciação na vida sexual dos brasileiros, decorre, antes, do sistema escravocrata do que de seu apetite sexual, supostamente mais elevado. “Não há escravidão sem depravação sexual. É da essência mesma do regime”, apontava Freyre ([1933] 2006, p. 399).

Assim, para brancos e negros, a escravidão teria criado papéis sexuais a serem exercidos em nome de um bom funcionamento do sistema. No branco, havia um interesse que perpassava não apenas a esfera sexual, mas também um interesse econômico: era o ventre negro que assegurava o crescimento de sua posse. Do mesmo modo, o *sinhô-moço* foi criado, desde

sempre, para garanhão: acompanhado de negras e mulatas desde pequeno, não tardava em jogar-se nos braços de uma delas. Como depositar na negra ou na mulata, então, a responsabilidade pela *intoxicação sexual* que se estendeu por um Brasil escravocrata? Segundo Freyre ([1933] 2006), se a mulata contribuiu para a precoce iniciação do menino branco na vida sexual – e é certo que o fez –, não foi “por si, nem como expressão de sua raça ou do seu meio-sangue: como parte de um sistema de economia e de família: o patriarcal brasileiro” (FREYRE, [1933] 2006, p. 457).

2.3 O que é que a africana tem?

Exposta a espessura histórica da expressão *Vênus negra*, seus desdobramentos no contexto brasileiro, bem como sua estreita ligação com os aspectos sexuais atribuídos à negra aqui escravizada, restar-nos-ia, ainda, fazer uma digressão acerca do corpo negro, de modo geral, no interior do sistema escravocrata: de que modo se apresentava, que atributos lhe “marcava” e, principalmente, que sentidos produzia a partir daí? Para tanto, lançaremos mão não apenas dos retratos produzidos no decorrer do século XIX, mas também, e de modo mais expansivo, dos anúncios de jornais brasileiros daquele mesmo período, mais precisamente no que diz respeito aos anúncios de negros fugidos: “linguagem de fotografia de gabinete policial de identificação”, como observa Freyre ([1963] 2010, p. 107). É neles que desfila uma série de corpos escravizados, expostos ao olhar do outro, prontos a serem “apalpados” com a distância de dois séculos: retratos escritos, expressões da nossa história, narrativas do nascimento de um *tipo nacional de homem*.

A diversidade estética apresentada pelos anúncios é tão plural quanto às minúcias que lhes acentuam. Assim, é corrente encontrarmos escravos dos mais diversos tipos físicos: longilíneos, brevelíneos, gordos, magros, secos de corpo, inchados, com caras redondas, largas, com dentes limados, extraídos, olhos apalhetados, vesgos, cabelos brancos, fulos, ruivos, feio de feições, bonitas figuras, com peitos enormes, murchos, estreitos, regulares, pra fora, ora com nariz pontudo, ora achatado, viciados em comer terra, em cachaça, gagos, políticos no falar, apressados, contentes, banzeiros, com joelhos metidos pra dentro, pernas finas ou arqueadas, pés apalhetados, cabeça pequena, *embigo* grande, cicatrizes na face, nas nádegas, no peito, marcas tribais, de surra, queimadura, entre tantas outras.

No que diz respeito às marcas, deformações e cicatrizes, é preciso destacar que sua variedade está atrelada à sua natureza, à sua procedência, bem como ao sentido a ela atribuído. É possível encontrar desde aquilo que Freyre chamará de *deformações profissionais*, até tatuagens amorosas, sinais de castigos, ou marcas de nação. No primeiro caso, situava-se, por exemplo, o negro Luís, que trazia o “dedo picado de agulhas de debruar tamancos” (*Diário do Rio de Janeiro*, 2/01/1838)⁵¹. Também Francisco, de Angola, que tinha, “nas juntas dos dedos das mãos, calos de amassar pão” (*Diário de Pernambuco*, 8/8/1833)⁵². Joaquim, descrito com os dedos dos pés “torados” por “ter amassado cal com os mesmos e a cal lhe ter aberto feridas e comido os dedos” (*Diário de Pernambuco*, 31/3/1845)⁵³. O negro Caetano, que fugiu da casa do senhor em janeiro de 1830 e apresentava uma “coroa na cabeça [...] de carregar peso” (*Diário de Pernambuco*, 23/1/1830)⁵⁴. Ou, ainda, “De Galdino, [...] que além de calos nos lados das mãos – marca de seu ofício de sapateiro – huma marca abaixo do olho esquerdo de huma pedrada que levou sendo muito artiloso” (*Diário de Pernambuco*, 27/2/1835)⁵⁵.

Ao lado destes, concebiam-se também aquelas deformações causadas pela viagem ao Brasil, por doenças (algumas resultantes do próprio tráfico), ou, ainda, pelas condições de trabalho e habitação. Assim, eram comuns os casos de escorbuto, mal-de-luanda, doença nos pulmões, cabeças deformadas, testas encalombadas, pernas tortas, etc. Segundo Freyre ([1963] 2010), o grande número de “joelhos saídos” e “pernas tortas ou cambaias” talvez indique os efeitos do raquitismo. Nesta situação, pode ser citado “Antônio, nação Congo, baixo e grosso de corpo, pernas cambadas pra dentro, cara redonda e meio fula” (*Diário de Pernambuco*, 21/4/1834)⁵⁶. Diogo, de nação Calabar, apresentado como “negro de estatura regular, falto de cabelo no alto da cabeça, um joelho mais grosso que o outro” (*Diário de Pernambuco*, 14/3/1834)⁵⁷. Ou, ainda, o negro Casimiro, cuja descrição relata “joelhos que hum toca o outro” (*Jornal do Commercio*, 13/4/1833)⁵⁸. Freyre ([1963] 2010, p. 104) salienta, ainda, que as deformações das pernas e da cabeça, especificamente, estão atreladas ao “fato de muita mãe ser obrigada a conservar seus meninos de mama escanchados às costas durante horas e horas de trabalho; ou

⁵¹ (FREYRE, [1963] 2010, p. 150).

⁵² (FREYRE, [1963] 2010, p. 150).

⁵³ (FREYRE, [1963] 2010, p. 150).

⁵⁴ (FREYRE, [1963] 2010, p. 150).

⁵⁵ (FREYRE, [1963] 2010, p. 150).

⁵⁶ (FREYRE, [1963] 2010, p. 107).

⁵⁷ (FREYRE, [1963] 2010, p. 107).

⁵⁸ (FREYRE, [1963] 2010, p. 132).

então deitados na esteira, sobre o chão duro das senzalas”. As fotografias a seguir retratam a primeira alternativa⁵⁹.



Augusto Stahl. *Mina Tapa*. C. 1865. The Peabody Museum of Archeology & Ethnology.
Alberto Henschel. *Negra com criança na Bahia*. C. 1870. Leibniz-Institut Für Länderkunde

Para além dessas deformações – sejam elas causadas pelo trabalho, pelas condições em que foram transportados os negros escravizados, ou pelas doenças adquiridas –, é preciso considerar, do mesmo modo, as tatuagens e as marcas tribais narradas não apenas pelos anúncios, mas também pelas fotografias da época. As primeiras, ora azuladas, ora vermelhas, produzidas com estiletos ou agulhas, apareciam em várias partes do corpo: no peito, nos braços, e até nas nádegas. Algumas delas traziam signos religiosos – cruzes, Cristos, São Jorges, signos-de-salomão –, embora a maioria explicitasse motivações amorosas. Exemplo típico é o escravo Francisco, “grosso de corpo e de dentes perfeitos, [...] tinha no braço direito um signo-de-salomão, abaixo do qual ostentava um coração feito com tinta azul, em cujo centro se viam as iniciais MNIIMN” (*Diário de Pernambuco*, 1/6/1865)⁶⁰, como bem mostra a imagem que segue⁶¹. “Era provavelmente um grande amoroso, especialista, talvez, em Marias”, adverte Freyre ([1963] 2010, p. 116).

⁵⁹ Fotografias atualmente catalogadas em Ermakoff (2004, p. 233; 176).

⁶⁰ (FREYRE, [1963] 2010, p. 142).

⁶¹ Imagem publicada em Freyre ([1963] 2010, p. 105).



Marca em corpo de escravo fugido, registrada em anúncio de jornal

À esteira de Francisco, houve também o escravo Joaquim, “de nação Quiçamã, alto, bem feito de corpo, rosto redondo, tinha uma orelha furada e em cima do peito este sinal: OO; no braço esquerdo, ostentava um R” (*Diário de Pernambuco*, 8/3/1842)⁶². Já Maria, “de nação Caçanje, alta e seca de corpo, em um dos braços tinha a letra B e em um dos peitos tinha dois bicos” (*Diário de Pernambuco*, 10/8/1844)⁶³. Do mesmo modo, José, “seco de corpo, fulo, ainda bucal, tinha em cima do peito a marca P” (*Diário de Pernambuco*, 1/7/1844)⁶⁴. Ou, ainda, Luís, “perto de nação Baca, de 20 anos, pouco mais ou menos, tinha uma marca no braço direito, que parecia um B com uma letra miúda dentro e no peito [...] umas letras” (*Diário de Pernambuco*, 4/4/1839)⁶⁵. Entretanto, diferentemente do que se poderia supor a princípio, as marcas aqui relatadas – e reproduzidas a seguir⁶⁶ – podem não ser fruto exclusivo de uma inspiração romântica. Mas podem entrever, pelo contrário, marcas de fogo feitas pelos senhores como sinais de carimbo ou propriedade.

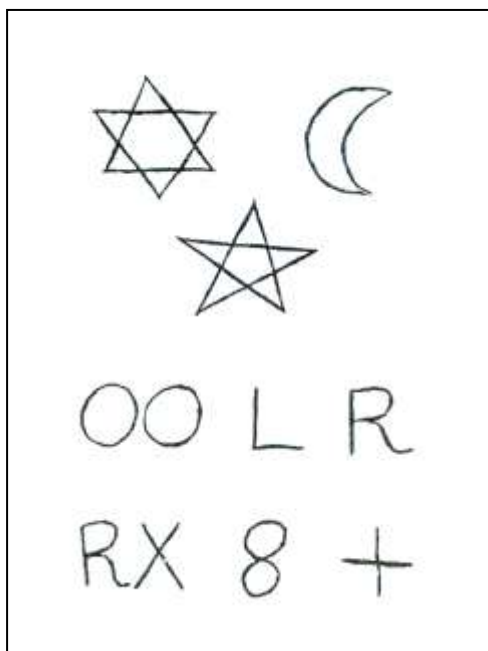
⁶² (FREYRE, [1963] 2010, p. 146).

⁶³ (FREYRE, [1963] 2010, p. 147).

⁶⁴ (FREYRE, [1963] 2010, p. 148).

⁶⁵ (FREYRE, [1963] 2010, p. 138).

⁶⁶ Imagem publicada em Freyre ([1963] 2010, p. 94).

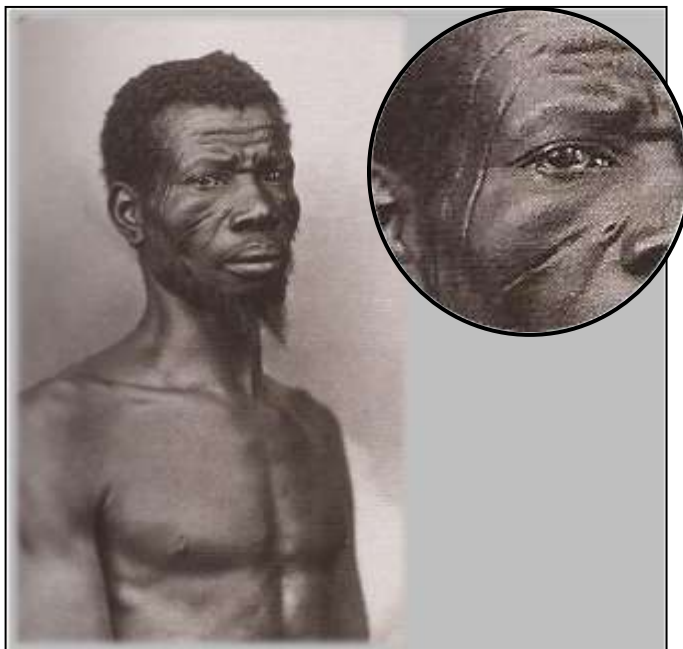


Marcas em corpos de africanos, ou descendentes de africanos, registradas por anunciantes de escravos em seus anúncios

Essas marcas, que, tal como salienta Freyre ([1963] 2010, p. 151), “estigmatizavam os escravos como tais para a vida inteira”, e representavam, portanto, uma “humilhação constante”, não devem ser confundidas, ainda, com as marcas tribais, ou sinais de nação: estas sim, “ostentadas com orgulho” por parte daqueles que as carregavam. Signos de pertencimento geográfico, essas marcas eram feitas na África com uma faca ou objeto igualmente cortante. De tamanho, profundidade e formato variados, essas marcas assumiam diferentes significados a depender do povo em que circulavam, de modo que o mesmo sinal poderia designar toda uma etnia, a pertença a um dado grupo político, ou, do mesmo modo, a condição social de um indivíduo no interior de uma sociedade: nobres ou plebeus, homens livres ou escravos.

Assim, segundo Freyre ([1963] 2010), se atentarmos às marcas inscritas no rosto e na testa dos africanos, seria possível, a partir dos anúncios de escravos, identificar a região ou o povo ao qual pertencia o africano em questão. Se quisermos um exemplo concreto, recorramos a uma das várias marcas dos oiós: “conhecida como *pele* – três cortes verticais nas faces, fundos e longos –, nem sempre se distingue das usadas pelos egbas, ijebus e alguns outros povos, ainda que pudesse haver variação na profundidade e no tamanho dos sulcos” (COSTA

E SILVA, 2010, p. 14). Poderia pertencer ao povo oió, então, o negro que aparece no cartão postal abaixo, cuja fotografia reflete os três traços verticais presentes em seu rosto⁶⁷.



Cristiano Júnior. C. 1865. Coleção Ruy Souza e Silva

Assim como ele, poderia pertencer aos oiós, como também aos egbas, ou aos ijebus, a negra “Maria, de nação Angico e seca de corpo, tinha o rosto talhado de sua nação” (*Diário de Pernambuco*, 23/3/1835)⁶⁸. “Zeferino, de cerca de 25 anos de idade, nação da Costa, de meia estatura, de pernas e de pés limpos, tinha dois talhos pequenos, um em cada frente” (*Diário de Pernambuco*, 2/4/1836)⁶⁹. “Julião, crioulo muito mensureiro, tinha um talo no lado esquerdo do rosto” (*Diário de Pernambuco*, 19/2/1835)⁷⁰. “Luísa, de nação Mongola, e de cor retina, beijos finos, peitos em pé e grandes, canelas finas e pé pequeno, muito rapariga e espigadinha de corpo tinha a cara riscada: sinais de nação” (*Jornal do Commercio*, 8/1/1833)⁷¹. Ou, ainda, “o moleque Antônio, que em 1835 fugiu do Pataxo Heroína, apresentava um pequeno sinal na testa” (*Diário de Pernambuco*, 15/9/1835)⁷².

⁶⁷ . Fotografia atualmente catalogada em Ermakoff (2004, p. 25). As marcas em questão foram ampliadas e sobrepostas às fotografias, de modo a apresentarem maior nitidez.

⁶⁸ (FREYRE, [1963] 2010, p. 138).

⁶⁹ (FREYRE, [1963] 2010, p. 140).

⁷⁰ (FREYRE, [1963] 2010, p. 140).

⁷¹ (FREYRE, [1963] 2010, p. 156).

⁷² (FREYRE, [1963] 2010, p. 138).

Também “com cicatriz junto à fronte apresentava-se o negro alto que, na sexta-feira da Paixão do ano de 1835, fugiu do Engenho Barunhum com uma preta também alta (*Diário de Pernambuco*, 14/5/1835)⁷³. Já “Ignácio, nação Inhambane, de cor preta, cara redonda, além de hum joelho mais grosso que o outro que o faz um tanto coxo, tinha sinais de sua terra ao lado no nariz” (*Jornal do Commercio*, 7/2/1833)⁷⁴. “Pequena cicatriz em uma das faces, deformação de nação, marcava o africano magro e de rosto comprido, que a 4 de setembro de 1857 fugiu da casa dos seus senhores” (*Diário de Pernambuco*, 17/7/1857)⁷⁵. Por fim, em 1840, fugia “hum escravo de nome Manoel, de Nação, de estatura ordinária, delgado de corpo, tendo na testa humas rodas mui salientes e dois riscos em cada face, marca de nação” (*O Povo*, 9/2/1840)⁷⁶.

Tanto as *rodas mui salientes* de Manoel, como os talhos de Maria e Zeferino, os sinais de Luísa e Antônio, e de tantos outros negros que desfilaram pelo nosso sistema escravocrata, estão à mostra nas fotografias que seguem⁷⁷, onde rostos escravos ecoam seus signos de pertencimento e, conseqüentemente, seus sinais de identidade.



Alberto Henschel. *Retratos*. C. 1870. Leibniz Länderkunde

⁷³ (FREYRE, [1963] 2010, p. 138).

⁷⁴ (FREYRE, [1963] 2010, p. 155).

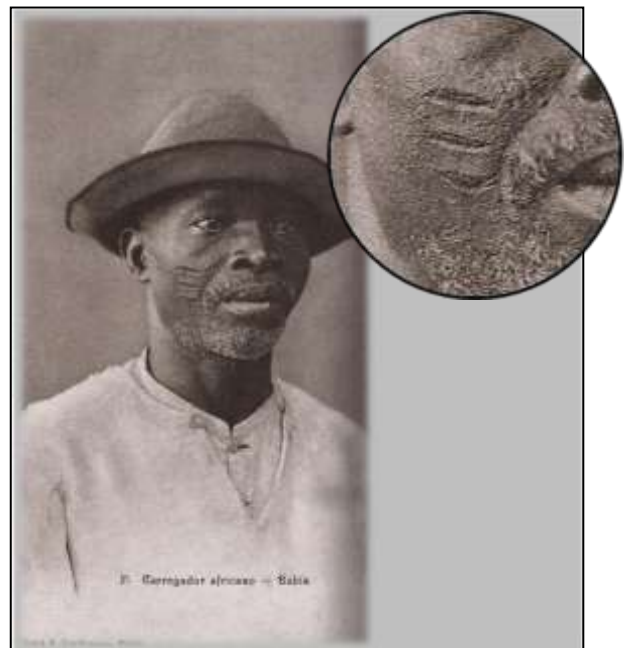
⁷⁵ (FREYRE, [1963] 2010, p. 138).

⁷⁶ (FREYRE, [1963] 2010, p. 163).

⁷⁷ Fotografias atualmente catalogadas em Ermakoff (2004, p. 180, 132, 218, 122).



Cristiano Júnior. *Simulação entre vendedora e comprador*. C. 1865. Museu Imperial de Petrópolis



F. *Carregador africano - Bahia*. Cartão Postal, Coleção Aparecido Jannir Salatini. Século XIX



Augusto Stahl. *Mina Mondri*. C. 1865. The Peabody Museum of Archeology & Ethnology

Qualquer um deles, entre tantas Marias, Luíças, Antônio, Zeferinos ou Ignácios, poderia apresentar, da mesma forma, as escarificações corporais de que fala Costa e Silva (2010), que, ainda que mantivessem a aparência de desenhos tradicionais, sua finalidade era estética e, no limite, erótica.

Sarjada a pele, esfregavam-se sobre as incisões ou os furos determinadas substâncias vegetais para provocar queloides ou cicatrizações protuberantes. Era um modo de enfeitar o corpo e aumentar a atração das mulheres. Os homens apreciavam acariciar esses calombos e ranhuras, que muitas vezes eram tão delicados e elaborados que davam a impressão de renda (COSTA E SILVA, 2010, p. 15).

Apresentadas, em sua maioria, nas costas, no colo, no punho, no antebraço, em torno do umbigo, nas coxas e na barriga da perna, essas escarificações foram encontradas apenas em mulheres africanas, o que nos deixa entrever, conforme sugere Costa e Silva (2010), que essa não foi uma prática de embelezamento que se estendeu por gerações. Ao contrário, crianças nascidas no Brasil já não se submetiam ao processo. Exemplo dessas escarificações trazia, certamente, “Maria, de nação Angola, alta e cheia de corpo, tinha nas costas um matame de calombos da sua terra” (*Diário de Pernambuco*, 27/8/1835)⁷⁸. Também Luís, de nação Moçambique, fugido do Recife em 1838, “apresentava uns poucos de calombos no nariz, sinal de sua terra” (*Diário de Pernambuco*, 28/6/1838)⁷⁹. Do mesmo modo, “Estevão, crioulo de 40 anos, cheio de corpo e muito ladino, tinha por sinal muito saliente calombo no pescoço” (*Diário de Pernambuco*, 11/4/1838)⁸⁰. Ou, ainda, o escravo Antônio, que apresentava “três calombinhos entre os peitos” (*Diário de Pernambuco*, 20/12/1838)⁸¹.

Para além desses anúncios, as fotografias da época nos relatam também sobre essas escarificações. A primeira delas, a seguir, deixa-nos, nitidamente, a “impressão de renda” de que fala Costa e Silva (2010). As seguintes deixam claras os “queloides ou cicatrizações protuberantes” marcadas no colo⁸².

⁷⁸ (FREYRE, [1963] 2010, p. 155).

⁷⁹ (FREYRE, [1963] 2010, p. 133).

⁸⁰ (FREYRE, [1963] 2010, p. 155).

⁸¹ (FREYRE, [1963] 2010, p. 155).

⁸² Fotografias atualmente catalogadas em Ermakoff (2004, p. 241, 243, 232).



Augusto Stahl. *Mina Elba*. C. 1865. The Peabody Museum of Archeaology & Ethnology



Augusto Stahl. *Mina Tapa*. C. 1865. The Peabody Museum of Archeaology & Ethnology



Augusto Stahl. *Mina Bari*. C. 1865. The Peabody Museum of Archeaology & Ethnology

À esteira dessas escarificações enquanto padrões de beleza, é possível considerar, ainda, o nariz e os dentes como elementos estéticos africanos. Sobre o primeiro, Freyre ([1963] 2010, p. 79) falará de uma “deformação relativa” ao considerar que, em detrimento de um padrão de nariz “naturalmente” chato, pudesse haver um processo de achatamento, fazendo valer um padrão estético que representava uma negação – ou uma alteridade – ao padrão valorizado na Europa. Teríamos, assim, ideais de beleza que perpassam não deformações, propriamente ditas, como é o caso das escarificações, mas que se sustentam na intensificação de traços naturais. Ao citar Dembo e Imbelloni (1938)⁸³, Freyre ([1963] 2010, p. 80) ressaltará que *“numerosos etnólogos confiesam que la deformación tiene una finalidad estética o que se vincula con la función social, jerárquica, de relación entre los sexos, etc”*. Por outro lado, ainda segundo Freyre ([1963] 2010), ao lado de uma finalidade estética, esse achatamento, bem como uma série de outras “deformações” induzidas, teria também uma finalidade higiênica.

De todo modo, é possível encontrar, nos anúncios de jornais, não apenas a expressão “nariz achatado”, mas também as expressões “nariz chato” (esta em demasia), “nariz grosso”, “nariz mediano”, ou, ainda, “nariz um pouco afilado”. Vejamos: “Nariz grosso e achatado caracterizava o rosto do crioulo chamado Cosme, que fugiu em 1857 do sobrado grande da Madalena” (*Diário de Pernambuco*, 28/1/1858)⁸⁴. “Nariz chato e um tanto grande era o de João, mulato de boa estatura e seco de corpo, que, muito tabaquista, pouca barba e muito ladino, fugiu em 1835 da casa dos seus senhores” (*Diário de Pernambuco*, 4/9/1835)⁸⁵. “Nariz chato era o de Domingas, que deixou seus senhores levando vestidos de chita escura com saia preta” (*Diário de Pernambuco*, 21/8/1835)⁸⁶. “Nariz chato era, também, o de Luduvina, crioula que desapareceu da casa dos seus senhores em 1835” (*Diário de Pernambuco*, 12/3/1835)⁸⁷. Por outro lado, “de nariz mediano, com as ventas também arregaçadas, era o mulato Vicente, que em 1835 fugiu do Engenho Santo André” (*Diário de Pernambuco*, 23/11/1835)⁸⁸. E, ainda, “de nariz um pouco afilado era o negro de nação Luanda, que a 10 de dezembro de 1856 fugiu do Engenho Sítio do Esteio: nariz um pouco

⁸³ DEMBO, Adolfo; IMBELLONI, José. *Deformaciones intencionales del cuerpo humano de carácter étnico*. Buenos Aires: José Anesi, 1938.

⁸⁴ (FREYRE, [1963] 2010, p. 133).

⁸⁵ (FREYRE, [1963] 2010, p. 132).

⁸⁶ (FREYRE, [1963] 2010, p. 132).

⁸⁷ (FREYRE, [1963] 2010, p. 133).

⁸⁸ (FREYRE, [1963] 2010, p. 132).

afilado, sobrancelhas bem-feitas, altura regular seco de corpo, pouca barba” (*Diário de Pernambuco*, 30/4/1857)⁸⁹.

Essa variação de termos, que denuncia, portanto, uma variação estética, pode ser fruto de diversos fatores. Entre eles estão, primeiramente, a genética, uma vez consideradas as diversas regiões de onde nos chegaram africanos (e aqui, portanto, os traços descritos pelos anúncios seriam naturais); a prática de “achatamento” de que fala Freyre ([1963] 2010), com finalidade estética e higiênica; ou, do mesmo modo, o processo de miscigenação aqui ocorrido entre africanos e europeus. O importante, no entanto, é considerar o peso estético que carregava esse traço no interior das culturas tribais de que foram subtraídos esses negros: não apenas no que diz respeito ao achatamento do nariz, mas também no que diz respeito aos sinais de nação de que falávamos anteriormente, tão descritos como “deformações”:

Das próprias deformações de corpo que assinalavam muitos dos escravos fugidos, retratados com todos os ff e rr em anúncios de jornais brasileiros do tempo do Império, deve-se salientar que não eram deformações que os definissem como cacogênicos, e sim deformações que, dentro das culturas tribais donde os arrancava o tráfico negreiro, visavam fins estéticos ou objetivos rituais, condicionados pelas mesmas culturas, de modo diferente dos padrões de estética ou de beleza da figura humana, em vigor entre europeus e subeuropeus”. Daí “sinais de nação” feitos a fogo em muitos dos corpos de escravos que aparecem nos mesmos anúncios: tatuagens, mutilações; dentes limados; dentes arrancados (FREYRE, [1963] 2010, p. 134-135).

Esse caráter relativo que perpassa, então, os sinais de nação e o nariz, perpassará também os dentes dos africanos, que, do mesmo modo, além de um signo estético, será, igualmente, um signo identitário: “outro elemento de identificação de origem era a dentadura dos escravos, pois havia povos que extraíam por motivos rituais ou estético dois dos incisivos, e outros que limavam os dentes para torná-los pontudos” (COSTA E SILVA, 2010, p. 15). Assim sendo, é possível encontrar anúncios que já remetem o tipo de dentadura encontrado a uma localidade específica: “uma negra moça de dentes limados à moda Moçambique, que em 1835 fugiu da casa dos seus senhores, era baixa, gorda, de peitos pequenos, e pisava como papagaio por ter as pernas arqueadas” (*Diário de Pernambuco*, 20/2/1835)⁹⁰.

⁸⁹ (FREYRE, [1963] 2010, p. 133).

⁹⁰ (FREYRE, [1963] 2010, p. 140).

Por extensão, vários outros anúncios denunciavam a prática de limar os dentes ou, também recorrente, de arrancá-los, fossem por motivos estéticos ou rituais. Como modelo, aqui, teremos “Antônia, de nação Congo, estatura ordinária e seca de corpo, tinha uma costura no nariz, além da falta de dentes adiante da parte de cima” (*Diário de Pernambuco*, 23/6/1836)⁹¹. “Joaquina, nação Benguela, estatura ordinária cheia de corpo, sobranceiras fechadas, tinha uma grande cicatriz ou marca de fogo no peito esquerdo – a marca XA –, além de falta de dois dentes” (*Diário de Pernambuco*, 27/9/1838)⁹². Também “faltavam dentes no negro de nome Marcelino, nação Cabinda, que na noite de 8 de fevereiro de 1857 fugiu do brigue Melampo: negro de estatura regular, seco de corpo, rosto comprido, barba cerrada” (*Diário de Pernambuco*, 11/12/1841)⁹³. Por outro lado, “com dentes limados se apresentava o mulato seco de corpo e barbado, de 40 anos, que em 1835 fugiu da casa dos seus senhores” (*Diário de Pernambuco*, 29/9/1835)⁹⁴. “De dentes limados se apresentava também o negro alto bastante e corpulento, bonita figura, chamado Lourenço e de nação da Costa, que em 1838 fugiu da casa do seu senhor, José Apolinário da Cunha” (*Diário de Pernambuco*, 28/6/1838)⁹⁵. Do mesmo modo, “dentes limados tinha Cristóvão, de nação Angola, que em 1836 fugiu de Francisco Tupinambá, morador na cidade da Bahia” (*Diário de Pernambuco*, 16/3/1836)⁹⁶.

Por fim, bem como as escarificações, o nariz e os dentes, é preciso considerar, ainda, os turbantes e os penteados africanos. Segundo Costa e Silva (2010), o modo como estava posto o turbante das africanas nos abria a possibilidade de identificar sua cultura tribal e, conseqüentemente, de investigar a predominância de certas culturas africanas no Brasil. Isto porque “pelos diferentes modos de usarem essas escravas tais panos, elas se deixavam identificar quanto à sua origem africana e à sua condição de casadas ou solteiras” (FREYRE, [1963] 2010, p. 187). A linguagem dos panos – mais precisamente, suas diferenças simbólicas – desvelava, portanto, mais que uma preocupação estética, mas também uma marca identitária, em consonância com tantos outros *sinais de nação* dos quais já falamos. Não por acaso, uma infinidade de negras, com os mais diversos turbantes, foram imortalizadas pelas fotografias do século XIX⁹⁷.

⁹¹ (FREYRE, [1963] 2010, p. 154).

⁹² (FREYRE, [1963] 2010, p. 153).

⁹³ (FREYRE, [1963] 2010, p. 153).

⁹⁴ (FREYRE, [1963] 2010, p. 155).

⁹⁵ (FREYRE, [1963] 2010, p. 153).

⁹⁶ (FREYRE, [1963] 2010, p. 153).

⁹⁷ Fotografias atualmente catalogadas em Ermakoff (2004, p. 23, 186, 235).



Alberto Henschel. *Negra com turbante*. C. 1870. Coleção Gilberto Ferrez/ Acervo Instituto Moreira Sales; Alberto Henschel. *Retrato*. C. 1870. Coleção Emanuel Araújo; Augusto Stahl. *Mina Yoba*. C. 1865. The Peabody Museum of Archeaology & Ethnology

Segundo Costa e Silva (2010), a disseminação do turbante entre as mulheres está associada às *nharas*, *nhanhas*, *senoras*, *sinhares*, ou *donas* da África Ocidental, isto é: àquelas africanas que se uniram a homens europeus e passaram às suas filhas mestiças essa tradição. Com o turbante, essas mulheres ostentavam, segundo Freyre ([1963] 2010, p. 188), “uma elegância de princesas do mundo afro-brasileiro”, fazendo frente às negras crioulas, que, vestidas de *baianas*, faziam uso do turbante como forma de sobressair-se no interior de sua classe escrava. Essa dada “rivalidade” nos deixa perceber, portanto, o caráter social atribuído ao turbante, que passaria a signo, então, de um certo *status* social.

Esse mesmo misto de estética, identidade e *status* estava também presente quando se tratava dos penteados africanos: “Desde o surgimento da civilização africana, o estilo de cabelo tem sido usado para indicar o estado civil, a origem geográfica, a idade, a religião, a identidade étnica, a riqueza e a posição social das pessoas” (GOMES, 2006, p. 350-351). À esteira do turbante, então, cabelo era sinônimo de linguagem: “O significado social do cabelo era uma riqueza para o africano. Dessa forma, os aspectos estéticos assumiam lugar de importância na vida cultural das diferentes etnias” (GOMES, 2006, p. 351). Não por acaso, os negros passavam por uma raspagem dos cabelos quando trazidos ao Brasil. Certos da necessidade de distanciar os negros escravizados de sua origem cultural, essa raspagem, salvaguardada sob o

argumento de necessidades higiênicas, tinha o intuito de minar qualquer sentimento de pertencimento étnico que aqueles povos pudessem carregar a partir da relação com o cabelo. A tradição africana no que diz respeito ao cabelo não se perde, no entanto, com o tráfico, mas renasce: “a prática de manipular e enfeitar os cabelos foi sendo, aos poucos, mesmo sob o domínio da escravidão, transformada e ressignificada. Os africanos escravizados não perderam o seu objetivo de enfeitar os cabelos e fazer deles uma assinatura” (GOMES, 2006, p. 360). Alguns dos penteados aqui encontrados foram documentados pelo olhar de Debret⁹⁸.



Jean Baptiste Debret. *Différentes nations nègres*. 1834-1839. Litografia

Nesse “renascimento”, ou seja, nessa mudança que ocorre no que diz respeito ao trato com o cabelo da África ao Brasil, outros fatores, não considerados anteriormente, passam a ser decisivos no momento da manipulação. Basta dizer que o cabelo e o tom de pele eram critérios que estabeleciam a classificação do escravo no interior do sistema, definindo suas atribuições e atividades (GOMES, 2006). Estamos tratando, portanto, daquela seleção eugênica de que falávamos anteriormente, já que as representações estéticas inspiradas no modelo europeu destacavam-se com autenticidade e beleza superiores. Essa seleção criaria não apenas a preferência por um tipo de cabelo que já não era crespo, mas cacheado, herança da miscigenação, mas a prática – o desejo – de alisar os cabelos, além de uma certa hierarquização entre os escravos. Nascia, aqui, um olhar sobre sua estética que partia não de

⁹⁸ Imagem atualmente catalogada em Moura (2000, p. 372-373).

sua origem, de sua identidade, como antes, mas partia, do mesmo modo, do olhar do outro. Entre os dois modelos: a busca pelo *status* social.

É sob a égide dessa seleção eugênica que se assiste, nos princípios do século XIX, através dos anúncios de jornal, “a valorização dos escravos de tipo físico e de características culturais mais semelhantes aos da população culturalmente dominante. Pelo menos quando eram escravos destinados ao serviço doméstico: a pajens e mucamas, sobretudo” (FREYRE, [1963] 2010, p. 69). A essa valorização, respondia a mestiçagem: “frequentes vezes aparecendo os mulatos e as mulatas alvas, aças, sararás, claras, de cabelo liso, cacheado, ruço, ruivo, louro. Era o sangue das casas-grandes escorrendo pelas senzalas” (FREYRE, [1963] 2010, p. 168). Isso explica, sobremaneira, a quantidade de anúncios que trazem expressões como “pardo claro”, “bem louro”, “bem feito de corpo”, “boas feições”, “boa figura”. Exemplo disso é “Antônio, pardo claro, oficial de sapateiro, era escravo, além de bonito e de olhos grandes, tão faceiro que, quando falava, fechava os olhos por faceirice” [...] (*Diário de Pernambuco*, 6/6/1835)⁹⁹. Tantos atributos eugênicos tinha Antônio que foi preciso ratificar em seu anúncio: sim, “era escravo, além [apesar?] de bonito”.

Como Antônio, havia também “Francisco, do gentio Angola, que em 1835 fugiu dos seus senhores, era homem de bonita figura, estatura mediana, suíça, bem feito de pé e de perna, meio fulo” [...] (*Diário de Pernambuco*, 26/11/1835)¹⁰⁰. “Bem feito de corpo, de estatura regular, de 20 anos de idade era o negro que em 1839 fugiu da Rua da Cadeia, no Recife, vestido de camisa e de calça de brim” (*Diário de Pernambuco*, 17/8/1839)¹⁰¹. “Alto, de bom corpo, era João Bum-Bum, que em 1840 fugiu do Engenho Matapagipe juntamente com Joaquim Bandeira, moço de estatura ordinária, seco de corpo, boas feições, dentes bons” (*Diário de Pernambuco*, 25/5/1840)¹⁰². “Boa figura era, ainda, a de Engrácia, crioula de 22 anos, alta e cheia de corpo, e de cor meio fula, que em 1835 fugiu dos seus ioiôs, para os quais vendia miudezas [...]” (*Diário de Pernambuco*, 3/11/1835)¹⁰³. “Antônio, que na noite de 15 de fevereiro de 1865 desapareceu da casa do seu senhor, era um mulatinho tão claro que tinha os cabelos corridos e um pouco louros e os olhos azuis” (*Diário de Pernambuco*,

⁹⁹ (FREYRE, [1963] 2010, p. 141).

¹⁰⁰ (FREYRE, [1963] 2010, p. 158).

¹⁰¹ (FREYRE, [1963] 2010, p. 159).

¹⁰² (FREYRE, [1963] 2010, p. 159).

¹⁰³ (FREYRE, [1963] 2010, p. 158).

15/2/1865)¹⁰⁴. “Joana, mulata bem alva, cabelos soltos, já assimilando-se a branca, com uma filha [...]” (*Diário de Pernambuco*, 11/5/1835)¹⁰⁵.

Muitos são, portanto, os escravos descritos em anúncios, traçados pelas litografias e aquarelas, capturados pela fotografia. Os séculos escravocratas construíram uma *beleza castigada*, ligada ao corpo e bifurcada entre o olhar do negro sobre o negro e o olhar do branco sobre o negro: as escarificações, as marcas tribais, os penteados africanos, o achatamento do nariz e a imagem dos dentes são elementos exaltados apenas pelo olhar do negro sobre o negro. Num olhar inverso, que faz do branco o observador, apenas o seu modelo deveria ser posto enquanto conceito de beleza, daí as seleções eugênicas. Esses são corpos marcados (na maioria das vezes, literalmente) pela história, pela identidade, pela geografia, pela estética e, principalmente, pela diversidade. Aquilo que os singulariza – sinais de nação, tatuagens, penteados, narizes, dentes – é também aquilo que os pluraliza: são nomes perdidos numa multidão de rostos negros, tão diversos quanto dispersos. Desse turbilhão, o que será filtrado pela memória e entrará para a história dos nossos tempos – com suas continuidades e discontinuidades – é o que veremos a seguir.

¹⁰⁴ (FREYRE, [1963] 2010, p. 168).

¹⁰⁵ (FREYRE, [1963] 2010, p. 169).

CAPÍTULO III

RETRATOS DE UMA BELEZA MORAL (1888 – 1995)

Assinada a Lei Áurea, em 13 de maio de 1888, a tentativa era inaugurar um novo momento para a população negra do país: um sem número de jornais e associações recreativas afro-brasileiras reivindicarão, agora, uma segunda abolição. Nesse ensejo, é possível ouvir a voz do negro endereçada ao negro: nela, uma preocupação política, mas também educativa e estética. Era preciso "reeducar a raça", subtrair-lhe os estereótipos consagrados ao negro pelos séculos anteriores: a preguiça, a deseducação, o "vício da cachaça". O que entrava em jogo, aqui, era um apelo à moral e aos bons costumes cultivados à época. Símbolo desta “contra-imagem” proposta são os concursos de beleza promovidos pela população negra, que, não apenas auxiliavam na construção de um conceito de beleza negra, mas, principalmente, se apresentavam como uma réplica à imagem da mulata promíscua que vimos nascer no período escravocrata. Aqui, nos tantos concursos de beleza dos quais seguimos os rastros, o que se verá é um conceito de beleza construído dos ditames da moral: o objetivo era premiar – e incentivar – a *senhorinha* que melhor se enquadrasse aos “códigos de civilidade” ditados pela época. Seguindo esse percurso, passaremos pelo concurso Miss Guanabara de 1964, quando, finalmente, “a mulata entrou na faixa” e, por fim, chegaremos ao concurso Miss Brasil de 1986, quando uma mulher negra – Deise Nunes – estava eleita como a mais bonita do país.

Para seguir os rastros de tantos corpos e tantos concursos, para além do caminho indicado pelo cancionário de nossa MPB (este de modo mais breve), faremos uso de um vasto catálogo de jornais publicados à época¹⁰⁶. Interessa-nos discutir a materialidade linguística e discursiva dos concursos, tomando-os não apenas como acontecimentos de fato, mas principalmente

¹⁰⁶ A maioria deles foi disponibilizada em rede pelo Governo do Estado de São Paulo, em comemoração ao 13 de maio de 2011, e pode ser consultada pelo endereço eletrônico <<http://www.arquivoestado.sp.gov.br/jornais>>. Acesso em 15 maio 2011. Outros tantos, como todos os exemplares de *O Quilombo*, foram reproduzidos em fac-símile e publicados em 2003 pela Editora 34.

enquanto acontecimentos discursivos, a fim de analisar o modo como os discursos produzidos pelo momento anterior são conservados ou simplesmente reprimidos, o modo como entram para a memória dos homens ou são censurados pela história. Com isto, estaremos preocupados com os *limites e as formas de conservação e memória* de que fala Foucault ([1968] 2010, p. 10): “que tipo de relações são estabelecidos entre os sistemas dos enunciados presentes e o *corpus* dos enunciados passados?”

3.1 Imprensa negra e concursos de *belleza*

A rota que pretendemos seguir ao longo deste capítulo tem como ponto de partida a imprensa negra – bem como as associações sociais e recreativas afro-brasileiras – que surgiram no país já nas primeiras décadas do século XX. A exemplo do Centro Cívico Palmares, ou do Centro Cívico Afro-Campineiro, o que teremos, durante pelo menos as três primeiras décadas, são instituições que desempenhavam um papel social, uma atividade pública (uma “mobilização pela cidadania”, nas palavras de Nascimento [2003]), e, ao mesmo tempo, uma atuação política. Era preciso promover uma *segunda abolição*, uma vez que aquela anunciada em 1888 não oferecia ao negro mais do que uma vida de privações, assolados, na maioria das vezes, pelo alcoolismo, pela tuberculose, ou por tantas outras doenças. Era preciso, ainda, inserir esse negro no mercado de trabalho, no sistema educacional, na atividade política e, por fim, contestar, em definitivo, a associação feita entre a imagem do negro e sua eterna condição de escravo, ratificada por uma suposta inferioridade congênita.

Ainda que houvesse, naturalmente, limitações, a imprensa negra deste momento – e as organizações das quais tratamos – obteve êxito no modo como fez do negro um participante ativo no que diz respeito às discussões em torno da realidade racial brasileira, provocando uma dada atuação consciente em sua própria história. Para tanto, tais instituições partiam, sobretudo, da educação: “além de denunciar o preconceito e incentivar a comunidade a se unir para lutar contra ele, os periódicos da imprensa se propunham e cumpriam, eles mesmos, um papel educativo” (NASCIMENTO, 2003, p. 225). Sob esse rótulo de “papel educativo”, estava contemplada não apenas uma educação formal, mas, do mesmo modo, uma educação política. Nas palavras de Guimarães (2002, p. 91), tratava-se de uma “reeducação da raça negra, no sentido de sua completa aculturação e distanciamento de suas origens africanas, a começar pela educação formal”. Basta dizer que a ação e os discursos dessas entidades tanto

se voltavam para uma educação que orientasse o negro acerca de um complexo de inferioridade, quanto para a criação de bibliotecas só para negros, como foi o caso do Centro Cívico Palmares.

Embalados pelo discurso de liberdade e igualdade propagado pela primeira guerra, são vários os jornais que surgirão e seguirão essa toada primeira: *O Bandeirante* (1910), *O Menelike* (1915), *Princesa do Oeste* (1915), *A União* (1918), *O Alfinete* (1918), *A Liberdade* (1919), *A Protectora* (1919), *O Getulino* (1919), *O Patrocínio* (1924), *O Kosmos* (1924), *O Elite* (1924), *Auriverde* (1928), *Escravos* (1935). No que diz respeito às organizações, para além de Centro Cívico Palmares e do Centro Cívico Afro-Campineiro, teríamos, ainda, Grêmio Recreativo Kosmos, Federação dos Homens de Cor e a Sociedade Beneficente Amigos da Pátria. Regularidade, nos discursos de apresentação de todos esses jornais e organizações, será a atuação política em defesa dos *homens de cor*. A seguir, a capa do primeiro número do jornal *A Liberdade: organ dedicado à classe de côr, crítico, literário e noticioso*, publicado em 14 de julho de 1919. Na primeira coluna à esquerda, intitulada com o mesmo nome do jornal, o periódico se apresenta: “Devido à iniciativa do Sr. Gastão Rodrigues da Silva, apparece hoje mais um jornal para tratar da defeza dos homens de côr, quando no direito dessa defeza [...]”.



A Liberdade, anno I, num. 1. Jul. 1919.

Paralelamente, buscava-se também “promover a vida social negra, através da atribuição e do reconhecimento da honra e do prestígio sociais distribuídos em diversos espaços de sociabilidade e consagração, principalmente os clubes e os bailes” (GUIMARÃES, 2002, p. 91). Em resumo, trata-se de uma “ostentação dos signos de certo *status* social” (NASCIMENTO, 2003, p. 227). Prova desse discurso era a declaração publicada pelo jornal *O Bandeirante* na capa de seu segundo número: “O nosso Grêmio tem progredido bastante e se imposto no conceito dos círculos sociais d’esta Capital, imposição essa que também começa a ser feita nos meios do interior do Estado” (*O Bandeirante*, 08/1918)¹⁰⁷. Do mesmo modo, ratificando esse discurso, não é por acaso que tínhamos um periódico intitulado *Elite*: *orgam official do Grêmio Dramático, Recreativo e Literário “Elite da Liberdade”*. O segundo número do jornal, publicado em 20 de janeiro de 1924, traria, ao centro da capa, um poema intitulado *O dinheiro*, conforme mostram imagens a seguir.



Elite, anno I, num. 2. Jan. 1924.

¹⁰⁷ Nascimento (2003, p. 227).

Ao encontro do jornal *Elite*, vinha também o jornal *O Patrocínio*. Em matéria intitulada *Bravos! Bravos, homens de cor*, Maria José de Carvalho fala sobre o *brilhanatismo* das festas promovidas pela Sociedade Beneficente 13 de Maio: “decorreram com tanto brilhantismo e na mais perfeita ordem, que não pode ocultar o grande e correctissimo adiantamento em que se acham os nossos”. E segue relatando que “tanta instrução” e “tanto patriotismo” já andavam a despertar a ignorância daqueles que se opõem à “distinção pela cor e não pela pureza de caracter”. Ou, ainda, daqueles que julgam improvável que os homens de cor sigam um “caminho perfeito, onde se cultiva o caracter, a educação e a boa moral”.



O Patrocínio, anno 4, num. 54. Jun. 1930.

O que se percebe aqui é o acúmulo de uma série de discursos que vão caracterizar esse primeiro momento da imprensa negra. Por um lado, a defesa do negro perante a sociedade e sua tentativa de criar círculos sociais de considerada importância. Por outro, faz-se uso de atributos ligados à moral da época – caráter, educação, bons costumes – para mostrar certa “evolução” do homem negro, ou, nas palavras da própria autora, um “adiantamento em que se acham os nossos”. Para além da busca por um *status* de “fantasioso prestígio”, esse discurso estava ligado, antes, à recusa de uma memória que trabalhava na manutenção de uma série de estereótipos ligados ao negro: a indolência, a preguiça, a criminalidade, o deboche, a falta de iniciativa (NASCIMENTO, 2003). Contra todos esses estereótipos, era na educação – formal,

política, cultural – que se apostava. A edição publicada em fevereiro de 1924 do jornal *O Clarim* nos deixaria clara essa postura.



O Clarim, anno I, num. 2. Fev. 1924.

Educação

Os nossos paes são os primeiros que se devem preocupar neste sagrado dever, para mais tarde, quando homens, sabermos de como educar os nossos.

A educação é a cultura do coração; tem por fim corrigir nossos vícios, reformar os hábitos e costumes e polir os males. É necessário esforçarmos! Contra os ignorantes é que devemos labutar, afim de chegarmos a perfeição.

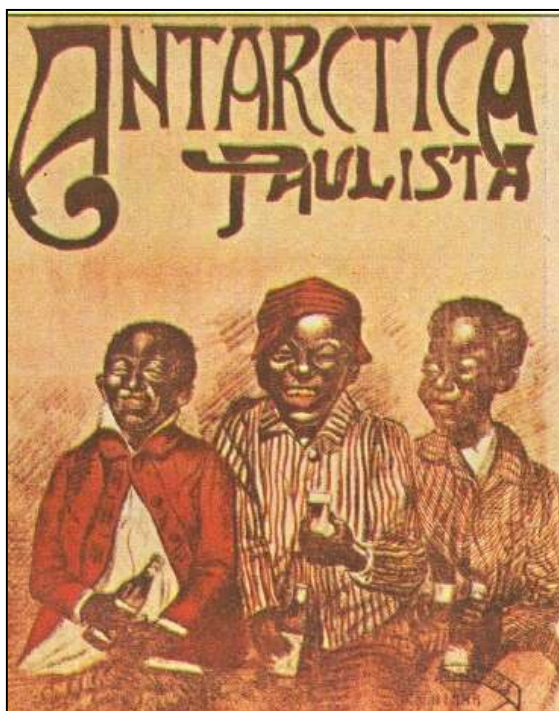
E na moral religiosa que poderemos encontrar bons auxílios; sem os quaes, nada conseguiremos. E da mãe carinhosa que esperamos, porque ella é o primeiro instrumento de educação.

Porem, si não tiver principios solidos baseados na Religião de Christo os seus filhos não serão verdadeiros; andarão sempre no erro e ignorantes serão por toda a vida.

Portanto appellamos ás jovens de hoje, mães de amanhã. Tendes cuidado com os vossos quando os tiverem; educaes-os com verdadeiro amor, assim mais tarde não chorareis. Antes haveis de lembrar com saudades dos tempos idos das infancias que fizestes — hoje homens cheios de glorias.

Em matéria intitulada *Educação*, o periódico aconselha os pais no tocante à educação dos filhos: “Os nossos paes são os primeiros que se devem preocupar neste sagrado dever [...]. A educação é a cultura do coração, tem por fim corrigir nossos vícios, reformar os hábitos e costumes e polir os males. É necessário esforçarmos”. A ideia era reformular o homem negro, livrando-o de todos os “vícios” adquiridos no decorrer do período escravocrata; isso atestaria, mais uma vez, a “evolução” da classe. Um desses vícios, ao qual era preciso resistir, era justamente o “vício da cachaça”, ou de outras bebidas alcoólicas como a cerveja. Seria sintomático, por exemplo, o anúncio publicitário a seguir¹⁰⁸. Numa das raras aparições do negro na publicidade do início do século, anuncia-se o consumo de cerveja: *Antarctica Paulista*. A opção por personagens negros – inebriados por uma certa “alegria etílica” – denuncia-nos sua estreita relação com o álcool. O negro seria, aqui, o sujeito autorizado a falar sobre a bebida: capaz de atestar sua qualidade e recomendar seu consumo.

¹⁰⁸ Revista *Arara*, de São Paulo. Janeiro de 1907. Publicado em Cadena (2007).



Antarctica Paulista. Revista Arara. Jan. 1907.

Incontestavelmente, somos diretamente remetidos às memórias das quais falávamos, mais especificamente ao grande consumo de álcool por parte dos escravos nos tempos do Império. “Devemos admitir que a tentação da aguardente fosse grande para quem trabalhasse sentindo o tempo todo o cheiro da garapa azeda, da cachaça alva, da sedutora ‘imaculada’” (FREYRE, [1963] 2010, p. 122). Não eram raros os casos em que escravos eram acusados de roubar cachaça em cabaças. Deveria ser esse, por exemplo, o caso de Malaquias, “o rosto de muleque, pés apalhetados, estatura e corpo ordinário [...], tinha o vício da cachaça” (*Diário de Pernambuco*, 4/4/1834)¹⁰⁹. O consumo de cachaça atingiu excessos alarmantes, segundo Freyre ([1963] 2010), nos tempos de Império.

Era contra essa memória, e tantas outras, que relutava a imprensa negra no início do século XX. O jornal *A Liberdade* chegou a publicar, em sua primeira edição, lançada em julho de 1919, uma coluna chamada *Ouvimos dizer*, onde era denunciada uma série de comportamentos que mereciam algum deboche. Naquela ocasião, “ouviram dizer” que “Maercio Monteiro não teve compostura no baile do Brinco. Alcoolizado”. O anúncio, ao mesmo tempo em que oferecia o caso à zombaria pública, colocava a imprensa enquanto uma espécie de vigia social, a cobrar de seus seguidores um comportamento notável, como deveria

¹⁰⁹ Freyre ([1963] 2010, p. 122).

ser próprio de sua classe. No mesmo ritmo, ao lado da preocupação com o alcoolismo, também era possível flagrar a preocupação com a preguiça:

A preguiça. Segundo uma antiga máxima em que está contida uma verdade profunda, é a preguiça a mãe de todos os vícios. [...]. O homem que trabalha, é uma verdade corriqueira não tem tempo disponível para engendrar cousas que prejudiquem a outrem. [...]. Onde se encontram os preguiçosos? Nos botequins, nas esquinas, pelas ruas, a esmo ou junto nas mesas de jogo, completamente esquecido de tudo (*O Progresso*, 1932, p. 2)¹¹⁰.

Logo se vê, aqui, a ligação entre o alcoolismo e a preguiça: “Onde se encontram os preguiçosos? Nos botequins, nas esquinas, pelas ruas, a esmo ou junto nas mesas de jogo...”. Partindo de um jornal destinado aos *pretos do Brasil*, a crítica deflagra o olhar do negro sobre o negro, bem como sua tentativa em criar outra imagem para si. Outra imagem capaz, quem sabe, de remodelar a memória que até então pairava sob seu comportamento, removendo qualquer “desconfiança” que houvesse em relação à sua personalidade. Serão muitos os anúncios que convocavam os negros, por exemplo, ao trabalho. Embora mais discretos em relação ao anúncio acima transcrito, eles também anunciavam, ao mesmo tempo, o estereótipo construído e um outro modo de encará-lo. A seguir, a capa do quarto número do jornal *O Clarim*, publicado em abril de 1924.



O Clarim, anno I, num. 4. Abr. 1924.

¹¹⁰ Santos (2006 [referência eletrônica, ausência de página]).

Em matéria intitulada *Valor da raça*, o jornal dispara: “O bom nome da nossa classe, depende do nosso procedimento. É o nosso dever o de introduzir na evolução social o valor de nossa raça”. Para tanto, seria imprescindível: “trabalhar muito, numa concórdia infundável, para que possamos ver o fructo de nossos esforços, refulgir no progresso da nossa terra”. Assim, embora mais cordato, é ainda sobre a preguiça que fala *O Clarim*: seria preciso trabalhar muito, infundavelmente, para apresentar uma raça “evoluída”. Tanto a ideia do trabalho quanto a ideia da evolução direcionam-se na contramão dos estereótipos impingidos ao negro. Quanto mais trabalho, menos preguiça; quanto menos preguiça, mais evoluídos estariam os pretos aos quais falava *O Clarim*. Guimarães (2002) apontará esse discurso como elemento educativo – componente primeiro na proposta da imprensa negra –, e denominará “vícios e defeitos da massa negra” os estereótipos dos quais tratamos:

é sintomático que, nessa campanha de reeducação, seja dada ênfase aos vícios e defeitos da massa negra: a relação promíscua entre os sexos, o alcoolismo, o modo de vestir, a licenciosidade da linguagem, de gestos e modos. Fossem esses vícios pensados como produtos da escravidão, à maneira de Nabuco, fossem eles costumes de uma raça atrasada, à maneira do evolucionismo da época, a verdade é que essas lideranças negras não apenas acreditavam em tais explicações, como aceitavam também que tais estereótipos tivessem fundamento (GUIMARÃES, 2002, p. 91).

Mais do que relatar os supostos comportamentos do negro naquele início de século, Guimarães (2002) nos alerta para o fato de que as lideranças negras acolhiam tal discurso, independente de sua origem: fruto de um sistema escravocrata, ou fruto de uma “raça atrasada”, já que as teorias evolucionistas ainda estavam em voga. Sob esse ângulo, pode-se pensar que um processo de reeducação da massa negra significava também um distanciamento de sua natureza. Talvez isso signifique um “quase consentimento” em relação aos preconceitos de cor: aceita-se, entende-se, e, a fim de combatê-lo, muda-se, afasta-se de si. É pensando nisso que Guimarães (2002) afirmará, ainda, que o sentimento de inferioridade no que diz respeito aos negros estava presente não apenas nas elites, mas também nos próprios negros.

Nascimento (2003), ao contrário, defenderá uma inversão dessa lógica: segundo a autora, as publicações aqui expostas – que buscavam modelar, de algum modo, o comportamento do negro – não sinalizavam a aceitação de uma inferioridade congênita, mas uma recusa a essa convicção: “a postura é de projetar a igualdade em contraposição ao discurso racista, impor como incontestável a falsidade do estereótipo e assim recusar a inferioridade atribuída”

(NASCIMENTO, 2003, p. 228). Essa mesma postura pode ser percebida em Santos (2006)¹¹¹, segundo o qual a crítica presente nos periódicos da imprensa negra “não deve ser entendida como sinônimo de uma visão negativa dos próprios periódicos em relação à população negra. Tampouco deve ser dela deduzida uma suposta vida desregrada por parte dos negros”.

Em outras palavras, não poderíamos depreender de tais publicações uma autocrítica da população negra, mas uma tentativa de superar a visão preconceituosa que pairava sobre seu comportamento, a fim de promover a integração social entre os grupos. Se havia um apelo à “moral” e aos “bons costumes” da época – ainda que estes fossem impostos pela elite branca – este apelo refletia “a necessidade de afirmar, contra a imagem estereotipada cultivada pelo racismo, outra limpa e positiva, de honorabilidade e polidez, para contrapor à imagem do negro como selvagem” (NASCIMENTO, 2003, p. 227). Símbolo dessa “contra-imagem” proposta são os concursos de beleza promovidos pela população negra, que, não apenas auxiliavam na construção de um conceito de beleza negra, mas, principalmente, se apresentavam como uma réplica à imagem da mulata promíscua que vimos nascer no período escravocrata: aquela *mulata fácil*, vendida como objeto sexual aos caprichos do senhor, conforme Freyre ([1933] 2006, p. 367). O que teríamos, aqui, é a valorização de uma beleza moldada pelos ditames da moral e dos bons costumes, em contraposição a uma beleza objeto, ligada a fetiches sexuais.

É, pois, com o objetivo de oferecer visibilidade a uma dada beleza negra que diversos jornais da época – *O Menelick*, *Getulino*, *Elite*, *O Patrocinio*, *Progresso* – lançaram, em suas páginas, concursos de beleza dedicados exclusivamente às mulheres negras. Tais concursos eram realizados através de votação do público leitor e as candidatas, além de serem *agraciadas* com alguns *mimos*, eram recebidas com grandes bailes, oferecidos pelos órgãos dos quais faziam parte os jornais em questão. A seguir, alguns dos anúncios dos quais trataremos (seguidos por suas devidas transcrições).

¹¹¹ Referência eletrônica, ausência de página.

Concurso de Belleza

Abrimos com o presente numero um concurso de beleza feminina, cujo concurso será em duas tiragens distribuidas nas seguintes fórmulas: na primeira tiragem, a partir da proxima vindora, daremos uma demonstração geral de todas aquellas que mereceram votos e, na segunda, o resultado final do concurso.

Aquella que bater o « record » ornamentará com seu retrato a primeira pagina do nosso jornal, caso consinta que nós assim procedemos.

N. B.— O concurso é, bem entendido, entre a « classe » e os votos devem ser dados pelos homens que fortem assignantes, enchendo para esse fim o coupon seguinte:

CARO LEITOR

Qual é a moça mais bella no seu parecer?

É

Rua

Assignante

O Menelick, anno I, num. 2. Jan. 1916.

Concurso de Belleza

Apresentamos hoje o resumo das senhorinhas que estão sendo votadas no concurso de belleza organizado por esta folha, podendo desde já avallar as que irão obter o melhor resultado na votação.

E' o seguinte:

Lucilla de Mello — Rua		
Visconde Laguna, 49 .	23	votos
Maria Cezar	23	"
Adalgiza S. Oliveira . .	20	"
America de Oliveira . .	14	"
Durvalina de Souza . .	11	"
Aydée Harboza — Rua		
Conde de Sarzedas 77 .	9	"
Dulce de Souza	9	"
Iracema Viviane — Rua		
de Santa Cecilia, 14 .	6	"
Marietta Ferrolra — Rua		
Sto. Antonio, 230 . . .	5	"
Benedicta Ribeiro — Rua		
da Liberdade	5	"
Antouletta Rodrigues —		
Rua Julio Conceição,		
249	2	"
Suzana de Oliveira — Rua		
João Ramalho, 103 . .	2	"
Resultado da votação durante o mez de dezembro e metade de janeiro 115 votos		

AVISO

A redacção pede ás senhorinhas que se acham com os nomes inscriptos no concurso de belleza, a gentileza de enviar com antecedencia as respectivas photographias, para a commissão preceder á verificação dos votos.

Elite, anno I, num. 2. Jan. 1924.

Concurso de Belleza

Estando em voga os concursos de belleza, que têm sido adoptado pela imprensa, quasi em geral, achamos opportuno, nós que ora nos vemos á frente de uma empresa jornalística encetar-mos um concurso nas mesmas condições adoptadas pelos jornaes e revistas modernas.

Além disso, pensamos que sendo bastante numeroa nesta cidade as familias de côr, de molde abrírmos entre ellas um certamen para verificarmos entre as nossas jovens a quem cabe a palma da belleza.

No fim desse prelio que será em Setembro, serão offerecidas ás vencedoras em 1.º, 2.º e 3.º lugares, riquissimos mimos, dadas as gentis das casas commerciaes que no proximo numero descriminaremos.

Além de publicarmos o retrato das vencedoras, offerecemos-lhes tambem uma grande festa no Casino, tomando parte nella o G. D. «Luz Gam», estando já os ingressos á venda.

O elegante theatrinho da empresa Vianna & Bianchi, naquelle dia, receberá, além de profusa iluminação, cuidada ornamentação produzida pela «Floricultura Campineira», sendo, não só o espectáculo como a «saute-rie», abrilhantado por uma excellente «jazz-banda americana» completa, sob a direcção do mastro João do Amaral.

Emfim, os nossos leitores, para apurarmos qual a mais bella, têm o prazer de recortar o coupon abaixo, enchê-lo e remettel-o á nossa Redacção.

1.º CONCURSO DO

“GETULINO”

A moça mais bella é a . . .

.

Nome do votante

.

Getulino, anno I, num. 2. Ago. 1923.

Concurso Masculino

O Patrocinio abre com o presente numero, um concurso para apurar qual é o rapaz de côr mais sympathico da cidade. Para isso vamos fazer circular mais um numero desta folha, no fim deste mez, para se tornar maior a votação.

O concurso encerrar-se-á no principio do mez de Outubro, com o resultado das ultimas votações.

Ao vencedor será conferido um pequeno premio.

Concurso Masculino

Qual é o rapaz de côr mais sympathico da cidade?

VOTO EM:

.

NOME DO VOTANTE :

.

O Patrocinio, anno 2, num. 31. Set. 1928.

Concurso de Belleza

Abrimos com o presente numero um concurso de belleza feminina, cujo concurso será em duas tiragens distribuídas nas seguintes fórmulas: na primeira tiragem, a partir da proxima vindora, daremos uma demonstração geral de todas aquellas que mereceram votos e, na segunda, o resultado final do concurso.

Aquella que bater o « record » ornamentará com seu retrato a primeira pagina do nosso jornal, caso consinta que nós assim procedemos.

N. B. – O concurso é, bem entendido, entre a «classe» e os votos devem ser dados pelos homens que forem assignantes, enchendo para esse fim o cupom seguinte :

Concurso de Belleza

Apresentamos hoje o resumo das senhorinhas que estão sendo votadas no concurso de belleza organizado por esta folha, podendo desde já avaliar as que irão obter o melhor resultado da votação.

É o seguinte:

Lucilia de Mello – Rua Visconde Laguna, 49	28	votos
Maria Cezar	23	"
Adalgisa S. Oliveira	20	"
Amerien de Oliveira	14	"
Durvalina de Souza	11	"
Aydée Barboza – Rua Conde de Sarzedas, 77	9	"
Daler de Souza	9	"
Iracema Viviane – Largo de Santa Cecilia, 14	6	"
Marietta Ferreira – Rua Sto. Antonio, 230	6	"
Benedicta Ribeiro – Rua da Liberdade	5	"
Antonietta Rodrigues – Rua Julio Conceição, 249	2	"
Suzana de Oliveira – Rua João Ramalho, 103	2	"
Resultado da votação durante o mez de dezembro e metade de janeiro	115	votos

AVISO

A redacção pode ás senhorinhas que se acham com os nomes inscriptos no concurso de belleza, a gentileza de enviar com antecedência as respectivas photographias, para a commissão proceder á verificação dos votos.

Concurso de Belleza

Estando em voga os concursos de bellêza, que têm sido adoptado pela imprensa, qual em geral, achamos opportuno, nós que ora nos vemos á frente de uma empresa jornalística encertamos um concurso nas mesmas condições adoptadas pelos jornaes e revistas modernas.

Além disso, pensamos que sendo bastante numerosa nesta cidade as famílias de côr, de moldo abrimos entre ellas um certamen para verificarmos entre as nossas jovens a quem cabe a palma da belleza.

No fim desse prelio, que será em Setembro, serão offerecidos ás vencedoras em 1º, 2º e 3º lugares, riquíssimos mimos, dadivas gentis das casas commerciaes que no proximo numero descriminaremos.

Além de publicarmos o retrato das vencedoras, offerecemos-lhes tambem uma grande festa no Casino, tomando parte nella o G. D. “Luiza Gama”, estando já os ingressos à venda.

O elegante theatrinho da empreza Vianna & Bianchi, naquella dia, receberá, além de profusa illuminação, cuidada ornamentação prodigalizada pela “Floricultura Campineira”, sendo, não só o espectáculo como a “santerie”, abrilhantado por uma excellente «jazz-banda american» completa, sob a direção do maestro João do Amaral.

Enfim, os nosso leitores, para apurarmos qual a mais bella, têm somente de recortar o cupom abaixo, enche-lo e remette-lo á nossa Redacção.

Concurso Masculino

O Patrocinio abre com o presente numero, um concurso para apurar qual é o rapaz de cor mais sympathico da cidade. Para isso camos fazer circular mais um numero desta folha, no fim desde mez, para se tornar maior a votação.

O concurso encerrar-se-á no principio do mez de Outubro, com o resultado das ultimas votações.

Ao vencedor será conferido um pequeno premio.

O concurso mais antigo do qual registramos anúncio foi lançado na segunda edição do jornal *O Menelick*, publicada em 1 de janeiro de 1916. Além da cédula de votação – que perguntava: *Qual é a moça mais bella no seu parecer?* –, o anúncio trazia informações sobre o concurso, que seria realizado em duas etapas: primeiramente, seriam divulgados os nomes daquelas que, segundo o jornal, *mereceram votos*; na etapa seguinte, seria conhecido o resultado final. Aquela que fosse congratulada com o maior número de votos, caso estivesse de acordo, teria sua fotografia estampada na primeira página do jornal, o que, além de permitir a aparição de figuras femininas nas páginas do jornal, colaboraria também para o aumento de sua vendagem. Para que não restasse qualquer dúvida, em nota, *O Menelick* ainda ressaltaria: “O concurso é, bem entendido, entre a «classe»”, isto é, apenas entre mulheres *de cor*.

Já o *Getulino*, publicava em seu segundo número, datado de 5 de agosto de 1923, anúncio que noticiava o concurso que então se inaugurava, discursando não apenas sobre os prêmios a serem conferidos àquelas que conquistassem os primeiros lugares, mas também sobre os detalhes sobre o baile a ser oferecido e o modo de votação. O concurso em questão era uma iniciativa ensejada com base em outras iniciativas da imprensa: “um concurso nas mesmas condições adoptadas pelos jornaes e revistas modernas”. A novidade, assim como no caso anterior, residia no público alvo: “pensamos que sendo bastante numerosa nesta cidade as famílias de côr, de moldo abrimos entre ellas um certamen para verificarmos entre as nossas jovens a quem cabe a palma da belleza”. Além dos “riquíssimos mimos, dadivas gentis das casas commerciaes” a serem recebidos pelas vencedoras, o concurso previa ainda que essas mulheres teriam seus retratos publicados e que desfrutariam, da mesma forma, de uma grande festa, para a qual seriam encomendados serviços de iluminação, ornamentação e música. Para aqueles que desejassem oferecer seu voto a alguma senhorinha, bastaria destacar o cupom – em anexo no anúncio – e endereçá-lo à redação do jornal. Do mesmo modo, para aqueles que desejassem participar da festa, os ingressos já se encontravam à venda.

Assim como os anteriores, também o jornal *Elite* lançava seu concurso: citando o nome das candidatas e a quantidade de votos já recebida por cada uma delas, o *Elite* fazia desfilar, já em suas páginas, um sem número de mulheres negras. Entre tantas Marias, Durvalinas, Mariettas e Suzanas aqui perfiladas, ou em tantos outros jornais que promoveram concursos, estava o desejo unísono de trazer à luz uma beleza não manchada pelas cicatrizes da escravidão, e que, embora não fosse uma beleza genuinamente negra, porque miscigenada (como veremos posteriormente), ainda assim, era o corpo negro que apresentava enquanto suporte. Além

disso, é preciso salientar que o tratamento a elas designado – “senhorinhas” – possuía uma conotação de respeito, o que ratifica, novamente, uma tentativa de se contrapor à imagem da escrava sexual construída no período da escravidão, daí o recorrente uso de tal expressão nesse tipo de anúncio.

Contrapondo-se aos anúncios anteriores, o jornal *O Patrocínio* anunciaria na sua edição de 7 de setembro de 1928, um concurso masculino. Para descobrir resposta à pergunta feita na cédula de votação – *Qual é o rapaz de côr mais sympathico da cidade?* –, o jornal publicaria o anúncio em mais um número do jornal e o resultado seria divulgado no mês seguinte, em outubro. Interessante ressaltar que, embora um concurso masculino nesse momento pareça surgir à esteira dos concursos femininos, em muitos aspectos eles se afastam. Com exceção do modo de votação (ambos usavam a cédula para votação), o concurso masculino não se aproxima dos femininos no que diz respeito ao prêmio oferecido, ao anúncio, à visibilidade conferida ao vencedor e, ainda, à natureza do concurso.

Em lugar dos *riquíssimos mimos* e bailes oferecidos às mulheres, aos homens seria oferecido apenas *um pequeno premio*; sobre os anúncios, enquanto, de um lado, teríamos anúncios detalhistas, com listagem de candidatas, votações e repleto de pormenores sobre bailes e prêmios, por outro lado, teríamos um anúncio curto, objetivo, sem detalhe algum (talvez também porque não houvesse qualquer baile ou prêmio de valor considerável). No que se refere à visibilidade, todos os concursos femininos aqui flagrados ofereciam grande visibilidade à vencedora, tanto no baile que se anunciava, quanto na capa do próprio jornal: o jornal *Elite* chega a pedir que as candidatas enviem com antecedências as fotografias. Já no concurso masculino, a questão da visibilidade sequer é mencionada. E, por fim, eram concursos distintos em relação à sua natureza. Explico-me: se, em relação aos concursos femininos, procurava-se a mulher mais *bella* (como fica claro em todas as cédulas de votação, ou mesmo no título dos anúncios: *Concurso de Belleza*), em relação aos homens, o anúncio intitula-se apenas *Concurso Masculino* e procura-se aquele mais *sympathico*. Poderíamos pensar que essa seria uma concepção de beleza que associa atributos físicos às virtudes morais, tal qual o modelo que vigorou até o século XVIII (LIPOVETSKY, 2000). Sob essa ótica, quantos mais atributos morais uma pessoa tivesse, maior seria considerada sua beleza. No entanto, ainda assim, é preciso reparar que não se fala – nem no título do anúncio, nem em seu texto – em *beleza*, propriamente dita, tampouco em corpo, em atributos físicos. Talvez

esse modelo de beleza – produzida entre o corpo e a moral – fique mais claro no decorrer do concurso *Miss Progresso*, a seguir:

“MISS PROGRESSO”

O interesse despertado pelo certamen que abrimos, para escolher entre as senhorinhas bellas, a quem deve ser dado o título de «Miss Progresso», continua intenso.

Assim atendendo a solicitações que nos foram feitas, resolvemos deixar para Fevereiro a apuração final dando azo assim que as votações montem a uma cifra respeitável.

A lista dos premios, serão acrescentadas mais algumas prendas que na proporção que nos chegarem ás mãos, daremos publicidade.

A festa dedicada a «Miss Progresso» revestir-se-á de brilho excepcional, estando os encarregados de leva-la a bom termo, desde já elaborando o programma.

Os leitores, portanto não deixem, de encher o coupon abaixo e envia-lo a nossa redacção.

Até hoje receberam votos as senhorinhas:

Clarizia Soares Braga	58	Votos
Malvina Alves	58	“
Alice Silva	34	“
Maria Olivia da Silva	30	“
Iracema Santos	28	“
Beatriz V. de Carvalho	26	“
Ritinha Baptista	26	“
Felicia Assis	24	“
Nair Vieira	23	“
Ruth C. Wanderley	20	“
Rosalina Aquino	20	“
Lina Xavier de Toledo	19	“
Nene Bordinê	18	“

CONCURSO N. 1

Deve ser dado o titulo de “MISS PROGRESSO”

a

residente á.....

N.....

Votante

Progresso, anno II, num. 20. Jan. 1930.

“MISS PROGRESSO”

O interesse despertado pelo certamen que abrimos, para escolher entre as senhorinhas bellas, a quem deve ser dado o título de «Miss Progresso », continua intenso.

Assim atendendo a solicitações que nos foram feitas, resolvemos deixar para Fevereiro a apuração final dando azo assim que as votações montem a uma cifra respeitável.

À lista dos premios, serão acrescentadas mais algumas prendas que na proporção que nos chegarem ás mãos, daremos publicidade.

A festa dedicada a «Miss Progresso » revestir-se-á de brilho excepcional, estando os encarregados de leva-la a com termo, desde já elaborando o programma.

Os leitores, portanto não deixem, de encher o coupon abaixo e envia-lo a nossa redacção.

Até hoje receberam votos as senhorinhas:

Clarizia Soares Braga	58	Votos
Malvina Alves	58	“
Alice Silva	34	“
Maria Olivia da Silva	30	“
Iracema Santos	28	“
Beatriz V. de Carvalho	26	“
Ritinha Baptista	26	“
Felicia Assis	24	“
Nair Vieira	23	“
Ruth C. Wanderley	20	“
Rosalina Aquino	20	“
Lina Xavier de Toledo	19	“
Nene Bordinê	18	“

Em 20 de janeiro de 1930, o jornal *Progresso* publicava nota sobre o concurso *Miss Progresso*. Bem como todos os outros, era um concurso que visava escolher, por meio de cédula de votação anexada ao anúncio, a *senhorinha mais bella* entre todas as mulheres negras, a qual seriam oferecidos não apenas os prêmios a ela destinados, como também uma festa de *brilho excepcional*. Justificando grande interesse do público pelo evento, O *Progresso* adia em um mês a apuração final, mas apresenta, no entanto, uma parcial dos votos, na qual as *senhorinhas* Clarizia Soares Braga e Malvina Alves dividiam a primeira colocação, ambas com 58 votos. No mês seguinte, mais precisamente em 15 de fevereiro de 1930, o jornal enfim torna pública a apuração final dos votos e as vencedoras do concurso, conforme matéria (seguida de transcrição):

Miss Progreso

Precisamos cuidar das moças de côr. - flores que
estiolam sob o peso do trivial nas estufas senhoriaes,
diz-nos a senhorinha Malvina Alves

A senhorinha Beatriz X. de Carvalho - requer a mulher
preta, uma oportunidade para "por à prova a sua
indiscutida capacidade de inteligência"



Beatriz X. de Carvalho

que com apreciável votação alcançou o título de vice "Miss Progreso"

O resultado do nosso «Concurso de Belleza», talvez surpreenda nossos leitores, como nos surpreendeu também. Sabíamos da cabala dos grupos que se formaram, mas não contávamos com a sua situação a última hora.

Quando procedíamos, perante os interessados, a apuração final, chegamos a uma avalanche de votos que mudou por completo a votação conhecida, ficando então, assim disposta:

Malvina Alves	204
Beatriz X. de Carvalho	183
Levícia da Silva	175
Evangeline X. de Carvalho	174

Iracema Santos	170
Clarizila Soares Braga	130
Nair Vieira	128
Alice Silva	128
Ruth C. Wanderley	120
Ritinha Baptista	118
Nene Bordine	104
Rosalina Aquino	101

..

Depois de assignada a acta do concurso, transportamo-nos, para a residência da senhorinha Malvina Alves, na Avenida Angelica, para lhe dar a grata nova.

— Não é com orgulho, — diz nos a senhorinha Malvina, — que recebo o título de *Miss Progreso*, mas com satisfação; porque sei cheio de responsabilidades.

Toda a mulher gosta de sacrificios. E a laíza symbolica é uma cruz.

Sou grata aos sr.s, em marcar-me assim, para que vejam em mim, especialmente as minhas colleaguinhas, não um typo de belleza, mas a imagem apagada, que encarna todas as virtudes da abnegada Raça Negra, a que pertenceo prazerosamente!

E os lindos olhos de *Miss Progreso*, como dois cismos pretinhos, nadavam em lagrimas.

— Chora, porque?!

— Não pela honra de que me investiram e nem por mim, — como disse o Divino Mestre — mas pela minha gente, e em particular pela

mulher preta, que deve ser tratada com melhor carinho.

Ella merece.

Se veneramos hoje a *Mãe Preta*, pelas noites indormidas que passou com as maiores figuras do Brasil infantil, é de muita justiça que cultuemos de suas legítimas filhas — flores que estiolam sob o peso do trivial nas estufas senhoriaes.

Deixamos *Miss Progreso*, Moça culta, inteligente sua conversa sadia prende sempre quem della se aproxima.

— D. Beatriz, o segundo lugar — dissemos logo ao entrar — é..

— .. da Clarizila ou da Malvina, utalhou-nos sorridente.

— Não. E' seu.

Um riso argentino que fazia inveja



Evangeline X. de Carvalho

que obteve o 4.º lugar

= Miss Progresso =

Precisamos cuidar das moças de côr. – flores que estiolam sob o peso do trivial nas estufas senhoriaes, diz-nos a senhorinha Malvina Alves

A senhorinha Beatriz X. de Carvalho – requer à mulher preta, uma oportunidade para “por à prova a sua indiscutida capacidade de intelligencia”.

O resultado do nosso « Concurso de Belleza », talvez surpreenda nossos leitores, como nos surpreendeu também. Sabíamos da cabala dos grupos que se formaram; mas não contávamos com a sua actuação a ultima hora.

Quando precedíamos, perante os interessados, a apuração final, chega-nos uma avalanche de votos que mudou por completo a votação conhecida, ficando então, assim disposta:

Malvina Alves	204
Beatriz V. de Carvalho	183
Levica da Silva	175
Evangelina X. de Carvalho	174
Iracema Santos	170
Clarizia Soares Braga	130
Nair Vieira	128
Alice Silva	128
Ruth C. Wanderley	120
Ritinha Baptista	118
Nene Bordinê	104
Rosalina Aquino	101

Depois de assignada a acta do concurso, transportamo-nos, para a residencia da senhorinha Malvina Alves, na Avenida Angelica, para lhe dar a grata nova.

– Não é com orgulho, – diz-nos a senhorinha Malvina, – que recebo o titulo de *Miss Progresso*, mas com satisfação; porque sei cheio de responsabilidades.

Toda mulher gosta de sacrificios. E a faixa symbolica é uma cruz.

Sou gratas aos srs. em marcar-me assim, para que vejam em mim, especialmente as minhas colleguinhas, não um typo de belleza, mas a imagem apagada, que encarna todas as virtudes da abnegada Raça Negra, a que pertencem prazerosamente!

E os lindos olhinhos de *Miss Progresso*, como dois cysnes pretinhos, nadavam em lagrimas.

– Chora, porque?!

– Não pela honra de que me investiram e nem por mim, – como disse o Divino Mestre – mas pela minha gente, e em particular pela mulher preta, que deve ser tratada com melhor carinho.

Ella merece.

Se veneramos hoje a *Mãe Preta*, pelas noites indormidas que passou com as maiores figuras do Brasil infante, é de muita justiça que cuidemos de suas legitimas filhas – flores que estiolam sob o peso do trivial nas estufas senhoriaes...

Deixamos *Miss Progresso*, Moça culta, intelligente sua conversa sadia prende sempre quem della se approxime...

– D. Beatriz, o segundo logar – dissemos logo ao entrar – é...

– ... da Clariza ou da Malvina, atalhou-nos sorridente.

– Não. É seu.

Um riso argentino que faria inveja ao mais mavioso canarinho da terra, encheu toda a sala. Depois. – « Não compro bonde », quem é que teria o mau gosto de empannar o brilho do seu certamente tornando-me a vice *Miss Progresso* ?

Convencida da veracidade da nossa asserção, a senhorinha Beatriz de Carvalho, fala-nos com entusiasmo dos valores da Raça que ufanamos de pertencer.

Aurea Pires, a poetisa preta, que escrevia com alma as mysticas poesias que enriquece a literatura nacional, não foi esquecida.

– Os senhores que caminham na vanguarda das grandes emprezas poderiam, ao acervo de seu activo accrescentar mais um grande movimento em favor da mulher preta. Ella precisa libertar-se mais uma vês.

Ir para a regencia das escolas, para os escriptorios, para a caixa dos estabelecimentos commerciaes, para a bilheteria dos cinemas, para os Centros Telephonicos, enfim para os logares em que possa por à prova a sua indiscutida capacidade de intelligencia.

Em homenagem a sua *Miss*, o Progresso offerece ás exmas. famílias, uma recepção, no dia 22, ás 22 horas no predio 5 da rua Conceição.

No baile não é permitido o uso de fantasia, sendo facultativas batalhas de lança-perfume, confettis e serpentinas.

Miss Progresso, dará entrada no salão ás 23 horas, sendo nessa occasião cumprimentada por um dos nossos redactores.

Em seguida a senhorinha Lais de Moraes, na qualidade de detectora do primeiro premio de belleza getula no Brasil, a porá a faixa symbolica a senhorinha Malvina Alves.

Distribuidos os prêmios, proseguirá o baile durante o qual far-se-ão ouvir em números de variedades diversas pessoas.

A matéria que anuncia as vencedoras já começa por uma surpresa dos próprios organizadores: “O resultado do nosso « Concurso de Belleza », talvez surpreenda nossos leitores, como nos surpreendeu também”. A *senhorinha* Clarizia Soares Braga, que até o mês anterior dividia o primeiro lugar com Malvina Alves, acaba por amargar a 6ª colocação e deixa sua então concorrente com o título de *Miss Progresso*. No mesmo compasso, a *senhorinha* Beatriz V. de Carvalho, que durante a parcial gozava apenas da 6ª colocação, finda o concurso como vice *Miss Progresso*. Anunciadas as vencedoras, os organizadores do concurso se deslocam até a casa das felizardas, onde elas seriam entrevistadas.

O discurso das vencedoras talvez ofereça indícios do conceito de beleza que as teria levado à vitória. Indagada sobre o título de *Miss Progresso*, Malvina Alves dispara: “Sou grata aos srs. em marcar-me assim, para que vejam em mim, especialmente as minhas colleguinhas, não um typo de beleza, mas a imagem apagada, que encarna todas as virtudes da abnegada Raça Negra, a que pertenço prazeirosamente!”. Não por acaso, os jornalistas, ao saírem de sua casa, diriam: “Deixamos *Miss Progresso*, Moça culta, inteligente sua conversa sadia prende sempre quem della se approxime...”. Sobre seu corpo, um rápido comentário: “E os lindos olhinhos de *Miss Progresso*, como dois cysnes pretinhos, nadavam em lagrimas”.

Na casa da vice *Miss Progresso*, a *senhorinha* Beatriz V. de Carvalho, a primeira reação surge como uma negativa a qualquer padrão de beleza. Nas palavras da própria: “quem é que teria o mau gosto de empannar o brilho do seu certamen tornando-me a vice *Miss Progresso*?”. No entanto, conferida a legitimidade da informação, bem como a beleza de seu sorriso – “um riso argentino que faria inveja ao mais mavioso canarinho da terra” – a vice *Miss* toma a palavra para falar, agora, não de uma beleza física, mas dos *valores da raça*: segundo ela, a mulher negra precisaria de uma segunda libertação, para a qual sua atuação no mercado de trabalho e a demonstração de sua capacidade intelectual seriam fatores imprescindíveis. “Ir para a regencia das escolas, para os escriptorios, para a caixa dos estabelecimentos commerciaes, para a bilheteria dos cinemas, para os Centros Telephonicos, enfim para os logares em que possa por à prova a sua indiscutida capacidade de intelligencia”, era a proposta da *senhorinha* Beatriz V. de Carvalho.

Tanto no discurso de Malvina Alves quanto no discurso de Beatriz V. de Carvalho, o que nos salta aos olhos, antes da exaltação de uma beleza física em relação ao corpo negro, é uma atuação política. A entrevista concedida por elas faz confundir, agora sim, indiscutivelmente, beleza e moral: o título a elas atribuído não seria fruto de suas curvas, de sua sensualidade, de seu poder de sedução, ou de seu aspecto angelical; seria fruto, outrossim, de uma beleza que decorre de sua moral, de sua lucidez diante da organização social, de sua *conversa sadia*, de sua *indiscutida capacidade de inteligência*. Malvina Alves, ao ser entrevistada, diz não representar um padrão de beleza, mas as virtudes da *raça* a que pertence. Beatriz V. de Carvalho, ao duvidar do bom gosto daqueles que a elegeram, ressalta que é preciso, à mulher negra, “por à prova a sua indiscutida capacidade de inteligência”.

Ao mesmo tempo em que as entrevistas acenam um deslocamento no que se refere à imagem da mulher negra escravizada, também apresentam uma aproximação com a concepção de beleza que vigorou até o século XVIII, “que tem por característica fundamental não separar a beleza física das virtudes morais. Reflexo da bondade moral, a beleza, nas culturas tradicionais, não tem autonomia, é a mesma coisa que o bem” (LIPOVETSKY, 2000, p. 121). Assim, é essa concepção de beleza que nos parece ser retomada quando se anuncia um concurso de “beleza”, especificamente, e se elege a candidata mais inteligente. Como se pode ver, não há, em momento algum, a exaltação de uma beleza do corpo negro, precisamente. Nesse momento, a beleza negra não passa pelo corpo negro, mas pela sua moral. Prova disso é o quase apagamento de comentários sobre o corpo quando da descrição das eleitas pelo concurso *Miss Progresso*.

Talvez pudéssemos partir da fotografia das mulheres eleitas para traçar, quem sabe, senão um modelo de beleza, algum aspecto que possa nos oferecer regularidade na descrição de seus corpos. Primeiramente, é preciso salientar o apagamento da vencedora: não há registro fotográfico da *Miss Progresso*! Paradoxalmente, as fotografias publicadas dizem respeito à Beatriz de Carvalho, que obteve o título de vice *Miss Progresso*, e à Evagelina X. de Carvalho, que finalizou as votações ocupando o quarto lugar (e que sequer fora entrevistada!). Já de partida, as fotografias contrastam com o discurso de ativismo político impetrado pelas entrevistadas: em detrimento de um certo vigor político, que nos levaria a uma postura forte, segura e altiva, o que as fotografias nos apresenta são duas mulheres sentadas, em posições de extrema passividade, delicadeza e languidez.

Além disso, a salvo pelas legendas, as duas fotografias em questão parecem idênticas: o mesmo cenário, a mesma pose, vestimentas semelhantes, bem como a expressão do rosto. São registros feitos ao ar livre (ou em cenário montado que o valha), onde as retratadas aparecem de vestido claro (que não nos deixa pensar ser o mesmo apenas por conta do colete usado pela *senhorinha* Evangelina), ornamentados com um colar (de diferentes tamanhos) e uma pulseira na mão direita (que repousa na cadeira enquanto a mão esquerda sustenta seu queixo). Para além da vestimenta e dos traços físicos mais detalhados (inacessíveis devido à qualidade das fotografias), um critério de beleza que nos parece claro nas fotografias estampadas (e que nos chama a atenção pelas discussões do capítulo anterior) é o cabelo. As duas possuem o mesmo tipo de cabelo: lisos. Atentos às *margens* do enunciado, encontramos, naquela mesma edição de *Progresso*, não distante da matéria em que as fotografias aparecem, os seguintes anúncios :



Progresso, anno II, num. 21. Fev. 1930.



É sintomático que esses anúncios apareçam num jornal escrito por negros, para negros e na mesma edição da publicação de que tratávamos. Trata-se da propaganda de dois salões de beleza: o primeiro, denominado *Instituto Dulce*, já expõe no título do anúncio: *Cabellos lisos a 3\$000*; o segundo, denominado *Salão Brasil*, ainda que mais discreto, se declara *especialista em cabellos de pessoas de cor*. É possível considerar, aqui, uma extensão do conflito gerado no período escravocrata, já que, naquele contexto, como visto no capítulo anterior, o tom da pele e a textura do cabelo eram tomados como critérios para estabelecer a função do escravo no interior do sistema, definindo suas atribuições e construindo, paralelamente, uma hierarquização entre os próprios escravos (GOMES, 2006). Nascia ali o gosto pelo cabelo cacheado, primeiramente, fruto da miscigenação, e, posteriormente, pelas práticas alisamento, na corrida em busca do *status social*. Os anúncios que flagramos, bem como as fotos das eleitas em concursos de beleza, são a exacerbação e a consolidação desse processo. Como prova disso, teríamos, ainda, a publicidade a seguir.

Uma invenção maravilhosa!...

“O CABELISADOR”

ALISA O CABELLO O MAIS CRESPO SEM DOR

Uma causa que até agora parecia impossível e que constituía o sonho dourado de milhares de pessoas, já é hoje uma realidade irrefutável.

Quem teria jamais imaginado que seria possível **alisar** o cabelo, por mais crespo que fosse, tornando-o comprido e sedoso?

Graças á maravilhosa invenção do nosso **“CABELISADOR”**, consegue-se, em conjunto com duas **“Pastas Mágicas”**, alisar **todo e qualquer cabelo, por muito crespo que seja.**

Com o uso deste maravilhoso instrumento, os cabelos não só ficam **infallivelmente** lisos, mas também mais compridos.

Quem não prefere ter a cabelleira lisa, sedosa e bonita em vez de cabelos curtos e crespos? Qual é a pessoa que não quer ser elegante e moderna?

Pois o nosso **“CABELISADOR”** alisa o cabelo o mais crespo **sem dôr.**

O nosso estojo contém todo o necessário para esse fim, não havendo necessidade de cabelleiro. **Fazer-se tudo em casa, discreta e economicamente, sem perigo e sem a menor dôr.**

O **CABELISADOR** e as **“Pastas Mágicas”** podem ser usados com toda a confiança, pois absolutamente não prejudicam o cabelo, sendo o seu emprego facilmente e sempre eficaz.

Fabricamos duas qualidades de **“CABELISADOR”**: uma para cabelo muito crespo, n° 1, e outro para cabelos menos crespos, n° 2.

Quando as **Pastas Mágicas** N° 1 ou 2, contidas no estojo se acabarem, encontrar-se-ão sempre outras nas boas farmácias e casas de perfumarias, etc., ou no nosso Depósito Geral, á Praça da Sé N. 14, Sala 4, 2° andar — Tel.: 2-1706 São Paulo.

Ficamos no inteiro dispor da nossa distincta clientela para todas as explicações que forem necessárias, bem como nos promptificamos a fazer demonstrações, ás pessoas que assim o desejarem: em nosso escriptorio, á Praça da Sé, 14, Sala 4, 2° andar, São Paulo.

Podemos mandar o **“CABELISADOR”** para todas as partes do Brasil mediante pagamento adiantado.

O Clarim d'Alvorada, anno VI, num. 16. Maio 1929.

Uma invenção maravilhosa!...

“O CABELISADOR”

ALISA O CABELLO O MAIS CRESPO SEM DOR

Uma causa que até agora parecia impossível e que constituía o sonho dourado de milhares de pessoas, já é hoje uma realidade irrefutável.

Quem teria jamais imaginado que seria possível **alisar** o cabelo, por mais crespo que fosse, tornando-o comprido e sedoso?

Graças á maravilhosa invenção do nosso **“CABELISADOR”**, consegue-se, em conjunto com duas **“Pastas Mágicas”**, alisar **todo e qualquer cabelo, por muito crespo que seja.**

Com o uso deste maravilhoso instrumento, os cabelos não só ficam **infallivelmente** lisos, mas também mais compridos.

Quem não prefere ter a cabelleira lisa, sedosa e bonita em vez de cabelos curtos e crespos? Qual é a pessoa que não quer ser elegante e moderna?

Pois o nosso **“CABELISADOR”** alisa o cabelo o mais crespo **sem dôr.**

O nosso estojo contém todo o necessário para esse fim, não havendo necessidade de cabelleiro. **Fazer-se tudo em casa, discreta e economicamente, sem perigo e sem a menor dôr.**

O **CABELISADOR** e as **“Pastas Mágicas”** podem ser usados com toda a confiança, pois absolutamente não prejudicam o cabelo, sendo o seu emprego facilmente e sempre eficaz.

Fabricamos duas qualidades de **“CABELISADOR”**: uma para cabelo muito crespos, n° 1, e outro para cabelos menos crespos, n° 2.

Quando as **Pastas Mágicas** N° 1 ou 2, contidas no estojo se acabarem, encontrar-se-ão sempre outras nas boas farmácias e casas de perfumarias, etc., ou no nosso Depósito Geral, á Praça da Sé N. 14, Sala 4, 2° andar — Tel.: 2-1706 São Paulo.

Ficamos no inteiro dispor da nossa distincta clientela para todas as explicações que forem necessárias, bem como nos promptificamos a fazer demonstrações, ás pessoas que assim o desejarem: em nosso escriptorio, á Praça da Sé, 14, Sala 4, 2° andar, São Paulo.

Podemos mandar o **“CABELISADOR”** para todas as partes do Brasil mediante pagamento adiantado.

Embalada pelo rótulo das línguas de madeira – reparemos na extensão demasiada do texto publicitário, bem como em sua densidade –, a publicidade do *Cabelisador* é categórica: a prática do alisamento era o *sonho dourado de milhares de pessoas*, desejo incontestável, que agora tinha fácil solução. *Por muito crespo que seja*, como bem imagina o anúncio, o produto em questão haveria de resolver o "problema" da mulher moderna. Afinal: *Quem não prefere ter a cabelleira lisa, sedosa e bonita em vez de cabelos curtos e crespos? Qual é a pessoa que não quer ser elegante e moderna?* O que a publicidade vendia era um ideal de beleza eugênico, historicamente construído e perpassado por relações de poder. Para ser considerada bonita, elegante e moderna, era preciso ceder a esse padrão. Segundo Lopes (2002, p. 417), "a pele e o cabelo ascenderam à condição de nobreza nas discussões dos escritores preocupados em recomendar o cuidado das aparências negras". Assim, não seria gratuito o "investimento propagandístico" realizado em prol do cabelo crespo: ainda segundo Lopes (2002, p. 417), era preciso torná-lo socialmente apresentável.

Entre os anos 20 e 30, a exigência dos cabelos lisos era constante em reportagens e anúncios publicitários. Por conseguinte, técnicas e produtos apropriados para se conseguir um cabelo menos crespo e menos volumoso conquistaram forma e valor. Vendedores, salões e alisadeiras, que se autodenominavam modernos no ramo, veiculavam a pasta e o pente quente como métodos mais seguros para alisar o cabelo e adquirir, após o alisamento, outros cortes em voga pelo mundo afora, ou mais especificamente os penteados franceses (LOPES, 2002, p. 417).

Nesse contexto, o *Cabelisador* aparecia como uma alternativa estética que vinha responder a uma exigência social e histórica. Não por acaso, as pastas do produtos são chamadas *pastas mágicas*: a elas estava reservado o poder de subverter a estética natural do negro em nome de um padrão de beleza dominante. Aliadas ao pente quente, essas pastas prometiam beleza e modernidade à mulher negra sem causar-lhe dor, além de dispensar a necessidade de ir ao salão ou de solicitar a ajuda de um cabelereiro. O *sonho dourado* daquele momento nos parece ser, na verdade, um sonho *negro*, que parte da prática de alisamento, mas que não se resume ou não se limita a ela: é um sonho que vai além, e que também começa muito antes dessa *invenção maravilhosa* que é o *Cabelisador*. Falamos de um sonho que condensa a busca por um *status*, bem como a busca por uma aceitação/ inserção social através da estética, ainda que isso lhe custasse uma profunda manipulação de seu corpo. Apostar num padrão de beleza genuinamente negro não representaria qualquer alcance. Nas tramas da história, era a estética branca que prevalecia enquanto modelo a ser seguido. Assim como o alisamento dos cabelos,

o clareamento da pele também nos é sintomático desse período. Em setembro de 1930, *O Clarim d'Alvorada* publicava:

Atenção. Milagre!... Outra grande descoberta deste século, é o creme liquido milagre – dispensa o pó de arroz... Formula Scientifica Allemã para o tratamento da pelle usando uma vez usa sempre. Para combater as sardas, pannos espinhas e rugas. Clarea e amacia a cútis. [...] Pedidos e demonstrações, grátis neste redacção. Para tel-a mais 3\$000 para o pote (*O Clarim d'Alvorada*, 28/09/1930)¹¹².

Mais uma vez encontramos, aqui, ressonâncias da seleção eugênica às quais eram submetidos os negros escravizados: cabelo e tom de pele seriam sempre atributos a serem observados e hierarquizados numa gradação onde o objetivo final seria o padrão branco. Retomando Zé da Esquina (pseudônimo de um escritor de *O Clarim d'Alvorada*), Lopes (2002, p. 419) ressalta que era comum, em dias de festas – talvez em todos aqueles bailes oferecidos ao final de cada concurso de beleza – as mulheres fazerem largo uso de cosméticos: "contribuidores da formação de uma aparência branca". No que diz respeito ao clareamento da pele, a princípio, o uso excessivo do pó de arroz cumpria o papel de atenuá-la. Posteriormente, o pó de arroz seria substituído pelo líquido *Milagre*, produto alemão, conforme anúncio acima. Para além de espinhas, rugas ou sardas, o "milagre", bem como a "mágica" das pastas do *Cabelisador*, estava em corromper, de algum modo, a estética negra.

Essa postura nos permite depreender, daqui, uma tentativa de afirmação que aceita a superioridade do olhar do outro: o negro *dança conforme a música* e entra na briga por um espaço/status social. As três primeiras décadas do século XX seriam mesmo marcadas pelos resquícios do período escravista, mas apresentaria, em contraproposta, uma imprensa militante, pulverizada entre tantos periódicos, que oferecia ao negro, além de voz, visibilidade e espaços de sociabilidade. De 1931 em diante, a Frente Negra Brasileira e o Teatro Experimental Negro dariam continuidade a tantos ideais.

3.2 Frente Negra Brasileira e A Voz da Raça

Nas palavras da vice *Miss Progresso*, a *senhorinha* Beatriz V. de Carvalho, em 1930, poderia já estar o mote que daria continuidade à discussão que traçamos nesse capítulo. Segundo ela,

¹¹² Domingues (2002 [referência eletrônica, ausência de página]).

era imprescindível, à mulher negra do seu tempo, a penetração no mercado de trabalho: "Ir para a regencia das escolas, para os escriptorios, para a caixa dos estabelecimentos commerciaes, para a bilheteria dos cinemas, para os Centros Telephonicos, enfim para os logares em que possa por à prova a sua indiscutida capacidade de intelligencia". Essa reivindicação denunciava as condições de trabalho e sobrevivência dos negros até a terceira década do século. De acordo com Nascimento (2003, p. 231), "alijada do mercado de trabalho da ainda nascente indústria, vivia de biscates ou de empregos eventuais e temporários, morava em cortiços ou porões e sofria um quadro deprimente em matéria de condições de saúde", além da alta taxa de analfabetismo e de sua predominância na área rural.

É nesse contexto que surgia a Frente Negra Brasileira, fundada em 16 de setembro de 1931, com sede na rua da Liberdade, em São Paulo. Embora sua estrutura organizacional fosse bem complexa – "muito mais do que a quase inexistente dos jornais negros que a precederam e possibilitaram o seu aparecimento", conforme ressalta Munanga;Gomes (2006, p. 116) –, sua proposta não era de todo nova, resumia-se ao lema *Congregar, educar, orientar*. Considerada por Nascimento (2003, p. 232) como "a maior expressão da consciência política afro-brasileira da época", a Frente carregava o desejo de aglomerar as tantas associações afro-brasileiras, reunindo forças num movimento de massa, com vistas a resgatar o negro da condição de exclusão em que se encontrava, não apenas no que diz respeito à economia e ao comércio, mas também ao ensino e aos locais de sociabilidade. Tudo isso foi articulado no *Manifesto à gente negra*, que a Frente publicou em *O Clarim d'Alvorada*, na edição de junho de 1929:

O problema negro brasileiro é o da integralização absoluta, completa, do negro, em toda a vida brasileira (política, social, religiosa, econômica, operária, militar, diplomática, etc.). O negro brasileiro deve ter toda formação e toda aceitação, em tudo e em toda parte [...]" (*O Clarim d'Alvorada*, 08/06/1929 in NASCIMENTO, 2003, p. 232).

Sobre a *integralização absoluta* de que fala o *Manifesto*, Guimarães (2002) apostaria numa radicalização do processo, advogando a afirmação de uma negritude "brasileira" antes de mais nada, em detrimento da exaltação dos bens simbólicos "afro-brasileiros" especificamente. Nas palavras do autor, tratava-se de "afirmar o negro como 'brasileiro' – renegando as tradições culturais afro-brasileiras, responsabilizadas pelos estereótipos que marcavam os negros – e denunciando o preconceito de cor que os alijava do mercado de trabalho em favor dos estrangeiros" (GUIMARÃES, 2002, p. 87). Assim, a integração que almejava o negro passava

por um discurso nacionalista: “[...] se o Brasil é dos seus filhos brasileiros, a ninguém mais êle pertence do que ao negro que, tradicional e incontestavelmente foi, é e será o geuino brasileiro”, apostava Arlindo Alves Soares no jornal *A voz de raça*, em 17 de março de 1934.

O meio de atuação da Frente não era outro senão aquele já traçado nas décadas anteriores: a educação – porque “o negro venceria à medida que conseguisse firmar-se nos diversos níveis da ciência, das artes e da literatura” (MUNANGA; GOMES, 2006, p. 118) – e os direitos da cidadania. Com esse intuito, a Frente não tardou em se espalhar por todo o estado de São Paulo: segundo Domingues (2007), foram mais de 60 delegações e 30 mil membros efetivos, espalhados por diversos estados como Rio de Janeiro, Pernambuco, Bahia, Rio Grande do Sul, etc. No casarão que tomara enquanto sede, abrigava salão de beleza, salão de jogos, oficina de costura, serviços médicos e eleitorais, além das escolas voltadas ao público negro infantil, desfiles, atos públicos, conferências públicas, seminários e uma série de outros eventos que conjugava milhares de pessoas e tinha por fim um protesto político contra a discriminação. Paralelamente, considerava-se a Frente um centro divulgador de um estilo de vida que obedecia aos padrões de moralidade da época – “um estilo de vida honrosa”, como ressaltava Nascimento (2003, p. 233) –, em contraposição aos estereótipos que ainda recaíam sobre a mulher negra: “lasciva, volúvel, mulher à-toa, prostituta” (DOMINGUES, 2007, p. 356).

A mulher fretenegrina, aliás, teria certa visibilidade no seio da organização, principalmente quando se tratava de incorporar a mulher negra ao mercado de trabalho. Criou-se, por exemplo, o Departamento de Colocações Domésticas, que além de trabalhar na manutenção de uma boa imagem à mulher, também a encaminhava ao trabalho: “seu objetivo era conseguir serviços domésticos – cozinheira, passadeira, copeira e lavadeira – para as fretenegrinas” (DOMINGUES, 2007, p. 357). Para além desse Departamento, em algumas delegações da Frente, existia o Núcleo de Senhoras, a Direção Feminina, ou, ainda, na própria sede, a Sala Feminina. Esta última seria constituída, ainda, por dois organismos internos: Rosas Negras e Cruzada Feminina. Paradoxalmente, segundo Domingues (2007), não se pode superestimar o papel da mulher do interior da organização, uma vez que elas não estavam presentes em cargos de instâncias decisórias, muito provavelmente pelos lugares de gênero bem demarcados à época: “o homem deveria ser forte, provedor da família e ocupante do espaço público; em contrapartida, a mulher devia ser frágil, carinhosa e ficar confinada no

espaço privado do lar, provavelmente cuidando da prole e das tarefas domésticas” (DOMINGUES, 2007, p. 359).

As Rosas Negras tinham por responsabilidade a promoção de saraus e festivais dançantes, que, além de oferecer entretenimento, oferecia, do mesmo modo, um teor político: primeiramente, apresentava-se peças e recitais que tinham um caráter educativo e, em seguida, o baile dançante, regado a tango, valsa e *fox-trot*. Já a Cruzada Feminina, ocupava-se em fortalecer a atuação educativa e cultural da Frente Negra, mais precisamente no que concerne ao material escolar dos cursos oferecidos e à infraestrutura das escolas. Por outro lado, também organizou a festa da Natal das crianças e concursos de beleza voltados à mulher fretenegrina, numa via de valorização estética. Embora sejam escassos os registros de tais concursos, é possível flagrar, no jornal *A voz da raça* – porta-voz da organização –, notícia dos concursos organizados pelas delegações da Frente Negra Brasileira localizadas nas mais diversas cidades. A seguir, notas sobre os concursos que elegeram as rainhas da Frente nas cidades de Muzambinho, em Minas Gerais, e na própria sede, em São Paulo, e em Jundiaí, também no estado de São Paulo.

RAINHAS

A Delegação da F. N. B. da cidade de Muzambinho, acaba de eleger e coroar a sua rainha. A escolha recaiu na pessoa da exma. srta. Raquel Dionísia que é uma das mais ardorosas batalhadoras — padrão de exemplo — das fretenegrinas da linda cidade mineira. Bravos!

Também a sede central da F. N. B., durante o memorável “Chá de Maio” promovido pela Comissão de Moços, elegeu a sua rainha. A eleita que venceu em um empolgante plebiscito, foi a senhorinha Saara Rodrigues, apreciada declamadora que tanto tem brilhado na ribalta fretenegrina e nos palcos desta capital.

Si todas as delegações elegerem as suas respectivas rainhas, breve, teremos um numero bem elevado de magestades, tal é o numero de delegações que a F. N. B. possui. A essas duas rainhas, eu que também sou de sangue azul, me posterno numa reverente curvatura e saúdo-as cordialmente.

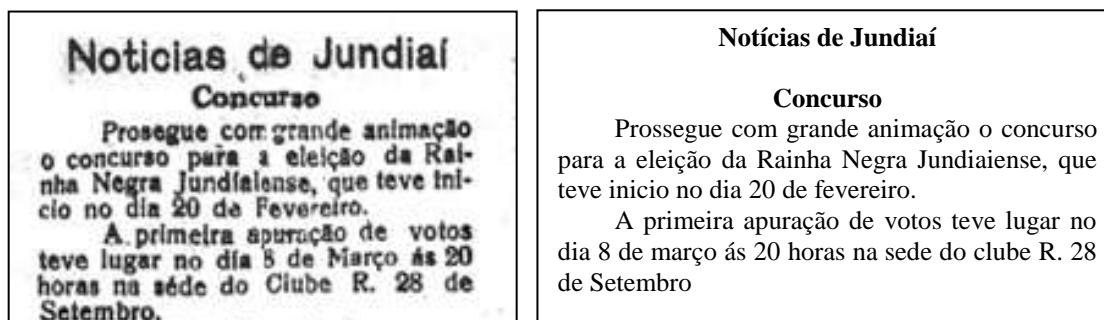
A voz da raça, anno IV, num. 67

RAINHAS

A Delegação da F.N.B. da cidade de Muzambinho, acaba de eleger e coroar a sua rainha. A escolha recaiu na pessoa da exma. srta. Raquel Dionísia que é uma das mais ardorosas batalhadoras – padrão de exemplo – das fretenegrinas da linda cidade mineira. Bravos!

Também a sede central da F.N.B. durante o memorável “Chá de Maio” promovido pela Comissão dos Moços, elegeu a sua rainha. A eleita que venceu em um empolgante plebiscito, foi a senhorinha Saara Rodrigues, apreciada declamadora que tanto tem brilhado na ribalta fretenegrina e nos palcos desta capital.

Si todas as delegações elegerem suas respectivas rainhas, breve, teremos um numero bem elevado de magestades, tal é o numero de delegações que a F.N.B. possui. A essas duas rainhas, eu que também sou de sangue azul, me posterno numa reverente curvatura e saúdo-as cordialmente.



A voz da raça, ano 1, num. 33

No primeiro anúncio, datado de julho de 1937, a cidade de Muzambinho acaba de eleger sua rainha. Raquel Dionisia era *uma das mais ardorosas batalhadoras* da Frente: *padrão de exemplo*, segundo o próprio jornal. Já na sede central, em São Paulo, foi eleita a *senhorinha* Saara Rodrigues: *apreciada declamadora*, digna de devoção pelo tanto brilho que espalhou em suas apresentações. Domingues (2007) ressaltará que, nas comemorações acontecidas no mês de maio – em homenagem ao 13 de maio –, as mulheres saíam dos papéis coadjuvantes para ganharem destaque como oradoras. Costumava-se dizer, inclusive, que a oradora mais prestigiada, Benedita Costa Pereira, devido à força de suas palavras, levava às lágrimas aqueles que a ouviam. Talvez isso explique, em parte, a eleição de Saara Rodrigues, eleita rainha na sede da Frente Negra, em São Paulo, justamente pelo modo contundente como desempenhava a função de oradora. Já em Jundiáí, a notícia publicada em 17 de março de 1934, relata apenas a animação com que transcorria o concurso, iniciado no mês anterior, além de informar data e local sobre a primeira apuração dos votos. Sobre esse concurso específico, Domingues discorrerá:

A delegação da FNB de Jundiáí, em parceria com o Clube Recreativo 28 de setembro, organizou o concurso *Rainha Negra* de Jundiáí, dentro das comemorações do 13 de maio de 1934. A vencedora foi a “graciosa senhorinha” Zeferina Apolinário (*Voz da raça*, 26/05/1934:1). Em 1936, a delegação da FNB de Mococa organizou um concurso similar para se escolher a “Rainha das pessoas de cor”. A vencedora foi Sebastiana Lima. Durante os festejos do 13 de maio no teatro daquela cidade, ela foi coroada, recebendo a “faixa simbólica entre manifestações de entusiasmo e aplausos gerais” (*Gazeta de Mococa*, 17/05/1936) (DOMINGUES, 2007, p. 363).

Entre todos os concursos aqui mencionados – nas cidades de Muzambinho, São Paulo, Jundiáí e Mococa –, durante as descrições que fazem de suas rainhas, nenhum deles faz descrição de uma beleza ligada especificamente ao corpo. Com exceção do discreto comentário feito pelo jornal *A voz da raça* sobre Zeferina Apolinário, eleita Rainha Negra de Jundiáí – “graciosa

senhorinha” —, que, sequer fala verdadeiramente sobre o corpo, todos os outros concursos justificam suas escolhas mediante critérios morais e/ou políticos: Raquel Dionisia, em Muzambinho, era *padrão de exemplo* porque *ardorosa batalhadora*; do mesmo modo, Saara Rodrigues brilhava nos palcos pela qualidade de oradora em eventos relacionados à causa racial. O “reinado” das escolhidas nos parece mais relacionado à conduta moral com que cada uma desempenhava sua função no interior da organização do que, necessariamente, relacionado a uma beleza física. O concurso seria, talvez, um modo de reconhecer a maneira como essas senhorinhas incorporaram os “códigos de civilidade” ditados pela Frente. Destarte, voltamos ao “estilo de vida honrosa” de que fala Nascimento (2003, p. 233), proposto pela Frente como “exemplo de dignidade para seus membros e agregados”. Vejamos o texto que segue.



A voz da raça, ano 1, num. 33

Em texto intitulado *Protestando*, publicado por *A voz da raça* em 17 de março de 1934 (já citado aqui), Arlindo Alves Soares protesta contra uma publicação do jornal *Diário Carioca* no dia 6 de janeiro daquele mesmo ano, onde dizia ilegítima a atuação da Frente Negra Brasileira, uma vez que não existia preconceito de cor no Brasil. Nas palavras do jornal, a Frente representava um “grande e futuro perigo para o Brasil”. Para chamar o povo negro à reivindicação de seus direitos e deslegitimar seu oponente, Arlindo Soares dirá: “possuído o

negro da instrução umas das clausulas salientes e grandemente visadas de nosso programa, ele não pode constituir grande e futuro perigo para o Brasil”. No entanto, reconhece: “existem negros (homens e mulheres) que cooperam grandemente para o retrocêso dos seus irmãos [...]. Em sua abstração á Sociedade, no ostracismo que lhe é peculiar, se concretizam os insucêssos das arrancadas para a sua ascendência”. Seria preciso, portanto, através da educação, restituir ao negro sua “alma de guerreiro”, principalmente em se tratando da “grande parcela de negros incivilizados, material e socialmente, de que se compõe a população brasileira”.

É para se contrapor a esse “ostracismo” e essa “incivilidade” – supostamente reconhecidos pelo próprio organismo – que a Frente buscará, através da educação, ajustar o comportamento negro, formatando-o num dado padrão de comportamento social e moral. Para tanto, fazia-se valer justamente do “código de civilidade” do qual falávamos anteriormente: “a entidade veiculou valores éticos, morais, culturais e ensinamentos de como o negro devia se comportar socialmente, tanto na esfera pública quanto na privada” (DOMINGUES, 2007, p. 364). Dentre tantos preceitos, vigorava, sem dúvida, as regras de etiqueta. Em coluna intitulada *O que nós os pretos devemos saber*, Noemia de Campos alertava:

Minhas irmãs negras; nós, antes de usarmos, boina, sapatos sem meia, blusa sem mangas e brincos argolão, devemos primeiramente consultar com as nossas costureiras ou pessoas amigas, para ver-se nos fica bem, para não sermos vítimas do riso dos transeuntes e vergonha das nossas irmãs que sabem trajar-se bem (*A voz da raça*, 30/09/1933:3)¹¹³.

Assim, a ação educativa deveria estender-se também às normas do bem vestir, em nome dos padrões da boa aparência então vigentes. Segundo Domingues (2007), é possível detectar, no jornal *A voz da raça*, toda uma conscientização da população negra não apenas no que diz respeito às vestimentas, como também a uma suposta inferioridade de seu trajar em relação à população branca. Nesse contexto, a Frente propunha-se porta-voz de ações educativas que colocariam as mulheres negras em pé de igualdade com as brancas: “tão altivas e tão modernas quanto”. Essa altivez e essa modernidade, associadas ao código de civilidade e sua atuação junto à questão racial, ao mesmo tempo em que construíam um conceito de beleza para a mulher negra, aguçavam nela certa competição com as mulheres brancas. Celina Veiga, em texto veiculado por *A voz da raça* em maio de 1935, prescreveria:

¹¹³ Domingues (2007, p. 364).

A mulher negra precisa hoje em dia enfrentar a mulher branca; para isso, temos as armas necessárias de combate, são as seguintes: tenhamos moralidade, amor aos nossos negrinhos; fazendo-lhes ver os deveres para com a Pátria; ilustrando a inteligência e o aperfeiçoamento das artes e ofícios, para as quais sentimos vocação, e, principalmente, concorrendo em tudo e por tudo com a mulher branca, pondo a nossa inteligência, o nosso preparo, a nossa atividade e o nosso patriotismo (*A voz da raça*, 1/05/1935:2)¹¹⁴.

Com isso, *A voz da raça* propunha um duelo entre mulheres brancas e negras, do qual sairia vencedora aquela que melhor incorporasse as propostas fretenegrinas, já que a organização estava comprometida com os valores da moral, da civilidade e do patriotismo. Criava-se, assim, para a mulher negra, uma identidade que fazia referência aos papéis de esposa e dona-de-casa: era preciso seguir os ditames da moralidade, amar os filhos, cumprir suas obrigações para com a pátria. É sintomática, no entanto, a necessidade de criar essa identidade, bem como o apelido de “Frente casamenteira” recebido pela organização. É um discurso que busca não apenas fazer frente às mulheres brancas, mas busca também se contrapor à imagem de *mulata fácil* que ainda recaía sobre a mulher negra.

Algumas produções desse período ratificariam a ainda continuidade desse discurso. Num famoso ditado popular trazido por Abdias do Nascimento (1982, p. 30), teríamos: *Branca p’ra casar/ Negra p’ra trabalhar/ Mulata p’ra fornicar*. Ou na canção do compositor Alberto de Castro Simões da Silva (Bororó), que, ao final daquela década de 30, cantava os *beijos molhados e escandalizados* de uma morena *da cor do pecado*.

Esse corpo moreno cheiroso e gostoso que você tem/ É um corpo delgado da cor do pecado/ Que faz tão bem/ Esse beijo molhado, escandalizado que você me deu/ Tem sabor diferente que a boca da gente/ Jamais esqueceu/ E quando você me responde umas coisas com graça/ A vergonha se esconde/ Porque se revela a maldade da raça/ Esse cheiro de mato tem cheiro de fato/ Saudade, tristeza, essa simples beleza/ Esse corpo moreno, morena enlouquece/ Eu não sei bem por que/ Só sinto na vida o que vem de você/ Ai....Ai....

Para dissociar a pele negra do *pecado* de que fala Bororó, *A voz da raça* veiculava tantas e tantas premissas que visavam enquadrar o comportamento da mulher negra, principalmente no que se refere à sua conduta sexual aliada à busca pelo matrimônio. Retomando publicação de *A voz da raça*, Domingues (2007, p. 367) dirá: “A mulher não devia ser namoradeira, mas contrair relacionamentos amorosos com a perspectiva de casamento; ‘pecar mais por ser

¹¹⁴ Domingues (2007, p. 366).

recatada que desenvolva, pois nada há que lhe assente tão bem como o recato”. É uma concepção – da qual somos, de algum modo, herdeiros – que deposita na mulher a responsabilidade pelo casamento: cabia a ela um comportamento resguardado, digno da constituição de uma família. Afinal, uma conduta sexual que se anuncia em excesso poderia até “agradar determinados homens, mas a maioria não de parecer pouco indicadas para mães de seus filhos, motivo por que algumas senhoritas acham noivos mas não maridos”, conforme proclamava o artigo *Breviário da mulher (A voz da raça, 06/ 1936)*¹¹⁵. Assim, era preciso cobrir-se com vergonha e recato, a fim de desfazer a ideia cantada por Bororó: aquela de que havia uma *maldade da raça*, capaz de inebriar os homens pela sedução de um *corpo moreno, cheiroso, gostoso, delgado*, que tem o *pecado* associado à sua *cor*.

É com essa postura e com essas tantas propostas – da política ao sexo – que a Frente Negra Brasileira se alastrou pelo território nacional, tanto na forma de delegações, como também enquanto dissidências. Sobre as últimas, Nascimento (2003) lembra pelo menos duas: a Frente Negra Socialista e o Clube Negro de Cultura Social. Provavelmente, a cisão teria se dado pela posição política do seu líder, Francisco Lucrécio. Nas palavras de Munanga;Gomes (2006, p. 119): “apesar de ser um líder carismático, era um dedicado militante monarquista, e nutria simpatias pelo fascismo, prezando com muita determinação regras de disciplina e autoridade”. Assim, a Frente foi rapidamente associada a uma conduta fascista, supostamente ratificada pelo grupamento paramilitar que mantinha. Nascimento (2003) observará, no entanto, que a Frente, bem como suas dissidências, tinha como ponto de partida a questão racial especificamente, e não uma postura ideológica, tanto que nenhuma dessas organizações levou seus associados a ceder a uma ou a outra ideologia, tampouco a um ou a outro partido político.

É talvez esse caráter de independência política que levará a Frente a constituir-se como partido político em 1936. Portando sempre as bandeiras da educação e da cidadania, a Frente teve certa visibilidade no cenário paulista e obteve massivo apoio da comunidade afro-brasileira. Em 10 de novembro de 1937, com o golpe do Estado Novo, a Frente é fechada, bem como todos os outros partidos políticos da época. Perdida sua atividade político-partidária, passa a se chamar, em 1938, União Negra Brasileira, mas já não tinha a mesma atuação, tampouco a mesma estrutura organizacional. Retomando Bastide (1973), Nascimento

¹¹⁵ Domingues (2007, p. 367).

(2003, p. 245) dirá que “de 1937 a 1945 é o vazio”. Nesse período, que marca o regime do Estado Novo, teríamos de relevante apenas a atuação das comunidades-terreiro – que agregava adeptos das religiões afro-brasileiras – e da Associação José do Patrocínio, criada em 1941, que se voltava especificamente à problemática das empregadas domésticas: sua inserção no mercado de trabalho e o combate ao preconceito que sofria já no momento de sua seleção para o cargo.

3.3 O Teatro Experimental de Negros e O Quilombo

A partir de 1943, o período Vargas já apresentaria sinais de fraqueza: um intenso movimento pela volta à democracia já se insinuava pelo país, principalmente se levados em conta os danos causados pelo Estado Novo e o andamento da segunda grande guerra, o que aguçava ainda mais a consciência de direitos por parte da população e a necessidade de reivindicá-los. A redemocratização em 1945 será marcada, segundo Guimarães (2002, p.88), “por um forte projeto nacionalista, tanto em termos econômicos quanto culturais”. Além de apresentar a renúncia ao liberalismo econômico e ao imperialismo cultural europeu e norte-americano, esse momento político tinha como base a construção de um capitalismo regulado pelo Estado, e, principalmente, de “uma cultura nacional autóctone de bases populares”. Assim, o projeto de nação que então se vislumbrava, não apenas proporcionou uma melhor inserção econômica à população negra, como também nacionalizou as tradições culturais de origem africana. A tentativa era de que o Brasil, caso ainda não o fosse, transformasse-se numa democracia racial. Todavia, ao contrário do que se poderia supor, o movimento político no que diz respeito ao negro não adormece com a emergência desse discurso.

O protesto negro, entretanto, não desapareceu, muito pelo contrário, **ampliou-se e amadureceu** intelectualmente nesse período. Primeiro, porque a discriminação racial, à medida que se ampliavam os mercados e a competição, também se tornava mais problemática; segundo, porque os preconceitos e os estereótipos continuavam a perseguir os negros; terceiro, porque grande parte da população “de cor” continuava marginalizada em favelas, mucambos, alagados e na agricultura de subsistência. Serão justamente os negros em ascensão social, aqueles recentemente incorporados à sociedade de classes, que verbalizarão com maior contundência os problemas da discriminação, do preconceito e das desigualdades (GUIMARÃES, 2002, p. 88-89, grifo nosso).

A *ampliação* e o *amadurecimento* de que fala Guimarães estão marcadas no número de associações que surgem naquele período, bem como no discurso empreendido por elas. Entre tantas, Nascimento (2003) citará: a Associação do Negro Brasileiro, a Frente Negra Trabalhista, o Centro de Cultura Luís Gama, a Cruzada Social e Cultural do Povo Preto Brasileiro, todas elas no estado de São Paulo; a União dos Homens de Cor e Centro Literário de Estudos Afro-Brasileiros em Porto Alegre; a Turma Auri-Verde e o Grêmio Literário Cruz e Souza em Minas Gerais; e, por fim, o Centro de Cultura Afro-Brasileira e o Teatro Experimental do Negro (sobre o qual nos estenderemos mais adiante) no Rio de Janeiro. E em termos de discurso, ainda segundo Nascimento (2003, p. 247), “o que parece diferenciar as organizações e a imprensa dessa época é uma consciência internacional mais evoluída”. Havia, portanto, o comprometimento, por parte dessas organizações, com o movimento internacional na luta pela descolonização, o que as fazia acompanhar o processo internacional do mundo africano.

Não por acaso, a imprensa da época mostrava-se preocupada com eventos acontecidos em todo o mundo: eventos em Uganda, Etiópia, Haiti, Cuba, França, ou, ainda, nos Estados Unidos. As reportagens que seguem, publicadas por *O Quilombo*, jornal do Teatro Experimental do Negro, exemplifica essa preocupação. A primeira delas, intitulada *Ku-Klux-Klan: Organização terrorista dos Estados Unidos*, prometia informar, “para conhecimento do povo brasileiro, o que de verdade existe sobre os ‘gangsters’ solapadores da democracia americana, cujos escândalos políticos são um capítulo negro na gloriosa história dos Estados Unidos” (*O Quilombo*, 07/ 1949). A segunda, assinada por Roger Bastide e intitulada *O movimento negro francês*, pretendia discorrer sobre a história do movimento negro na França, partindo “da influência das pequenas escravas negras das Antilhas trazidas para a França no século XIX”, e seguindo pelo rastro da literatura etnográfica, bem como das estatísticas que flagravam em números a relação entre brancos e negros na França daquele momento (*O Quilombo*, 05/ 1950). Por fim, teríamos *Sob os céus etíopicos*, que narrava a vinda do snr. Georges Chalaby ao Rio, enviado pelo Imperador da Etiópia, S.M. Hailé Sellassié, “visando relações diplomáticas entre o nosso país e a nação africana”, ocasião na qual proferiu palestras sobre a atual situação de seu povo e de sua nação (*O Quilombo*, 07/ 1949).



O Quilombo, ano I, n. 4



O Quilombo, ano II, n. 9



O Quilombo, ano I, n. 4

Paralelamente a essa eclosão de movimentos raciais pelo mundo – e da cobertura que a imprensa negra brasileira fazia de tais movimentos –, assistíamos, do mesmo modo, internamente, à emergência de um contradiscurso que, embalado pela ideia de democracia racial, acusava as organizações negras de propagar um “racismo das avessas”. Ora, aos olhos da sociedade, parecia paradoxal que existissem movimentos voltados exclusivamente à população negra em uma nação que se dizia democraticamente racial. Teoricamente, não havia motivos para a defesa de direitos deste ou daquele grupo distintamente. Além disso, a expansão e a nacionalização da chamada “cultura popular” ia de encontro à afirmação de uma

cultura negra de raiz africana especificamente, refletindo, de acordo com Nascimento (2003), uma posição ideológica que sobrepunha a classe à raça.

Além disso, é preciso que se diga que, aliada ao discurso da democracia racial, essa abordagem – que leva em conta a problemática da classe em detrimento da raça – alcançava não apenas os círculos intelectuais e artísticos, mas alcançava, da mesma forma, as lideranças populares. No entanto, segundo Nascimento (2003, p. 250) é preciso relativizar essa postura, principalmente se levarmos em conta a classe a qual pertenciam os integrantes das associações negras das quais falamos: “o folclore ‘do povo’ levado à cena ‘sem distinção de raça’ por esses grupos populares tinha uma inegável feição de matriz africana e seus protagonistas pertenciam a então chamada ‘classe dos homens de côr’”. Postava-se, pois, uma dada tensão entre posições ideológicas e identitárias, que seria dissolvida apenas no discurso do Teatro Experimental do Negro (TEN).

Fundado por Abdias do Nascimento no Rio de Janeiro em 13 de outubro de 1944, o TEN visava o resgate específico da cultura negra de raiz africana, postura destoante das outras organizações, que, muito embora fossem enquadradas na relativização da qual falamos anteriormente, pelo menos no plano teórico, estavam comprometidas mais com a questão “popular” (de classe) e menos com a questão racial. O Teatro Experimental do Negro foi “a primeira entidade do movimento afro-brasileiro a ligar, na teoria e na prática, a afirmação e o resgate da cultura brasileira de origem africana com a atuação política” (NASCIMENTO, 2003, p. 251), em contraposição não apenas às associações contemporâneas a ele, mas também à Frente Negra Brasileira, que advogava a afirmação de uma negritude “brasileira” primeiramente, em detrimento da exaltação dos bens simbólicos afro-brasileiros (sob os quais recaía a responsabilidade pelos estereótipos que marcavam o negro). Se a Frente “muda o tom” do discurso em relação às primeiras décadas do século, como diz Guimarães (2002), tornando-o cada vez mais nacionalista; o TEN, já nas décadas de 40 e 50 torna-o mais racial. Nas palavras de Guimarães:

A postura do TEN colidia frontalmente com o *mainstream* da intelectualidade brasileira, tanto na interpretação sociológica, quanto no plano ideológico. No plano sociológico, o pensamento negro pressupunha a existência de formação racial e não apenas de classe; no plano ideológico, reivindicava a identidade negra e não apenas a mestiça, que constituiria o âmago da identidade nacional brasileira (GUIMARÃES, 2002, p. 94).

Assim, “a forma como essa organização articulava a idéia da cultura de origem com a definição da identidade constituía uma postura inédita no cenário brasileiro” (NASCIMENTO, 2003, p. 284). Era a primeira vez que se oferecia visibilidade aos atores e atrizes negros no campo das artes cênicas. Para tanto, além de cursos de conhecimentos gerais e culturais, eram oferecidos também cursos de alfabetização, no intuito de que os integrantes do Teatro pudessem dominar a leitura e ensaiar as peças. “A um só tempo, o TEN alfabetizava seus primeiros participantes e oferecia-lhes uma nova atitude, um critério próprio que os habilitava também a ver, enxergar o espaço que ocupava o grupo afro-brasileiro no contexto nacional”, diria mais tarde Abdias do Nascimento (IPEAFRO)¹¹⁶. Tratava-se, pois, de uma atuação que agregava artes cênicas, cultura, educação e política, na tentativa de recuperar uma população negra que não apenas estava isenta do sistema de ensino, mas também vivenciava uma inferiorização cultural dos bens simbólicos africanos.

No entanto, não foi sem algum embate que o TEN se impôs no cenário nacional, a começar pelo próprio nome, que causaria certo desconforto por parte do meio artístico e cultural da época. Poucos dias após sua fundação, o jornal *O Globo* já manifestava sua posição contrária ao movimento:

Uma corrente defensora da cultura nacional e do desenvolvimento da cena brasileira está propagando e sagrando a idéia da formação de um teatro de negros, na ilusão de que nos advenham daí maiores vantagens para a arte e o desenvolvimento do espírito nacional. É evidente que semelhante lembrança não deve merecer o aplauso das figuras de responsabilidade, no encaminhamento dessas questões, visto não haver nada entre nós que justifique essas distinções entre cena de brancos e cena de negros, por muito que as mesmas sejam estabelecidas em nome de supostos interesses da cultura. Que nos Estados Unidos, onde é por assim dizer absoluto o princípio da separação das cores e especial a formação histórica, bem se compreende se dividam uns e outros no domínio da arte [...]. Mas, a verdade, aliás ainda por ser largamente esplanada, é que entre nós nem sequer historicamente essa distinções se fundamentam [...] (*O Globo*, 17/10/1944)¹¹⁷.

Na tentativa de desqualificar o movimento então empreendido pelo TEN – uma *ilusão*, segundo *O Globo* – o jornal traz como exemplo o caso dos Estados Unidos, em que a separação entre negros e brancos estava não apenas oficializada, como estava perfeitamente visível naquela década de 40, principalmente no que concerne aos espaços de sociabilidade: nos ônibus, nas igrejas, nas escolas. Seria o caso também da África do Sul, em que o

¹¹⁶ Referência eletrônica, ausência de página.

¹¹⁷ Nascimento (2003, p. 285).

apartheid permaneceu institucionalizado até a década de 90, quando da eleição de Nelson Mandela. No outro extremo, como parece crer *O Globo*, estava o Brasil: sustentado pela ideia de um paraíso racial e pelo discurso democrático que afirmava a convivência pacífica e harmoniosa entre brancos e negros. A crítica de *O Globo* residia na suposição de que o Teatro estava, na verdade, importando dos EUA um problema que não era nosso. A esse respeito, o jornal *O Quilombo* – porta-voz do TEN, publicado entre dezembro de 1948 e julho de 1950 –, já se manifestava em seu primeiro exemplar: “Nós saímos – vigorosa e altivamente – ao encontro de todos aqueles que acreditam –, com ingenuidade ou malícia –, que pretendemos criar um problema no país. A discriminação de cor e de raça no Brasil é uma questão de fato” (*O Quilombo*, 9/12/1948).

Havia, de acordo com Nascimento (2003, p. 294), “um despreparo dos brancos da sociedade dominante para uma convivência democrática com o movimento social organizado dos afrodescendentes”. A busca pelo reconhecimento de uma identidade racial incomodava porque suspendia, de algum modo, o conforto da elite branca no que diz respeito à problemática racial. A fundação do TEN soava como um desafio lançado ao povo negro (na medida em que propunha uma forma identitária de afirmação racial para uma população imersa nos discursos do branqueamento e da democracia), e, ao mesmo tempo, à elite branca, que desfilava seus padrões de brancura e fazia-se cega aos bens culturais afro-brasileiros. Além da educação, da política e das artes cênicas, um dos modos que o TEN encontrou para lançar esse desafio foi a promoção de concursos de beleza, que abriam uma via de valorização das mulheres negras calcada em seu próprio padrão estético: uma resposta ao critério racista engendrado pelos concursos de beleza que apenas aceitavam inscrição de mulheres brancas. Era um modo de resgatar a autoestima dessas mulheres, massacradas por uma estética exclusivista e eurocentrista de beleza.

Mais uma vez, o primeiro desconforto provocado pelos concursos dizia respeito ao nome oferecido a eles: *Rainha das mulatas* e *Boneca de pixe*. Entretanto, muito embora esses termos possam parecer contraditórios à primeira vista – uma vez que *mulata* e *pixe* dizem respeito a determinadas tonalidades de cor e fenótipo –, eles estavam comprometidos, aqui, não com uma “inconsciente ambiguidade”, mas com uma ironia que denunciava a necessidade de conversão de um estereótipo em um modelo positivo de beleza (NASCIMENTO, 2003). É com esse desejo que o Teatro Experimental de Negros produz a primeira edição de *Rainha das mulatas* em 1947. *O Quilombo*, que seria o principal veiculador das notícias a esse

À esquerda, Maria Aparecida Marques, “logo após sua coroação como ‘Rainha das Mulatas’ de 1947”, como conta-nos a legenda da fotografia. À direita, Mercedes Batista, integrante do corpo de baile do Teatro Municipal e eleita “Rainha das Mulatas de 1948”. A primeira eleita está sentada exatamente como uma rainha, onde o trono a ela destinado anuncia seu reinado com uma coroa bem acima de sua cabeça, além daquela aplicada em seus cabelos. A segunda, embora aparentemente sentada num sofá, os símbolos da realeza estão representados pelo cetro que traz às mãos e pela coroa que ostenta entre os cabelos. Sobre a primeira, em matéria intitulada *Eleição da “Glamour Negro Girl de 1948”*, a revista *Movimento feminino* publicada em 03 de janeiro de 1948, narra os detalhes do que teria sido aquela edição do concurso *Rainha das mulatas*. Segundo a matéria, a escolha da rainha das mulatas do ano de 1947 teria se dado com grande êxito: “para homenagear a flôr da mistura de raças que se processa em nossa terra”, cinco mil pessoas se fizeram presentes, numa verdadeira festa da democracia étnica em que as candidatas foram admiradas e aplaudidas. Naquele momento, “Negros, brancos, mulatos, diplomatas, cosinheiras, escritores, operários, artistas, todo mundo brincou e saracoteou no frevo como se fossem irmãos, como se nunca existira o estúpido preconceito racial [...]” (*Movimento feminino*, 03/01/1948).

Ainda segundo a matéria, a partir de tamanho sucesso, o Teatro Experimental de Negros lançava, agora, um concurso para escolha da *mais bela preta* – e não *mulata* – do Rio de Janeiro. De acordo com a revista, as virtudes morais e afetivas da negra brasileira estavam sintetizadas no símbolo da Mãe Preta: dignas de respeito e admiração. E era exatamente a filha dessa Mãe Preta – “doce, carinhosa, desprendida” – que o TEN queria homenagear com o novo concurso. Para tanto, foi organizada uma festa na Casa do Estudante do Brasil, onde as primeiras candidatas seriam apresentadas e novas inscrições seriam recebidas. Na ocasião, estariam presentes, além da *Rainha das Mulatas* de 1947 – “com seu manto real, corôa, ceptro e tudo” –, também uma infinidade de personalidades do rádio e do teatro. O título de *Glamour Negro Girl de 1948* – que supõe, talvez, uma influência da língua inglesa a partir da cobertura feita dos movimentos negros norte-americanos –, segundo a própria revista, “numa tradução bastante livre para o nosso idioma, quer dizer simplesmente ‘Boneca de Pixe de 1948’”. Na edição seguinte de *Movimento feminino*, publicada mais precisamente em 11 de julho de 1948, já figurava a eleita Boneca de pixe de 1948.



Movimento feminino, ano I, n. 41

No Baile da abolição, realizado em 13 de maio daquele ano, teria sido escolhida a Boneca de Pixe de 1948: “um concurso de beleza, graça e elegância entre as mulheres de cor idealizado por Abdias do Nascimento, a exemplo do que já havia feito ano passado elegendo uma ‘Rainha das Mulatas’”. Duas candidatas teriam rapidamente despertado a atenção dos jurados e também daqueles que assistiam o pleito: Antonieta e Maria Teresa. Após algumas horas de apuração, esta última seria condecorada com o título: “estudante, de rara beleza física e moral da raça negra no Brasil”, dizia o texto publicado em *Movimento feminino*, salientando, ainda, mediante preocupação com os códigos de moralidade vigentes, que a derrota sofrida pelo restante das candidatas não teria sido motivo para um comportamento desonroso. Ao contrário

dito, “as candidatas se portaram com elevado critério, bastando assinalar que a segunda colocada, Antonieta, foi uma das primeiras a felicitar sua antagonista vitoriosa”.

A festa teria transcorrido com a presença “de todas as categorias sociais”, sem qualquer distinção – como já havia acontecido na eleição da Rainha das Mulatas –, de modo que confraternizavam “desde a simples empregada doméstica até escritores, artistas, políticos e diplomatas, gente de todas as cores”. Ary Barosso e Osório, então vereadores, discursavam sobre as aspirações dos negros, e logo depois a Orquestra Afrobrasileira interpretava o samba de Ary Barroso chamado *Boneca de Pixe*. Originalmente gravado pelo próprio compositor acompanhado por Carmem Miranda, o samba foi interpretado naquele baile por Grande Otelo e Gisele Cardoso, no qual ele a interpelava: *Da côr do azeviche, da jabuticaba/ Boneca de pixe é tu que me acaba/ Sou preto e meu gosto ninguém me contesta*; e ela respondia: *Que culpa eu tenho de sê boa mulata?* Por fim, a matéria felicitaria, ainda, o gesto da vencedora, que doou o bronze conquistado com a vitória a fim de que fosse vendido e seu valor – dez mil cruzeiros – usado em benefício do Teatro Experimental de Negros. Ainda em forma de “felicitação”, a segunda edição de *O Quilombo*, publicada em 09 de maio de 1949, traria uma fotografia daquele concurso, embora sem qualquer texto mais explicativo, onde estão perfiladas as candidatas; e a eleita, Maria Tereza, comemora sua vitória.



Já na edição do mês seguinte – junho de 1949 –, *O Quilombo* discorreria sobre os concursos seguintes: Rainha das mulatas e Boneca de pixe de 1949, nos quais seriam oferecidos *vinte mil cruzeiros de prêmios às vencedoras, em noite de arte e elegância para a festa de coroação*, conforme matéria a seguir.

Quilombo

revista, periódicos e suplementos de negro

— Direção de ABDIAS NASCIMENTO —

ANO I — Rio de Janeiro, Junho de 1949 — Nº 3

Concursos da "RAINHA DAS MULATA" e da "BONECA DE PIXE"



TEREZINHA DE JESUS e DAFIA, candidatas certíssimas ao título das rainhas do ano passado, fotografadas no jardim da redação da primeira

Vinte mil cruzeiros de prêmios às vencedoras – Noite de arte e elegância para a festa de coroação

Os tradicionais concursos da "Rainha das Mulatas" e da "Boneca de Pixe" serão realizados, este ano, numa mesma data. A festa ganhará um animado e esplêndido, ultrapassando os caprichos e exatidão e exatidão dos anos precedentes. E as garotas bonitas, por de coroa em de labolista madura, terão assim uma oportunidade única de mostrar seus dotes de beleza, elegância, "charme" e distinção social.

Desde já o diretor do Teatro Experimental do Negro está mobilando inscrições de candidatas a esse posto excepcional que toda ano abala os próprios alicerces da cidade, e que em 1949 promete revelar-se de um nível internacionalista. Nessa presença expa estampará a fotografia da primeira candidata inscrita.

O concurso terminará em setembro, em homenagem ao "Dia da Mãe Preta" — numa noite divertida e elegante de teatro, dança, música de jazz — pelas artísticas mãos que o rádio, teatro e cinema. Vinte mil prêmios às vencedoras serão oferecidos, além dos troféus em bronze, a saber: da famosa escultora patética Bruno Fiberg, representando uma Tereza de Jesus, na cor de C\$ 10.000, e mais de dez mil cruzeiros em dinheiro.

O hall de encerramento dos concursos da "Rainha das Mulatas" e da "Boneca de Pixe" de 1949, apesar de um alto nível social, é uma festa descestita, de retribuição racial e das várias camadas da nossa sociedade, não se estende a rigor. A noite negra não deve faltar a esta noite de gala da cultura de uma "rainha", pois estuda numa forma prestigiosa mais uma iniciada em grau de valoração estética e social das qualidades mestras da nossa civilização.

* 3 p. 12 (jun 1949)

Ao contrário do que havia ocorrido nos anos precedentes, os concursos de Rainha das mulatas e Boneca de Pixe de 1949 aconteceriam numa mesma data, ocasião em que “as garotas bonitas, côr de canela ou de jaboticaba madura” teriam “uma oportunidade única de mostrar seus dotes de beleza, elegancia e distinção social”. Mais uma vez, o concurso homenagearia a imagem da Mãe Preta e receberia – “numa noite divertida e elegante” – artistas do rádio, do teatro e do cinema, o que ratifica, ainda, a preocupação do Teatro Experimental de Negros com as artes. À vencedora do concurso, de acordo com *O Quilombo*, seriam ofertados “além dos troféus em bronze, autoria do famoso escultor patricio Bruno Giorgi, representando uma Vênus de Ébano, no valor de Cr\$ 10.000,00, e mais de dez mil cruzeiros em dinheiro”. Por fim, também em consonância com os concursos anteriores, o jornal frisa o caráter democrático do baile de encerramento: “apesar do seu alto nível social, é uma festa democrática, de confraternização racial e das várias camadas da nossa sociedade, não se exigindo trajes a rigor”. Todo o povo estava convidado a prestigiar “mais uma iniciativa em prol da valorização estética e social das qualidades mestiças da nossa civilização”. Como ato inédito daquele ano, *O Quilombo* – já recebendo inscrições das candidatas – se propunha a estampar em sua próxima capa a fotografia da primeira candidata inscrita, conforme recorte a seguir.



O Quilombo, ano I, n. 4

A primeira candidata a Boneca de pixe daquele ano não estava na capa da 4ª edição – publicada em julho de 1949 –, mas estava na contracapa: Neli era um “botão em flôr, meiguice de sonho, perfume e encantamento de ébano, [...] raro tipo de beleza, graça e

distinção da mulher negra”. Ratificando a simultaneidade com que os concursos aconteceriam naquele ano de 1949, a nota publicada informa, ainda, que as inscrições às candidatas continuavam abertas no TEN. Além disso, *O Quilombo* prometia trazer, em sua 5ª edição, não apenas o cupom de votação, como também as fotos e a relação completas das inscritas nos concursos. Mais uma vez, no entanto, não seria o que veríamos. A edição seguinte de *O Quilombo* seria publicada apenas seis meses depois, em janeiro de 1950. Nela, não apenas a informação de que os concursos programados para o ano de 1949 sequer haviam sido realizados, como também o convite para os concursos de 1950.

<p>VINTE MIL CRUZEIROS PARA A NEGRA MAIS BONITA DO RIO (Continuação da pág. 12)</p> <p>No ano passado, por motivo de força maior, o Teatro Experimental do Negro não pôde realizar o seu concurso anual para a escolha da negra mais bonita do Rio. Isso, contudo, não arrefeceu o entusiasmo das candidatas inscritas, nem diminuiu o interesse público que o certame despertava em todas as camadas sociais da cidade. As moças de cor que se preparem porque o concurso vem aí, com uma porção de promessas, bonitas e curiosas, inclusive um prêmio em dinheiro no valor de Cr\$ 10.000,00 oferecido por um fervoroso admirador dos valores morais e plásticos da gente negra.</p> <p>Porém acima do valor material dos prêmios, — entre os quais</p>	<p>convem realçar a magnífica estatueta em bronze, modelada pelo grande escultor patricio Bruno Giorgi e no valor de outros ... Cr\$ 10.000,00 — acima, dizíamos, do que representa em dinheiro os prêmios oferecidos à vencedora, o concurso da “Boneca de Pixe” objetiva proporcionar às mulheres negras uma oportunidade de se projetarem socialmente, de se valorisarem através dessa demonstração pública, em grande estilo, dos seus predicados, de suas virtudes, da sua vivacidade mental, graça, elegância, e, sobretudo, de sua integração no que ha de mais categorisado em materia social. Sim, porque o concurso é prestigiado pelas figuras mais representativas das nossas artes, pelos expoentes da nossa sociedade, corpo diplomatico, literatura, jornalismo, etc.</p> <p>As candidatas poderão obter informações e inscrições na redação de QUILOMBO à rua São José, 110 1.º andar.</p>
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

O Quilombo, ano II, n. 5

“No ano passado, por motivo de força maior, o Teatro Experimental no Negro não pôde realizar o seu concurso anual para a escolha da negra mais bonita do Rio”, confessava *O Quilombo* naquela edição que inaugurava os anos 50. O acontecido, porém, não pareceu esfriar o ânimo daqueles que se empenhavam na realização dos concursos: o TEN, as inscritas, o público, os expoentes da arte, e, naquela ocasião, também um “fervoroso admirador dos valores morais e plasticos da gente negra”, que ofereceria um prêmio em dinheiro no valor de Cr\$ 10.000,00 àquela que arrematasse o título. Para além dessa quantia, a nota salienta, talvez pela distância com que já estavam do último concurso, a real finalidade do evento: “o concurso da ‘Boneca de Pixe’ objetiva proporcionar às mulheres negras uma oportunidade de se projetarem socialmente, de se valorisarem através dessa demonstração pública, em grande estilo, dos seus predicados, das suas virtudes, da sua vivacidade mental, graça, elegância, e, sobretudo, de sua interação no que ha de mais categorisado em materia

social”. Àquela que preenchesse tantos requisitos – que vão das virtudes do corpo às virtudes da alma –, estando, pois, a altura do título, já poderia se inscrever na redação de *O Quilombo*, localizada à rua São José, 100, 1º andar. Sobre o “fervoroso admirador” que doaria a premiação em dinheiro, sua identidade seria conhecida na edição seguinte.

“PREMIO Jael de OLIVEIRA LIMA”
 10.000 CRUZEIROS EM DINHEIRO ALEM DE OUTROS PREMIOS PARA A “BONECA DE PIXE” DE 1950

O engenheiro Dr. Jael Lima o desenvolvimento das de Oliveira é um amigo dedicado e desinteressado do Teatro Experimental do Negro. Atende apaixonadamente que visamos a graça satisfazendo pela melhoria das condições de vida do negro. Ele não só a coração que é o Dr. Jael de Oliveira Lima e a sua vida. O prêmio que leva a seu nome, prestigia as nossas instituições como o Instituto Nacional do Negro, a Fundação de Grupos e a que faz existir “Boneca de Pixe de 1950”.

O concurso da “Boneca de Pixe”, iniciativa do Teatro Experimental do Negro e deste periódico, visa despertar a mulher de cor para a vida social das classes mais elevadas da nossa sociedade, procurando ainda despertar entre elas o gosto pela eugenia, bem como premiar seus dotes de graça, elegância, educação e cultura. Não é, como se vê, um concurso meramente de beleza.

As interessadas nesse prêmio, que nos anos anteriores tem conquistado as simpatias gerais de toda a cidade, poderão colher informações, fazer inscrições, no Departamento de Publicação, elegância, educação e cultura. Não é, como se vê, um concurso meramente de beleza.

Dr. Jael de Oliveira Lima

O Quilombo, ano II, n. 6

O anúncio que expõe ao público o nome de Joel de Oliveira Lima chama a atenção pelos termos que usa. Apresentado como “amigo dedicado e desinteressado” das ações do Teatro Experimental do Negro, o engenheiro em questão, segundo o jornal, não apenas apoia e aplaude as ações da organização, como também se mostra grande incentivador “dos valores estéticos da civilização brasileira”, motivo pelo qual a premiação em dinheiro por ele oferecida – um “gesto fidalgo desse aristocrata” – ganha seu nome: “Prêmio Jael de Oliveira Lima”. O que nos parece ser um “descompasso”, no entanto, é a informação seguinte, segundo a qual o concurso Boneca de pixe visaria “*adestrar* a mulher de cor para a vida social das classes mais elevadas da nossa sociedade, procurando despertar entre elas o gosto pela *eugenia*, bem como premiar seus dotes de graça, elegância, educação e cultura”.

O termo *adestrar* parece não “rimar” com o restante do texto pelo caráter animalesco que surge. Não por acaso, é um verbo cristalizado no dicionário como “Ensinar ou condicionar (um animal) a realizar certa(s) tarefa(s) e/ou a apresentar um certo comportamento, atendendo a certo(s) comando(s)” (FERREIRA, 2004)¹¹⁸, o que nos remete, de algum modo, embora em outras condições de produção, à jaula e às correntes com as quais se apresentava a Vênus Hotentote. Do mesmo modo, o termo *eugenia*, embora teoricamente não esteja ligado apenas aos atributos do homem branco, é recorrentemente usado, não apenas na literatura da época, mas historicamente, como tal, o que oferece ao texto em questão, no mínimo, um sentido

¹¹⁸ Referência eletrônica, ausência de página.

ambíguo, ligado às ideias do evolucionismo, segundo a qual a raça negra estava em posição de inferioridade em relação à raça branca. Segundo a edição número 9 de *O Quilombo*, publicada em maio de 1950, no entanto, mediante todos os detalhes acerca do concurso então ocorrido, esses termos e esses sentidos não cabiam no baile.



Aquela edição já trazia “Caty Silva – Boneca de Pixe” na capa, estampando vasto sorriso pela vitória, e, em grande matéria, *O Quilombo* fazia repercutir os créditos da beleza negra, coroada naquele 13 de maio. Anteriormente aos festejos do concurso em si, servindo de introdução a toda discussão sobre uma estética negra, J. Barbosa apresentava um texto intitulado *Da beleza racial*, onde refletia – ao mesmo tempo em que analisava – o uso da expressão *que belo negro!* Segundo ele, essa “simpática exclamação” não lançava luz sobre a beleza física de alguém simplesmente, mas, ao contrário disso, evidenciava o corpo de alguém cujos pais não são brancos, acrescentando o fator racial como determinante de sua beleza a partir dos elementos que caracterizam a raça a que pertence. Curioso, segundo o autor, é que essa determinação seja exclusivamente usada no trato com pessoas negras: “um indivíduo branco dificilmente teria a oportunidade de ver caracterizada a sua condição de branco como realce de seus belos predicados físicos”, fato que poderia ser interpretado sob dois olhares. A princípio, pode-se pensar que o uso da expressão faz referência a um indivíduo de destaque físico entre seus irmãos de cor. Por outro lado, mais grave, seria pensar que esse suposto destaque seria consequência de uma raça impossibilitada de produzir indivíduos de belo corpo. Àqueles centrados na segunda opção, o autor convida

a um estudo da fisionomia metropolitana, enfeitada nas suas manhãs e tardes por um colorido ondulante, vivo e gracioso, serpeando entre as ruas da cidade. São umas mulatas que dignificariam qualquer trono e outras tantas bonequinhas de pixe que honrariam qualquer coroa de rainha, a emprestar aos ares cariocas a sedução de seus sorrisos simples e encantadores (*O Quilombo*, 05/1950).

Exemplo desse colorido “ondulante, vivo e gracioso” seria, então, a eleita Boneca de pixe de 1950: Catty Silva. Durante o “espetáculo sem precedentes” que foi o baile, esteve presente uma multidão de entusiastas sem qualquer distinção de classe, de modo que se poderia encontrar desde empregadas domésticas, até escritores ou sociólogos, além de escritores, poetas, jornalistas, fotógrafos, maestros, atrizes, bailarinas, advogados, e, do mesmo modo, o embaixador da República do Haiti, o Sr. Pierre Sigaud, que permanecia em nosso país e manifestava, naquela ocasião, sua satisfação com os “laços de amizade, os interesses e sentimentos comuns que ligam os pretos do Haiti aos pretos do Brasil”. O ponto alto da festa, no entanto, segundo *O Quilombo*, foi a apresentação das candidatas: num total de 12 mulheres, onde cada uma recebeu a simpatia manifestada pela plateia, não apenas pela “beleza de abano” apresentada pelas jovens, mas também pela vestimenta que portavam:

Todas apresentaram lindos modelos, destacando-se também em elegância as senhoritas Nely Santos, que desenhou e realizou seu próprio “soiré”, Nina Barros, outra competente modista que se vestiu a si mesma com raro gosto; Catty Silva apresentou um modelo simples mas de grande beleza exclusivo da renomada modista Lucila, Eunice compareceu exibindo um lindo modelo grená, seguindo-se em apurado gosto os “soirés” de Iracilda e Elohá (*O Quilombo*, 05/1950).

A elegância oferecida pelos trajes também figurava, aqui, enquanto critério de votação. Aliás, muitos outros critérios – que vão além da beleza física, ou, como diria *O Quilombo*, da “beleza de ébano” – estavam em jogo. A esse respeito, Nascimento (2003) já chamava atenção para o fato de que, nesses concursos, embora oferecessem à mulher negra um espaço de conquista da autoestima – tão arrefecida pelos padrões dominantes –, era consenso entre os organizadores que a exigência tão somente de uma beleza física poderia trazer à tona os estereótipos contra os quais o movimento também lutava. Nas palavras da autora: “não escapava aos organizadores que a questão da beleza física poderia ligar-se a outros fatores, como o estereótipo da mulher fácil, ‘quente’, e sexualmente disponível” (2003, p. 297). Não por acaso, o Teatro Experimental do Negro, ao relatar os preceitos de votação, não tarda em frisar os “padrões de moralidade” como elemento constitutivo de uma beleza negra.

Foram apresentadas as candidatas ao título de “Boneca de Pixe de 1950”, lindas jovens e dignas representantes da beleza negra da nossa terra. O certame, tendo a finalidade de promover a valorização social da mulher de cor não poderia se ater apenas à beleza física das candidatas, tendo sido exigido também qualidade morais, predicados de inteligência, requisitos de graça e elegância (*O Quilombo*, 05/1950).

Foi, então, com base nesses critérios que, após quatro horas e meia de apuração, “a maioria dos votos, num pleito democrático, sagrou a beleza e a personalidade de Catty como a mais representativa dentre as formosas jovens negras”. Catty Silva foi anunciada, portanto, Boneca de pixe daquele ano, e como tal, recebeu das mãos do engenheiro e industrial Jael de Oliveira Lima, o prêmio de 10.000 cruzeiros por ele oferecido, como forma, segundo *O Quilombo*, de “apoio efetivo ao movimento de elevação social da nossa gente de cor”. Após discursar a respeito, o doador ainda “resolveu oferecer também às quatro primeiras colocadas uma lembrança do concurso, cuja entrega teve lugar na redação deste periódico [...]. Uma reunião simples e íntima porém bastante expressiva de fraternidade racial e de classes [...]”. Para além das reais intenções do Senhor Jael de Oliveira, certo é que a Boneca de pixe daquele ano, além das saudações recebidas pela incansável multidão que acompanhava o concurso, e do

cheque oferecido pelo fidalgo em questão, ainda receberia, das mãos de Maria Teresa – Boneca de pixe de 1948 –, o bronze representativo do título. De acordo com *O Quilombo*, teria sido “uma grande, inesquecível noite de beleza, de confraternização racial, de homenagem aos que lutaram pela abolição da escravatura em nossa terra, uma noite que ficará gravada na memória”.

No entanto, como bem salienta Nascimento (2003), os concursos de beleza realizados pelo TEN não teriam vida longa. E um dos motivos para essa derrocada teria sido justamente a distorção feita pela mídia – e também pelo público que acompanhava os concursos – no que diz respeito aos seus objetivos originais. Nas palavras da autora, o que havia era uma “dificuldade de manter o padrão de seriedade que exigia a intenção pedagógica de sua realização [...]. Ao perceberem que tais distorções eram inevitáveis, apesar de seus esforços contrários, os organizadores suspenderam os certames” (NASCIMENTO, 2003, p. 298-299). Os concursos em questão, no entanto, guardam sua força pelo modo como introduzem, numa sociedade de classes, toda uma discussão sobre a estética negra, que não apenas afirmavam um conceito de beleza construído entre o corpo e a moral, como também criavam espaços para socializá-la, contrapondo-se, portanto, aos concursos em que apenas mulheres brancas tinham possibilidade de inscrição. O jornal *O Radical*, em edição de julho de 1948, para tecer comentários a esse respeito, partindo do modo excludente com que o concurso de *Miss Brasil* – e tantos outros que seguiam os mesmos critérios de beleza – eram organizados.

Nesses concursos, jamais foi constatada a presença de uma candidata de côr. Todas elas eram brancas, dentro dos melhores e mais exigentes moldes clássicos, tornando-se estátua de Vênus de Milo, guardada no museu do Louvre, como modelo, cujas medidas foram rigorosamente observadas. Dentro desse critério os representantes da raça negra ou os da mestiçagem não poderiam concorrer, desde que, de conformação craniana braquicéfala, fugiriam completamente à harmonia das linhas helênicas, consubstanciadas na famosa beleza grega (*O Radical*, 27/07/1948).

“Poderíamos ter uma jovem negra no concurso da Miss Universo?”, interrogava o título da matéria. A resposta, naturalmente seria negativa. A primeira negra coroada *Miss Brasil* ainda esperaria quase 40 anos pelo título, e não por outro motivo, que não a cristalização dos “moldes clássicos” de que fala *O Radical*, imortalizados pelas tantas Vênus que passearam pela história da beleza, cravando em cada período suas medidas exatas e meticulosas, em contraposição às catalogações feitas pelo colonialismo científico do século XIX – ainda presente aqui –, onde *braquicéfalos* representariam a exata alteridade no que diz respeito à

“harmonia das linhas helênicas”. É justamente na tentativa de romper com essa postura historicamente construída que os concursos de beleza negra se espalham pelo século XX, sobrepondo o *pixe* da *mulata* ao arianismo, e expondo (incentivando, ao mesmo tempo) seus códigos de moralidade em detrimento dos estereótipos delegados ao negro.

3.4 A classe e o Clube: sobre o *Renascença*

Entre os concursos de beleza promovidos pelas associações negras e os concursos de *Miss Brasil* havia, portanto, um total isolamento. A mulher negra buscava um espaço para afirmação de sua beleza sem que esse espaço, no entanto, fosse também um espaço visitado por mulheres brancas, as quais, por sua vez, também não admitiam a presença negra em seus domínios. Esse isolamento seria rompido apenas na segunda metade do século, mais especificamente com a criação e atuação do Renascença Clube, na cidade do Rio de Janeiro, então Distrito Federal. Fundado em 17 de fevereiro de 1950, o Renascença Clube vinha atender a uma urgência: “reunir pessoas que, apesar de intelectualmente e economicamente capazes, não tinham acesso a diversos tipos de diversões por serem negros” (GIACOMINI, 2006, p. 28). É um clube que poderia ser colocado à esteira de toda a tradição de associações negras criadas durante o século XX, exceto pela condição financeira manifestada pela maioria de seus sócios. O Renascença era, por assim dizer, um clube frequentado pela elite negra. Sua Diretoria, por exemplo, era formada apenas pessoas detentoras de títulos universitários, o que marca sua posição naquele contexto principalmente se considerarmos o índice de escolaridade média da população carioca nos anos 50 e, mais particularmente, da população negra.

É a composição do Renascença que vai orientar suas atividades. O objetivo era construir um clube social que funcionasse tal qual os clubes sociais brancos da cidade, no qual aquela elite negra pudesse promover atividades que, teoricamente, fizessem jus à posição econômica que ocupavam e ao estilo de vida a que aspiravam. Assim, longe de qualquer engajamento mais politizado, o Renascença daquele momento estava comprometido com a realização de atividades que “estimulasse a socialização e divulgação de certos símbolos da cultura clássica e erudita” (GIACOMINI, 2006, p. 32). Ao lado, portanto, de uma série de atividades recreativas – almoços, festas, bailes – havia, do mesmo modo, palestras sobre música clássica e literatura. Numa atividade ou noutra, certo é que o Renascença tornava-se o ponto de partida e de encontro de todos os seus sócios não apenas pela programação disponível, mas

principalmente pela certeza de que ali encontrariam pessoas próximas no que diz respeito à cor, ao “nível social”, aos hábitos e ao comportamento, o que conferia, aos frequentadores, o “conforto” de estar entre “iguais”. Na afirmação dessa “igualdade”, ou, no limite, da “superioridade” que almejava marcar os sócios do Renascença, enquanto pertencentes a uma *aristocracia*, passava, sem dúvida, a questão da aparência.

Se o corpo, e, mais precisamente, a aparência funcionam (são lidos) como sinalizadores da posição social, o cuidado com a aparência, mais que simples capricho ou acessório, torna-se estratégia de um grupo que quer afirmar, de modo conspícuo, que detém determinados atributos de classe raramente associados aos negros na sociedade brasileira (GIACOMINI, 2006, p. 35).

Assim, para aqueles que formavam o Renascença Clube, as noções de corpo e aparência ganhavam destaque pelo modo como cada um dos sócios não apenas se vestia, mas também se comportava. De um lado, os gestos, os trajes, os vestidos, os calçados, acessórios, penteados; de outro, a maneira como cada um desses elementos casava-se às posturas corporais, aos gestos, às preferências musicais, ao tom de voz. Poderíamos supor, aqui, a radicalização da sobreposição entre classe e raça, ou, nas palavras de Giacomini, uma tentativa de “bloquear um processo de contaminação da posição social pelas marcas étnicas” (2006, p. 37). No fundo, tratava-se, ainda, de uma contraposição aos estereótipos que ainda carregava o negro, entre os quais figurava a imagem de pobres e incultos. Em resposta, não é de outro modo, senão mostrando-se o oposto, que o Renascença irá marcar seu lugar: o uso de sapatos e roupas de *bom gosto*, o comportamento contido (o que demonstra apreço pela ordem), além de conhecimento e afeição pela música clássica e pela literatura, seriam artigos necessários a qualquer sócio frequentador do Clube. É sob essas condições que Giacomini (2006, p. 40) apontará que, naquela segunda metade do século XX, a imagem que opõe o *negro escravizado* ao *negro livre* seria substituída pela imagem que opõe o *negro pobre, inculto, de gosto vulgar e morador de favela* ao *negro não pobre, culto, de bom gosto, morador de bairros de classe média*.

E assim seria em todas as atividades promovidas pelo Renascença: dia das mães, dos pais, das crianças, comemorações do 13 de maio, festas juninas, bailes de debutantes, aniversários do clube e dos sócios, além dos coquetéis que serviam de pretexto para recreação, bem como para reunião da família e amigos. Durante essas atividades, principalmente durante os bailes de debutantes, as jovens reconhecidamente bonitas eram convidadas a participar dos concursos de beleza organizados pelo clube: Miss Rainha da Primavera, Miss Suéter, Miss

Elegante, Miss Renascença. Pelo modo de seleção de suas candidatas, esses eram concursos internos: a miss guardava sempre uma relação de parentesco com algum sócio, o que tornava seus dotes de simpatia, beleza, elegância e boa educação – critérios usados na seleção – já conhecidos pelo grupo. À imagem da debutante, que passeava sua elegância pelo salão expondo-se aos olhos da corte masculina, principiando, assim, os rituais de namoro e casamento sob os olhos da sociedade, a candidata a Miss desfilava sob proteção dos pais. Ao mesmo tempo em que se expunha, a Miss deveria se manter regulada pela moral, numa exposição dosada, livre de qualquer risco que a fizesse decrescer no “mercado matrimonial”.

A miss nesses concursos deve ser “bela”, à imagem dos certames de beleza tão em voga, no período, na cidade e no Brasil, mas, sobretudo, de uma beleza que não deixe margem a evocações que possam ser contrárias à *honra*. A miss é de uma beleza digna e honrada: com “brio”, “requinte”, “distinção” e, da mesma forma que as demais mulheres do grupo, é votada ao casamento; por todas as qualidades mencionadas, é valorizada como namorada, noiva e futura esposa, nesse bastante fechado mercado matrimonial (GIACOMINI, 2006, p. 82).

Assim, nesse primeiro momento – pelo menos durante toda a década de 50 –, os concursos em questão atendiam a duas “urgências”: além de incluir a mulher negra numa categoria de beleza, ofereciam também a ela o lugar socialmente valorizado de parceira conjugal, bem como a maioria dos concursos que por aqui já passaram, na tentativa de criar, para além de qualquer estereótipo, uma modelo de beleza honrada, que servisse aos valores do casamento e da família. E isto porque é na figura da mulher que está depositada a responsabilidade moral no que se refere à honra da família e, conseqüentemente, do grupo de famílias reunido pelo Renascença. Esse discurso aristocrático, para o qual o casamento seria o destino natural de uma mulher, não tardaria, no entanto, em ganhar nova dimensão, principalmente quando as candidatas a miss perdem a passarela do Renascença Clube para ganhar os palcos do Brasil afora. Ao final dos anos 50, os concursos de beleza deixam de ser uma atividade secundária, nitidamente recreativa, ligada à promoção da mulher enquanto mãe e esposa, para se transformar em principal preocupação da organização, sobretudo pela participação de suas candidatas em concursos nacionais e internacionais.

De uma figura inicial da moça que diverte a si mesma, à sua família, bem como a dos amigos, desfilando sua beleza digna numa passarela, a uma miss que é representante do Clube, e, por extensão, dos negros em concursos competitivos. Nesse segundo momento, encontram-se mobilizados todos os esforços e atenção para que as candidatas de Clube concorram com chances

reais ao título de Miss Guanabara, Miss Brasil e Miss Beleza Internacional (GIACOMINI, 2006, p. 84).

É nesse momento que seria rompido, portanto, o isolamento do qual falávamos anteriormente entre concursos de beleza para mulheres brancas e concursos de beleza para mulheres negras, uma vez que as mulheres negras, para além das competições internas, almejavam também um lugar nas competições de cunho nacional e internacional. No interior do Renascença, o deslocamento que ampliava a preocupação com os concursos de beleza – que agora excediam os limites do Clube – estão associados ao nome de Dinah Duarte. Proprietária de um famoso salão de beleza e esposa do Diretor Social daquela associação, Dinah Duarte seria responsável pela mudança no que diz respeito à estrutura, à produção e aos objetivos dos concursos de miss então realizados pelo Renascença. Aquilo que, a princípio, apresentava uma timidez caseira, uma postura familiar e recata, transforma-se, depois de Dinah, em eventos de grande alcance, impacto e importância, sobre os quais recaíam todos os holofotes do Clube. Seu objetivo, agora, não estava voltado apenas para a promoção de concursos internos. Para além disso, o Renascença mantinha os olhos voltados para o público externo, preparando misses que pudessem representá-lo nas disputas estaduais, nacionais e internacionais.

O trabalho de Dinah Duarte era múltiplo. Ele tornava acessível ao conjunto das candidatas algumas técnicas de desfile e passarela, de produção da aparência e etiqueta, sendo responsável, quando não pela iniciação, ao menos por certo nivelamento das moças em um padrão estético e comportamental, associado às camadas sociais médias e superiores, e que encontravam na Socila sua expressão mais acabada (GIACOMINI, 2006, p. 103).

Assim, era na figura de Dinah que estava concentrado todo o trabalho feito em prol da capacitação das misses. Dentre os padrões físicos que deveriam portar uma miss, estava, sem dúvida, o tratamento oferecido aos cabelos. A esse respeito, Dinah atraía um sem número de mulheres negras em seu salão, todas elas em busca de uma suposta inovação no modo de alisá-los. O salão de Dinah já não era o *Instituto Dulce* ou o *Salão Brasil*, que na década de 30 faziam sucesso com anúncios que prometiam *Cabellos lisos a 3\$000*; o produto usado por Dinah também não era o *Cabelisador*, que *alisava todo e qualquer cabelo, por muito crespo que fosse*, apenas com a ajuda de suas *pastas mágicas*. O produto usado era o hené, ainda utilizado atualmente. Depois de algum tempo, o produto ficou mais conhecido entre as frequentadoras do salão e do Clube como “o hené da Dinah”. “Dinah era uma maravilhosa

profissional, então todo mundo ia lá passar o hené da Dinah e pentear, porque nós saíamos de lá uma boneca”, dizia em depoimento uma das entrevistadas por Giacomini (2006, p. 102).

Do mesmo modo, no que se refere às técnicas de comportamento e etiqueta, estas tinham como espelho a Socila: uma espécie de clínica estética que, nos anos 60, “oferecia cursos de etiqueta e cuidados corporais para jovens de famílias abastadas ou de classe média, que passavam por sessões de embelezamento e aprendiam regras de etiqueta” (GIACOMINI, 2006, p. 283). A Socila era, portanto, o modelo a ser seguido por aquelas que desejassem algum destaque nas passarelas. Mas vale salientar, contudo, que o acesso à clínica não estava disponível à maior parte da população, mas apenas àquela cuja família possuísse uma dada condição financeira. Como o Renascença nasce mesmo com a proposta de oferecer visibilidade a essa parcela da população negra, e com todo o tratamento naquele momento direcionado aos concursos, o Clube não tardaria em ser chamado, pela imprensa, de “a Socila do mulatismo brasileiro” (*O Cruzeiro*, 13/06/1964).



O Cruzeiro, n. 36, 13/06/1964

Em matéria intitulada *Renascença faz show de mulatas*, publicada em junho de 1964, *O Cruzeiro* dispara: “Quem inventou a mulata não foi o clube Renascença [...]. Mas quem disciplinou a mulata, quem institucionalizou o denço, a graça, o feitiço desse escalão mais alto de mulher mais bela, Ah! Quem fez e faz isso é mesmo o clube Renascença” (*O Cruzeiro*, 13/06/1964). Conforme Giacomini (2006), havia, já aqui, uma mudança no que diz respeito ao modo de enfrentar o preconceito racial: já não era suficiente frequentar espaços sociais normalmente não frequentados por negros; o que estava em jogo agora a promoção de um “engajamento através do qual se assegure a participação *como um igual* em situações com caráter explicitamente competitivo – ‘para brigar com as outras’” (p. 103, *grifos da autora*). Era preciso falar – desfilar, na verdade – em tom de igualdade com as mulheres brancas, e já era bem sintomático que a visibilidade oferecida pelos concursos às mulheres negras e mulatas já não estivesse restrita à imprensa negra, mas exposta à imprensa em geral, como é o caso da Revista *O Cruzeiro*.

O caráter altamente competitivo desses desfiles, associado ao grande número de mulheres que passavam pelos concursos do Renascença, acabaria por alterar não apenas o modo de seleção das misses do Clube, mas também os critérios usados para esse fim. Além de suspender a obrigatoriedade de parentesco com algum sócio, a ampliação do recrutamento durante aquela década de 60 passa a “incluir quase que qualquer mulher não branca, desde que considerada plasticamente bem dotada e, portanto, competitiva na avaliação dos organizadores” (GIACOMINI, 2006, p. 104). Acaba-se por regularizar, dessa forma, uma certa heterogeneidade entre as candidatas: suspendida a obrigatoriedade de parentesco, era certo que a maioria delas, além de não desfrutar do mesmo convívio sociocultural oferecido pelo Renascença, também não apresentava proximidade no que diz respeito à origem social, grau de instrução e local de moradia. Assim sendo, os critérios usados já não pareciam tão rígidos, resumiam-se à cor da pele, à estatura mínima, além de atributos que a fizessem “bonita e atraente” aos olhos dos associados responsáveis pela seleção. A partir daqui, é possível – e preciso! – reconhecer uma descontinuidade no que se refere ao conceito de beleza negra almejado pelos concursos em questão.

Parecem cada vez menos relevantes as exigências relativas às qualidades intelectuais e morais que integravam o rol de atributos imprescindíveis às antigas rainhas. Se na escolha da rainha a constituição físico-corpórea, a “boa aparência”, em suma, o corpo, estava longe de ser considerado algo

dispensável e acessório, sua importância estava diretamente associada à capacidade de comunicar através do gesto, do comportamento, de uma linguagem corpórea, a *classe*, o *requite*, a *finesse* que eram indissociáveis da imagem da rainha. [...] Os corpos das rainhas da Primavera ou do Verão, ou das misses Suéter ou Elegante falam de algo que transcende o corpo: o *bom gosto*, a contenção, o equilíbrio no andar e no vestir, as qualidades morais das “boas moças de família”. [...] Comparativamente ao corpo da rainha, o corpo da miss, sobretudo na fase áurea dos concursos, parece constituir um corpo que ganha certa autonomia em relação ao espírito. [...] o universo em que opera a miss é mais amplo do que o da rainha: seu terreno é o mundo (não por acaso, Miss Mundo ou Universo é o ideal maior a ser atingido), seu compromisso é ampliado da casa para o mundo, para além da família e seus valores (GIACOMINI, 2006, p. 105).

O que se marca aqui, portanto, é uma ruptura histórica que não se aplica apenas aos concursos promovidos pelo Renascença, mas se estende a todos aqueles concursos que flagramos do início do século XX até aqui. Num primeiro momento, a questão do corpo estava absolutamente relacionada à moral, aos códigos de civilidade de uma época. O conceito de beleza produzido pelos tantos concursos, de tantas organizações, condizia com aquele conceito do qual já falava o século XVIII e sobre o qual já ensaiamos anteriormente: “que tem por característica fundamental não separar a beleza física das virtudes morais...” (LIPOVETSKY, 2000, p. 121), de modo que a rainha era considerada porta-voz da associação que a elegia não apenas por motivos estéticos, mas, principalmente, por representar, ela mesma, os valores sociais pelos quais a própria associação almejava ser reconhecida. Sua beleza excedia os limites do corpo, chegava aos preceitos ditados pela moral e pelos bons costumes, chegava aos papéis de boa esposa, boa mãe e dona-de-casa, chegava, ainda, aos valores culturais que cultivava e fazia reverberar em defesa dos seus. Já o corpo da miss, por seu turno, apresentava-se cada vez mais comprometido com a sobreposição da estética em detrimento de qualquer código cultural ou intelectual, fazendo uso de certos “excessos visuais” antes relegados, por elas próprias, às mulheres negras pertencentes a outras classes. Assim, entre a rainha e a miss havia, nas palavras de Giacomini (2006, p. 106), “diferenças de ênfase e de tom: na primeira há um corpo que fala do espírito culto, sóbrio e belo; na segunda, há uma beleza corpórea que se sobrepõe e se autonomiza de valores morais”.

A mudança operada em relação aos concursos poderia facilmente ser usada como metáfora às mudanças ocorridas também no interior do Renascença: a abertura dos concursos a candidatas externas e, do mesmo modo, o envio, por parte da associação, de representantes suas a competições estaduais e nacionais, vai ao encontro do cenário em que se encontrava o próprio Clube naquele momento. A heterogeneidade criada entre as candidatas no processo de seleção

– tão isento de amarras – estendia-se, então, aos sócios do Renascença: a preocupação já não era que eles circulassem “de igual para igual”, como num primeiro momento; a preocupação era sim de que suas jovens competissem “de igual pra igual” com a sociedade lá fora. Entre um momento e outro, estaria, ainda, sem dúvida, as imagens da rainha e da miss. A rainha é a exata metáfora da primeira fase: na imagem da boa mãe e esposa, ligada aos preceitos da moral e da família, refletia um Renascença Clube voltado a si, aos seus ideais e à valorização interna de seus membros. A imagem da miss, por conseguinte, sinalizará um olhar que visa o mundo externo e acaba por abrir a associação às competições e as mulheres que antes, desnudas de que qualquer valor estimado pelo Clube, não circulavam em suas dependências. Na transição de um momento a outro, interroguemo-nos: “que o corpo da mulher negra tenha constituído o meio e o objeto desta relação com o grupo branco, não conduzia o Renascença a reiterar alguns dos velhos fantasmas que o grupo fundador procurara exorcizar?” (GIACOMINI, 2006, p. 106-107).

Exemplo maior desse período será a figura de Vera Lúcia Couto: coroada Miss Guanabara de 1964 e segundo lugar no concurso Miss Brasil daquele mesmo ano. Em meio à sucessão de tantos rostos que passariam pelo Renascença, Vera Lúcia se destaca pelo modo como caminhava entre as posturas de rainha e de miss, num entremeio que acabou por temperar sua carreira. Por um lado, a forma como chegou ao Clube, já poderia apontar as mudanças operadas no que diz respeito à fase competitiva em que entrara o Renascença. Se suas antecessoras tinham famílias como membros participantes daquela associação, faziam parte daquele convívio, e esse fato as possibilitava participação nos concursos, o caso de Vera era uma exata inversão: bastou um convite feito por Dinah Duarte quando de uma visita ao seu salão. “Eu lembro quando eu entrei no salão, ela: – Ah! Mas que bonita, mulatinha tão bonita, tem que desfilar lá no Renascença. Então eu comecei a participar do desfile de moda no Renascença [...] Ela convidou minha mãe, meus pais para irem”, diria a própria Vera, anos mais tarde (Vera Lúcia Couto *in* GIACOMINI, 2006, p. 108). Assim: não foi a participação no Renascença que possibilitou a participação nos desfiles, mas os desfiles que a levaram – ela e sua família – ao Renascença.

Por outro lado, sua imagem era facilmente associada à tradição defendida pelos fundadores do Clube, encarnando o modelo de mulher que aliava a beleza física a rigorosos padrões de comportamento: fazia uso de sua beleza e de seu charme sem, no entanto, chegar à vulgaridade, tinha boa educação, estrutura familiar conservadora, delicadeza nos gestos,

conduta impecável em qualquer ocasião. “E as pessoas perguntavam se eu havia feito curso do Socila, porque antigamente existiam aqueles de etiqueta, boas maneiras. Eu não, não havia feito nada disso, o que eu sabia foi aprendido dentro de casa” (Vera Lúcia Couto *in* GIACOMINI, 2006, p. 109). De seu pai, por exemplo, Vera dizia ter herdado, além da educação, a elegância: charmoso porque discreto. Discrição que ela, aliás, estenderia ao seu estilo de vestimenta: regado pela sobriedade dos modelos clássicos, o estilo de Vera representava um exato contraponto em relação às roupas mais marcantes e coloridas propostas por Dinah. “Eu não gostava que ela [Dinah] me vestisse. Porque o gosto dela não combinava com o meu, eu era assim, mais clássica, gostava de uma coisa mais clássica, mais discreta, e ela gostava das coisas assim, muito coloridas, sabe?” (Vera Lúcia Couto *in* GIACOMINI, 2006, p. 110).

De acordo com Giacomini (2006), para além das influências de Dinah Duarte, era justamente o charme do estilo clássico defendido por Vera – compartilhado também pelos sócios fundadores do Renascença e também por Hugo Rocha, seu modista – que ofereceria a ela o título de Miss Guanabara e 2º lugar no concurso Miss Brasil. Aliado a isso, apesar de certo desencontro no que se refere à vestimenta, era preciso considerar o trabalho de Dinah à frente da preparação das candidatas, bem como da promoção dos concursos do Renascença: porta de entrada a outros desfiles. Por fim, acrescentar-se-ia também o fato de que Vera havia caído nas graças e no gosto não só do público, mas também da imprensa. Sobre o Miss Guanabara de 1964, a imprensa diria que “a conquista do título de Miss Guanabara fazia jus não somente à plástica e traços considerados perfeitos, mas sobretudo ao carisma, charme e *finesse* que Vera havia ostentado na passarela” (GIACOMINI, 2006, p. 112). De posse de tantos requisitos, a mulata, finalmente, “entraria na faixa”.



O Cruzeiro, n. 41, 18/07/1964



O Cruzeiro, n. 41, 18/07/1964



O Cruzeiro, n. 41, 18/07/1964



O Cruzeiro, n. 41, 18/07/1964

Em matéria intitulada *Grau dez à mulata*, a revista *O Cruzeiro* – semanário de amplo alcance e divulgação à época, transitando principalmente pelas classes média e alta – derretia-se aos pés da então coroada Miss Guanabara: “Dando lição de saber-andar-para-os-outros-verem e exibindo classe, ritmo e leveza, uma mulata de corpo traçado a bico de pena conquistou,

democraticamente, trono, faixa e coroa de Miss GB 1964” (*O Cruzeiro*, 18/07/1964). Segundo o semanário, o Maracanãzinho parou e se arrumou para aplaudir “Verinha-côr-quente”, cuja pele havia trazido calor ao estádio frio, além de ter representado “senha para as palmas”. Com seu corpo “traçado a bico de pena”, havia desfilado com graça, espontaneidade e, ainda, com uma certa “distração disciplinada”, usando primeiramente um vestido branco e depois um maiô preto com bolinhas brancas (tal qual aparece nas fotografias acima). Sabidamente saída das passarelas do Renascença Clube, *O Cruzeiro* ressaltava a trajetória percorrida por Vera e os “mestres” que acompanhavam – e incentivavam – seus passos: “Ela foi antes Miss Suéter e Miss Primavera do Renascença. Nilo e Dinah, do seu clube, deram-lhe aulas: passos de mansinho. Dinah, que reconhece o diploma maior da SOCILA, bolou o giro ‘pivot’, volteio de 360 graus nas curvas da passarela” (*O Cruzeiro*, 18/07/1964). E, depoimento, a própria Vera diria que, justamente esse “pivot”, seria o grande responsável pelo ponto alto da noite:

No dia do concurso eu estava muito nervosa. Quando cheguei na passarela, no Maracanãzinho, que era na forma de uma ferradura, eu lembro que quando nós entramos em conjunto, tinha uma mulher bem ali no meio da ferradura onde ficavam umas mesas, e essa mulher corria enlouquecida entre as mesas gritando: “Sai daí sua crioula, seu lugar é na cozinha. Sai, sai daí sua crioula”. E eu fiquei tão nervosa com aquilo. Tinha um lado em que ficava toda a torcida do Renascença, lá em cima na arquibancada, fazendo barulho, todo mundo agrupado no mesmo lugar. Daí eu falei: “Bom, quando eu for fazer meu desfile individual, quer saber de uma coisa? Eu não vou olhar pra baixo onde está essa mulher. Vou tentar olhar pra cima, me distrair e tal”. Me desliguei tanto, tanto que nessa ferradura nós tínhamos que entrar no meio para nossa apresentação ao júri, e eu fui olhando para cima, fui, fui e, passei da entrada do júri. Ah! E tinha outro detalhe, da direção do concurso... eu fazia um pivô que é aquela volta inteira, um pivô inteiro como eles chamam, uma volta de 360 graus. No meio pivô, você dava só uma meia volta, dava uns passinhos e voltava. Eu fazia um pivô inteiro. Quando eu dava esse pivô, o público todo gritava olé, olé. Aí eu fui proibida de fazer pela organização do concurso, porque as outras candidatas não faziam. Então a Maria Augusta, que era da Socila, me chamou e disse que eu não podia fazer porque era golpe baixo, porque as outras candidatas não sabiam fazer, então eu não podia. Disse que se eu desse esse pivô, eu seria desclassificada. Aí eu fui e desfilei e tal. Quando eu vi que passei, que eu não me apresentei para o júri, todo mundo gritando: “Volta, volta, volta”. Eu estava tão nervosa, eu me desliguei tanto que eu não escutava. Eu ouvia, mas não registrava o que as pessoas gritavam. E todo mundo apontando: “Volta, volta”. E eu continuei a andar. E olhei, a torcida do Renascença foi sentando, todo mundo desanimado, claro, bem no meio da ferradura era a entrada para o júri e eu passei direto. Aí tinha um senhor nas mesas que ele, eu lembro que era um senhor já bem de idade, bem claro e ele vermelho: “Volta, volta”. Ele botou a mão na cabeça: “Que desgraça!” Aquele “que desgraça” me sacudiu. Aí eu olhei pra trás e... Passou uns segundos, você raciocina: “Quer saber de uma coisa? Eu vou fazer um pivô aqui porque eu não sou miss do

júri mesmo, eu não vou ganhar mesmo, eu sou miss do público, o público está pedindo”. Aí eu dei aquele pivô e dei um outro total e voltei. Foi aquele olé, olé, uma vibração. O pessoal ficou em dúvida se eu havia errado ou se eu havia feito aquilo de charme, os próprios jurados. Eu havia feito aquilo porque eu havia me desligado, por causa da tal criatura que ficava ali me xingando, e me desconcentrei completamente, ou me concentrei demais, não sei (Vera Lúcia Couto *in* GIACOMINI, 2006, p. 114-115).

Em palavras, a história parece se passar diante de nossos olhos, tão clara que podemos imaginar a que fato *O Cruzeiro* se referia ao dizer que Vera desfilara com uma certa “distração disciplinada”. À esteira dessa “distração”, que teria levado ao delírio o público presente no Maracanãzinho, é interessante perceber o modo como havia ali, na atuação de Vera, um jogo de dupla identidade, acionadas cada uma a seu tempo. Vejamos. Desde os concursos em que participava no Renascença Clube até o Miss Guanabara, os jurados – bem como o público, a imprensa, ou aqueles que a conheciam – não mediam adjetivos em louvor de sua conduta: Vera era sinônimo de refinamento, bom gosto, discrição, recato, família, classe, educação, sobriedade. “Esta mulata vale um dicionário de Aurélio Buarque de Hollanda”, dizia um repórter na matéria de *O Cruzeiro* (*O Cruzeiro*, 18/07/1964). É valendo-se desses artifícios que Vera conquistaria, por exemplo, o título de Miss Renascença: externando sua nobreza sob a forma de recato e classe em oposição aos “excessos” apresentados pela sua principal oponente: uma mulata dançarina.

Por outro lado, no que se refere ao concurso Miss Guanabara, a discrição de seus gestos e a sobriedade de seu comportamento são colocados em xeque quando defrontada com uma situação discriminatória. Em resposta, sua *finesse* e seu requinte seriam atualizados de modo inventivo, inesperado, quase como uma travessura de menina, surpreendendo o público e ratificando sua superioridade em relação às outras candidatas perante seu pivô de 360 graus, que, aliás, já estava proibido justamente pela desvantagem em que ficavam as outras candidatas mediante aquele passo. Que Vera Lúcia tinha, naquele momento, ganhado as passarelas e o público cariocas, disso não há dúvida, tanto que ela foi, naquela noite, coroada Miss Guanabara. O que nos fica, no entanto, são os questionamentos sobre o modo como Vera conduziu cada uma das situações em que desfilou.

Como dissemos anteriormente, no Miss Guanabara, contexto em que ela, na condição de mulher negra, concorria com outras tantas mulheres também negras, sua supremacia estava marcada pela classe que apresentava na conduta, pelo requinte que apresentava nas palavras,

pela sobriedade charmosa com que se vestia. Ou seja, o que a destacava, em meio a outras mulheres negras, eram exatamente características atribuídas, pelo senso comum, a mulheres brancas. Ao negro, contrariamente, estava relegado à pobreza, a má educação e o consequente mau gosto. Num outro extremo, se tomamos como ponto de partida o concurso de Miss Guanabara, confrontada com mulheres brancas, os atributos usados por Vera, em detrimento de qualquer atitude mais sóbria ou discreta, foi, ao contrário, o jogo de cintura, a malandragem, a criatividade. Dançando conforme a música, a mulata não perdeu “o rebolado”: fez o seu pivô, levantou a torcida e mostrou o que, de fato, a diferenciava do restante das candidatas. Essa criatividade, ou, mais que isso, esse jeito inventivo e alegre – que poderia ser tomado, no extremo, como má-educação, ou ainda, “falta de modos” – seriam, no entanto, um comportamento atribuído ao negro.

Assim, os atributos usados por Vera são acionados a depender do concurso a que concorre. Ao lado de mulheres negras, assim como ela, vale sua classe, sua impecável conduta; ao lado de mulheres brancas, fala mais alto sua criatividade, sua alegria, seu jogo de cintura. Vale lembrar a máxima de Souza Santos “temos o direito a ser iguais quando a nossa diferença nos inferioriza; e temos o direito a ser diferentes quando a nossa igualdade nos descaracteriza” (2003, p. 56). O que Vera – todo o Renascença Clube – queria, ao investir em concursos externos à associação, era desfilar “de igual para igual”, como tantas vezes se disse, com as mulheres brancas. Ao serem defrontados, entretanto, com essa situação de “igualdade”, foi preciso fazer emergir a diferença, porque não bastava ser igual, era preciso fazer melhor que as oponentes, era preciso mesmo fazer diferente. Talvez a diferença de Vera – que ainda seria vice Miss Brasil naquele mesmo ano – estivesse guardada exatamente na mistura advinda da *mulata*: um pouco da identidade então conferida à mulher branca meticulosamente associada à identidade associada à mulher negra. *Grau dez à mulata!*

O termo *mulato*, aliás, – tão usado pela mídia impressa quando da eleição de Vera Lúcia como Miss Guanabara e também como vice Miss Brasil –, naquele momento em que o Brasil passava por novo período de repressão, entre 1964 e 1978, praticamente viria a substituir o termo *negro*. A mulata seria a síntese do nosso povo: ao mesmo tempo em que agia na – sempre! – negação dos estereótipos atribuídos aos negros, era ela quem apareceria quando da tentativa, por parte do próprio governo ditatorial, de diluição das diferenças raciais. Era a glorificação da mulata, tantas vezes cantada pela MPB, desde o início do século, como “corpo sedutor”. Em música intitulada *Brasil mulato*, de 1969, Martinho da Vila fazia vibrar nos

versos da música popular: *Pretinha, procure um branco/ Porque é hora de completa integração/ Branquinha, namore um preto/ Faça com ele a sua miscigenação/ Neguinho, vá pra escola/ Ame esta terra/ Esqueça a guerra/ E abrace o samba/ Que será lindo o meu Brasil de amanhã/ Mulato forte, pulso firme e mente sã*. Tratava-se, portanto, de uma ressignificação do termo à moda brasileira, cujo sentido primeiro (se é que podemos falar de um “sentido primeiro”) tinha raízes nas teorias raciais europeias e norte-americanas do século XIX, que combatiam a miscigenação enquanto principal responsável pela possível degeneração e pelo conseqüente extermínio da raça humana. Por esse motivo, em visita pelo Brasil, mais especificamente ao Rio de Janeiro, o Conde de Gobineau mostrava-se absolutamente preocupado com o futuro do nosso povo. Segundo ele, “o Brasil levaria menos de 200 anos para se acabar como povo! Por quê? Ora, simplesmente porque ele via com seus próprios olhos, e escrevia revoltado a seus amigos franceses, o quanto a nossa sociedade permitia a mistura insana de raças” (DAMATTA, 1986, p. 39).

Decorre, daqui, o sentido filológico atribuído ao termo *mulato*: que deriva da palavra *mulo*, referente ao animal resultante do cruzamento entre tipos genéticos distintos e, portanto, incapaz de reproduzir-se, dada sua hibridez. Essa mesma hibridez seria, supostamente, a grande responsável pela transformação do povo brasileiro numa massa degenerada e incapaz de criar uma nação forte e positiva. Em franca oposição a esse discurso, o que a cultura nacional fará é atribuir valor positivo ao mulato, ratificando a “glorificação da *mulata* e do *mestiço* como sendo, no fundo, uma síntese perfeita do melhor que pode existir no negro, no branco e no índio” (DAMATTA, 1986, p. 40): *Branca é branca/ preta é preta/ Mas a mulata é a tal, é a tal!*, diria Braguinha na década de 40. Ao contrário, então, do que acontecia nos Estados Unidos ou em países sulafricanos, onde a dualidade de seus povos permitia distinguir, com precisão, negros e brancos, o caso brasileiro porta a imagem da *aquarela*, se configura de modo a excluir uma oposição de caráter exclusivo entre negros e brancos. Cá entre nós, no Brasil, “entre o preto e o branco (que nos sistemas anglo-saxão e sul-africano são termos exclusivos), nós temos um conjunto infinito e variado de categorias intermediárias em que o *mulato* representa uma cristalização perfeita” (DAMATTA, 1986, p.41). Não por acaso, Gilberto Freyre dirá que

[...] o nosso lirismo amoroso não revela outra tendência senão a glorificação da mulata, da cabocla, da morena celebrada pela beleza dos seus olhos, pela alvura dos seus dentes, pelo seus dengues, quindins e embelegos muito mais do que as “virgens pálidas” e as “louras donzelas”. Estas surgem em um ou

em outro soneto, em uma ou em outra modinha do século XVI ou XIX. Mas sem o relevo das outras (FREYRE, [1933] 2006, p. 71-72).

Lirismo à parte, é apenas nos anos 80 que o termo *negro* voltaria à tona – após ficar em suspenso durante todo o período ditatorial –, embalado pela reabertura política e pela consequente fundação, em 1979, do Movimento Negro Unificado, “na confluência de uma política de esquerda com a busca da africanidade” (GUIMARÃES, 2002, p. 99). Era um momento de efervescência que atingia não apenas o contexto interno, de redemocratização do país, mas também por um contexto externo: o desenvolvimento de um nacionalismo negro nos Estados Unidos, fundado a partir do movimento dos negros americanos em prol dos direitos civis, além da luta de libertação dos povos da África Meridional (Moçambique, Angola, África do Sul), bem como do movimento das mulheres, que abria portas, então, à militância de mulheres negras (GUIMARÃES, 2002).

Naquele contexto, o largo uso feito do termo *mulato*, e a posterior volta à tona do termo *negro* fundavam um momento em que a língua sentia necessidade de se rearranjar ao lado da história. Talvez esse trajeto, mais precisamente essa ruptura, ou, ainda, essa descontinuidade em termos políticos, justifique, em parte, a oscilação entre os termos presente na matéria publicada pela *Revista Manchete*, publicada em junho de 1986, quando da coroação de Deise Nunes como Miss Brasil, primeira negra a conquistar o título: ali, os termos *negra* e *mulata* ainda cambaleiam em busca de estabilidade semântica.



Revista Manchete, 14/06/1986



Revista Manchete, 14/06/1986

O título anunciava: *Deise Nunes. Miss Brasil 86. O sonho da Cinderela negra*. Imediatamente abaixo do título, seguia-se a narrativa: “O sonho acalentado há tantos anos por milhares de moças *negras* tornou-se realidade para Deise Nunes de Sousa, a nova Miss Brasil. *Mulata* de 18 anos, Deise conquistou o título depois de uma trajetória bem sucedida em outros concursos” (*Manchete*, 14/06/1986). Negra ou mulata, certo é que a vitória de Deise Nunes é absolutamente representativa do momento político pelo qual passava o país:

A projeção de Deise, sua vitória no concurso Miss Brasil é um marco na nova forma do Miss Brasil. O país está vivendo uma nova imagem, está mais brasileiro, e sente-se mais a vontade de assumir e gostar de seus símbolos – a mulata é um de seus maiores símbolos (*Manchete*, 14/06/1986).

Assim, ao mesmo tempo em que se expandia o movimento negro, a mídia – a cultura nacional, talvez – ainda se rendia – e se rende – aos encantos da mulata, especificamente. É esse encanto que respingará na eleição de Deise. Enquanto a então Miss relatava os problemas enfrentados durante sua eleição no concurso Rainha das Piscinas do Rio Grande do Sul, uma vez que as mães de outras candidatas não admitiam que suas filhas fossem derrotadas por uma mulher negra; ou, ainda, enquanto narrava que teve seu nome cortado de uma lista de manequins porque, supostamente, a marca que então seria divulgada não queria associar seu

produto à imagem de uma negra, a *Manchete* simplesmente disparava: era ela, Deise Nunes, “a verdadeira mulher brasileira”. Aliado a isso, à esteira de tantas mulheres que a precederam, Deise apresentava uma série de valores morais: “seus valores foram maiores do que qualquer manifestação de preconceito” (*Raça Brasil*, 2012)¹¹⁹. Deise era católica, formou-se em colégio de freiras, rezava todas as noites e sonhava constituir família; além disso, era admiradora da literatura, especialmente de Jorge Amado e tinha bom gosto musical, voltado à MPB.

Assim, em termos de Brasil, a exaltação da mulata pode ser pensada por diversas perspectivas. A princípio, desde o período escravagista, como já falamos anteriormente, a mulata figurava enquanto corpo cobiçado, sexualmente disponível. Impossível não lembrar as palavras de Freyre: “a mulher morena tem sido a preferida dos portugueses para o amor, pelo menos para o amor físico. A moda de mulher loura, limitada aliás às classes altas, terá sido antes a repercussão de influências exteriores do que a expressão de genuíno gosto nacional” ([1933] 2006, p. 71-72). É essa imagem que seria diluída pela cultura nacional nas rodas de samba e nos desfiles de carnaval. Em fevereiro, tem carnaval na terra de Cabral e tem também *mulata nua na roda do samba*, como canta nossa MPB. Por outro lado, essa mesma mulata também figurou enquanto signo de uma nação, principalmente no momento de sua redemocratização: era o “produto” positivo de nossa miscigenação racial, prova final de que vivíamos em democracia racial. A mesma mulata cujo cabelo não negava a cor, tinha também *um sabor bem do Brasil, a alma cor de anil*¹²⁰.

A coroação de Deise, ao mesmo tempo em que surge de um momento ufanista em relação à cultura nacional e à reivindicação dos africanismos, revela também a coroação de uma mulata como “verdadeira mulher brasileira”, como bem marca a *Revista Manchete*. Por outro lado, vem mostrar que essa mulata não estava ligada apenas ao samba, ao carnaval e à sedução de um *corpo moreno, cheiroso e gostoso*, mas estava, do mesmo modo, comprometido com uma continuidade que corresponde à exaltação dos valores morais de uma sociedade, de um tempo, à esteira de toda uma tradição de concursos ligados à mulher negra que se estendem pelo século XX. A beleza negra, no início do século XX, está ligada aos preceitos éticos ditados por uma sociedade, embora esses preceitos sejam, de algum modo, temperados pelo *borogodó*

¹¹⁹ Referência eletrônica, ausência de página. Disponível em: <<http://racabrasil.uol.com.br/cultura-gente/160/negra-bela-e-gaucha-deise-nunes-coroad-miss-brasil-240383-1.asp>>. Acesso em 22/10/2012.

¹²⁰ Referência à marchinha de carnaval intitulada *O teu cabelo não nega mulata*, composta por Lamartine Babo e Irmãos Valença, gravada durante o carnaval de 1932.

da mulata – como dizia a revista *O Cruzeiro* (25/07/1964) em relação à Vera Lúcia – em suas últimas décadas. Em meio a tantos discursos, o que fica dessa regularidade, bem como desse tempero, e nos invade a retina atualmente é o que buscaremos no capítulo seguinte, cujo ponto de partida é a criação e a implementação das políticas afirmativas pelo Estado, em 1996.

CAPÍTULO IV

**RETRATOS DE UMA BELEZA MULTIPLICADA
(1996 – atual)**

Passados alguns séculos de história, resta-nos o presente, cuja apreensão é fugaz. No susto da atualidade, não nos é oferecido muito, senão um mero retrato, prestes a desfazer-se. Chegando ao último estágio do empreendimento aqui proposto, nosso objetivo é oferecer uma visão – embora parcial – das representações que temos, a partir das políticas afirmativas, da beleza negra do Brasil. Como veremos, a ruptura que aqui vislumbramos, em termos de proposta à população negra, é uma extensão daquilo que já vinha sendo requerido – e de certo modo executado – durante o século XX, não apenas pela imprensa negra, mas também pelos órgãos sociais e recreativos. O que as políticas afirmativas representam é uma incorporação, por parte do Estado, dessas propostas, o que acaba por oferecer-lhe mais alcance e visibilidade. Associado a essa incorporação, consideremos o gosto da (pós?)modernidade, que tempera as identidades e os conceitos de modo fluido, tanto que chegamos a concluir que as identidades atuais estão, na verdade, na própria busca por identidades. As identidades não residem em pontos finais, mas na própria construção textual: permanentemente incompleta. Os conceitos de beleza negra – igualmente rarefeitos – estão respaldados pela história, mas também atravessados pelos discursos da mídia, da moda, do mercado, da política, do consumo, da globalização. Tão tênues (posto que transitórios), quanto espessos (já que frutos de uma memória), eles estampam as capas da revista, as páginas da internet, ganham as ruas, as passarelas, os programas da TV, os debates políticos.

Interessam-nos, nesse destino final, *os limites e as formas de reativação e de apropriação* que esses discursos mantêm com o *apriori histórico* anteriormente apresentado. Para tanto, é preciso que nos interroguemos: sobre as *formas de reativação*: “entre os discursos das épocas anteriores ou das culturas estrangeiras, quais são os que retemos, que valorizamos, que importamos, que tentamos reconstituir?”. No que concerne às *formas de apropriação*, “quais

indivíduos, quais grupos, quais classes têm acesso a tal tipo de discurso?” (FOUCAULT, [1968] 2010, p. 10). Assim, o que propomos é uma análise discursiva sobre os signos da beleza negra atualmente produzidos e reproduzidos em sua espessura histórica: interessa-nos saber os enunciados que foram conservados como válidos, verdadeiros, mantidos pela memória, sejam eles fruto da cultura brasileira ou da cultura africana, uma vez que essas esferas estão, atualmente, em comum entrelace. Para além disso, interessa-nos o modo como signos de uma estética afro-brasileira são cooptados por este ou aquele grupo, principalmente se estamos num momento em que o mercado parece ter descoberto, repentinamente, o público negro: as gôndolas dos supermercados estão tomadas por produtos étnicos, a publicidade está repleta de modelos negras, o ramo estético nunca contou com tantos salões de beleza afro. Nessa apropriação e comercialização de bens culturais, nosso intuito é saber mais sobre as continuidades e descontinuidades dos modelos de beleza negra a partir de um olhar retrospectivo.

Com esse fim, este capítulo está dividido em três momentos. O primeiro deles discorre sobre a implementação das ações afirmativas por parte do Estado brasileiro, propondo discutir seus impasses e alcances. Num segundo momento, apresentamos as análises de enunciados que se referem ao contexto de um Brasil carnavalesco: a mulata e sua boca, seu quadril, seu samba no pé, o morro, o carnaval. *Essa mulata quando samba é luxo só*, diria João Gilberto em 1959, o que veremos aqui são as continuidades e rupturas desses discursos. Por fim, apresentamos a análise de enunciados sintonizados diretamente à exaltação de um corpo e de uma cultura negra em sua pluralidade: seu nariz, seu cabelo, seu turbante, que ora absorvem, ora refutam os discursos afirmativos. De um modo ou de outro, veremos que o intuito é sempre dizer que *negro é lindo*, conforme já cantava Jorge Bem Jor em 1971. A construção dessa beleza multiplicada – *acontecimentalizada* – é o que nos interessa.

4.1 Afirmar identidades

Enquanto o Maio de 68 estourava nas ruas francesas e a *ditaDura* fazia explodir os aparelhos no Brasil, o Movimento pelos Direitos Civis eclodia nos Estados Unidos: Martin Luther King *tinha um sonho*. A partir de reivindicações políticas que visavam ao fim das leis segregacionistas e a ampliação da igualdade de direitos e oportunidades, o termo *ação afirmativa* é criado nos Estados Unidos. Na década seguinte, nos anos 70, essa forma de

compromisso político já seria também adotada por inúmeros países como a Índia, Austrália, Canadá, África do Sul, Argentina, Cuba, além de diversos países da Europa Ocidental. As *ações afirmativas* (ou *ação positiva*, como foi chamada na Europa, em 1976), passam a ganhar novos contornos de acordo com seus vários lugares de atuação: “ações voluntárias, de caráter obrigatório, ou uma estratégia mista; programas governamentais ou privados; leis e orientações a partir de decisões jurídicas ou agências de fomento e regulação” (MOEHLECKE, 2002, p. 199).

Ainda segundo Moehlecke (2002), embora o termo *ação afirmativa* seja usado no Brasil apenas a partir do governo de Fernando Henrique Cardoso, é ainda na década de 70 que se tem um primeiro movimento rumo à aplicação dessas políticas. Trata-se da mobilização de técnicos do Ministério do Trabalho e do Tribunal Superior do Trabalho para implementação de uma lei que tivesse como objetivo a obrigatoriedade, por parte das empresas privadas, de contratar uma percentagem mínima de *empregados de cor*. No entanto, a lei não chega a ser criada. Apenas em 1983 seria formulado um projeto de lei, pelo então Deputado Federal Abdias do Nascimento, que apoiaria uma política compensatória aos negros. O projeto de nº 1332 proporia, entre outras ações, reserva de vagas para negros na seleção de candidatos ao serviço público, promoção de uma imagem positiva dos afro-brasileiros no sistema de ensino, assim como a inserção da história da África e do africano no Brasil. Todavia, o projeto não passa pelo Congresso Nacional¹²¹.

De acordo com Silvério (2004, p. 321), apenas a partir da abertura política do Brasil e a consequente redemocratização do país, em 1984, entram em cena os movimentos populares, tomando o discurso das leis e dos direitos como componente de lutas sociais: faziam-se exigências no que diz respeito à participação política. Entre esses movimentos, voltava à tona o movimento negro, que vinha denunciar a persistência das práticas discriminatórias racistas, colocando em pauta a questão social como ponto relevante. É nesse momento – que se aliava, ainda, ao centenário da abolição da escravidão –, que são criadas a *Fundação Cultural Palmares*, em 1988; a *Instituição de Zumbi como herói nacional*, em 1995; e em 1984, o governo brasileiro reconhece a Serra da Barriga (localizada no município de União dos

¹²¹ Abdias do Nascimento declara em 2001: “Quando eu era deputado federal e falava em políticas públicas para atenuar a desigualdade racial no Brasil, só faltaram me enjaular. As discussões que eu tinha com os outros deputados eram ferozes. Parecia que eles se sentiam agredidos quando eu falava dos direitos dos negros”. Entrevista ao Portal Afro: <www.portalafro.com.br/entrevistas/abdias/internet/abdias.htm>. Acesso em: 28 jun. 2007.

Palmares, no estado de Alagoas), local do antigo Quilombo dos Palmares, como patrimônio histórico do país.

Além disso, é também nesse período que seria promulgada a Nova Constituição, contendo a Lei que criminalizava o racismo: no Título II (*Dos direitos e garantias fundamentais*), Capítulo I (*Dos direitos e deveres individuais e coletivos*), Artigo 5º (*Todos são iguais perante a Lei, sem distinção de qualquer natureza, garantindo-se aos brasileiros e aos estrangeiros residentes no País a inviolabilidade do direito à vida, à liberdade, à igualdade, à segurança e à propriedade, nos termos seguintes:*), § XLII - *a prática do racismo constitui crime inafiançável e imprescritível, sujeito à pena de reclusão, nos termos da Lei*. A regulamentação do parágrafo vem com a Lei nº 7.716, de 1989, que seria modificada pela Lei nº 8882, de 1984, e, logo em seguida, pela Lei nº 9459, de 1997: *Serão punidos, na forma desta Lei, os crimes resultantes de discriminação ou preconceitos de raça, cor, etnia, religião ou procedência nacional*.

Segundo Guimarães, é a partir desse momento que “o movimento negro passará a tomar a forma de uma constelação de organizações não-governamentais, financeira, ideológica e politicamente autônoma” (GUIMARÃES, 2005, p. 05). Essas ONGs adquiriram uma postura política tanto de integração dos negros no que diz respeito à vida nacional, como também de construção de uma consciência racial, possibilitando a produção de certo pertencimento étnico. Eram, portanto, organizações que ganharam uma identidade transversal: com atuação no âmbito social, político e cultural. Com o discurso liberal do governo Collor, em 1990, e com a consequente diminuição dos aparelhos do Estado, são essas ONGs que assumirão, na forma de parcerias, as funções de assistência social. Nesse momento,

o estado brasileiro deixa de certo modo de se preocupar com a gestão da política de identidade nacional, retirando-a da pauta dos Ministérios da Educação e da Cultura, adotando um discurso de multiculturalismo e passando aos agentes não-governamentais a responsabilidade e a liberdade de gerenciá-la (GUIMARÃES, 2005, p. 05).

Contudo, o movimento negro começa a perceber que a luta pela conquista de direitos já não se sustentava apenas com o combate aos crimes de racismo associada a uma prática assistencialista. É certo que já havia certa desilusão com a imagem de uma democracia racial no Brasil desde os anos 80 (época do centenário da abolição e da implantação da Nova Constituição), quando a lei de criminalização do racismo possibilitou uma grande quantidade

de denúncias e perseguições contra os atos de discriminação, provocando larga repercussão na mídia acerca do mito. Essa desilusão já se mostrava nítida em diversos fóruns internacionais nos quais as ONGs negras se faziam presentes, principalmente sob a forma de denúncia das desigualdades raciais amparadas pelas estatísticas oficiais. E, apesar de todo arsenal de fatores que se denunciava, o Brasil não tinha histórico de combate às disparidades. O debate acerca das ações afirmativas aliado ao governo se apresentava, portanto, como uma resposta (e uma saída) política para o Brasil. Desse modo, é a pressão exercida por fóruns internacionais e a busca de apoio político que abrem caminho para a implantação das políticas de ações afirmativas no país durante o governo Fernando Henrique Cardoso.

A primeira grande aposta do governo foi a criação, através de Decreto Presidencial de 20 de novembro de 1995, o *Grupo de Trabalho Interministerial para valorização da população negra* (GTI), composto por integrantes de oito Ministérios, duas secretarias e ainda oito representantes do movimento negro, tendo como meta a introdução da questão negra no âmbito nacional: “parecia que pela primeira vez na história o negro deixaria de ser assunto apenas do Ministério da Cultura, e passaria a integrar o rol de preocupações de outros Ministérios, principalmente do Ministério do Trabalho” (BERNARDINO, 2002, p. 258).

Em julho do ano seguinte, em 1996, seria promovido o *Seminário Internacional Multiculturalismo e Racismo: o papel da ação afirmativa nos estados democráticos contemporâneos*, promovido pelo Ministério da Justiça. Em suas palavras de abertura, o Fernando Henrique torna-se o primeiro presidente da história do país a reconhecer que há, de fato, preconceito racial no Brasil:

O Brasil é uma nação multirracial – e disso se orgulha porque considera que essa diversidade cultural e étnica é fundamental para o mundo contemporâneo. [...] Houve época em que o Brasil se contentava em dizer que, havendo essa diversidade, ele não abrigava preconceitos. Não é verdade. [...] O Brasil passou a descobrir que não tínhamos assim tanta propensão à tolerância como gostaríamos de ter¹²².

Naquele mesmo ano, através do Decreto Presidencial de 20 de março de 1996, é criado o *Grupo de Trabalho para a Eliminação da Discriminação no Emprego e na Ocupação*

¹²² Atos e palavras do presidente Fernando Henrique Cardoso, 1995 a 1998. Seminário Internacional *Multiculturalismo e Racismo: o papel da ação afirmativa nos estados democráticos contemporâneos*. Palácio do Planalto, 02 de julho de 1996. Disponível em: <www.planalto.gov.br/publi_04/COLECAO/RACIALIB.HTM>. Acesso em 28 jun. 2007.

(GTDEO), que deveria oferecer ações estratégicas de combate à discriminação no emprego e na ocupação. No entanto, o GTDEO não chega a promover atividades regulares, talvez pela sua composição tripartite, que acabou por deixar em aberto decisões fundamentais para o grupo. Também nesse momento, surgem dois projetos de lei que reivindicam a aplicação de ações afirmativas para o negro. O primeiro deles é o projeto nº 14, de 1995, da Senadora Benedita da Silva, que propunha *a instituição de cota mínima para os setores etnoraciais socialmente discriminados em instituições de ensino superior*¹²³. E o segundo é o projeto de nº 75, de 1997, do então Senador Abdias do Nascimento, que, por sua vez, reivindicava *medidas de ação compensatória para a implementação de princípio da isonomia social do negro*¹²⁴. Desse modo, a apresentação das duas propostas seria fundamental no acirramento dos debates em torno da inclusão racial, principalmente, no que diz respeito ao que seriam as cotas.

Em continuidade às medidas já tomadas, o governo divulga, em 1996, o *Plano Nacional dos Direitos Humanos* (PNDH), por meio do Decreto Presidencial 1904, onde estabeleceria planos de curto, médio e longo prazo para a população negra. Além de apoio ao GTI e ao GTDEO, o PNDH também propunha:

Estimular a presença dos grupos étnicos que compõem a nossa população em propagandas institucionais contratadas pelos órgãos da administração direta e indireta e por empresas estatais do Governo Federal; Apoiar a definição de ações de valorização para a população negra e com políticas públicas; Apoiar as ações da iniciativa privada que realizem discriminação positiva; Desenvolver ações afirmativas para o acesso dos negros aos cursos profissionalizantes, à universidade e às áreas de tecnologia de ponta; Estimular que os livros didáticos enfatizem a história e as lutas do povo negro na construção do nosso país, eliminando estereótipos e discriminações¹²⁵.

Esse é, portanto, o momento em que o Brasil assume políticas de identidade em detrimento das políticas de integração cultivadas anteriormente. O combate ao racismo passa a ser operado, pois, por uma ótica afirmativa, ratificando positivamente as diferenças, a fim de “proteger as minorias e grupos que tenham sido discriminados no passado. Em termos práticos, as ações devem agir positiva, afirmativa e agressivamente para remover todas as

¹²³ Detalhes do projeto em: <www.senado.gov.br/sf/atividade/materia/detalhes.asp?p_cod_mate=24291>. Acesso em 28 jun. 2007.

¹²⁴ Detalhes do projeto em <www.senado.gov.br/sf/atividade/materia/detalhes.asp?p_cod_mate=26657>. Acesso em 28 jun. 2007.

¹²⁵ Programa Nacional dos Direitos Humanos (PNDH), 1996. Disponível em: <<http://www.dhnet.org.br/dados/pp/pndh/textointegral.html>>. Acesso em 28 jun. 2007.

barreiras mesmo que informais ou sutis” (SILVÉRIO, 2004, p. 324). Na passagem para o governo Lula, ao mesmo tempo em que é mantido o projeto de incorporação de ações afirmativas, busca-se nesse governo novas formas de implementá-las: “o estado procura absorver em grande parte as reivindicações dos movimentos sociais, através da incorporação de seus quadros aos aparelhos de estado, tornando mais fluida a comunicação entre estado e ONGs” (GUIMARÃES, 2005, p. 05). Uma das primeiras iniciativas do governo Lula nesse aspecto foi a criação, através da Lei nº 10678, de 23 de maio de 2003, da *Secretaria Especial de Políticas de Promoção da Igualdade Racial* (SEPPIR).

A Secretaria – mantida no governo Dilma – é o primeiro órgão federal criado exclusivamente para prestar assessoria ao Presidente da República no que diz respeito à *formulação, coordenação e articulação de políticas e diretrizes para a promoção da igualdade racial*¹²⁶. Assim, a secretaria funcionaria tanto como forma de apontar caminhos ao governo, como seria também um elo entre governo e movimento negro. Além disso, a criação de uma secretaria ligada ao governo federal desencadeou ações em estados e cidades, no sentido de criar centros negros ligados ao estado ou à prefeitura. Muitos desses órgãos foram assumidos por representantes de ONGs locais, o que as aproxima ainda mais da máquina estatal, tornando a comunicação mais sólida e as reivindicações mais visíveis.

Uma das primeiras atividades da Secretaria Especial foi rever as disposições contidas no Decreto nº 3.912, de 2001¹²⁷, acerca da regulamentação das terras de remanescentes de quilombos. Tal decreto seria revogado por Lula através do Decreto nº 4-887, de 20 de novembro de 2003¹²⁸, que teria por função regulamentar o procedimento de *identificação, reconhecimento, delimitação, demarcação e titulação das terras ocupadas por remanescentes das comunidades de quilombos*. Do mesmo modo, ainda em 2003, o governo Lula criaria a Lei nº 10.639, alterando a lei que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. Com isso, a rede de ensino ficaria obrigada a incluir a temática *História e Cultura Afro-Brasileira* no currículo nacional, como modo de reconstruir uma história dos negros que não seja aquela contada apenas do ponto de vista do colonizador; além de disseminar um pouco da cultura afro-brasileira, ainda alvo de preconceito.

¹²⁶ Texto oficial, disponível em: <www.planalto.gov.br/CCIVIL/LEIS/2003/L10.678.htm>. Acesso em 28 jun. 2007.

¹²⁷ Decreto de FHC. Disponível em: <www.planalto.gov.br/CCivil_03/decreto/2001/D3912.htm>. Acesso em 28 jun. 2007.

¹²⁸ Texto completo disponível em: <www.planalto.gov.br/CCivil_03/decreto/2003/D4887.htm#art25>. Acesso em 28 jun. 2007.

No que concerne ao Governo Dilma, os principais projetos desenvolvidos pela SEPPIR são: *A cor da cultura*, que, apoiado pela Lei 10.639/03, é um projeto educativo de valorização da cultura afro-brasileira por meio de programas audiovisuais; *Projeto Brasil Quilombola*, que reúne ações do Governo Federal para as comunidades remanescentes de quilombos; *Saúde da população negra*, que garante a inclusão de temas relacionados à saúde da população negra na formação de profissionais da saúde, bem como o reconhecimento de práticas populares preservadas pelas religiões de matrizes africanas; *Dia nacional do samba*, que além de trabalhar na valorização do estilo musical, contribui na confecção de material didático para as escolas; o *Planseq (Plano Setorial de Qualificação) Afro-descendente*, que trabalha na capacitação de profissionais negros para os mais diversos setores do mercado; e, por fim, o *Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica*, que incentiva a iniciação científica de estudantes da Graduação do ensino superior.

Oferecida, assim, uma visão geral sobre o desenvolvimento das políticas afirmativas no contexto brasileiro, nosso objetivo será analisar o impacto dessa mudança de paradigma nos diversos modos de representação que se tem do negro atualmente. Sem perder de vista a espessura histórica exposta nos capítulos anteriores, bem como o aspecto cultural inerente à formação do povo brasileiro, nossa proposta é investigar as continuidades e discontinuidades desses discursos no decorrer desses 3 momentos específicos. Vejamos.

4.2 *Que bonito é*

*Que bonito é
Ver um samba no terreiro
Assistir a um batuqueiro
Numa roda improvisar*

*Que bonito é
A mulata requebrando
Os tambores repicando
Uma escola desfilar*

[Ataulfo Alves, *Na cadência do samba*, 1961]



Cartão publicitário *Cerveja Mulata*

O anúncio acima é um cartão publicitário lançado em 2006: *Gostosa é apelido. O nome é Mulata. Cerveja Mulata: a mistura perfeita*. Construído de modo a resgatar o imaginário da mulata no Brasil – ao mesmo tempo em que trabalha em sua manutenção –, o anúncio não tarda em fazer deslizar a ideia de *mistura* para a ideia de *miscigenação*, incorporando-as num mesmo campo semântico. Do nome da cerveja ao pano de fundo escolhido, passando pela disposição da caricatura da mulata, vários são os lugares – e os modos – que a publicidade encontra de dizer o que diz. Uma breve leitura do enunciado mostrará que nenhum desses elementos é aleatório.

O produto a ser vendido é, ele mesmo, fruto de uma mistura: *elaborada a partir de uma combinação exclusiva de maltes pilsen e lúpulos importados da Europa*¹²⁹. Mas não é de qualquer *combinação* – ou de qualquer *mistura* – que fala a publicidade, estamos falando de uma *mistura perfeita*, como anuncia o rótulo do produto. E o fruto dessa *mistura perfeita* não é outro senão a *mulata*: a mulher e a cerveja, o que denuncia o deslizamento (bem como a mescla) entre as ideias de *mistura* e *miscigenação*. São vários os elementos que comprovam esse deslizamento. Entre eles, a escolha do pano de fundo: há, aqui, uma mistura de formas, de tamanhos e, principalmente, há uma combinação de cores. O que temos é um mosaico em preto e branco, onde várias peças estão mescladas, aglomeradas e combinadas, construindo, juntas, um todo. Não é bem esse o retrato racial do Brasil?

¹²⁹ Conforme informa um site especializado: <<http://www.brejas.com.br/cervejas/brasil/mulata/>>. Acesso em 03 dez. 2012.

Do mesmo modo, sua garota propaganda é, por excelência, a representante da nossa miscigenação racial: o termo *mulato* designa um “filho de pai branco e mãe negra, ou vice-versa; pardo”, como já cristalizou o Aurélio (2004), sob o qual foi impresso, no contexto brasileiro, para além das teorias eugenistas, um caráter positivo, conforme dizíamos anteriormente. No Brasil – vale repetir a citação –, o que temos é a “glorificação da *mulata* e do *mestiço* como sendo, no fundo, uma síntese perfeita do melhor que pode existir no negro, no branco e no índio” (DAMATTA, 1986, p. 40). É bem essa *síntese perfeita* que vai embalar o anunciado da cerveja *Mulata*. Não por acaso, é na sua imagem que o mercado deposita, aqui, a responsabilidade pela venda do produto. Para representá-la, flagra-se não apenas a caricaturização de um corpo dotado de absoluto teor sexual e a tarefa que exerce em cena, mas, do mesmo modo, flagra-se a história que temos desse corpo e o modo como a cultura brasileira lhe atribuiu sentido em nossa formação social.

Atentos à particularidade da cena em questão, parece-nos imprescindível discorrer um tanto sobre os sentidos produzidos pela atividade que exerce a mulher mulata retratada no anúncio. Enquanto sorri e remexe um corpo embalado por um vestido insinuante, ela prepara uma comida escura numa enorme panela. Poderíamos partir, quiçá, da clássica pergunta foucaultiana: “por que esse enunciado e não outro em seu lugar?” (FOUCAULT, ([1969] 2010). Por que a mulata está cozinhando e não fazendo qualquer outra atividade? Por que esse exato modo de representação e não outro? Que sentidos a imagem evoca e em que espessura histórica (e cultural) buscará respaldo?

DaMatta (1986) bem ressaltará que, tanto quanto a política ou a economia, a mulher e a comida são espelhos de nossa sociedade na medida em que expressam nossas preocupações e contradições: “Sabemos que somos tão bons em comida quanto em mulher ou futebol. Aqui, afirmamos entre sorrisos, somos os melhores do mundo...” (p. 53). Se quisermos mensurar o quanto isso nos representa, o quanto fala sobre nós mesmos, recorreremos, mais uma vez, ao caso americano, nossa alteridade imediata. E podemos fazer isso partindo da distinção operada por DaMatta (1986) no que diz respeito a alimentos e comidas: por um lado, temos o *fast food* norte-americano: alimento rápido, que pode ser ingerido em pé, espremido entre paredes, entre uma preocupação e outra, de modo individual ou até acompanhado de estranhos; por outro lado, temos a cozinha brasileira: aqui há que se ter prazer, a refeição está sempre embalada por regras de comunhão, e o afeto com a família ou os amigos está sempre acompanhado do prazer da mesa, da comensalidade. Assim, segundo DaMatta (1986), os

norte-americanos estão para o alimento, assim como nós, brasileiros, estamos para a comida. Do mesmo modo, o alimento está para a necessidade do corpo, assim como a comida está para o prazer da refeição.

E na mesa brasileira não pode faltar, como bem o sabemos, arroz com feijão – e talvez seja exatamente o feijão que a mulata anda a cozinhar na publicidade. Voltemos, pois à [con]fusão instaurada entre *mistura* e *miscigenação*, ou entre *combinação* e *miscigenação*: a mistura que fazemos à mesa não é bem aquela que corre em nosso sangue? O preto e o branco comungam no nosso rosto e no nosso prato. O feijão deixa de ser preto e o arroz deixa de ser branco para formarem, juntos, “um ser intermediário, desses que a sociedade brasileira tanto admira e valoriza positivamente. Comer arroz-com-feijão, então, é misturar o preto e o branco, a cama e a mesa fazendo parte de um mesmo processo lógico e cultural...” (DAMATTA, 1986, p. 56). Assim, a comida se apresenta enquanto código representativo da sociedade brasileira, tanto no que diz respeito ao modo como nos alimentamos, quanto nos que diz respeito ao modo como nos organizamos enquanto povo: *mulata* não é apenas aquela brasileira que carrega os traços de nossa formação social, mas é também a comida que temos à mesa, ou, ainda, o modo como a preparamos antes de ingeri-la. “Tal como somos ligados à idéia de sermos um país de três raças, um país mestiço e mulato, onde tudo que é contrário lá fora aqui dentro fica combinado, nossa comida revela essa mesma lógica” (DAMATTA, 1986, p. 64).

Dessa associação, decorre, ainda, aquela que estabelece um parâmetro entre mulheres e comidas, a partir da subversão do verbo “comer”. Para além da rápida e cristalizada associação feita entre a mulher e seu papel doméstico, tratamos aqui da corrente associação entre sexo e refeição. Ora, não é por acaso que a *mulata* é *gostosa*. Aliás, ela é mais que isso, porque *gostosa* é *apelido*. Aqui, o sentido atribuído ao adjetivo *gostosa* não está apenas no paladar, mas também no tato: refere-se ao sabor da comida, bem como ao sabor do sexo.

Mas “há comida e comidas”, segundo DaMatta (1986, p. 58). Há, em primeiro lugar, aquela mulher sob a qual não paira nenhuma dúvida a respeito de suas virtudes morais: é o protótipo de mãe e dona do lar, a virgem, esposa, cujo apetite sexual é absolutamente controlado e está a serviço apenas da reprodução, tal qual a imagem almejada pelos concursos de beleza negra do século passado. Em oposição à mulher da casa, há, no entanto, a mulher da rua, a prostituta: “comida de todos [...] sem elas, o mundo seria insosso como uma comida sem sal [...], deliciosas na sua ingestão escondida e apaixonada” (p. 60). Assim, se recorremos à

distinção feita anteriormente entre alimento e comida, perceberemos que a mulher de casa está para o alimento, assim como a mulher da rua está para a comida, pelo prazer que é capaz de oferecer. Assim, o sabor contido na comida está mesmo na mulher da rua, é ela a *gostosa*, o que nos faz pensar, então, sobre o tipo de mulher a que se refere a publicidade da cerveja *Mulata*. E esbarramos, então, no imaginário da *mulata fácil*, de que fala Freyre ([1933] 2006), cedida aos caprichos do senhor, que se atualiza, contemporaneamente, nos discursos que falam sobre um corpo negro superexcitado sexualmente: não é à toa que o vestido da mulata deixa entrever as curvas de seu corpo. Do mesmo modo, não é à toa que as alças escorregam por seus ombros, numa quase tentativa de sedução. Talvez ela queira nos dizer – e diz: aqui está a *comida* perfeita, fruto da *mistura* perfeita.

Aportados na ambivalência do verbo *comer*, ao modo como seu sentido é corriqueiramente subvertido entre mulheres e comidas, é preciso que estejamos atentos, pois, à densidade histórica inscrita na dimensão sexual do anúncio. Tal dimensão está presente na representação das duas mulheres trazidas pela publicidade: tanto naquela impressa no rótulo do produto, quanto naquela que compõe, juntamente à garrafa, o cartão publicitário, ambas desenhadas. A primeira, nua, sem rosto, revela a silhueta da *mistura perfeita*, deixando-se expor aos olhos do consumidor e vestindo-se apenas com a faixa que cobre seu quadril: *mulata*, como se fora mesmo uma peça a ser apreciada e, bem como o produto que ela representa, consumida. A segunda, que nos sorri enquanto mexe uma panela, tem o rosto bem marcado por feições negras, a começar pelo nariz e pelos lábios mais grossos. Seu vestido, que denota um decote sensual, parece ter sido feito sob medida a seu corpo, ou, quiçá, um tanto menor, de modo que as alças escorrem por seus ombros e ameaçam deixar à mostra seus seios. Sua expressão corporal, que nos parece uma dança – um festejo, um samba, uma ginga, um batuque, um carnaval –, acentua suas curvas na medida em que aponta a positividade de seu quadril e empina-o, exacerbando os sentidos construídos por essa particularidade de seu corpo.

Essa mesma dimensão – da sensualidade – está ratificada, ainda, pela maneira como está posta a linguagem verbal: *Gostosa é apelido. O nome é Mulata*. Aqui se confundem a cerveja, a mulher, a comida. Se a cerveja é fruto de uma mistura e, por isso, sustenta a ideia de ser mais gostosa em relação às demais, a mulher também o é. Retrato de nossa miscigenação, seu corpo exala sensualidade, falando-nos sobre um sabor que está não apenas na cerveja, mas está, principalmente, no corpo da mulher mulata. Essa insinuação de uma mulher *gostosa* resgata uma dimensão histórica que está, ao mesmo tempo, impressa na imagem e além dela.

Teremos, aqui, mais uma vez, o retrato de uma *mulata fácil*, docilizada ao sabor dos desejos patriarcais: aquela que iniciou nossos meninos de engenho “no amor físico e os transmitiu, ao ranger da cama de vento, a primeira sensação completa de homem” (FREYRE, [1933] 2006, p. 367). Estamos falando, assim, de um imaginário historicamente construído, que remonta ao período escravocrata brasileiro.

Como não enxergar, aqui, um *apriori histórico* que nos remete às relações entre o *sinhô-moço* e a negra da senzala, tão intensas quanto fugazes? Como não lembrar, inclusive, aquela cantiga, já analisada aqui, que, segundo Freyre ([1933] 2006, p. 424), embalava o trabalho escravo? *Meu branquinho feiticeiro/ doce ioiô meu irmão/ adoro teu cativo/ branquinho do meu coração// Pois tu chamas de irmãzinha/ a tua pobre negrinha/ que estremece de prazer/ e vai pescar à tardinha/ mandi, piau e corvina/ para a negrinha comer*. Como não lembrar, ainda, aquela litografia – intitulada *velho amador, inverno em flor* – também analisada anteriormente, quando tratávamos de uma beleza que tinha *cor de pecado*? Litografia que, aliás, retrata não apenas um gesto sensual que parte de um senhor branco endereçado a uma negra escravizada, mas que retrata também a escrava doméstica, que trabalha na cozinha e serve seu dono com uma bandeja na mão.



Henrique Fleiuss. *Velho amador, inverno em flor*. 1865.

Assim, entre a publicidade da cerveja *Mulata*, a cantiga ritmada pelo trabalho escravo e a negra da litografia de Henrique Fleiuss, estão os discursos construídos acerca de mulatas, sexo e comidas (confundindo-se, no mais das vezes, as três instâncias). Na publicidade em questão, a mulata cozinha, requebra, insinua-se. Afinal, a *mistura perfeita* é ela, a cerveja, ou aquilo

que remexe em sua panela? A comida é ela ou o feijão? Do mesmo modo, qual o produto a ser *consumido*? A cerveja, a mulher ou a *comida*? Já na cantiga, a própria ambivalência que se marca pelo verbo *comer* denuncia a confluência de que falamos, tão reverberada atualmente. Qual, afinal, era a *comida* de que tratava a cantiga? O peixe – *mandi, piau e corvina* – ou a *pobre negrinha*? Na litografia de Fleiuss, ainda, o que deseja, de fato, o *velho amador*? O conteúdo do copo que lhe é servido ou aquela que lhe serve? Além disso, o que ela lhe oferece: a bebida ou o corpo? Para além de qualquer resposta, o que nos fica é a manutenção de um discurso construído durante o período escravocrata e contra o qual o movimento negro se posicionou no decorrer do século XX. Era contra essa imagem, ou esse estereótipo, que bradava a *beleza moral* institucionalizada pelos concursos de beleza negra relatados no capítulo anterior, numa tentativa confessa de apagar a *mulata faceira* ou a *mulata assanhada* que Elizeth Cardoso cantarolava em meados do século passado. Sua continuidade, entretanto, é flagrante.

Por outro lado, é preciso salientar, do mesmo modo, as discontinuidades. Se, nas três peças, confluem mulheres e comidas, reparemos que a condição social das mulheres em questão não é a mesma. Ainda que haja, aqui, o funcionamento de um *apriori histórico* que oferece sustentação aos discursos em questão, não se pode desconsiderar o fato de que estamos falando, por um lado, de uma mulher mulata do século XXI, que goza de todos os direitos civis de cidadã brasileira; num outro extremo, as outras mulheres de que falávamos estavam colocadas na condição de escravas, submetidas, portanto, a um sistema de servidão. Assim, tanto na litografia quanto na cantiga, o teor sexual está imerso entre o desejo da escrava e suas obrigações servis para com o Senhor. Na publicidade, contrariamente, seu desejo é uma permissão: é ela quem, supostamente, se oferece, sem que figure, na base de sua atitude, um compromisso escravo. Além disso, ainda que resgate uma memória escrava – como bem ressaltamos – e, do mesmo modo, ainda que a publicidade a faça confundir-se com o produto que vende – até mesmo pelo modo como foi nomeada a cerveja – essa mulata não está à venda. Na cantiga e na litografia, essa afirmação já não é possível.

À esteira desse primeiro cartão publicitário, carregando seu cenário e sua proposta cambaleante entre as ideias de miscigenação, mistura e combinação, teríamos, ainda, o cartão seguinte:



Cartão publicitário *Cerveja Mulata*

Pertencendo à mesma coleção do cartão anterior, também aqui temos a confluência semântica entre as ideias de mistura e miscigenação: a cerveja é *mulata*, a mulher é mulata, ambas são *misturas perfeitas*. Além disso, o cenário reflete a *combinação racial* que particularmente compõe nosso país e a garota propaganda do produto em questão continua sendo uma caricatura: a mulata sensual, ou *gostosa*, como aponta o próprio anúncio, adjetivo que denuncia, mais uma vez, a presença de um corpo que se oferece, sedutor, aos olhos e ao paladar do consumidor. Para além, no entanto, de toda essa discussão – que já engendramos na análise anterior e que nos serve aqui de ponto de partida –, o que nos interessa, de fato, nesse cartão, é a particularidade de seu quadril. O volume apresentado por ele é um convite ao corpo que se exhibe – *pode chamar de gostosa* –, e ao mesmo tempo um convite à história: sabemos que os sentidos atribuídos a um farto quadril não é inaugurado aqui. O que a publicidade faz, agora, é *acontecimentalizar* discursos em sua espessura histórica.

Como sabemos, a história desse quadril encontrará respaldo nos arquivos que versam sobre o período escravocrata brasileiro. Lá, principalmente nos anúncios de jornal em que o corpo negro era dissecado pela precisão da palavra, é comum encontrarmos expressões que denunciam o acúmulo de gordura das nádegas de corpos escravizados: *bundas grandes*, *nádegas salientes*, *empinadas para trás*, *nádegas gordas*, *traseiros arrebitados*. Naquele momento, o sentido passeava entre a *deformação*, como apareceu em tantos anúncios de jornal – as *nádegas saídas para fora* deformavam o corpo da escrava Maria; do mesmo modo, ao lado dos dedos dos pés, muito curtos, era a *bunda empinada* que deformava o corpo da

escrava Cristina – e a estética sexual, como ficava claro na fotografia de Carlo Evagelisti, intitulada *Impudica/ Typo negro brasileiro*.

Munidos dessa ambivalência, poderíamos, ainda, caminhar um pouco mais sob o fio da memória e encontrar, às margens do Rio Sena, Saartjie Baartman, ou, como ficou conhecida, a *Vênus Hotentote*, sob a qual recaíram os rótulos de monstro. A *ferocidade científica do colonialismo* do século XIX francês, na necessidade de confirmar as teorias médicas eugenistas que então circulavam e se desenvolviam, apontou a diferença racial enquanto mola propulsora capaz de gerar uma distância abismal entre europeus e africanos: “as diferenças raciais foram a princípio objeto de espetáculo, diante de olhares prontos a adivinhar a anomalia monstruosa sob a estranheza exótica” (COURTINE, [2006] 2009, p. 257). O hotentote será a prova final do parentesco entre o animal, o monstro e o selvagem. Aqui, o sentido atribuído à positividade das nádegas hotentotes não poderia ser outro senão o da anomalia, da monstruosidade e, no limite, o da hipersexualidade. Numa rede enunciativa, teríamos, portanto, esses três enunciados:



Assim, no momento atual, embalado por um contexto em que iniciativas governamentais e não governamentais apontam a necessidade de se ratificar uma imagem afirmativa ao negro, a publicidade da *Cerveja Mulata* apresenta o retrato de um discurso que, embora seja partidário

de uma iniciativa que vê, na mulata, uma imagem positiva, não tarda em vinculá-la a uma beleza calcada no caráter sexual. É no quadril acentuado que a mulata da publicidade marca seu corpo e sua beleza, usando-o, como bem se pode perceber, na construção de uma aguçada sensualidade. Nesse sentido, aqui, as nádegas da mulata em questão – e que se poderia estender a um contexto brasileiro mais amplo – recebem um sentido de beleza e volúpia, ao mesmo tempo. Com isso, queremos mostrar as descontinuidades de uma história que se move na medida em que oferece novos olhos às mesmas práticas: para Saartjie Baartman, sua esteatopigia era signo de sua anomalia; para o Brasil oitocentista, a deformada ilustrava as páginas do jornal, enquanto a *Impudica* exalava sensualidade em suas curvas; por fim, a *mulata* da publicidade já não é deformada, mas representa a radicalização de uma sensualidade: *pode chamar de gostosa*. São 3 enunciados que mantêm entre si uma relação de *intericonicidade* (COURTINE, 2011a), são corpos que passeiam pelo fio da memória e produzem sentidos a depender das condições de produção que lhe são apresentadas.

É assim que as marcas da *Vênus Hotentote* estão espalhadas pelos arquivos do período escravocrata brasileiro. Do mesmo modo, é assim que as marcas de corpos esteatopígicos inundam nosso imaginário e chegam às nossas publicidades. Trata-se de corpos que são iguais, mas são distintos: iguais na forma, distintos no modo como significam. Prova dessa resignificação – embalada pela movência da história – é o modo como, atualmente, a mídia brasileira reverbera sentidos acerca de tantos e tantos quadris. Ora, estamos num país onde o corpo da mulher é comparado às formas do violão: seios comedidos, cintura fina, quadril farto; este último enquadrado sob o rótulo de *preferência nacional*, expressão que serviria de título, ainda, ao documentário produzido pela GNT em 2010¹³⁰. Não suficiente, temos concursos especializados em encontrar o mais bonito *bumbum* do país – *Miss Bumbum Brasil*¹³¹ –, ou, ainda, uma banda de funk feminina chamada *Gaiola das Popozudas*. Por *popozuda*, entende-se, na linguagem coloquial, aquela mulher cujas nádegas chamam a atenção pelo volume. E sobre a *gaiola*... algum resquício da jaula em que se apresentava Saartjie Baartman? Talvez. Nesse ritmo, como forma de ratificar ainda esse discurso sobre o quadril “particular” da negra e da mulata brasileira, vejamos o enunciado que segue:

¹³⁰ “Turbinada pela sensualidade dos negros, índios e a disseminação de seus hábitos na cultura branca portuguesa, a paixão nacional pelos quadris femininos é explicada por historiadores, antropólogos e intelectuais”. Descrição da própria emissora. Disponível em: <http://gnt.globo.com/gntdoc/episodios/_602575.shtml>. Acesso em 04 dez. 2012.

¹³¹ Página oficial: <<http://www.missbumbumbrasil.com.br/>>. Acesso em 04 dez. 2012.



Outdoor da *Escola de Samba Pérola Negra* no carnaval de 2007

O enunciado acima é um outdoor produzido pelo Grêmio Recreativo Escola de Samba Pérola Negra para o carnaval de 2007: *Um desfile tão bonito quanto um de moda. A diferença é que nossas modelos têm bunda. Desfile na Pérola Negra. Garanta sua fantasia.* Como pontapé inicial, é preciso que concordemos com DaMatta (1986): o carnaval, para nós, brasileiros, é a maior, mais importante, mais livre, mais criativa, mais irreverente e mais popular de todas as festas que ilustram o nosso calendário. O carnaval é sinônimo de liberdade, é o momento em que estamos desvencilhados da opressão cotidiana, do trabalho, dos horários, das obrigações, das fardas e dos fardos. Em fevereiro, estamos em busca de excessos: prazer, alegria, música, sensualidade: “no carnaval, trocamos o trabalho que castiga o corpo (o velho *tripalium* ou canga romana que subjugava escravos) pelo uso do corpo como instrumento de beleza e de prazer” (DAMATTA, 1986, p. 74). É esse uso do corpo – enquanto arma de sedução e liberdade – que estão a desfilar os personagens do outdoor acima.

Na cena em questão, preenchendo os arredores da linguagem verbal, entrecruzam-se uma infinidade de rostos, traços, bocas, braços, pandeiros e fantasias. Apesar da confusão, é possível distinguir, facilmente, quatro mulheres que exibem o corpo fazendo uso especificamente de suas nádegas: duas delas estão na parte inferior do quadro, e duas na parte superior (sendo uma na parte central e outra no canto direito). É nessa particularidade que residiria, segundo o enunciado, o diferencial de suas modelos: *elas têm bunda*. E esse elemento exala, aqui, toda sensualidade do carnaval da *pérola negra*: é a exibição de seu quadril – potencializado pelo traço da caricatura – que guarda a volúpia daqueles que a

observam. O que temos, aqui, é a radical alteridade – linguisticamente materializada, aliás – de tantos concursos de moda onde perfilam uma série de modelos anoréxicas, sem curvas ou volumes, sem identidade, apagadas sob o tecido que vestem e a grife que representam. No convite da Pérola Negra, temos a radicalização não apenas das nádegas, mas principalmente de seu volume, de sua fartura, enquanto signo de um corpo sensual, desejado, oferecido à liberdade do carnaval, ao batuque *de um cavaco, de um pandeiro ou de um tamborim*, como diria Paulinho da Viola¹³². De um lado, passarelas recheadas por modelos macérrimas, sem qualquer intensidade que desalinhe sua retidão. De outro, negras e mulatas que expõem seu corpo em abundância, suas curvas volumosas, inebriadas pelo clima de sensualidade e prazer, inerentes ao carnaval. Nesse sentido, vale lembrar as palavras de Adyel Silva, escritas para coluna da *Revista Raça Brasil*:

Deus deu aos negros e às negras bumbuns assim, digamos, grandes, bonitos redondos [...] nossas bundas, tão naturais, de nascença, que por tanto tempo foram motivos de chacota, hoje são objetos do desejo - de ter e possuir! [...] Nossas bundas têm ritmo, tamanho e personalidade. São lindas e imitadas. Hoje, passo batom vermelho, sem economia, nessa minha boca beijuda, sem botox! Minha boca é linda. Nossas bocas são lindas, nossos beijos desejados e imitados. Verdade seja dita – se o nariz é o dos gregos, se o céu é do avião, beijo e bunda são coisas de negros! (SILVA, 2007, p. 34).

Aqui, mais uma vez, temos a ratificação de uma cadeia enunciativa pela qual nos chegamos às memórias da *Vênus Hotentote* ou das tantas escravas esteatopígicas que recebemos durante a escravidão. O que o presente fará, no entanto, é remodelar essas memórias, atualizando-as e, conseqüentemente, acontecimentalizando-as. Se Saartjie Baartman era uma anormal, se as escravas Cristina ou Maria eram deformadas, se a *Impudica* era, como bem lhe demarca o nome, indecente, as *pérolas negras* que aparecem no outdoor têm, por sua vez, uma beleza multifacetada: suas nádegas, que já foram anomalias ou deformidades, aqui são lindas, naturais, cobiçadas, signos de uma sensualidade que lhes seria, no limite, natural. O que temos, por um lado, é a demarcação de um discurso afirmativo, que muda o olhar do negro sobre si na medida em que nacionaliza políticas de identidade – *nossas bundas são lindas, nossas bocas são lindas* – temperadas pelas memórias que – como negar? – ainda nos falam sobre uma mulata da *cor do pecado*, um corpo esculpido pela volúpia, numa liberdade sexual permitida pelo carnaval. O outdoor que segue talvez nos fale um pouco mais a esse respeito.

¹³² Referência à música *Argumento*, escrita e gravada por Paulinho da Viola em 1997.



Outdoor da *Escola de Samba Pérola Negra* no carnaval de 2007

Em mais um outdoor para o carnaval de 2007, a Pérola Negra dispara: *you will be losing your shame with the passing of time. Our mulattas, for example, already don't care about being unclothed. Parade in Pérola Negra, guarantee your fantasy.* Mais uma vez, temos aqui uma confusão de traços que bem caracterizam a folia do carnaval, momento em que estamos todos diluídos num mesmo ritmo: alguém vende bebida, alguém toca violão, alguém faz a marcação do samba no surdo, alguém varre as ruas, alguém fantasiado de malandro, de porco, de palhaço... Nas duas extremidades, duas mulheres, de algum modo, se sobressaem. À esquerda, uma mulher supostamente loira, olhos verdes e fantasia de anjo: nessa composição, a cor de seus olhos e de suas asas se destacam na multidão. Na extrema direita, a mulata se insinua: nua, sem qualquer vestimenta, apenas uma sandália, traz os lábios marcados pelo batom vermelho. Aquele mesmo batom de que falava Adyel Silva, ressaltando os lábios negros como símbolo de sua beleza e de sua identidade: são lábios naturais, sem botox, porque “beijo e bunda são coisas de negros!”. O vermelho de seus lábios se junta, aqui, à escultura – nua – de seu corpo na constituição de uma subjetividade que se contrapõe, conforme anuncia o outdoor, à imagem do pudor: *our mulattas, for example, already don't care about being unclothed.*

Além disso, é preciso pensar no convite lançado ao público (não só aqui, mas também no outdoor anterior): *Parade in Pérola Negra, guarantee your fantasy.* Com DaMatta (1986), é possível pensar na troca efetuada, durante o carnaval, entre uniformes e fantasias. Ora, se passamos o ano inteiro formatados por um uniforme, que, como o próprio nome nos aponta,

tem por missão uniformizar nossos corpos, subjugar-los a uma mesma rotina e a um mesmo governo; no carnaval, em contrapartida, a fantasia permite a intervenção da criatividade e, principalmente, da liberdade: podemos ser um palhaço, um urso, um super-herói, uma atriz de cinema. Não é por acaso que, entre nós, no Brasil, não cultivamos o apreço por máscaras, mas por fantasias especificamente. Ainda segundo DaMatta (1986), nossas fantasias vão além das máscaras em dois sentidos. Primeiramente, as máscaras têm por função esconder sua identidade, seu rosto, seu nariz: *Quem é você, diga logo/ Que eu quero saber o seu jogo*, escrevia Chico Buarque sobre a *Noite dos mascarados*. Além disso, a palavra *fantasia* guarda uma ambiguidade: tanto pode estar relacionada a algo que se almeja, que se deseja enquanto a rotina nos aprisiona, como também pode estar relacionada à roupa que reservamos exclusivamente ao carnaval. Nessa segunda acepção, a fantasia, segundo DaMatta (1986, p. 75), “permite que possamos ser tudo o que queríamos, mas que a ‘vida’ não permitiu. Com ela – e jamais com o uniforme –, conseguimos uma espécie de compromisso entre o que realmente somos e o que gostaríamos de ser”.

Talvez seja essa “liberdade identitária”, então, que apresenta a personagem do outdoor: corpo nu, sorriso nos lábios, samba no pé. Aqui, a composição do enunciado – principalmente a fantasia da mulata (ou a ausência dela) e a linguagem verbal – faz uma inegável referência aos estereótipos consagrados ao negro desde o período escravocrata, principalmente a aqueles que versam sobre erotismo e luxúria. “Não há escravidão sem depravação sexual. É da essência mesma do regime”, apontava Freyre ([1933] 2006, p. 399). Ainda que o século XX tenha atribuído preceitos morais e familiares ao conceito de beleza negra então cultivado, é flagrante aqui a manutenção desse discurso, paralelamente a uma negação do “discurso moral”: *você vai perdendo a vergonha com o passar do tempo*. Não é por acaso que, atualmente, em duas cidades brasileiras – Porto Alegre e Recife – existam motéis chamados *Motel Senzala*¹³³. Se voltamos à associação operada por DaMatta (1986) entre mulheres e comidas, ou, ainda, à distinção entre comida e alimento, teríamos, por um lado, a imagem do pudor, exaltada pelo século XX: modelo de mãe, dona do lar, esposa, religiosa, cuja prática sexual é sagrada e está a serviço da reprodução. Por outro lado, teríamos a *mulata que já nem liga de ficar pelada*: mulher da rua, oferecida aos olhos de quem a deseja, “comida de todos [...] deliciosas na sua ingestão escondida e apaixonada”, como salienta o autor (p. 60). É nessa segunda acepção, portanto, que se sustenta a significação do enunciado apresentado.

¹³³ Site oficial da unidade localizada em Porto Alegre: <<http://www.motel-senzala.com.br/>>. Acesso em 05 dez. 2012.

Por fim, talvez seja preciso reparar que todos os enunciados analisados até aqui representam um corpo negro caricaturado, num claro objetivo de acentuar suas curvas. No próximo tópico, teremos, contrariamente, modelos reais: curvas naturais de um corpo em sua pluralidade estética.

4.3 *É pelo corpo que se reconhece a verdadeira negra (?)*¹³⁴

Mas os modos de beleza e representação atribuídos, atualmente, à negritude, não se encerram nas facetas do carnaval. A (pós?)modernidade criou, multiplicou e pulverizou uma série infinita de rostos, curvas e sentidos. Aliada às tantas cores da *aquarela* nacional, a contemporaneidade não cessará de produzir e reproduzir – significar e resignificar – os modos de beleza negra que se dão a ver cotidianamente. Daí as muitas continuidades e descontinuidades de preceitos estéticos ao longo desses três momentos. Para demonstrar o modo como a história reinventa a si mesma, a questão do nariz é exemplar: repleta de variáveis e nuances. A esse respeito, conforme vimos no segundo capítulo desta tese, Gilberto Freyre ([1963] 2010) falará de uma “deformação relativa”, ou, ainda, uma “deformação induzida”, considerando que havia um processo de achatamento do nariz, em detrimento de um nariz que seria “naturalmente chato”. E isso se daria, ainda segundo o autor, por diversos fatores: primeiramente, teria uma finalidade higiênica; além disso, uma finalidade estética; e, por fim, seria uma forma de negação de um padrão branco, isto é, o achatamento do nariz representaria uma alteridade que fazia frente ao padrão valorizado na Europa. Assim, embora nos jornais da época houvesse uma gama de expressões que caracterizavam o nariz – desde “nariz achatado” até “nariz um pouco afilado” –, é possível considerar que o padrão de beleza almejado fosse, por fim – talvez anteriormente à miscigenação da cor, das estéticas, dos discursos – o nariz chato.

Atualmente, o discurso “descontinua”, opera em direção contrária: é preciso encontrar práticas que possibilitem afilar o nariz, ou, pelo menos, suavizar seu volume. Uma delas, mais radical, mas da qual ainda encontramos representação, é colocar um pregador de roupa no nariz, comprimindo suas laterais. Foi assim que se construiu, por exemplo, as personagens Latoya (Zezé Barbosa) e Whitney (Mary Scheila) da novela *A lua me disse*, de autoria de

¹³⁴ Referência à campanha publicidade da Cerveja Devassa, lançada em 2010.

Miguel Falabella e Maria Carmem Barbosa, exibida pela Rede Globo em 2005. Sob o rótulo de *neochanchada pop*, a trama fazia sacudir os tabus sociais no que se refere ao preconceito racial na medida em que abordava a questão de forma bem-humorada. Latoya e Whitney eram duas irmãs desbocadas, cujos nomes verdadeiros eram Anastácia e Jurema, mas, a fim de conquistar fama e se tornarem madames, optaram por adotar os nomes das *popstars* americanas Latoya Jackson e Whitney Houston. Com o mesmo objetivo, mantinham um discurso que negava qualquer referência à sua cor. Em reportagem da *Revista Veja*, Ricardo Valladares nos lembra algumas das pérolas interpretadas pelas atrizes: *não como chocolate, café, nem feijão porque preteja; Esse bar já foi mais bem frequentado, agora está um pretume só* (VALLADARES, 2005)¹³⁵. Nessa negação, também a estética corporal entrava na dança, na medida em que as irmãs criavam técnicas capazes de apagar qualquer vestígio físico que as remetesse à negritude. Além de exagerar no uso da chapinha, a fim de alisar o cabelo, elas dormiam com um pregador de roupa nas narinas, e consideravam essa técnica um método de plástica instantânea. Era a radical alteridade, portanto, às técnicas de achatamento das quais Freyre ([1963] 2010) nos manda notícia.

Se queremos sair da dramaturgia pra aportar na vida real, a *Revista Raça Brasil* traria, em junho daquele mesmo ano, 2005, uma reportagem – intitulada *Irmãos sim!* – discutindo casos em que irmãos biológicos nasciam com características físicas distintas. Entre os tantos casos narrados, estava a história de Francis Aureliano, naquela época com 22 anos. Durante a infância, o técnico de enfermagem acreditava que havia sido adotado e sofreu preconceito por parte da família materna – já que sua mãe e sua irmã eram brancas –, o que acabou por provocar, em Francis, um desejo de assumir as características das duas. Em depoimento, a irmã de Francis relata as atitudes tomadas por ele: “uma vez ele passou talco no rosto para dormir e chorava dizendo que queria ser branco. Outra vez colocou o pregador no nariz tentando afiná-lo. Além disso, ele dormia com meia fina no cabelo para alisá-lo” (*Raça Brasil*, nº 87, 2005). Mais uma vez, o procedimento do pregador aparece como alternativa àqueles que desejam atenuar, talvez, os traços da negritude, numa tentativa de aproximação com o modelo branco e negação do modelo negro (que já não podemos rotular como “natural”, mediante as técnicas usadas para achatamento). Mas essa também não seria a única via. A contemporaneidade, as relações de poder, criam necessidades, desejos, na medida em que criam, paralelamente, soluções a serem consumidas. Vejamos a publicação a seguir.

¹³⁵ Referência eletrônica, ausência de página.



NARIZ MAIS FINO

A base é a grande aliada para obter uma pele uniforme e esconder as manchas e imperfeições. Por isso, é o ponto de partida para qualquer maquiagem. Para disfarçar o famoso "nariz de batata", aplique, com um pincel, sombra marrom nas suas laterais, no sentido vertical, desde a parte superior. Porém, como o intuito não é só corrigir, mas também valorizar os pontos bonitos do rosto, os olhos devem ganhar mais atenção. Neste caso, a sombra marrom também é utilizada em toda pálpebra até os contornos internos dos cantos dos olhos. Para finalizar, aplique sombra na cor roxa sobre a marrom, criando o efeito luminoso.

Revista *Raça Brasil*, ano 10, n. 94

Esse recorte foi publicado pela *Revista Raça Brasil* em janeiro de 2006 em matéria intitulada *Num passe de mágica: Que tal dar uma afinada no nariz? Ou disfarçar aquela manchinha no queixo e, de quebra, ainda diminuir as bochechas? Conheça os truques dos maquiadores para garantir traços mais equilibrados. E sem bisturi.* Na seção intitulada *Nariz mais fino*, temos a seguinte recomendação: *A base é a grande aliada para obter uma pele uniforme e esconder as manchas e imperfeições. Por isso, é o ponto de partida para qualquer maquiagem. Para disfarçar o famoso "nariz de batata", aplique, com um pincel, sombra marrom nas suas laterais, no sentido vertical, desde a parte superior. Porém, como o intuito não é só corrigir, mas também valorizar os pontos bonitos do rosto, os olhos devem ganhar mais atenção. Neste caso, a sombra marrom também é utilizada nas pálpebras até os contornos internos dos cantos dos olhos. Para finalizar, aplique sombra na cor roxa sobre a marrom, criando o efeito luminoso.*

Embora apresente soluções mais tênues (pelo uso da maquiagem), é ainda no discurso da "negação" que se enquadra a matéria, cujo título já oferece um nariz mais fino como produto de uma *mágica*, concretizando no plano do ilusório aquilo que a realidade não permite. Seria preciso, segundo a publicação, *garantir traços mais equilibrados*, o que, numa operação parafrástica, nos permitiria dizer que o volume do nariz provocaria certo desequilíbrio em relação a outros aspectos do rosto, daí a consequente necessidade de descaracterizá-lo. Sobre essa descaracterização, é possível localizar, na linguagem verbal, três afirmações que, paradoxalmente, negam a apresentação do nariz sem que seus traços sejam atenuados. A primeira delas está na frase *A base é a grande aliada para obter uma pele uniforme e*

esconder as manchas e imperfeições. Ora, se as *manchas* as quais o texto se refere são aquelas presentes no queixo, conforme ele mesmo indica anteriormente, restaria ao nariz o título de *imperfeição*. Em seguida, antes de anunciar o passo-a-passo da maquiagem, a revista confessa que aqueles são procedimentos *para disfarçar o famoso “nariz de batata”*. E, por fim, ainda teríamos a afirmação de que *o intuito não é só corrigir, mas também valorizar os pontos bonitos do rosto*, e, por isso, *os olhos devem ganhar mais atenção*, o que nos deixaria pensar, em oposição, que o nariz deve ser *corrigido* por ser um *ponto feio* do rosto. Assim, em relação a ele, três verbos são usados: *esconder*, *disfarçar* e *corrigir*. Como complemento, três objetos que denominam esse nariz: *imperfeição*, *nariz de batata* e *ponto feio*. No ano seguinte, em julho de 2007, a mesma revista – *Raça Brasil* – voltaria e tocar no assunto.



Revista *Raça Brasil*, ano 11, nº 112

Na seção *beleza*, em matéria intitulada *O tom de cada dia*, a maquiagem destinada ao nariz, ao lado da uniformização da pele, também seria tratada como *passe de mágica*, como mostra a imagem em questão. Ao lado do título e do subtítulo, uma nota explicativa: *É possível, sim, esconder as manchinhas, espinhas e outros defeitinhos do seu rosto. Fique por dentro dos truques para uma pele perfeita*. Dois procedimentos são apresentados: o primeiro está relacionado à pele, versando sobre os tons do corretivo a ser utilizado a fim de *corrigir as imperfeições e afinar o rosto da modelo*. O segundo, versa, bem como a publicação anterior,

sobre os olhos e o nariz, novamente em oposição: se, sobre os olhos, é recomendado *lançar mão do lápis branco, que além de aumentar, dá mais brilho*; ao nariz resta a possibilidade de *ser afinado esfumando sombra marrom em suas laterais*. Além disso, salienta-se que *o iluminador aplicado na testa até pouco antes da ponta do nariz evita o efeito bolinha*. Por fim, resta dizer que, se as *manchinhas e espinhas* anunciadas pela nota explicativa são solucionadas com corretivos, o título de *outros defeitinhos* recai, mais uma vez, sobre o nariz. Em conformidade com o matéria anteriormente apresentada, não é outro o discurso que se apresenta aqui, senão aquele que tenta *esconder, disfarçar ou corrigir o defeitinho* que ele representa.

Paralelamente, embora solitária, é possível ainda encontrar uma voz a afirmar o *orgulho de um nariz*. É o caso da música *Sucrilhos*, do rapper Criolo, em que ele assegura: *Eu tenho orgulho da minha cor/ Do meu cabelo e do meu nariz/ Sou assim e sou feliz/ Índio, caboclo, cafuso, crioulo! Sou brasileiro!* Uníssona, a voz de Criolo, melhor, o discurso empreendido por ele, não parece ganhar as ruas. Mesmo na declaração de Adyel Silva, já apresentada aqui, em que ela exalta suas curvas, seu quadril, seus lábios, o nariz não ganha destaque. Quando é referido, é somente para compartilhá-lo enquanto ponto forte dos gregos, especificamente, jamais dos negros: “Verdade seja dita – se o nariz é o dos gregos, se o céu é do avião, beijo e bunda são coisas de negros!” (SILVA, 2007, p. 34). Ao contrário do *bumbum*, tão glorificado por ela, o nariz não merece qualquer valor estético pelo seu volume. O próprio Criolo, ainda que demonstre orgulho de seu nariz, num discurso claramente afirmativo, não fala em estética, em beleza, mas em *orgulho*.

Assim, parece ser consensual a descontinuidade instaurada no que se refere a uma estética negra relacionada ao nariz. Se houve, no século XIX, ou mesmo anteriormente, técnicas desenvolvidas para achatamento do nariz, o que se assiste atualmente são procedimentos – dos mais rústicos, como é o caso do pregador no nariz, ao mais sofisticado, fazendo uso de maquiagem específica – que buscam percorrer o caminho inverso. No limite, trata-se de desmarcar a diferença almejada em outro momento, o que denuncia uma descontinuidade das práticas, embora não represente, obrigatoriamente, uma tentativa de igualar-se ao branco ou mesmo uma perda da identidade negra por isso. O que existe, do mesmo modo, é uma descontinuidade no que se refere à marcação rígida, purista, de uma estética ou de outra. Os símbolos culturais e identitários tomam, atualmente, a forma da *liquidez* – para usar a expressão de Bauman (2005) –, não tardam em transformar-se, desfazer-se, multiplicar-se,

construir-se e desmanchar-se na brevidade de um sopro. *A vida não chega a ser breve*, se quisermos lembrar Drummond. E essa observação – sobre a fugacidade e a heterogeneidade dos padrões – estende-se também aos discursos que se referem ao cabelo: não há como apreender ou apontar, atualmente, um único padrão estético para o cabelo crespo¹³⁶. Os textos que seguem nos dirão isso.



Revista *Raça Brasil Especial Beleza*, ano 4, nº 7

Em edição especial – *Especial Beleza* – a *Revista Raça Brasil* traz matéria que trata de cabelos lisos: *Lisos para variar*. *O segredo para deixar os cabelos alisados naturais e sedosos ainda é uma boa escova, seguida da chapa. O trio xampu, condicionador e leave-in garante o resultado perfeito*. No que se refere à linguagem verbal do enunciado, é preciso reparar, primeiramente, no paradoxo instaurado pela expressão *cabelos alisados naturais*, uma vez que inexiste um cabelo que seja, ao mesmo tempo, *alisado* e *natural*. O sentido produzido aqui é de uma naturalidade corrompida por um processo químico: para atingi-la, é preciso fazer uso de *escova, chapa, xampu, condicionador e leave-in*. Além disso, o título da matéria – *Lisos para variar* – produz uma ambiguidade. Por um lado, a expressão poderia falar sobre o rompimento de um processo contínuo, uma ruptura diante de um comportamento recorrente. Isto é: propõe-se o alisamento aqui porque em tantas outras oportunidades a opção foi outra, que não essa. Em outras palavras: *lisos, para diversificar*. Por outro lado,

¹³⁶ Sobre essa temática – a historicidade dos cabelos e penteados afrobrasileiros –, desenvolvemos pesquisa de Mestrado defendida em 2008. BRAGA, Amanda. *A mídia impressa na promoção de discursos sobre políticas de igualdade racial: o negro e a revista Raça*. 2008. 111f. (Mestrado em Linguística) – Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2008.

antagonicamente, a expressão poderia indicar a continuidade de um processo que é repetitivo: aqui, o alisamento do cabelo seria uma constante. O título seria, pois, uma ironia diante dessa constante repetição e, parafrasticamente, teria o mesmo sentido da expressão *lisos como sempre*.

Essa flutuação de sentidos denuncia a ambivalência do enunciado posto e aponta para o conflito que existe em torno da manipulação do cabelo crespo, principalmente no que diz respeito ao alisamento. Se temos, por um lado, os discursos afirmativos que consagram uma identidade negra – e, por extensão, uma estética negra – positiva, temos, por outro lado, a atuação de uma memória discursiva que propõe, desde o momento escravocrata, a preferência por um cabelo liso em detrimento de um cabelo crespo. À esteira desta última, teríamos uma continuidade em relação às práticas de alisamento incitadas ao negro: primeiramente, durante os séculos em que tivemos regime de escravidão, pela necessidade de submeter-se a uma seleção eugênica no interior do sistema escravocrata; posteriormente, no decorrer do século XX, pela associação feita entre cabelo liso, modernidade e elegância. Como não lembrar o anúncio publicitário do *Cabelisador*, lançado em 1929? “Qual é a pessoa que não quer ser elegante e moderna? Pois o nosso ‘CABELISADOR’ alisa o cabelo o mais crespo sem dôr”. O cabelo e o tom de pele ganhavam destaque no momento pós-abolição por parte daqueles que recomendavam o cuidado com a aparência em jornais da imprensa negra. Consequentemente, uma série de “técnicas e produtos apropriados para se conseguir um cabelo menos crespo e menos volumoso conquistaram forma e valor” (LOPES, 2002, p. 417). Era nesse contexto que surgiam os anúncios que vimos no terceiro capítulo dessa tese, sobre o *Salão Brasil* e o *Instituto Dulce*, que prometia, em 1930, *cabellos lisos a 3\$000*. A seguir, um anúncio contemporâneo.

Cabelo Crespo tem Solução.

20 anos de sucesso!

- Relaxamento
- Texturização
- Permanente Afro
- Alisamento
- Tratamento Restaurador

Fernando Fernandes
o maior especialista do Brasil

O profissional que mais investe em atualização, novas técnicas e produtos, reciclando-se duas vezes por ano em feiras e congressos nos E.U.A.

nossos endereços

RUA GASPAR SOARES, 390 Jd. SÃO PAULO - SP (PRÓX. METRÔ Jd. S. PAULO)	RUA CANAGUATÁ, 138 TATUAPÉ - SP (PRÓX. METRÔ TATUAPÉ)
(11) 6950-9019	(11) 6191-6756

www.fernandofernandes.com.br

Fernando presta consultoria para: Amauri Jr., Mulheres/Imagem, Borgen, TJ Brasil, Revistas Vogue, Marie Claire, Manchete, Rápido, Nova, Boa Forma e Vemal

Veiculado pela *Revista Raça Brasil* em setembro de 2005, o anúncio do cabeleireiro Fernando Fernandes é a atualização de uma memória que nos chega das primeiras décadas do século XX, em que "vendedores, salões e alisadeiras, que se autodenominavam modernos no ramo, veiculavam a pasta e o pente quente como métodos mais seguros para alisar o cabelo" (LOPES, 2002, p. 417). Embora não ofereça exclusivamente a prática do alisamento, o anúncio em questão delata uma continuidade na suposta dificuldade de tratar o cabelo crespo: *cabelo crespo tem solução*, diz o anúncio. No anúncio do *Cabelisador*, as *pastas mágicas* eram mágicas porque capazes de resolver *uma causa que até agora parecia impossível e que constituía o sonho dourado de milhares de pessoas*. Aqui, o cabeleireiro em questão – que se autodenomina, em seu site, *especialista no tratamento de cabelos crespos*¹³⁷ –, também vem trazer uma resposta àquelas que sejam tratar os cabelos. O que o anúncio quer dizer – e diz – é que ele tem a *solução* para o “problema” da mulher negra. O “problema”, nesse caso, não é outro senão o cabelo crespo. Num outro extremo, paralelamente a esse discurso – e paradoxalmente também – teríamos, ainda, o enunciado a seguir.

¹³⁷ <www.fernandofernandes.com.br>. Acesso em: 08 dez. 2012.



Jornal da Cidadania, ano 11, n. 138

A imagem precedente é a capa do *Jornal da Cidadania*, publicado pelo IBASE (Instituto Brasileiro de Análises Sociais e Econômicas) entre novembro e dezembro de 2006: *“Ruim” que nada, cabelo bonito é o seu. Páre e pense: por que seu cabelo deve ser liso? Aliás, por que só cabelos lisos são os tais “cabelos bons”? O preconceito é um dos principais elementos originários desse mito. Naturais, dreads, Black Power ou tranças rastafári. Podem ser lisos ou alisados, levemente cacheados, encaracolados, tanto faz. O importante é que você se reconheça neles.* Em consonância com o verbo, também a fotografia da modelo parece recitar esse protesto. Se pudéssemos observar seu rosto por partes, é fácil perceber a elevação de sua sobrancelha esquerda, juntamente, aliás, com a parte mais alta de seu cabelo. Seu olhar é um misto de atitude, coragem e orgulho: ainda que imóvel na fotografia, é ele quem parece proferir, ativamente, as palavras impressas sobre o papel. Com todos os discursos que nos rodeiam a falar das práticas de alisamento, esse rosto parece ser um enfrentamento não apenas ao leitor do jornal, mas a toda uma tradição discursiva que reprime e condena o uso do cabelo crespo em sua textura natural.

O enunciado em questão é um claro exemplo da ruptura instaurada, ou da tentativa desta, pelas políticas afirmativas no que se refere à estética negra. Era preciso sair de um modelo que ainda enxergava no europeu um arquétipo de beleza, do qual era preciso tentar aproximação. Em detrimento de um discurso que almejava a *inclusão* do negro numa sociedade branca, teríamos então um discurso que passa a *afirmar* o negro pelo negro: sua

identidade, sua estética, sua história. Mesmo em relação ao cabelo crespo, tantos outros enunciados foram produzidos: *Afros com estilo e muita raça*, ou *Afros sim e com muito estilo*, em matérias da *Raça Brasil* de junho e agosto de 2007, respectivamente; ou mesmo na música popular, onde teríamos *O nego do cabelo bom*, título do samba rock apresentado por Max de Castro em 2002, atualizando a memória do verso *Nega do cabelo duro*, que não apenas aparecia em composição de Rubens Soares e David Nasser de 1969, como também havia sido retomada no axé de Luiz Caldas durante o carnaval de 1986, numa composição de Luiz Caldas e Paulinho Camafeu chamanda *Fricote: nega do cabelo duro (que não gosta de pentear...)*.

É essa necessidade de afirmação, então, que proporia condições de produção à capa do *Jornal da Cidadania*: “Ruim” que nada, cabelo bonito é o seu. Numa crítica ao binômio bom/ruim aplicado aos cabelos lisos e crespos respectivamente, o enunciado questiona: *Páre e pense: por que seu cabelo deve ser liso? Aliás, por que só cabelos lisos são os tais “cabelos bons”?* Ainda que tenhamos, historicamente, resposta ao questionamento, de modo que um olhar retrospectivo nos diria o motivo pelo qual o adjetivo *bom* é aplicado apenas ao cabelo liso, é preciso observar que, embora a modelo apareça – em toda sua altivez – com o cabelo crespo, a linguagem verbal é uma crítica não ao alisamento, especificamente, mas aos discursos que impõem uma certa ditadura do cabelo liso, considerando-o exemplo maior de beleza, protótipo a ser seguido e imitado massivamente. Sobre essa prática, Gomes (2006) dirá que, mais do que representar uma introjeção da estética branca arrogada ao negro, é preciso considerar que “esse comportamento também pode ser visto como integrante de um estilo de o negro usar o cabelo, construído dentro de um sistema opressor, porém, com características que são próprias da comunidade negra e do seu padrão estético” (GOMES, 2006, p. 203).

Assim, o que nos fica, por fim, é uma necessidade de reconhecimento mais do que uma necessidade de reproduzir padrões: *Naturais, dreads, Black Power ou tranças rastafári. Podem ser lisos ou alisados, levemente cacheados, encaracolados, tanto faz. O importante é que você se reconheça neles*. Os discursos pelos quais passeamos – dos séculos oprimidos pela escravidão até o século XX –, no que se refere ao duelo entre cabelo crespo e cabelo liso, continuam da mesma forma que descontinuum atualmente. Se temos, por um lado, um enunciador a proferir que *cabelo crespo tem solução*, oferecendo a esse cabelo um rótulo de “problema”, ou, ainda, matérias que falam de um cabelo *liso, como sempre*; temos também a emergência de enunciados que marcam posição oposta: “Ruim” que nada, cabelo bonito é o

seu, ou, ainda, alisa ele não, você é meu nego do cabelo bom, como diz o refrão do samba rock de Max de Castro. E isso porque já não temos um sujeito de identidade estável: “Estamos agora passando da fase ‘sólida’ da modernidade para a fase ‘líquida’. E os ‘fluidos’ são assim chamados porque não conseguem manter a forma por muito tempo”, nos diria Bauman (2005, p. 57). Os símbolos culturais transitam, flutuam e se absorvem mutuamente. Os padrões desfazem-se em diversos outros, que nascem de outros discursos, que carregam novos sentidos, que constroem novas identidades. O cabelo crespo não está fora desse ciclo: ele já não é aquele usado na África, no Brasil escravocrata ou durante o século XX, ele se desdobra em muitos e seus mais diversos usos – da textura natural às práticas de alisamento – não impedem, pois, que o negro se reconheça como tal, mas denuncia a convergência de símbolos culturais, o que é indiscutível no país *mulato* em que vivemos.

Ainda nesse ensejo, em que almejamos oferecer uma espessura história aos signos que produzem sentido, atualmente, na constituição de uma estética negra, teríamos ainda de oferecer olhos ao uso do turbante. Para isso, vejamos as imagens que seguem.



Revista *Raça Brasil*, ano 10, n. 97.



Essas imagens correspondem, respectivamente, à capa e à matéria por ela anunciada da *Revista Raça Brasil* publicada em abril de 2006. Na capa, protagonizada pela atriz Camila Pitanga, a linguagem verbal apresenta: *Belíssima e assumidíssima, Camila Pitanga ultrapassa os limites da cor e amadurece como mulher e atriz*. No interior da revista, a matéria intitula-se *Pitanga madura. Sem afetações e longe da fama de certinha, a Camila mulher e a Camila atriz mostram-se diferentes – mas igualmente inteligentes, divertidas e politizadas*. De

partida, já temos aqui a configuração de uma imagem que se sustenta entre a exaltação de uma identidade negra – *assumidíssima* – e uma beleza calcada não só no corpo – *belíssima* – mas também na maturidade da atriz: a *pitanga madura*, como mulher e como atriz, são *igualmente inteligentes, divertidas e politizadas*. O detalhe que vem “coroar” esse enunciado, entretanto, não é uma simples fotografia da atriz ou as notícias minuciosas sobre sua vida pessoal e sua carreira, mas o turbante usado por ela, tanto na capa, quanto nas páginas da matéria. É interessante perceber o modo como ele está silenciosamente colocado: no decorrer da matéria – cinco páginas – não há nenhuma referência direta a ele. Seu uso, no entanto, parece estar justificado pela história e pelo modo como esse signo é apropriado atualmente.

Num olhar retrospectivo, vimos que o turbante foi usado por *nharas, nhanhas, senhoras, sinhares*, ou *donas* da África Ocidental, ou seja: aquelas africanas que se uniram a homens europeus e passaram às suas filhas mestiças essa tradição. Costa e Silva (2010) nos dirá que a maneira como estavam colocados tais panos oferecia a possibilidade de uma identificação sobre a origem africana, de modo que o turbante, bem como cabelo ou as marcas tribais, eram signos, na verdade, de uma identidade africana. Aliado a isso, Freyre ([1963] 2010, p. 188) dirá que esse mesmo turbante era também um modo de sustentar “uma elegância de princesas do mundo afro-brasileiro”, elegendo-o, nesse caso, não apenas como signo de uma origem ou de uma identidade, mas como signo, do mesmo modo, de um *status* social. Atualmente, esse turbante não estaria imune, ainda, aos papéis da mídia e da moda, haja vista a maneira pela qual o mercado se apropria desses símbolos: “como é próprio das sociedades capitalistas, o mercado se apropria de algo que é construído ideologicamente como marca identitária e uma produção cultural de grupos aliçados do poder, transformando-o em mercadoria” (GOMES, 2006, p. 206). Paralelamente, não se pode negar que a comercialização de emblemas afro-brasileiros é mais uma prova de que os símbolos culturais africanos não foram sepultados, mas resurgem enquanto depósitos de memória. Talvez seja esse o caso do turbante que porta Camila Pitanga.

Atualizando-o, é ainda com a identidade e com um certo *status* social que se mostra preocupada a matéria em questão. A identidade já estava, inclusive, exposta na capa da edição: o superlativo *assumidíssima* aliado ao turbante é a deixa para a afirmação de um pertencimento étnico. A atriz assumia sua postura, sua origem, e isso em detrimento dos tantos discursos que a consideravam branca, dados os traços de seu rosto (supostamente mais afilados), ou mesmo a coloração de sua pele (mais clara, na gradação de nossa *azuleira*).

Nesse sentido, Camila Pitanga é quase um *contrassenso*, nas palavras da própria revista, uma vez que a negritude, no Brasil, permanece extremamente ligada ao tom da pele: “O título de mulher-negra-que-chegou-lá nem sempre é atribuído a ela, já que muitas pessoas preferem considerá-la branca” (*Raça Brasil*, ano 10, n. 97, p. 28). É levantando-se contra esse discurso, então, na tentativa de respondê-lo, que ela assume sua identidade negra, na capa de uma revista destinada exclusivamente ao público negro, e faz uso do turbante enquanto signo dessa posição.

Sobre a dimensão do *status* social, igualmente atribuído ao turbante, ele também já estava expresso no título trazido pela matéria no interior da revista: aquilo que unia a personalidade da Camila mulher à da Camila atriz eram as virtudes da *inteligência*, da *diversão* e da *política*. Em suma, se, anteriormente, o *status* social a que dizia respeito o turbante estava relacionado exclusivamente ao patrimônio financeiro daquelas que o portavam (desfilando com eles uma *elegância de princesa*); aqui, são as esferas da inteligência e da política que vão oferecer à atriz um *status* social. “O fato é que Camila Pitanga não é só mais um rostinho lindo enfeitando um corpo idem. Ela é, principalmente, inteligente e bem articulada, do tipo que faz uso de palavras difíceis com uma colocação perfeita [...]” (*Raça Brasil*, ano 10, n. 97, p. 27). Além disso, não por acaso, a matéria é enfática quando se trata da atuação política da atriz em ONGs: “Ela faz parte de uma ONG chamada Movimento Humanos Direitos, MHUD, cujos artistas integrantes pretendem utilizar sua fama para dar visibilidade a questões mais urgentes na sociedade, como a reforma agrária, o fim do trabalho escravo e a exploração sexual” (*Raça Brasil*, ano 10, n. 97, p. 28). Do mesmo modo, expõe sua desenvoltura com o trato da questão político-partidária, na medida em que apresenta, inclusive nas palavras da própria Camila, seu engajamento: “Quando o assunto é política, ela reafirma o que já havia defendido quatro anos atrás. Hoje, ela reafirma: ‘Votarei de novo no Lula’, declara. ‘Sem a inocência de antes, mas o meu próximo voto é dele. Mas espero ter melhores opções daqui pra frente’” (*Raça Brasil*, ano 10, n. 97, p. 28).

Assim, a *elegância* e o *status* conferidos a ela pelo seu turbante ultrapassam o lado financeiro, perpassam o sucesso profissional, a inteligência, a consciência política. É na tentativa de “coroar”, de algum modo, essa imagem, que o turbante se apresenta como alternativa. De modo silencioso – já que não é referenciado linguisticamente no decorrer da matéria –, ele faz reverberar e atualizar os sentidos de outrora. É ele o símbolo da afirmação da negritude empreendida pela atriz. Dito isto, fica claro o motivo pelo qual “faz sentido” que ele esteja

posto nesse momento, nesse suporte – a *Raça Brasil* – e com essa atriz, dados os predicados que lhe foram conferidos.

Por fim, restaria ainda, como forma de concluir o “retrato” que queremos oferecer desse último momento, o anúncio publicitário da *Cerveja Devassa*, publicado em 2010.



Anúncio publicitário *Cerveja Devassa*

Acima, anúncio publicitário da *Cervejaria Devassa*, veiculada pela *Revista Rolling Stones* publicada em dezembro de 2010: *É pelo corpo que se reconhece a verdadeira negra. Devassa negra. Encorpada, estilo dark ale de alta fermentação, cremosa e com aroma de malte torrado.* Associando, em toda sua linha de produção, a imagem da mulher à imagem da cerveja, a *Devassa* faz uso de ambiguidades a fim de confundir as duas esferas. O próprio nome da cerveja – bem como fizera a *Cerveja Mulata* – é prova disso: afinal, “o que” é a *Devassa*, ou “quem” é a devassa? Certo é que todas as cervejas produzidas nessa linha não apenas recebem denominações femininas, como também são tratadas por irmãs: *uma família bem atípica, todas as irmãs são gostosas*, diz a página oficial do produto¹³⁸. Apresenta-se, assim, a *loura*, a *ruiva*, a *negra*, a *índia* e a *sarará*: *mas nem todo mundo aguenta 4 na mesma noite*, dispara o site.

¹³⁸ <www.devassa.com.br>. Disponível em: 11 dez. 2012.

O ambiente criado para a publicidade da *Devassa negra*, especificamente, é um misto de bordel e botequim. Este último está presente, por exemplo, nos azulejos que formam o pano de fundo da imagem: em botequins mais tradicionais, principalmente aqueles que remontam a meados do século passado, no melhor estilo português, os azulejos – quando não são o típico azulejo lusitano, decorado com suas formas florais ou abstratas –, estão acomodados na forma de losangos, sobrepondo dois tons de cor, tal qual nos mostra o enunciado em questão. Aliada ao azulejo, a imagem da cerveja: chope ou *long neck*. Enquanto a garrafa – geladíssima – insinua uma leve abertura da tampa, o chope, em copo personalizado, transborda sua espuma, como quem acaba de ser recolhido: ambos prontos ao consumo, oferecendo-se aos olhos e ao paladar do consumidor. A competir com essa *Devassa*, no entanto, apresenta-se – maior! – a mulher negra que se estende pelo restante do anúncio. É ela o contraponto à garrafa *long neck* ou ao chope. Do mesmo modo, é ela quem colocará em cena, numa relação de *intericonicidade*, a imagem do bordel de que falávamos anteriormente.

Sentada, coxas à mostra, sapato alto, vestido decotado (minuciosamente desenhado), uma rosa amarrada ao braço, uma tiara ao cabelo e, por fim, um olhar que tem por finalidade seduzir o leitor do enunciado. Em contraste com os azulejos verdes, a negra veste vermelho, numa atmosfera de paixão e luxúria. Em trajes típicos de uma concubina, a mulher está sentada de costas para quem vê o quadro: apoia seus braços sobre o chão e apresenta seu rosto. É sob esse ângulo que se dá a ver o maior decote de sua roupa: desnudando seus ombros, seu dorso, ao mesmo tempo em que ameaça deixar à mostra seus seios e insinua, sob o “corte” que traja, o desenho de suas nádegas. Paralelamente, a linguagem verbal salienta: *é pelo corpo que se reconhece a verdadeira negra*. Mais do que propor uma “justificativa” à nudez da personagem, a frase em questão acaba por sacudir uma memória que nos remete ao processo de compra e venda de escravos em armazéns. Se pudermos lembrar um enunciado específico, teríamos a estampa de Paul Harro-Harring, intitulada *Inspeção de negras recentemente chegadas da África*, que apresentamos e analisamos no segundo capítulo desta tese. Naquela ocasião, o comprador apalpa os seios de uma mulher negra oferecida à venda, como quem busca em seu corpo as razões para tal compra, numa clara alusão à compra de escravas destinadas, exclusivamente, ao trabalho na casa-grande e aos desejos patriarcais. Ali nasciam os estereótipos impingidos ao negro no que se refere à *intoxicação sexual* que se estendeu pelo país: sob os rótulos de escrava sexual e mucama hiperexcitada, era sobre a escrava caseira que recaíam os créditos pela iniciação dos *nhonhês* na vida sexual.

Assim, uma leitura do enunciado em sua espessura histórica nos dirá que a *verdadeira negra*, aqui, é, na verdade, um acontecimento discursivo que atualiza a memória de uma escrava sexual. A *verdadeira negra* tem um corpo exposto, oferece-o aos olhos de quem a observa, traz uma boca entreaberta (como que pronta a entregar-se aos beijos de quem a deseja), porta uma roupa insinuante (que mostra mais do que esconde) e um olhar que revela uma suposta *maldade da raça*, como já cantava Bororó na década de 30. E de outro modo não poderia ser: *é pelo corpo que a reconhecemos*, são as curvas desenhadas sobre sua pele que podemos identifica-la, tal qual fazia o comprador de escravas na imagem produzida por Paul Harro-Harring. Não por acaso, o anúncio em questão provocou reações em cadeia e levou a Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial (Seppir) a abrir processo junto ao Conselho Nacional de Autorregulamentação Publicitária (Conar) e ao Ministério Público. Recentemente, em março do corrente ano, o órgão respondeu ao processo com a determinação de que o grupo responsável pela produção da Devassa efetuasse alterações no anúncio, entendendo que ele reforçava o processo de racismo e veiculava estereótipos e mitos sobre a sexualidade da população negra.

A tal acusação, o grupo Devassa parece responder citando a alegria e a criatividade do brasileiro. Em seu site, disponibiliza um *Manifesto* fazendo alusão à Devassa como sinônimo de liberdade, autenticidade e descontração: *mostrar quem, de verdade, a gente é e fazer aquilo que tem vontade de fazer* são algumas das possibilidades apresentadas pela cerveja, porque *quem bebe Devassa procura liberdade. Nada de fazer tipo, caras e bocas, fingir ser o que não é*. Por esse viés, o que o anúncio por eles divulgado faria, então, seria oferecer visibilidade e espaço para que a mulher negra seja exatamente quem ela é, para que ela assuma, finalmente, sua identidade sem que seja preciso qualquer máscara ou maquiagem. Se quisermos voltar, ainda, ao parâmetro feito por DaMatta (1986, p. 60) entre mulheres e comidas, em detrimento de uma mulher negra que estivesse moldada por um discurso social que impõe controle de sua identidade, de sua conduta e de seu apetite sexual, a Devassa daria vazão à *verdadeira negra*: “comida de todos”, nas palavras do autor, ou, quiçá, “bebida” de todos.

É esse parâmetro – de uma mulher negra “comida ou bebida de todos” – e principalmente as ambiguidades presentes na proposta publicitária da revista – o nome das cervejas, o modo como se apresenta cada uma delas, além do cenário de luxúria montado em seu site – que nos proporá, então, a confusão propositalmente instaurada entre o produto oferecido pela

publicidade e suas garotas propagandas. Afinal, quem é a *devassa*: a mulher negra que se estende pelo anúncio ou a cerveja que se apresenta, tímida, ao lado dela? O que oferece, de fato, o anúncio: o *corpo* da mulher ou a cerveja escura, *encorpada*, estilo dark ale? Uma ou outra, certo é que, segundo a publicidade, o lado *devassa* da negra (a mulher ou a cerveja) só seria perceptível pelo corpo.

Em se tratando da primeira, fosse essa frase – *é pelo corpo que se reconhece a verdadeira negra* – uma pergunta, certamente encontraríamos para ela respostas distintas em cada um dos momentos aqui analisados. O século XIX apostaria que *sim*, afinal, era pelo corpo que se reconhecia uma “boa” escrava: suas marcas, seu quadril, seus seios, seu cabelo, seu tom de pele. Sobre as escravas procuradas ou à venda, não era bem essa descrição que faziam os jornais no tempo do Império? O século XX, em seu engajamento político e moral, diria, por um lado, que *não*: apenas pelos preceitos da ética e da moral seria possível reconhecer a mulher negra. Por outro, naquele mesmo momento, o nosso cancionero diria que *sim*: a moral bradada pelas associações foi constantemente *miscigenada* pelas músicas que denunciavam, ainda, a continuidade de um discurso sobre um *corpo moreno, cheiroso e gostoso*. Hoje, num retrato fugaz do século XXI, talvez disséssemos que *não*, embora não pelos mesmos motivos que disse o século XX. Se flagramos, por um lado, um discurso que delata a continuidade da imagem do corpo negro ligado à luxúria, como é o caso da publicidade da Cerveja Mulata e da Devassa; também é notório, por outro lado, que já não teríamos referências prontas a oferecer a esse corpo, uma vez que ele pode nos aparecer das tantas formas pulverizadas pela mídia, pela moda, pelo mercado, e por tantos fatores que interferem nesse processo, sem, no entanto, deixar de sê-lo. Assim, como julgar reconhecer, de antemão, um corpo plural? Do mesmo modo, o “reconhecimento” do negro, hoje, ultrapassa a esfera do corpo, estende-se ao engajamento político, ao samba no pé, à visibilidade profissional, aos signos da negritude que retoma, e tantas outras esferas que o fizeram desfilar – na história desse país e nessa pesquisa – ao longo de tantos séculos.

CONCLUSÃO

Concluir qualquer trabalho é sempre uma tarefa comprometedora, na medida em que o supõe finalizado. Não, não o supomos finalizado. Conforme salientamos no último capítulo desta tese, o que se pode entrever, hoje, é apenas um retrato do momento atual, que não tardará em desmanchar a “pintura” aqui apresentada. Assim, após termos empreendido uma leitura dos atuais discursos sobre a beleza negra no Brasil mediante sua espessura histórica e em sua perspectiva semiológica, o que faremos, nesta “conclusão”, ainda que de modo breve, é oferecer uma visão retrospectiva: afinal, de que foi possível, e de que modo foi possível falar num momento escravocrata (*formas de dizibilidade*)? Dentre aqueles enunciados produzidos, quais passaram sem deixar rastro, e quais aqueles que adentraram o estatuto da memória (*formas de conservação*)? Sobre estes últimos, quais foram considerados válidos, discutíveis ou invalidados (*formas de memória*)? Entre todos estes, quais aqueles que ainda nos chegam à atualidade, que valorizamos ou tentamos reconstituir (*formas de reativação*)? E, ainda, de tudo que ficou, de que maneira, por meio de que grupos ou classes, nos apropriamos desses enunciados (*formas de apropriação*)? (FOUCAULT [1968] 2010, p. 10). No trajeto que aqui percorreremos, ainda que de modo breve, nos interessa, enfim, o modo como o *corpus* de enunciados passados ainda nos chegam (ou não chegam) e sustentam nosso dizer.

A começar pela imagem da *mulata fácil* construída no período escravocrata, essa talvez seja o maior exemplo de uma continuidade histórica. No interior daquele sistema, estava posta, na negra, os signos do erotismo, da luxúria, da sensualidade exacerbada, principalmente quando se tratava de escravas selecionadas para o trabalho doméstico: o que dizer dos tantos anúncios que buscavam – ou ofereciam – escravas para rapazes solteiros? Esse era um discurso a ser conservado pelo século XX, inundando a memória de nosso país enquanto enunciado válido e representando, portanto, uma continuidade em relação ao momento escravocrata. Assim, em contraposição ao apelo moral que fazia as associações afro-brasileiras, que pregavam um “estilo de vida honrosa” regido pelas normas e códigos da civilidade, concedendo à mulher apenas o papel de mãe recatada, dona de casa e boa esposa, o cancionero de nossa MPB não deixava dúvida quanto à continuidade desse discurso, principalmente quando se tratava das facetas encarnadas pelas mulatas do carnaval, do samba, do morro.

Na década de 30, Bororó já denunciava essa continuidade, cantando seu fascínio por um *corpo moreno, cheiroso e gostoso, um corpo delgado da cor do pecado*, detentor de *um beijo molhado, escandalizado*, cuja vergonha se esconde quando se revela *a maldade da raça*. Em 1947, era a vez de Braguinha exaltar essa mulata: *Se branca é branca e preta é preta, a mulata é a tal, é a tal!* Em 1959, João Gilberto cantava uma mulata de samba no pé e compaixão nenhuma: *Olha, essa mulata quando samba/ É luxo só/ Quando todo seu corpo se embalança/ É luxo só/ Tem um não sei quê/ Que faz a confusão/ O que ela não tem meu Deus/ É compaixão*. Em 1960, Elizeth Cardoso, em composição de Ataulfo Alves, fazia referência a uma *mulata assanhada/ Que passa com graça/ Fazendo pirraça/ Fingindo inocente/ Tirando o sossego da gente!* Já em 1979, a mesma Elizeth Cardoso, em composição de João Nogueira, bradava a malícia de uma *mulata faceira: Ah, Olha quem está chegando/ é a mulata faceira/ Que vem na cadência do samba/ empunhando a bandeira/ Vem com o seu valor/ que é só pra mostrar como é/ a malícia da cor, a ginga/ e o dengo da mulher*. Em todos os casos, no decorrer de todo o século XX, o que estava em jogo era a continuidade de um discurso que remetia à sensualidade exasperada de um corpo negro. Eram enunciados destinados a permanecer na memória de nossa cultura.

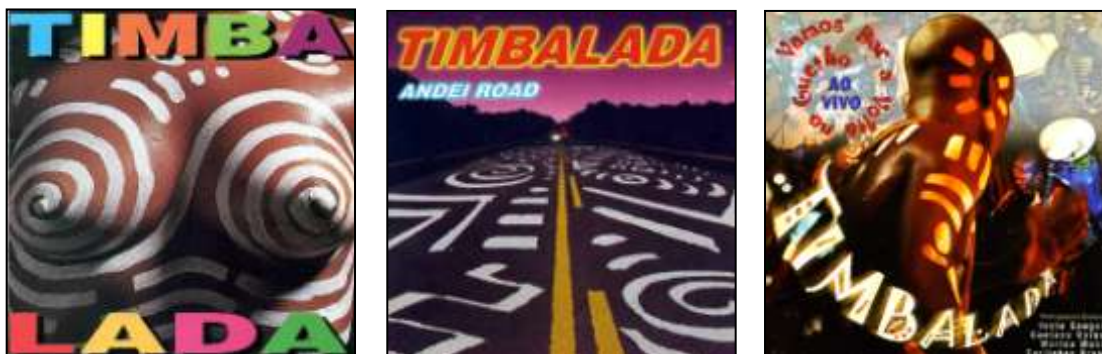
No que se refere ao momento atual, paralelamente às políticas afirmativas, que recomendam um discurso de exaltação a uma imagem positiva da negritude, não é esse mesmo discurso que aparece nas campanhas publicitárias que vimos há pouco? O que dizer da Cerveja Mulata? *Gostosa é apelido, o nome é Mulata*. Ou ainda: *Pode chamar de gostosa*. Do mesmo modo, o que dizer sobre os *outdoors* da Escola de Samba Pérola Negra? *Você vai perdendo a vergonha com o passar do tempo. Nossas mulatas, por exemplo, já nem ligam de ficarem peladas*. Para além das rupturas no que se refere à condição social dessas mulheres, não é ainda sobre a volúpia de uma mulata que se trata aqui? É um discurso considerado válido, retido pela nossa memória e apropriado, atualmente, pela esfera cultural do nosso país: a mulata, o samba e o carnaval (tal qual o conhecemos) são signos de nossa *brasilidade*. Não por acaso, as músicas de que falávamos anteriormente ainda são regravadas nos dias atuais. Se quisermos um exemplo, Mart'nália regravou, em 2001, o samba de Vinicius de Moraes e Ary Barroso escrito em 1961, intitulado *Mulata no sapateiro: Quem tem mais balanço no sapateado/ Tem mais molejo, tem mais requebrado/ Do que a mulata tem?/ Quem é mais faceira, mais apaixonada/ Faz mais miséria quando está gamada/ Tem mais feitiço que a mulata tem?* E isso porque ainda faz sentido, cá entre nós, que esses versos sejam bradados.

De outro modo, seriam enunciados engolidos pelo tempo, condenados ao esquecimento, censurados pelas *formas de conservação e memória*.

Nesse mesmo ensejo, poderíamos nos referir, ainda, às continuidades e descontinuidades operadas sobre o corpo da Vênus Hotentote: monstruosidade, anomalia prestes a ratificar a superioridade da raça ariana na França daquele século XIX. Era um corpo enquanto enunciado que entraria para a memória, embora os sentidos atribuídos a ele fossem considerados, cada vez mais, discutíveis ou invalidados, cedendo espaço à deformação atestada pelos jornais brasileiros do tempo do Império: já não tínhamos um monstro, ou uma anormal, mas uma deformada. Na sequência, esse sentido deslizaria ainda, ao final do século, à lascívia estampada na fotografia da *Impudica*. Por fim, é justamente a radicalização de uma sensualidade que ratifica a publicidade da Cerveja Mulata: *pode chamar de gostosa*. Aqui, se temos, nos três casos, o “mesmo” corpo, não são os mesmos os sentidos a ele atribuído: da anomalia à sensualidade, a história comprova sua descontinuidade. No que se refere às *formas de apropriação*, o que temos hoje, na verdade, é uma massificação dos sentidos que oferecemos a esse corpo, de modo que a *preferência nacional* endereçada ao quadril feminino já não se limita ao quadril da mulher negra, mas também à mulher branca, embora a memória que sustente esse discurso esteja ligada, como vimos, à primeira.

Do mesmo modo, ainda teríamos aqueles enunciados invalidados, tomados por uma dada ruptura. É o caso das escarificações sarjadas na pele como prática de embelezamento. Nas palavras de Costa e Silva (2010, p. 15), “era um modo de enfeitar o corpo e aumentar a atração das mulheres. Os homens apreciavam acariciar esses calombos e ranhuras, que muitas vezes eram tão delicados e elaborados que davam a impressão de renda”. Advertidos pelo próprio Costa e Silva (2010), estaríamos autorizados a concluir que essa prática passa por uma descontinuidade já no interior do sistema escravocrata, uma vez que as crianças nascidas no Brasil já não se submetiam ao processo. É um exemplo de enunciados que passaram sem deixar vestígio pelas *formas de conservação*. Por outro lado, as marcas tribais ou sinais de nação – “ostentadas com orgulho” por aqueles que as carregavam, signos de pertencimento geográfico feitas na África com uma faca ou objeto igualmente cortante – ainda encontram correspondentes hoje. Muito embora já não se tenha o mesmo modo de confecção dessas marcas, elas ainda aparecem ligadas a uma espécie de signo identitário. É esse o caso das marcas inscritas no corpo pelos componentes da Timbalada, banda de axé criada por

Carlinhos Brown em 1991 e descrita em seu site oficial como portadora de “tradição, originalidade e musicalidade”¹³⁹.



Acima, a capa do primeiro LP, lançado em 1993, intitulado *Timbalada*; do terceiro, lançado em 1995, intitulado *Andei Road*; e do sexto, lançado em 1998, intitulado *Vamos dar a volta no Guetho*. Em todos eles, assim como na maioria das capas da Timbalada, até as mais atuais, são as marcas tribais que figuram como personagem principal. É um exemplo de enunciados que foram conservados, entraram pra memória, mas foram invalidados no decorrer de praticamente todo o século XX. Apenas em sua última década, esses enunciados são retomados (*reativados*) e apropriados pelo mercado musical, multiplicados pelos/nos corpos dos fãs. Em novembro de 2011, em entrevista para a *Revista Fraude*, Ray Vianna, artista responsável pelas pinturas do grupo – que se estendiam não apenas ao corpo dos integrantes, mas também aos instrumentos e ao cenário –, dizia que o objetivo era criar uma identidade visual da banda, o que nos deixa perceber aqui um misto de estética e pertencimento. “A influência da cultura afro-baiana no processo criativo do artista é evidente no resultado final de sua obra”, ressaltam os editores (FARIAS; SILVEIRA, 2011, p. 7).

Já que no que se refere ao nariz e aos dentes – elementos também tomados no período escravocrata num misto de estética e identidade –, suas práticas de embelezamento, ou o modo como eram manipulados, já não encontrava continuidade no decorrer do século XX, tampouco nos dias atuais. São enunciados condenados à censura pelas *formas de conservação*. Se começamos pelo nariz, o que há, atualmente, é uma inversão do discurso anteriormente sustentado. Conforme vimos no decorrer desta tese, consideramos que havia, num primeiro momento, uma espécie de “deformação relativa”, isto é, um processo de achatamento do nariz que visava representar uma negação – ou uma alteridade – ao padrão

¹³⁹ Site oficial: <www.timbalada.com.br>. Acesso em 27 dez. 2012.

valorizado na Europa. O modelo de beleza atual, entretanto, pregará – indiscriminadamente, entre brancos e negros – antes o afilamento deste nariz, do que o seu achatamento. No que se refere aos dentes, há também uma ruptura da extração ou da limagem desses elementos com fins rituais ou estéticos. Bem como o modelo de nariz, que solicita brancos e negros num mesmo padrão, aos dentes também foi oferecido – também pelos avanços da Medicina, da Odontologia –, um modelo que os mantém alinhados, limpos e em seu formato original. A *Raça Brasil* publicada em junho de 2007, em matéria intitulada *Dentes perfeitos*, previne: *A saúde começa pela boca: Um belo sorriso é indispensável na hora da conquista ou até mesmo decisivo na entrevista para um novo emprego*. E segue recomendando, bem como em qualquer outra revista não voltada ao público negro, tratamentos para mau hálito, cárie ou cremes dentais (*Raça Brasil*, ano 11, n. 111).

Por fim, teríamos o cabelo e o tom de pele, ambos determinantes no processo de seleção eugênica por que passavam os negros escravizados. Sobre o primeiro, à esteira do turbante, ainda no momento escravocrata, era sinônimo de linguagem: “O significado social do cabelo era uma riqueza para o africano. Dessa forma, os aspectos estéticos assumiam lugar de importância na vida cultural das diferentes etnias” (GOMES, 2006, p. 351). Visando, no entanto, uma aproximação com o modelo europeu – justamente devido ao processo de seleção – emergiria a preferência por um tipo de cabelo que já não era crespo, mas cacheado, fruto da miscigenação. Os penteados africanos haviam, portanto, entrado na memória, mas foram considerados enunciados discutíveis, uma vez que era crescente a necessidade de uma aproximação ao padrão branco. No decorrer do século XX, o que teremos é uma radicalização desse processo, aguçando, em definitivo, o gosto pelo cabelo liso: exemplo de modernidade e elegância. Já nos anos 20 e 30, surgem os salões, produtos e técnicas especializadas no cabelo crespo: o que dizer das *pastas mágicas* do *Cabelisador*? O que dizer, ainda, do *hené da Dinah*? Se, naquele momento, eram usados a pasta alisadora e o pente quente, o que representam as chapinhas e as escovas progressivas que se alastram, hoje, pelos salões do país, senão uma continuidade desse processo? Continuidade que já não acontece, por exemplo, quando se trata do tom de pele: se, no decorrer do século XX, é possível encontrar produtos como o *Líquido Milagre*, cujo poder milagroso estava em clarear a pele negra, o que se dá a ver, atualmente, é um sem número de produtos étnicos que prezam pela coloração natural dessa pele.

Dito isto, talvez tenhamos atingido nosso objetivo primeiro: empreender uma análise discursiva sobre os conceitos de beleza negra que passem pela história do Brasil, rastreando aqueles enunciados capturados pela memória dos homens, aqueles descartados, e o modo como passaram por um processo ou outro (considerando-os *válidos*, *discutíveis*, *inválidos*, *valorizados*, *reconstituídos*, *apropriados*, para usar os termos do próprio Foucault ([1968] 2010, p. 10)). Os séculos XVIII e XIX, imbuídos num sistema escravocrata, construíram uma *beleza castigada*, ligada ao corpo e bifurcada entre o olhar do negro sobre o negro e o olhar do branco sobre o negro: as escarificações, as marcas tribais, os penteados africanos, o achatamento do nariz e a imagem dos dentes são elementos exaltados apenas pelo olhar do negro sobre o negro. Num olhar inverso, que faz do branco o observador, apenas o seu modelo deveria ser posto enquanto conceito de beleza, daí as seleções eugênicas. O século XX, por sua vez, faria surgir uma *beleza moral*, na tentativa de aplacar os estereótipos oferecidos ao corpo negro pelo período anterior, muito embora essa moral tenha sido corrompida pelos tantos sambas que tinham no corpo supostamente sensual da mulata sua inspiração. Por fim, é no século XXI que presenciamos o nascedouro de uma beleza *multiplicada*, embalada pelos discursos que afirmam a imagem negra, reciclando as memórias que temos e temperando-as ao sabor da atualidade.

Para entender a beleza negra nessa duração histórica, entretanto, foi preciso abrir mão de uma Análise do Discurso obcecada pela materialidade linguística e pelo *teatro* das condições de produção. Foi preciso fazer valer uma Análise do Discurso que começava a se configurar na década de 80, principalmente quando Courtine ([1981] 2009) trazia para o campo as contribuições da *Arqueologia* foucaultiana, ou, da mesma forma, quando ele se deslocava rumo a uma Semiologia Histórica (1888). Foi nessa confluência entre uma Análise do Discurso decorrida de Michel Pêcheux, o método arqueológico de Michel Foucault e a Semiologia Histórica de Jean-Jacques Courtine que se apresentou esta tese. A intenção foi fazer trabalhar uma metodologia foucaultiana na leitura do *arquivo* sobre a beleza negra aplicada aos estudos do discurso: não é mesmo daqui que Courtine partiria em busca de sua Semiologia? Não é a partir de Foucault que ele pretende *decifrar os corpos* (2011b)? Como resultado, encontramos a possibilidade de estender o alcance da Análise do Discurso não apenas a partir de uma abordagem comparativa entre os enunciados que se estendem pela duração da história, mas, principalmente, pela análise de seus movimentos: do modo como esses enunciados são *ditos*, são *conservados* (ou não), entram pra memória (*válidos*, *discutíveis*, *invalidados*), são *reativados* num momento posterior e, ainda, *apropriados* por

determinados grupos. Apenas nesse percurso (que não está necessariamente ligado à cronologia, embora ela possa aqui incidir), nos seria possível apreender uma análise discursiva em sua profundidade histórica, fazendo aparecer, à luz do dia, aquilo que não era aparente de imediato. Porque, como diria Foucault ([1969] 2010, p. 125-126), “por mais que um enunciado não seja oculto, nem por isso é visível [...]. É necessária uma certa conversão do olhar e da atitude para poder reconhecê-lo e considerá-lo em si mesmo”. Foi essa *conversão do olhar* que tentamos empreender aqui, a partir do *arquivo* oferecido pela beleza negra desse nosso *Brasil brasileiro*.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. [1961]. A mensagem fotográfica. In: _____. **O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III**. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 11-25.

_____. [1964]. A retórica da imagem. In: _____. **O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III**. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 27-43.

_____. [1964]. **Elementos de Semiologia**. Tradução de Izidoro Blikstein. 17 ed. Cultrix: São Paulo, 2006.

_____. **O Sistema da moda**. São Paulo: Edusp, 1967.

_____. [1977]. **Aula**: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007.

_____. [1980]. **A câmara clara**: notas sobre a fotografia. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. [1980]. **Mitologias**. Tradução de Rita Bvongermino e Pedro de Souza. 11 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

_____. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005

BELTING, Hans. Imagem, mídia e corpo: uma nova abordagem à Iconologia. **Revista Ghrebh**, n. 8, jul. 2006. Disponível em: <http://revista.cisc.org.br/ghrebh8/artigo.php?dir=artigos&id=belting_1>. Acesso em 15 jul. 2010.

BERNARDINO-COSTA, Joaze. Ação afirmativa e a rediscussão do mito da democracia racial no Brasil. **Estudos afro-asiáticos**, Rio de Janeiro, v. 24, n. 02, p. 247 – 273, 2002.

BOCCA, Francisco Verardi. Roland Barthes: um semiólogo nômade. **Revista de Filosofia**, Curitiba, v. 15, n. 17, p. 11-27, jul/dez. 2003.

BONALUME NETO, Ricardo. Vênus peituda pode ser 1ª figura humana. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 14 maio. 2009. Disponível em: <www1.folha.uol.com.br/folha/ciencia/ult306u565674.shtml>. Acesso em: 24 out. 2011.

BRAUDEL, Fernand. **História e Ciências Sociais**. 6 ed. Lisboa: Presença, 1990.

CADENA, Nelson. **Brasil: 100 anos de propaganda**. São Paulo: Edições referência, 2001.

_____. **O negro na propaganda**. 2007. Disponível em <<http://www.ifd.com.br/blog/publicidade-e-propaganda/o-negro-na-propaganda/>>. Acesso em 8 mar. 2012.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. [et. al]. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, numeros. Tradução de Vera da Costa e Silva. [et. al]. Coordenação de Carlos Sussekind. 12 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

COSTA E SILVA, Alberto da. A escravidão nos anúncios de jornal. In: FREYRE, Gilberto. _____. [1963]. **Os escravos nos anúncios de jornais brasileiros do século XIX**: tentativa de interpretação antropológica, através de anúncios de jornais brasileiros do século XIX, de características de personalidade e de formas de corpo de negros ou mestiços, fugidos ou expostos à venda, como escravos, no Brasil do século passado. 4 ed. São Paulo: Global, 2010, p. 11-19.

COURTINE, Jean-Jacques. [1981]. **Análise do Discurso**: o discurso comunista endereçado aos cristãos. Tradução de Bacharéis em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. São Carlos: EdUFSCar, 2009.

_____. [1982]. O professor e o militante. In: _____. **Metamorfoses do discurso político**: derivas da fala pública. Tradução de Carlos Piovezani e Nilton Milanez. São Carlos: Claraluz, 2006, p. 9-28.

_____. [1985]. O pós-stalinismo, ou a metamorfose impossível. In: _____. **Metamorfoses do discurso político**: derivas da fala pública. Tradução de Carlos Piovezani e Nilton Milanez. São Carlos: Claraluz, 2006, p. 111-115.

_____; HAROCHE, Claudine. **História do rosto**: exprimir e calar as suas emoções (de século XVI ao início do século XIX). Tradução de Ana Moura. Lisboa: Teorema, 1988.

_____. [1992]. Uma genealogia da Análise do Discurso. In: _____. **Metamorfoses do discurso político**: derivas da fala pública. Tradução de Carlos Piovezani e Nilton Milanez. São Carlos: Claraluz, 2006, p. 37-57.

_____. O discurso inatingível: marxismo e lingüística (1965 – 1985). Tradução de Heloisa Monteiro Rosário. In: **Cadernos de tradução**. Porto Alegre, n. 6, p. 5 – 18, abr-jun, 1999.

_____. CORBIN, A; VIGARELLO, G. (Dir.) **Histoire du corps**: de la renaissance aux lumieres. I Tome. Paris: Seuil, 2005.

_____. [2006]. O corpo anormal: história e antropologia culturais da deformidade. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. **História do corpo**: as mutações do olhar: o século XX. 3 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009. p. 253 – 340.

_____. Discursos sólidos, discursos líquidos: a mutação das discursividades contemporâneas. In: SARGENTINI, Vanice; GREGOLIN, Maria do Rosário. (Org.). **Análise do Discurso: heranças, métodos e objetos**. São Carlos: Claraluz, 2008, p. 11-19.

_____; MILANEZ, Nilton. **Intericonicidade: entre(vista) com Jean-Jacques Courtine**. Registro audiovisual, 2005. Disponível em: <<http://www.grudiocorpo.blogspot.com/>>. Acesso em: 06 jun. 2009.

_____. Discurso e imagens: para uma arqueologia do imaginário. Tradução de Carlos Piovezani. In: PIOVEZANI, Carlos; CURCINO, Luzmara; SARGENTINI, Vanice. (Org.). **Discurso, semiologia e história**. São Carlos, SP: Claraluz, 2011a. p.145-162.

_____. **Déchiffrer le corps: penser avec Michel Foucault**. Grenoble: Éditions Jérôme Millon, 2011b.

DAMASCENO, Janaína. Corpo de quem? Espetáculo e ciência no século XIX. **Revista eletrônica de jornalismo científico**. Campinas, SP, n. 92, out. 2007. Disponível em: <www.comciencia.br/comciencia/?section=8&edicao=29&id=338>. Acesso em: 24 out. 2011.

DAMATTA, Roberto. **O que faz o brasil, Brasil?** Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

DANTAS, Elisalva Madruga. [Et al]. [Org.]. **Textos poéticos africanos de língua portuguesa e afro-brasileiros**. João Pessoa: Idéia, 2007.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo**. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DOMINGUES, Petrônio José. Negros de almas brancas? A ideologia do branqueamento no interior da comunidade negra em São Paulo, 1915-1930. **Estudos Afro-asiáticos**, vol. 24, n. 3. Rio de Janeiro, 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-546X2002000300006&script=sci_arttext>. Acesso em: 22 nov. 2012.

_____. Frentenegrinas: notas de um capítulo da participação feminina na história da luta anti-racista no Brasil. **Cadernos Pagu**, n. 28. Campinas, jan-jun, 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-83332007000100015&script=sci_arttext>. Acesso em: 22 nov. 2012.

DOYLE, Arthur Conan. **Sherlock Holmes**, v.6: um estudo em vermelho. Edição e notas de Leslie S. Klinger. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

DRUMMOND, Carlos de Andrade. **Esquecer para lembrar** (Boitempo III). São Paulo: José Olympio, 1979

ELIAS, Nobert. [1939]. **O processo civilizador**. Volume 1: uma história dos costumes. Tradução de Ruy Jungmann. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

ENTLER, Ronaldo. Para reler A Câmara Clara. **FACOM - Revista da Faculdade de Comunicação da FAAP**. n. 16, p. 4-9, jul/dez. 2006.

FARIAS, Daniel de; SILVEIRA, Daniel. “Me pinte aqui pra Timbalada”. A obra de Ray Vianna: da Timbalada às lojas de decoração. **Revista Fraude**. Ano 8, n. 9. Salvador, BA, nov. 2011, p. 6-7.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Miniaurélio Eletrônico versão 5.13**. 7 ed., revisada e atualizada do Minidicionário Aurélio da Língua Portuguesa. Editora Positivo, 2004.

FERREIRA, Maria Cristina Leandro. O quadro atual da análise de discurso no Brasil: um breve preâmbulo. In: _____; INDURSKY, Freda. **Michel Pêcheux e a Análise do Discurso: uma relação de nunca acabar**. São Carlos: Claraluz, 2005. p. 13 – 22.

FOUCAULT, Michel. [1967]. As palavras e as imagens. In: **Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas de Pensamento**. Coleção ditos e escritos II. Organização de Manoel Barros da Motta. Tradução de Elisa Monteiro. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005. p. 78-81.

_____. [1968]. Resposta a uma questão. In: **Repensar a política**. Coleção ditos e escritos VI. Organização de Manoel Barros da Motta. Tradução de Ana Lúcia Paranhos Pessoa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010. p. 1-25.

_____. [1969]. **A arqueologia do saber**. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 7 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

FREYRE, Gilberto. [1933]. **Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal** (Introdução à história da sociedade patriarcal no Brasil – 1). 51 ed. rev. São Paulo: Global, 2006.

_____. [1963]. **Os escravos nos anúncios de jornais brasileiros do século XIX: tentativa de interpretação antropológica, através de anúncios de jornais brasileiros do século XIX, de características de personalidade e de formas de corpo de negros ou mestiços, fugidos ou expostos à venda, como escravos, no Brasil do século passado**. 4 ed. São Paulo: Global, 2010.

GIACOMINI, Sonia Maria. **A alma da festa: família, etnicidade e projetos num clube social da Zona Norte do Rio de Janeiro – O Renascença Clube**. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2006.

GINZBURG, C. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: _____. **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. Tradução de Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p.143-179.

GOMES, Nilma Lino. **Sem perder a raiz: corpo e cabelo como símbolos da identidade negra**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

GREGOLIN, Maria do Rosário. **Foucault e Pêcheux na construção da Análise do Discurso: diálogos e duelos**. São Carlos: Claraluz, 2004.

_____. J.-J. Courtine e as metamorfoses da Análise do Discurso: novos objetos, novos olhares. In: SARGENTINI, Vanice; _____. (Org.). **Análise do Discurso: heranças, métodos e objetos**. São Carlos: Claraluz, 2008, p. 21-37.

GUIMARÃES, Sérgio. **Classes, raças e democracia**. São Paulo: Fundação de Apoio à Universidade de São Paulo; Ed. 34, 2002.

_____. **Contexto histórico-ideológico do desenvolvimento das ações afirmativas no Brasil**. Comunicação ao Seminário Internacional *Ações afirmativas nas políticas educacionais brasileiras: o contexto pós-Durban*. Organizado pela Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade (SECAD)/ Ministério da Educação (MEC). Brasília: Senado Federal, de 20 a 22 de setembro, 2005. Disponível em: <<http://www.fflch.usp.br/sociologia/asag/>>. Acesso em: 28 jun. 2007.

IPEAFRO. **What we do: acervo IPEAFRO – TEN**. Disponível em: <<http://www.ipeafro.org.br/home/en/acoes/32/43/ten/>>. Acesso em: 22 nov. 2012.

KURY, Mário da Gama. **Dicionário de mitologia grega e romana**. 7 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

KOGAWA, João Marcos Matheus. **Por uma Arqueologia da Análise do Discurso no Brasil**. 2012. 209f. Tese (Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Araraquara, 2012.

KOSSOY, Boris; CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. **O olhar europeu: o negro na iconografia brasileira do século XIX**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. **No estúdio do fotógrafo: representação e autorepresentação de negros livres, forros e escravos no Brasil da segunda metade do século XIX**. 2006. 382f. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

LIPOVETSKY, Gilles. **A terceira mulher: permanência e revolução do feminino**. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

LOPES, Maria Aparecida de Oliveira. **Imagens da beleza negra. Projeto História: corpo e cultura**. Vol. 25, jul-dez, 2002.

MALDIDIER, Denise. **A inquietação do discurso**: (re)ler Michel Pêcheux hoje. Tradução de Eni Orlandi. Campinas: Pontes, 2003.

MILANEZ, N. **As aventuras do corpo**: dos modos de subjetivação às memórias de si em revista impressa. 2006. 210f. Tese (Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa) – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2006.

MOEHLECKE, Sabrina. Ação afirmativa: história e debates no Brasil. **Cadernos de Pesquisa**. São Paulo, v. 117, p. 197 – 217, nov. 2002.

MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. **A travessia da Calunga Grande**: três séculos de imagens sobre o negro no Brasil (1637 – 1899). São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2000.

MUNANGA, Kabengele; GOMES, Nilma Lino. **O negro no Brasil de hoje**. São Paulo: Global, 2006.

NABUCO, Joaquim. **Minha formação**. Rio de Janeiro, W. M. Jackson, 1952.

NASCIMENTO, Abdias. Uma mensagem do quilombismo. In: _____. (Org.) **O negro revoltado**. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1982. p. 24-35.

NASCIMENTO, Elisa Larkin. **O sortilégio da cor**: identidade, raça e gênero no Brasil. São Paulo: Summus, 2003.

OROSCO, Dolores. Fogo no avental: Zezeh Barbosa e Mary Sheila arrancam gargalhadas como as irmãs que sonham em ser madames em A lua me disse. **Revista Isto é**, edição 1857. 18 maio 2005. Disponível em: <http://www.istoe.com.br/reportagens/6070_FOGO+NO+AVENTAL>. Acesso em 06 dez. 2012.

PÊCHEUX, Michel. [1969]. Análise Automática do Discurso. In: GADET, F.; HAK, T. (Org.). **Por uma análise automática do discurso**. Tradução de Eni Pulcinelli Orlandi. 2. ed. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1993. p. 61-161.

_____. [1975]. **Semântica e discurso**: uma crítica a afirmação do óbvio. Tradução de Eni Orlandi. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997.

_____; GADET, Françoise. [1981]. **A língua inatingível**: o discurso na história da Linguística. Campinas: Pontes, 2004.

_____. [1983]. A Análise de Discurso: três épocas (1983). In: GADET, F.; HAK, T. (Org.). **Por uma análise automática do discurso**. Tradução de Eni Pulcinelli Orlandi. 2. ed. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1993. p. 311-318.

_____. [1983]. **O discurso: estrutura ou acontecimento**. Tradução de Eni P. Orlandi. 5 ed. Pontes: Campinas, 2008.

PELLEGRINI, Luis. Saartjie: a vênus hotentote. **Revista Planeta**, São Paulo: Ed. Três, edição 442, jul. 2009. Disponível em: <www.terra.com.br/revistaplaneta/edicoes/442/artigo144012-1.htm>. Acesso em: 24 out. 2011.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Uma cidade sensível sob o olhar do “outro”: Jean-Baptiste Debret e o Rio de Janeiro (1816-1831). **Fênix: Revista de História e Estudos Culturais**, Uberlândia, MG, v. 4, ano IV, n. 4, out-dez. 2007. Disponível em: <www.revistafenix.pro.br/PDF13/DOSSIE_%20ARTIGO_01-Sandra_Jatahy_Pesavento.pdf>. Acesso em: 24 out. 2011.

PIOVEZANI, C. **Verbo, corpo e voz: dispositivos de fala pública e produção da verdade no discurso político**. São Paulo: Ed. da UNESP, 2009.

QUILOMBO: vida, problemas e aspirações do negro. Edição fac-similar do jornal dirigido por Abdias do Nascimento. Apresentação de Abdias do Nascimento e Elisa Larkin Nascimento. Introdução de Antônio Sérgio Alfredo Guimarães. São Paulo: Fundação de Amparo à Universidade de São Paulo; Ed. 34, 2003.

RAGO, Margareth. O corpo exótico, espetáculo da diferença. **Labrys, études féministes/ estudos feministas**. n. 13, jan-jun, 2008. Disponível em: <www.tanianavarrowswain.com.br/labrys/labrys13/perspectivas/marga.htm>. Acesso em: 24 out. 2011.

SAMAIN, Étienne. Quando a fotografia (já) fazia os antropólogos sonharem: O jornal La Lumière (1851-1860). **Revista de Antropologia**, São Paulo, USP, v. 44, n. 2, p. 89-126, 2001. Disponível em: <www.scielo.br/pdf/ra/v44n2/8833.pdf>. Acesso em: 24 out. 2011.

SANTOS, Pedro de Souza. A imprensa negra em São Paulo no início do século XX. **Revista Histórica**, n. 14, set. 2006. Disponível em: <<http://www.historica.arquivoestado.sp.gov.br/materias/anteriores/edicao14/materia03/>>. Acesso em 22 nov. 2012.

_____. **Cidadania e educação dos negros através da imprensa negra em São Paulo (1915-1937)**. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade São Francisco, Itatiba, 2007.

SAUSSURE, Ferdinand de. [1916]. **Curso de Lingüística Geral**. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. 27 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

SARGENTINI, Vanice. Arquivo e acontecimento: a constituição do corpus discursivo em Análise do Discurso. In: NAVARRO, Pedro. (Org). **Estudos do texto e do discurso: mapeando conceitos e métodos**. São Carlos: Claraluz, 2006. p. 35 – 44.

_____. As relações entre a Análise do Discurso e a História. In: MILANEZ, Nilton; GASPAR, Nádea Regina. (Org.). **A (des)ordem do discurso**. São Paulo: Contexto, 2010. p. 95-102.

SENNETT, Richard. **Carne e pedra**: o corpo e a cidade na civilização ocidental. Tradução de Marcos Aarão Reis. 2 ed. Rio de Janeiro, BestBolso, 2010.

SILVA, Adyel. Entramos mais de 1 vez na fila? **Revista Raça Brasil**, ano 11, n. 113, p. 34, 2007.

SILVERIO, Valter Roberto. Ação afirmativa: percepções da “casa grande” e da “senzala”. In: BARBOSA, Lúcia Maria de Assunção; SILVA, Petronilha Beatriz Gonçalves e; SILVERIO, Valter Roberto. **De preto a afro-descendente**: trajetos de pesquisa sobre as relações étnico-raciais no Brasil. São Carlos: EdUFSCar, 2004. p. 321 – 341.

SOUSA, Maria Helena Rubinato Rodrigues de. Pintura: O nascimento de Vênus (1483 – 1485). **O Globo**, Rio de Janeiro, 17 mar. 2010. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/pais/noblat/posts/2010/03/17/pintura-nascimento-de-venus-1483-1485-275237.asp>>. Acesso em: 24 out. 2011.

SOUZA SANTOS, Boaventura de. **Reconhecer para libertar**: os caminhos do cosmopolitismo multicultural. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

VALLADARES, Ricardo. A rainha da cocada: Latoya, a negra inconformada com sua negritude, garante a diversão e a polêmica em *A Lua Me Disse*. **Revista Veja**, edição 1922. 14 set. 2005. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/140905/p_126.html>. Acesso em 06 dez. 2012.

VEYNE, Paul. **Foucault**: seu pensamento, sua pessoa. Tradução de Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

JORNAIS E REVISTAS

A Liberdade, anno I, num. 1. Jul. 1919.

A voz da raça, ano 1, num. 33. Mar. 1934.

A voz da raça, anno IV, num. 67.

Elite, anno I, num. 2. Jan. 1924.

Fraude, ano 8, n. 9. nov. 2011.

Getulino, anno I, num. 2. Ago. 1923.

Isto é, edição 1857. 18 maio 2005.

Jornal da Cidadania, ano 11, n. 138. Nov-dez. 2006.

Manchete. Jun. 1986.

Movimento feminino, ano I, num. 24. Jan. 1948.
Movimento feminino, ano I, num. 41. Jun. 1948.
O Clarim, anno I, num. 2. Fev. 1924.
O Clarim, anno I, num. 4. Fev. 1924.
O Clarim d'Alvorada, anno VI, num. 16. Maio 1929.
O Cruzeiro, n. 36. Jun. 1964.
O Cruzeiro, n. 41. Jul. 1964.
O Menelick, anno I, num. 2. Jan. 1916.
O Patrocínio, anno 2, num. 31. Set. 1928.
O Patrocínio, anno 4, num. 54. Jun. 1930.
O Quilombo, ano I, num. 1. Dez. 1948.
O Quilombo, ano I, num. 2. Maio 1949.
O Quilombo, ano I, num. 3. Jun. 1949.
O Quilombo, ano I, num. 4. Jul. 1949.
O Quilombo, ano II, num. 5. Jan. 1950.
O Quilombo, ano II, num. 6. Fev. 1950.
O Quilombo, ano II, num. 7-8. Mar-Abr. 1950.
O Quilombo, ano II, num. 9. Maio. 1950.
O Quilombo, ano II, num. 10. Jun-Jul. 1950.
O Radical, v. XVIII, n. 5. Jul. 1948.
Plastic Dreams: Melissa Magazine, nº 1, jul. 2009.
Progresso, anno II, num. 20. Jan. 1930.
Progresso, anno II, num. 21. Fev. 1930.
Raça Brasil Especial Beleza, ano 4, nº 7.
Raça Brasil, ano 9, nº 90, set. 2005.
Raça Brasil, ano 10, nº 94, jan. 2006.
Raça Brasil, ano 10, nº 97, abr. 2006.
Raça Brasil, ano 11, nº 111, jun. 2007.
Raça Brasil, ano 11, nº 112, jul. 2007.
Raça Brasil, ano 11, nº 113, ago. 2007.
Rolling Stones, nº 51, dez. 2010.
Veja, n. 1922. set. 2005.