



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Vânia Maria Mourão Araújo

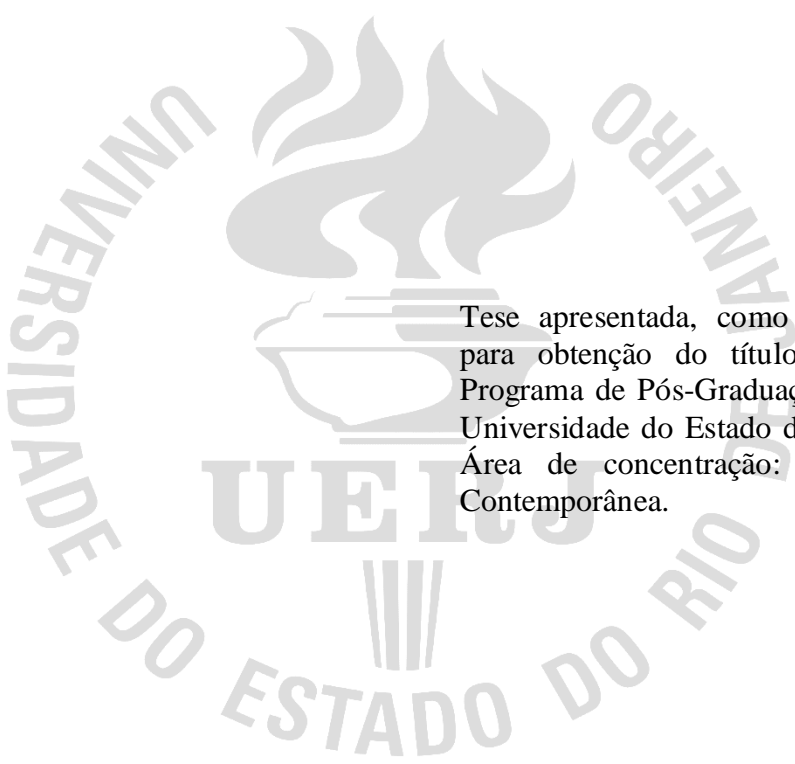
**“... Ou então é influência da cor”:
os personagens negros nos carnavais brasileiros na
primeira metade do século XX**

Rio de Janeiro

2018

Vânia Maria Mourão Araújo

**“... Ou então é influência da cor”:
os personagens negros nos carnavais brasileiros na
primeira metade do século XX**



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Felipe Ferreira

Rio de Janeiro

2018

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEHB

A663 Araújo, Vânia Maria Mourão.
“– Ou então é influência da cor”: os personagens negros nos
carnavais brasileiros na primeira metade do século XX / Vânia
Maria Mourão Araújo. – 2018.
271 f. : il.

Orientador: Luiz Felipe Ferreira.
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro,
Instituto de Artes.

1. Carnaval – História – Brasil – Séc. XX – Teses. 2. Cultura
popular – Brasil – Séc. XX – Teses. 3. Negros – Aspectos sociais –
Séc. XX - Teses. 4. Negros – Trajes – Séc. XX – Teses. I. Ferreira,
Felipe, 1954-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
Instituto de Artes. III. Título.

CDU 394.25-054(=96)(81)19”

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta
tese, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Vânia Maria Mourão Araújo

**“... Ou então é influência da cor”:
os personagens negros nos carnavais brasileiros na
primeira metade do século XX**

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovada em 19 de dezembro de 2018.

Banca examinadora:

Prof^o Dr. Luiz Felipe Ferreira (Orientador)
Instituto de Artes – UERJ

Prof^a. Dra. Andréa Gill
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Prof. Dra. Helenise Guimarães
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof^o Dr. Nilton Santos
Universidade Federal Fluminense

Prof^a. Dra. Isabela Frade
Instituto de Artes – UERJ

Rio de Janeiro

2018

DEDICATÓRIA

À minha mãe que esteve todo o tempo rezando e torcendo para que eu tivesse êxito, que tomou conta de minha filha nas horas em que eu me dedicava aos estudos, e que colaborou, ainda, financeiramente, para que eu pudesse me dedicar mais às pesquisas.

À Tabatha, minha “filhota” querida, pela compreensão que teve com a minha falta de tempo, pela paciência com que acompanhou meus momentos de estresse e pelas grandes conquistas que realizou ao longo do processo de doutoramento. Obrigada filha!

À minha “mãe” intelectual Regina Moura que inaugurou minha atividade de professora, acreditando mais em mim que eu própria, jamais permitindo que eu esmorecesse ao longo desse árduo percurso acadêmico.

À minha “estrela guia” Esther Frankel, que semeou a árvore da felicidade, da fé e da confiança em minha essência, como mulher.

À minha grande companheira, de todas as horas, boas e ruins, minha terapeuta Silvia Lessa, que tão sensivelmente, respeitosa, silenciosamente, afetuosamente e profissionalmente vem dando suporte às minhas, aspirações e inspirações mais ambiciosas, contribuindo ainda para a minha integração como mulher, mãe e profissional.

À Andréa Gill por me fazer compreender o quanto eu era “distraída”...

E, finalmente, ofereço todos esses anos de pesquisa e os frutos que dela puder colher, à Marielle Franco e a todas as causas pelas quais ela lutou: Presente! Sempre!

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Felipe Ferreira essencial no desenvolvimento desse trabalho, nas direções que me apontou e por sua generosidade ao compartilhar comigo seus conhecimentos.

A Prof^a Andréa Gill por suas orientações preciosas, sempre carregadas de afeto. Minhas escolhas pessoais e acadêmicas jamais serão as mesmas depois de seus ensinamentos.

A Prof^a. Isabela Frade por seu acolhimento, sua grande capacidade de doação, sempre nos permitindo fecundas discussões e reflexões, em torno de diversos livros e materiais de pesquisas que carregava para nossa “mesa redonda”.

À Prof^a. Helenise Guimarães pela generosidade em compartilhar seus conhecimentos.

Ao Prof. Nilton Santos pelas excelentes reflexões.

À Fátima Souza Oliveira por sua parceria em mais esse importante projeto de vida. Que venham outras, porém mais calmos.

À minha irmã Sônia Catarina, grande parceira nesse momento de tantas perdas que vivemos e que cuidou de mim e de minha filha nesse período de turbulência, aplicando sua massagem terapêutica e sutil, preenchendo toda a falta dos carinhos maternos.

Ao meu cunhado Welligton Guimarães, por sua paciência e disponibilidade em socorrer-me em momentos difíceis e urgentes, sempre.

À Rosangela do Carmo, parceira de todas as horas.

Ao meu genro Pedro Ferreira, querido e parceiro, que esteve sempre presente nas horas mais difíceis.

Ao meu BB por todos os momentos inspiradores que vivemos...

RESUMO

ARAÚJO, Vânia Maria Mourão Araújo. “... *Ou então é influência da cor!*”: os personagens negros nos carnavais brasileiros na primeira metade do século XX. 271 f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

Essa tese tem como objetivo principal compreender a dinâmica do processo de construção da imagem do personagem negro no carnaval carioca e brasileiro na primeira metade do século XX, reconhecendo os termos através dos quais essas figuras são constituídas, especificamente, de raça e de gênero, assim como as diversas influências e atores que, articulados, propiciaram a produção e definição de suas formas e de seu conceito, presentes ainda hoje em seus diversos modos de representação. Desse modo busco compreender a composição estética desses tipos e de que maneira o diálogo entre olhar hegemônico e a cultura popular foram definidores em sua formação visual.

Palavras-chave: Cultura popular. Carnaval carioca. Indumentária.

ABSTRACT

ARAÚJO, Vânia. “... *Or it is the influence of color!*”: the black characters in Brazilian carnivals in the first half of the 20th century. 271 f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

This thesis has as main objective to understand the dynamics of the process of construction of the image of the black person in the carioca and Brazilian carnival in the first half of the XX century, recognizing the terms through which these figures are constituted, specifically, of race and gender, as well as the various influences and actors who, articulated, allowed the production and definition of their forms and their concept, still present today in their different modes of representation. In this way I try to understand the aesthetic composition of these types and in what way the dialogue between hegemonic look and popular culture were defining in their visual formation.

Keywords: Popular culture. Rio carnival. Costumes.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 –	<i>Cabeças de africanos</i> . Artefatos expostos na Mostra do descobrimento: negros negros de corpo e alma	44
Figura 2 –	<i>Par de tocheiros antropomorfos</i> . Artefatos expostos na Mostra do descobrimento: negro de corpo e alma	44
Figura 3 –	<i>Guerreira atacando leão</i> . Um olhar para o corpo feminino	45
Figura 4 –	Página do manuscrito <i>Fête bresílienne et triomph a la rivièrre</i>	47
Figura 5 –	Cartaz de propaganda do circo Barnum & Bailey. Representação de uma selva real que misturava animais selvagens e seres humanos, como curiosidade. Produzido por volta de 1897	49
Figura 6 –	Caricatura francesa intitulada <i>La Belle Hottentot</i> representando Saartjie Baartman.	51
Figura 7 –	<i>Fêmea da raça dos bosquímanos</i> . Litografia. C de Lasteyrie 1815...	51
Figura 8 –	Cartaz de propaganda de espetáculo encenado pelos músicos e atores. <i>Les Raynors</i> , no Teatro de <i>Folie-Bergère</i> , em Paris, c. 1882	53
Figura 9 –	Litografia para a divulgação do show <i>Hottentots à l'oeil Blanc</i> , apresentado pelos Irmãos Bellonini, no <i>Folies-Bergère</i> , Paris, 1884 ...	54
Figura 10 –	Mary Sahloo interpretando a personagem <i>Princess Sahloo</i> no Hubert's Museum, Nova York, entre os anos de 1943-1950	55
Figura 11 –	<i>Chocolat dansant un bar</i> . Litografia produzida pelo artista impressionista Toulouse-Lautrec, 1896	55
Figura 12 –	<i>Footit e Chocolat</i> . Dupla de tipos antagônicos de palhaços do século XIX.	56
Figura 13 –	<i>Partcipante Anônimo</i> . Espécie de certificado de participação na exposição de Lyon em 1904	57
Figura 14 –	<i>Anônimo da Abissínia</i> . Feira de Hamburgo, século XIX/XX	57
Figura 15 –	<i>Crianças índias norte-americanas</i> . Cartão Postal exibindo índios conhecidos popularmente como peles vermelhas, 1911	58
Figura 16 –	<i>Grupo de Aborígenas da Austrália</i> . Cena construída no <i>Folies-Bergère</i> . 1885	59
Figura 17 –	<i>Exposição etnográfica: aldeias do Senegal e de Daomé</i> . Cartaz de propaganda sobre a Exposição Colonial. Lyon, 1904	59
Figura 18 –	<i>Fashion plate</i> , in <i>Tailor and Cutter</i> . Casal aristocrático inglês vestindo-se a moda da segunda fase da era vitoriana. 1870	60
Figura 19 –	<i>The story of Little Black Sambo</i> Desenho feito para capa da primeira publicação da obra infantil. Estados Unidos, 1900	62

Figura 20 –	<i>The story of Little Black Sambo</i> . Ilustração criada para a edição americana da obra infantil. 1908	62
Figura 21 –	<i>Sambo</i> . Representação de uma versão mais selvagem e demoníaca, quando despido de suas vestes refinadas, seu sapato e guarda chuva ...	63
Figura 22 –	<i>Sambo e sua mãe, Black Mumb</i> . A representação visual de ambos os personagens guarda semelhança com a caracterização de atores do <i>minstrel show</i> , tipos muito populares, durante o século XIX	63
Figura 23 –	<i>Propaganda de sobremesa gelada</i> . Reprodução de um cartaz americano de sobremesa que tinha o nome de <i>Picaninny Freez</i>	64
Figura 24 –	<i>Quadrinhos dos anos 1930</i> . Cena de história em quadrinhos narrando aventuras do personagem americano Mickey, originalmente em preto e branco, mostrando selvagens africanos, representados com traços estereotipados perseguindo o camundongo.	65
Figura 25 –	Cartaz de divulgação do filme <i>Bamboozled</i> , de Spike Lee. 2000	65
Figura 26 –	<i>Topsy</i> . Personagem do livro infantil <i>The story of Topsy from Uncle Tom's Cabin</i>	66
Figura 27 –	<i>Topsy and Eva</i> . Da série produzida pela United Artists em 1927. Vivian Duncan como a Pequena Eva e Rosetta Duncan como Topsy ..	66
Figura 28 –	A atriz <i>Mona Ray</i> como a personagem Topsy, em uma das diversas adaptações da obra <i>Uncle Tom's Cabin</i> , 1927.	67
Figura 29 –	Cartaz produzido em 1900, por William H. Oeste, para um <i>minstrel show</i> , que mostra a transformação de um ator branco em “negro”	67
Figura 30 –	Capa de partitura da canção <i>Coon Coon Coon</i> , 1901, EUA. Observe-se a imagem do protagonista do show de menestrel, o ator e cantor, Lew Dockstader usando uma máscara <i>blackface</i>	68
Figura 31 –	Capa de partitura musical escrita por Ernest Hogan, primeiro afro americano a produzir e estrelar um show na Broadway. Atribui se a ele a criação do gênero musical conhecido como <i>ragtime</i>	68
Figura 32 –	Detalhes da capa da partitura da obra <i>The celebrated negro melodies</i> , 1843	69
Figura 33 –	Cartaz de show de <i>minstrels</i> , por volta de 1844.	69
Figura 34 –	Capa da partitura de uma das músicas do show, <i>O dia do casamento de Jemima</i> , compostas pelo ator afro americano Billy Kersands, 1899	70
Figura 35 –	Propaganda de massa para panquecas da marca <i>Aunt</i>	71
Figura 36 –	Imagem estereotipada do imaginário americano. Propaganda da marca <i>Uncle Ben's</i> , marca de arroz e outros produtos alimentícios 1930	71
Figura 37 –	Ator americano Al Jolson, com <i>blackface</i> , 1927	72

Figura 38 –	Mammy é a mais sensível e clarividente personagem da história narrada no filme <i>E o vento levou</i> , de 1939	72
Figura 39 –	Prissy, a criada estabonada e mentirosa, engraçada e atrapalhada do filme <i>E o vento levou</i>	73
Figura 40 –	<i>Uma família brasileira</i> , Henri Chamberlain, 1822.	78
Figura 41 –	<i>Negro e negra numa plantação</i> . Litografia de Johann Moritz Rugendas, ca. 1835	80
Figura 42 –	<i>Negras do Rio de Janeiro</i> . Litografia de Nicolas-Eustache Maurin, ca. 1835	81
Figura 43 –	<i>Negro e Negra na Bahia</i> . Rugendas, século XIX	81
Figura 44 –	<i>Negros Novos</i> . Litografia de Johann Moritz Rugendas, ca. 1835	81
Figura 45 –	<i>Caffé (sic) Torrado</i> . Aquarela de Jean-Baptiste Debret, 1826	83
Figura 46 –	<i>Calceiteiros</i> . Aquarela de Jean-Baptiste Debret, 1824. Debret, 1824...	84
Figura 47 –	<i>Largo da Glória</i> , Henry Chamberlain, 1821	84
Figura 48 –	<i>Um mascate e seu escravo</i> . Henry Chamberlain, 1821	84
Figura 49 –	<i>Festa de Santa Rosália, padroeira dos negros</i> . Litografia de Joan Moritz Rugendas, 1835	85
Figura 50 –	<i>Cena de entrudo</i> . Jean Baptiste Debret, 1823.	85
Figura 51 –	<i>Uma Senhora Brasileira em seu Lar</i> . Jean Baptiste Debret, 1823	86
Figura 52 –	<i>Negras Quitadeiras</i> . Barão Von Lowenstern, 1828.	86
Figura 53 –	<i>Preta vendendo bonecas</i> . Desenho de Joaquim Lopes Barros. Litografado por Frederico G. Briggs. Rio de Janeiro, 1840	87
Figura 54 –	<i>Uma Barraca de Feira</i> , Henry Chamberlain, 1821	87
Figura 55 –	<i>Um burocrata em passeio com a família</i> . Jean- Baptiste Debret, 1816	89
Figura 56 –	<i>Dom Pedro II</i> . Alberto Henschel, 1875. Rio de Janeiro	92
Figura 57 –	<i>Vendedora de frutas no Rio de Janeiro</i> . Alberto Henschel e Francisco Benquel, c.1873.	93
Figura 58 –	<i>Negra da Bahia (Nu de jovem)</i> . Alberto Henschel, c.1869	94
Figura 59 –	<i>Negra de Pernambuco</i> . Henschel, Alberto, ca. 1869. Recife	94
Figura 60 –	<i>Jovem Mulata da Província da Bahia</i> , Alberto Henschel, ca. 1869	95
Figura 61 –	<i>Cafuza</i> . Alberto Henschel, ca. 1869, Recife	96
Figura 62 –	<i>Negra de Pernambuco</i> . Alberto Henschel, c. 1869	98
Figura 63 –	<i>Negra da Bahia</i> , Alberto Henschel, c. 1869	98

Figura 64 –	<i>Negras pousando em estúdio</i> . Bahia, Alberto Henschel. 1869	99
Figura 65 –	<i>Moça Cafuza</i> . Alberto Henschel, 1869. Recife	100
Figura 66 –	<i>Festa da Glória</i> . Charge de Angelo Agostini, ironizando a hipotética e temida ascensão social da população negra, em vias de acontecer a Abolição da Escravatura no Brasil	101
Figura 67 –	<i>Photógrapho</i> . Revista Illustrada, 1888	102
Figura 68 –	<i>Ilusão de Ótica</i> . Ilustração alusiva à Abolição Revista Illustrada, 1888	102
Figura 69 –	<i>Fon-Fon</i> . Capas publicadas em diferentes momentos, nos anos 1920/30	104
Figura 70 –	Revista <i>Fonfon</i> , maio de 1908	105
Figura 71 –	Revista <i>FonFon</i> , 1907	105
Figura 72 –	<i>FonFon</i> Capas publicadas em diferentes momentos, nos anos 1930	108
Figura 73 –	Artefatos como quebra nozes, saboneteira, em formas humanas e estética estereotipada	109
Figura 74 –	Galheteiro, representações infantis, vestindo uniformes profissionais próprios para adultos. Brasil	109
Figura 75 –	<i>As aventuras de “Nhô Quim” ou impressões de uma viagem à corte</i> . Nhô Quim e seu criado Benedito começam suas aventuras	110
Figura 76 –	<i>Giby</i> . CARDOSO, 2013, p. 148	111
Figura 77 –	<i>O Tico Tico</i> , ano 1907 edição 107 capa	111
Figura 78 –	<i>Sebastiana e Benedito</i> , Revista <i>O Tico Tico</i>	112
Figura 79 –	<i>As Desventuras do Chiquinho</i> . <i>O Tico Tico</i> , 1909	113
Figura 80 –	<i>Buster Brown</i> . Personagem de quadrinho americano, reproduzido em um quadrinho em francês	113
Figura 81 –	Personagens Benjamim e Chiquinho	115
Figura 82 –	<i>As aventuras do Chiquinho</i> . Personagem Benjamim usando roupa de marinheiro	115
Figura 83 –	<i>Hierarquia social na revista O Tico Tico</i> . Benjamim no colégio	117
Figura 84-85 –	Lamparina na revista Tico Tico	118
Figura 86 –	<i>A Fuga de Lamparina</i>	119
Figura 87 –	<i>Pickaninnies</i> ou a representação da personagem carnavalesca em voga na época, a Boneca de Pixe	120
Figura 88 –	As aventuras de Reco Reco, Bolão e Azeitona. <i>O Tico Tico</i> , 1937	121

Figura 89 –	<i>O Tico-Tico</i> , ano 1931	121
Figura 90 –	<i>La Mascarade de Valentin et Ourson</i> , 1566. Pieter Bruegel, o Velho. Museum Boijmans van Beuningen. Rotterdam.	125
Figura 91 –	<i>Masquerade, Bayswater, Jany</i> . 1818. Samuel William Reynolds I.	126
Figura 92 –	<i>Le Boeuf Gras a Paris</i>	127
Figura 93 –	Cartão postal de um <i>Gille</i> , 1920. No verso le-se “um <i>gilles</i> em grande estilo”	127
Figura 94 –	<i>Sâvadje-cayèt</i> , personagem do carnaval de Malmedy. Autor: anônimo. Exposição "Obras-primas do patrimônio oral e intangível da comunidade francesa da Bélgica", Mosteiro de Malmedy, s/d	128
Figura 95 –	<i>A batalha do Carnaval e da Quaresma</i> . Pieter Bruegel. 1560	129
Figura 96 –	<i>A Masquerade</i> . Cornelis Wael, c.1640-1650	131
Figura 97 –	<i>Ebrei</i> (Carnavale). Bertelli Francesco, 1642	132
Figura 98 –	<i>Povero</i> (Mendigo), 1642. Bertelli Francesco	133
Figura 99 –	<i>Maschere che tirano uova odorifere</i> (Festa do ovo), 1642. Bertelli Francesco	133
Figura 100 –	<i>Uomi Selvage</i> (Homem Selvagem), 1642. Bertelli Francesco	134
Figura 101 –	<i>Pagliaccio</i> (Pierrot), 1600. Maurice Sand.	135
Figura 102 –	<i>Colombina</i> . Maurice Sand	136
Figura 103 –	<i>Harlequim</i> (Arlequim), 1570. Maurice Sand	136
Figura 104 –	<i>Le Carnaval a Venice, Piazza San Marco</i> . Emile Rouargue e Charles de Lalaisse, 1871. (Veneza).	139
Figura 105 –	<i>A “bauta” fantasia característica do antigo carnaval veneziano</i>	139
Figura 106 –	<i>Carnaval de Roma</i> . Friedrich Wilhelm Moritz, século XIX	140
Figura 107 –	<i>Fantasia de quáquer</i> recortada da pintura <i>Figures du Carnaval de Rome</i> , 1812. Bartolomeu Pinelli	140
Figura 108 –	<i>How d’ye like me</i> . Carigton Bowles, 1772	142
Figura 109 –	<i>Baile de máscaras na ópera</i> , 1873. Edouarde Manet	145
Figura 110 –	Cartaz para um baile de máscaras no Salão Frascati na rua Vivienne em Paris sob comando da Orquestra de l’Opéra. Jules Cheret, século XIX	146
Figura 111 –	Litografia da série “ <i>Souvenirs du Bal Chicard</i> ”	147
Figura 112 –	<i>Titi</i> . Paul Gavarni, c. 1842. Litografia da série “ <i>Souvenirs du Bal Chicard Titi</i> ”	147

Figura 113 –	<i>Les Débardeurs</i> . Paul Gavarni e Le Charivari, 3 de dezembro de 1841	148
Figura 114 –	<i>Fantasia de carnavais antigos</i> . Ilustração de Raul publicada no período do carnaval.	155
Figura 115 –	<i>Entrudo da Rua do Ouvidor</i> . Angelo Agostini, 1884	157
Figura 116 –	<i>Cortejo da Rainha na festa de Reis</i>	158
Figura 117 –	<i>O Entrudo e o carnaval de 1880</i>	159
Figura 118 –	<i>Em pleno carnaval</i>	160
Figura 119	“Quando o carnaval tinha espírito sempre o entrudo lhe dizia”.....	161
Figura 120 –	<i>O figurino do próximo Carnaval</i>	162
Figura 121 –	<i>O Carnaval em Perspectiva</i>	164
Figura 122 –	<i>Matinée infantil à fantasia</i> . Revista Fonfon	164
Figura 123 –	Carnaval de 1911. Os Democráticos	165
Figura 124 –	<i>Batalha das Flores</i> . Praça da República. (RJ), 1906. Augusto Malta...	166
Figura 125 –	<i>Batalha de confetti</i>	166
Figura 126 –	<i>Desfile do curso durante o carnaval</i> , Augusto Malta, 1919	176
Figura 127 –	<i>Carnaval 1911</i> . Grupo no Hotel das Paineras, no Corcovado, por ocasião do baile à fantasia, organizado por Mlle.Astrea Palm e Mme.Almeida Godinho com comparecimento de famílias da nossa elite	168
Figura 128 –	<i>Carnaval em Petrópolis</i> . Outro grupo de lindas fantasias, algumas inéditas entre nós, com um sabor de real exotismo	168
Figura 129 –	<i>Carnaval em Petrópolis</i> . “O mandarim (Sr. E. Morgan) evocando, em torno de si, épocas de requintado gosto e de grandeza”.	169
Figura 130 –	<i>Carnaval em Petrópolis</i> . O Oriente e o Ocidente na mais íntima das confraternizações.	169
Figura 131 –	<i>Carnaval em Petrópolis</i> . “Pierrete Futuriste” com seu <i>pagem</i>	170
Figura 132 –	<i>Evento carnavalesco no Restaurante Assyrio</i> . (RJ)	170
Figura 133 –	<i>Costumes travestis</i>	172
Figura 134 –	<i>Vestígios dos antigos carnavais europeus</i>	121
Figura 135 –	<i>Baile à Fantasia</i> . Rodolfo Chambelland, 1913	172
Figura 136 –	A capa da revista edita o que parece ser uma interpretação, moderna e sensual, do Arlequim e da Colombina.	173
Figuras 137-138 –	Propagandas de fantasias da Casa Colombo em duas edições da revista FonFon	173

Figuras 139-140 –	Fantasia Excêntricas	174
Figura 141 –	Anúncio de marca de água mineral associada ao momento do carnaval	175
Figura 142 –	Propaganda do Sabão Aristolino	175
Figura 143 –	Charge que mostra, simbolicamente, a tensão vivida no espaço da festa carnavalesca	176
Figura 144 –	<i>O Carnaval</i> . Este anno, como as grandes sociedades ficam em casa, parece que o Carnaval constará exclusivamente de confettes e serpentinas	179
Figura 145 –	<i>Bárbaro assassinato</i>	178
Figura 146 –	<i>Carnaval do Cardoso</i>	179
Figura 147 –	<i>O carnaval de 1873</i>	180
Figura 148 –	<i>Fête de Ste. Rosalie, patronne des négres</i> (Festa de Santa Rosalia, padroeira dos negros), de Louis Jules Frédéric Villeneuve. Litografia, 1835	182
Figura 149 –	<i>“Oh! O povo amigo e bom. Esquece de uma vez tudo o que é máo e triste. E abre alas e assiste. À passagem triumphal do “cordão” de FonFon</i>	184
Figura 150 –	Zé Pereira	186
Figura 151 –	<i>Grupo Banguizas de Botafogo</i>	187
Figura 152 –	<i>O Diabo divide o mundo: para provar que nem sempre as duas metades de um todo se parecem</i>	189
Figura 153 –	O Diabinho	190
Figura 154 –	<i>Pas d’argent</i>	191
Figura 155 –	<i>Dança de velho</i> . Ilustração de Calixto.	191
Figura 156 –	<i>Um funeral</i>	191
Figura 157 –	<i>Diabinhos</i>	193
Figura 158 –	<i>Diabo</i>	196
Figura 159 –	O Entrudo e o Carnaval de 1880. Revista Illustrada	194
Figura 160 –	Grupos de mascarados na Avenida Central.	197
Figura 161 –	<i>Folião com alegoria</i>	198
Figura 162 –	<i>Cordão</i>	199
Figura 163 –	Bloco <i>Vida Apertada</i>	200

Figura 164 –	<i>Porta-estandarte de bloco.</i>	200
Figura 165 –	“ <i>Echos da Pandega</i> ” de Ângelo Agostinni. “ <i>Grupos que mais abundaram pelas ruas da cidade, com predomínio da fantasia selvagem.</i> ”	202
Figura 166 –	<i>Legítima baiana.</i>	204
Figura 167 –	<i>Baiana de macumba</i>	205
Figura 168 –	<i>Baiana carnavalizada ou estilizada.</i>	253
Figura 169 –	<i>Sambista com pandeiro.</i>	206
Figura 170 –	<i>Preconceito de cor</i>	208
Figura 171 –	<i>O problema de negro no teatro.</i>	209
Figura 172 –	<i>No mundo dos livros.</i>	209
Figura 173 –	<i>Linha de côr.</i>	210
Figura 174 –	<i>O que a carne herda:</i>	210
Figura 175 –	<i>O Drama de Séretse Khama : “ O rei negro que se casou com uma loura.</i>	210
Figura 176 –	<i>O negro brasileiro</i>	211
Figura 177 –	<i>Miscigenação</i>	214
Figura 178 –	<i>Doce Fascínio.</i>	214
Figura 179 (A; B; C; D) –	<i>O Cruzeiro, 22 de maio de 1954, p.58</i>	215
Figura 180 –	<i>Capoeiras (Ócio).</i>	216
Figura 181 –	<i>Don Juan “Colored”. Delmo (na “boite)</i>	216
Figura 182 –	<i>Vênus de Ébano: Maria Teresa boneca de pixe de 48 prova que a beleza nem sempre está no território branco</i>	218
Figura 183 –	<i>Concurso Boneca de Pixe</i>	218
Figura 184 –	<i>A negra.</i> Tarsila Amaral, 1923.	221
Figura 185 –	<i>Samba.</i> Di Cavalcanti, 1925	221
Figura 186 –	<i>E agora?</i> J. Carlos.	223
Figura 187 –	<i>Vai haver o diabo!</i> J. Carlos.	224
Figura 188 –	<i>O leiteiro e o padeiro.</i> J. Carlos.	224
Figura 189 –	<i>Lições de Prophylaxia.</i> J. Carlos.	225
Figura 190 –	<i>O neurastênico: “Mamãe, Mamãe! Olha papai na frente do bloco”.</i> J. 225	

	Carlos	
Figura 191 –	O Cordão: “De cada boca saltava, A voz da felicidade. Era o “cordão” que passava pelas ruas da cidade	226
Figura 192 –	<i>Sambistas</i> . J. Carlos.	226
Figura 193 –	<i>Favela</i> . J. Carlos	227
Figura 194 –	<i>Vamos por este caminho</i>	227
Figura 195 –	<i>Carnaval no morro</i> , 1963. Pintura Di Cavalcanti.	228
Figura 196 –	<i>Favela</i> , s/d. Oswaldo Goeldi.	228
Figura 197 –	<i>Carnaval</i> . Década de 1930. Autoria não identificada. Rio de Janeiro, RJ	230
Figura 198 –	<i>O Cruzeiro</i> . Capas publicadas em diferentes momentos de 1933	232
Figura 199 –	<i>E acabou-se a história!</i> J. Carlos.	235
Figura 200 –	<i>Boneca de Bob</i>	237
Figura 201 –	<i>Os Bonecos de Bob</i>	238
Figura 202 –	<i>Vae haver o diabo</i>	239
Figura 203 –	<i>Paz entre nós</i> . J. Carlos	239
Figura 204 –	Boneca de pixe nas páginas do Amendoim Torradinho	240
Figura 205 –	<i>Boneca de Pixe</i>	241
Figura 206 –	<i>Lind Hop</i> . Um casal usa os modelos típicos para dançar <i>swing</i>	241
Figura 207 –	Grupo de jovens dançam ao ritmo <i>Lind Hop</i> , c.1940	242
Figura 208 –	Casal de dançam ao ritmo <i>Lind Hop</i> , c.1940	242
Figura 209 –	João da Baiana com o instrumento para o qual tinha grande talento ...	243
Figura 210 –	Filme <i>Easy to Wed</i> , 1946.....	243
Figura 211 –	Capa do LP da cantora reconhecida internacionalmente, Josephine Baker, que inclui em seu repertório, entre outras músicas francesas, duas canções brasileiras: <i>Boneca de Pixe</i> e <i>Chiquita Madame</i>	246
Figura 212 –	<i>Boneca de Pixe</i>	247
Figura 213 –	Virginia Lane e Rui Cavalcante, em 1954 no Teatro Revista “Ok Baby”, no Teatro Copacabana, no quadro “Boneca de Pixe”, autoria de Ary Barroso	248
Figura 214 –	Fotografia da Peça em homenagem a Ari Barroso	249
Figura 215 –	Personagem “boneca de pixe”, criada por Ziraldo em 1958, publicado primeiramente em cartuns nas páginas da revista O Cruzeiro, em	250

	1954, editada como gibi a partir de 1960, seno essa edição de 1962 ...	
Figura 216 –	Bloco de homens fantasiados de mulheres, usando pintura preta no corpo e rosto, com fantasia que lembra a baiana popular e a boneca de pixe	251
Figura 217 –	Carnaval de 1934	251
Figura 218 –	Foliões nas ruas do Flamengo usam maquiagem similar ao <i>blackface</i>	252
Figura 219 –	Grupo carnavalesco com uma indumentária composta por mistura de elementos diversos	252
Figura 220 –	Bloco carnavalesco fantasiado de índios no Clube Tabajara	253
Figura 221 –	<i>Exposição “Até quarta-feira! O folião e o carnaval carioca nas coleções do IMS”</i>	254

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	18
1 O IMAGINÁRIO RACIALIZADO NA CULTURA OCIDENTAL, NO SÉCULO XX – EUROPA, ESTADOS UNIDOS E BRASIL: A PROBLEMÁTICA DA REPRESENTAÇÃO DO NEGRO	40
1.1 A Europa: a construção do mito do selvagem	47
1.2 Os Estados Unidos: O discurso da racialização	62
1.3 O Brasil: O discurso do colonizado e a importação das categorias raça, gênero e cultura	73
2 O ESPAÇO DO CARNAVAL OS PERSONAGENS CARNAVALESCOS DA EUROPA PARA O BRASIL	123
2.1 Os personagens carnavalescos na história do carnaval.	123
2.2 Os personagens de carnaval no Brasil	153
2.3 O personagem negro no carnaval brasileiro nas primeiras décadas do século XX	176
2.3.1 <u>As musas das marchinhas de carnaval e a Boneca de Pixe</u>	230
CONCLUSÃO	255
REFERÊNCIAS	259

INTRODUÇÃO

Eu sempre quis ser homem!

Sempre desejei seus privilégios e oportunidades. Até pouco tempo, não me dava conta disso. Na verdade, o que sempre desejei, desde pequena, eram os privilégios masculinos dos quais nós, as mulheres, não gozávamos. Quando me perguntavam, ainda criança, o que eu queria ser quando crescesse, eu respondia: oficial da marinha, diplomata, aviador, enfim, eu queria tudo o que eu não podia ser naquela época, na década de 1960, em Belém do Pará, Amazônia, Brasil. Naquele momento e naquele lugar, indivíduos do sexo feminino não podiam nem sequer sonhar com essas profissões, porque eram atividades tradicionalmente reservadas ao sexo masculino, e mesmo que eu ainda não tivesse clareza disso, de alguma maneira eu compreendia que na sociedade que eu vivia “o trabalho, a guerra, o jogo, a arte” definiam as maneiras de ser e estar no mundo. (BEAUVOIR, 1970, p.65)

Portanto eu me conformava e dizia: então quero ser aeromoça! Era o que mais se aproximava, aparentemente, das carreiras que eu ambicionava. E não existe aqui qualquer tentativa de reduzir a importância da atividade de comissárias de bordo, sempre imaginadas como belas, jovens, brancas, magras e altas, trajadas em seus belos uniformes clássicos, lembrando fardas, muito bem modeladas por meio da técnica de alfaiataria, compostas, na época, apenas por casacos, saias e vestidos, porque não lhes era permitido o uso de roupas bifurcadas¹ Até aquele momento, eu não tinha consciência de que a visualidade era um aspecto estético de qualquer política ou sistema sócio, histórico e cultural. A indumentária e

¹ No sistema do vestuário ocidental moderno, as roupas bifurcadas são trajes que vestem a parte inferior do corpo humano, separando e cobrindo, por meio da técnica de modelagem, os membros inferiores do corpo humano. Como exemplos mais comuns desta categoria de roupa, atualmente, podemos citar as calças compridas, as meias-calças, shorts, bermudas, etc. Segundo Laver (1989), no Ocidente, as roupas bifurcadas irão surgir na Europa, na Baixa Idade Média, e marcam a divisão sexual que passa a existir nos trajes. Na última década do século XIX, as saias divididas, conhecidas como *bloomers*, foram finalmente adotadas para atividades esportivas, como o ciclismo. O advento da Primeira e Segunda Guerra Mundial, na primeira metade do século XX, vai colaborar para a emancipação feminina, na medida em que as mulheres passam a assumir postos de trabalho dos homens que estavam no campo de batalha. Seus trajes irão sinalizar as grandes transformações produzidas por esses conflitos, tanto nos corpos como nas representações do ser feminino, que passa a usar uniformes, calças, macacões, shorts, e outros elementos até então pertencentes unicamente ao sistema do vestuário masculino. Assim sendo, as roupas bifurcadas vão, tímida e lentamente, sendo incluídas no conjunto de elementos de vestimentas femininas expressando o acesso das mulheres a espaços públicos e a novos modos de ser, agir, pensar e se relacionar com o mundo moderno. Conforme Farias (2010) o início da história da profissão de aeromoça é marcada pela ideia de uma feminilidade ideal, e a partir do final dos anos 1940, o seu uniforme torna-se “o principal símbolo de *glamour* da aviação” (p.30), alguns, inclusive, assinados por costureiros famosos. Seus emblemáticos uniformes, compostos por saias, vestidos e casacos, preservavam até então, uma imagem quase exclusivamente feminina para as comissárias de bordo, por outro lado, o uso de calças compridas tão somente para os aviadores e comissários de bordo, resguardavam a imagem masculina, salvaguardando a divisão dos sexos e das roupas. (HOLLANDER, 1996)

os acessórios associados ao universo militar emprestavam ao corpo feminino uma agressividade bélica e marcial, que o aproximava mais das identidades que me eram familiares e admiráveis, porque estavam associadas a uma série de virtudes supostamente masculinas, como a coragem, a ousadia, o heroísmo e o espírito aventureiro. Todos esses recursos materiais e simbólicos que diziam respeito ao traje das aeromoças, colaboraram para que eu construísse uma idealização, igualmente simbólica, de que a liberdade também era possível para as mulheres.

Em contrapartida, indivíduos do sexo feminino eram estigmatizados exatamente por essa ideia de emancipação que aparentava ter uma aeromoça, porque aventuras não eram outorgadas a mulheres de “boa família” e, apesar da visualidade de um corpo militarizado, não tinham alcance à mesma autoridade ou poder que um militar da Marinha, Aeronáutica ou Exército, nem sua honorabilidade, prestígio ou privilégio salarial.

Para minha mãe eu deveria ser uma *miss* ou uma modelo, essa última opção faria jus à escolha de meu nome, inspirado numa manequim famosa, naquela década. O que meu pai desejava para mim, só teria certeza, de fato, no início do terceiro milênio, por volta dos meus 44 anos, no ano de sua morte, quando me disse: “pensei que você fosse mais inteligente que sua irmã!” referindo-se ao meu bom desempenho escolar e profissional em contraponto ao bem sucedido casamento, que minha irmã mantinha há anos, com um homem que tinha uma condição financeira estável e um bom *status* social.

Surpreendida e desapontada, me dei conta, que para meu amado pai, nenhuma de minhas conquistas acadêmicas ou profissionais, havia valido tanto quanto eu supunha. Nenhuma de minhas tantas viagens à Europa de mochileira, por minha própria conta, nenhum dos meus casamentos, nem outros tantos relacionamentos, nem mesmo a maternidade que eu realizara tão tardiamente (aos 40 anos), em parte, naquele momento, para atender as expectativas dele e de minha mãe, foram tão significativos para ele, como eu supunha até então.

Meu pai era um homem, branco, heterossexual, católico, classe média, descendente de portugueses e de uma linhagem supostamente “nobre”, certificada por uma pequena herança deixada por sua avó materna, como algumas taças de cristal verdadeiro, aqueles que produziam sons ao simples toque dos dedos, em que o nome de minha bisavó estava gravado como *Sinhazinha*. Esses dotes eram exibidos, orgulhosamente, em festas familiares, para honrar a época de glória e poder de sua família maranhense na época do Brasil Colonial. Na perspectiva de meu pai, eu só seria “inteligente”, se tivesse me casado, com um homem que

fosse sua imagem e semelhança, para poder reproduzir seus valores e privilégios de macho branco, que deveriam ser, posteriormente, herdados e perpetuados por seus filhos e netos.

Nesse sentido, eu era um projeto que havia dado errado. Não queria me casar, nem ter filhos; não sabia, segundo eles, aproveitar “a beleza natural e feminina que Deus me concedera”, queria trabalhar, ter meu próprio dinheiro, não depender de ninguém, amava viajar pelo mundo de mochila, ter muitos parceiros e/ou parceiras, e gozava plenamente a vida profana e mundana, sem medo de ser feliz.

Para uma família burguesa, minha emancipação devia representar uma verdadeira ameaça à velha moral e aos bons costumes e, mais tarde, no campo profissional, teria que me conformar a trabalhar por salários mais baixos que meus colegas de equipe, que embora tivessem funções diversas à minha, tinham a mesma responsabilidade institucional.

Tenho uma clara lembrança da forte paixão e admiração que sentia por meu pai, por sua estética masculina, garbosa e elegante (ele era militar), por sua dedicação à família, inteligência e argúcia, símbolos dos privilégios universais concedidos aos machos. Tudo nele afirmava a ideia de uma superioridade, a masculina.

Por outro lado, recordo-me também, de uma quase aversão ou repulsa que desenvolvi, ao longo de minha infância e adolescência, pela figura de minha mãe, uma bela mulher até chegar o seu quinto filho, quando começou a engordar progressivamente. Era pouco letrada, exageradamente ciumenta, estressada, e me passava a impressão de uma pessoa descontrolada e histérica, completamente dependente, de meu pai para quase tudo, até mesmo, para comprar um maço de cigarros, que fumava compulsivamente. Nesse contexto, o sentimento de feminilidade me situava no lugar da fragilidade, na zona dos mitos do feminino: a maternidade, a sexualidade e jovialidade, na eterna dependência do ser masculino.

Lembro-me perfeitamente, que o único orgulho que sentia de minha mãe naquela época, era pelo fato de ela ser filha de uma índia Xavante, minha avó Edvirges². Esse era o lugar do feminino com que eu me identificava e do qual me orgulhava, mas só entenderia o porquê, muitos anos depois. As quase três décadas de terapias que fiz, jamais deram conta de me explicar, tão racionalmente, o incômodo que sentia em relação a minha mãe, nem mesmo quanto à identificação que sentia por meu pai, ou o orgulho que sentia por minha avó materna, índia, uma figura quase imaginária e idealizada, com quem tive contato, pessoalmente, apenas duas vezes em minha vida.

² Essa é apenas uma das maneiras de escrever o nome de minha avó, pois em cada documento institucional, que foi produzido para ela já adulta, essa escrita difere.

Nunca me disseram, em casa, nas casas de meus amigos, nos clubes, escolas, faculdades ou quaisquer outras instituições a que pertenci e onde me formei que eu seria medida pelo tempo masculino e por uma sociedade patriarcal que avalia pessoas como coisas e negam às mulheres o direito de serem sujeitos para elas mesmas. Viveria, por muitas décadas, ainda, “distraída”, sem ter consciência, da forte coação patriarcal exercida sobre os corpos femininos, numa sociedade que não tolerava a construção do sujeito mulher. Até que conheci Jesus!

Sua obra *Mundo macho: homens, masculinidades e relações internacionais* (JESUS, 2014) e, posteriormente, a discussão sobre o texto, conduzida em sala de aula pela professora Andrea Gill (PUC/2017), causou-me um impacto tão forte, que vi minha vida toda passar diante de meus olhos, na medida em que vislumbrava no quadro negro, as palavras/sentimentos que jorravam e eram despejadas lá, por cada um da turma.

Conforme Jesus (2014) compreende-se que, se falamos sobre gênero estamos também nos referindo a poder, e numa sociedade patriarcal como a nossa, esse poder é predominantemente masculino, ordenado, normatizado, normalizado e naturalizado, seja no âmbito da vida pública, em escala local e nacional, como também, na esfera do privado. Para o autor, o sistema patriarcal é um sistema social, organizado institucionalmente, que reproduz uma lógica estrutural, em que os homens preservam seu poder, mantendo funções de liderança na política e economia, conservando sua autoridade, sustentando seu privilégio social e salvaguardando o controle das propriedades. No âmbito do privado, esse poder é expresso pela autoridade do pai (ou figura paterna), que mantém a autoridade sobre as mulheres e as crianças, reproduzindo dentro do espaço do patriarcado doméstico as mesmas formas de poder do patriarcado público.

Seguindo o pensamento do autor, o conceito de masculinidades – e talvez seja possível incluir aqui o conceito de feminilidades também – sintetiza determinadas práticas no âmbito institucional (que abrange o Estado, a família ou o campo profissional) cujos propósitos (do indivíduo ou do Estado) são fundamentados nas relações de gênero, que se estabelecem de forma desigual e heterogênea, influenciando, profundamente, a dinâmica social, que se organiza a partir das relações de poder, em que a identidade de gênero é hierarquizada e institucionalizada. Nessa perspectiva, o gênero, é um elemento fundador, definidor e legitimador das relações sociais, e reproduz a hegemonia das masculinidades sobre as feminilidades.

Para Jesus (2014), estudos sobre homens e masculinidades apontam que as identidades são produzidas por forças sociais que representam o poder. Nesse sentido, as identidades

masculinas e femininas podem ser compreendidas como uma construção social, portanto, como espaços de disputas de poder, “simbolicamente construídos” (p. 318), que devem ser pensados a partir das especificidades dos diferentes contextos sociais, históricos e culturais, como por exemplo, o colonialismo e o imperialismo.

Desta maneira, masculinidades (e feminilidades) são formas culturais que não podem ser afastadas da temática da sexualidade, uma das camadas essenciais do significado social de gênero. As masculinidades e feminilidades diferentes são constituídas nas relações de gênero, dentro de um arranjo de interesses que tem como objetivo pôr em prática, estratégias para manter a dominação masculina e a subordinação feminina por meio de uma ampla desigualdade entre os sexos. Um desses mecanismos é uma compreensão reducionista sobre identidades masculinas ou femininas, baseada em argumentos biológicos e culturais, ao invés de percebê-las a partir de uma perspectiva discursiva que esclareceria melhor as ideologias e representações que sustentam e mantêm essas hierarquias de poder.

De repente, as coisas foram fazendo sentido para mim. Minha família de origem compartilhava a ideia que orientava o senso comum na época, e infelizmente até hoje, de que indivíduos de sexo masculino se diferenciavam de indivíduos do sexo feminino por conta de suas diferenças biológicas, suas qualidades e propriedades inatas. Sob essa ótica determinada por aspectos biológicos, a masculinidade e a feminilidade estavam relacionadas à natureza masculina e feminina, respectivamente. Ao sexo masculino eram atribuídas características inatas associadas à vantagem de uma força física e racionalidade notáveis, que contribuíam para justificar as desigualdades em relação ao sexo feminino, definido como frágil, tanto fisicamente, como emocionalmente. Tais “vantagens” fixadas como atributos essenciais da masculinidade, justificariam a desigualdade de gênero e seus privilégios políticos, econômicos e culturais, manifestados socialmente e institucionalmente.

Em outra perspectiva, fui compreendendo, durante esse solitário e operoso processo, que juntamente com essa pesquisa, estava começando a reconhecer o que, até então, apenas experimentara sobre a construção de minha identidade como *Outro* em minha própria família. Conforme Beauvoir “a humanidade é masculina e o homem define a mulher não em si, mas relativamente a ele”, uma vez que “o homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro” e desse modo, “a categoria do *Outro* é tão original quanto à própria consciência” (BEUAVOIR, 1970, p. 10 e 11).

Cabe lembrar que a hegemonia³ masculina não foi conquistada, apenas, pela força, mas também alcançou a supremacia “por meio da cultura, das instituições e da persuasão” (JESUS, 2014, p. 321). Conforme o autor, a pedra fundamental e estrutural da masculinidade hegemônica foi, e ainda é, a objetificação do corpo feminino, que existe em relação ao do sexo masculino para servi-lo, “enquanto os indivíduos de sexo masculino são negados como objetos sexuais para outros do mesmo sexo” (p. 321). Jesus destaca também que, embora a masculinidade hegemônica seja uma ideia culturalmente engendrada, e esteja entranhada nas diferentes classes sociais, normalmente, esse conceito não inclui a classe trabalhadora e os indivíduos negros do sexo masculino.

O forte incômodo que eu sentia estando naquele lugar do feminino, no seio de uma família da classe média, branca, de cinco filhos (três homens e duas mulheres), durante a minha infância e início da adolescência, vivida na década de 1960, no Norte do Brasil, era um sentimento que eu não havia identificado, até então. O nome desse sentimento eu conheço agora: era opressão! Uma sensação de falta de espaço, poucas escolhas, privação e muita incoerência, porque mesmo eu sendo a primogênita, minha formação e meu destino eram orientados em razão de meu gênero. Nas escolas que estudei não me ensinaram a pensar ou problematizar sobre o conceito de masculinidades.

No processo de construção da presente tese, pesquisando, lendo, refletindo e escrevendo, estava construindo outras experiências, buscando palavras, conceitos e categorias para amparar o meu pensamento, procurando um letramento que me permitisse acessar uma gramática que pudesse dar conta de toda essa complexidade epistemológica, sem prescindir do elemento afetivo provocado pelas palavras, levando em conta, por outro lado, toda dimensão de subjetividade que cada narrativa alcança.

Conforme Costa (1983, p. 1), “a dor cria a noção; a indignação; o conceito; a dignidade; o discurso”. Quando nos desviamos do “lugar dominante” em termos de linguagem, corremos o risco de nos tornarmos incompreensíveis, uma vez que, nesse espaço, os discursos são predominantemente essencialistas, capciosos e bem próprios para a formação de estereótipos, na medida em que reduzem pessoas, festas e tradições, etc, a categorias universais, com o propósito de defini-las como partes intrínsecas da humanidade. No ponto de vista do dominador, pensa-se a sexualidade feminina a partir da sexualidade masculina. Nesse

³ Conforme Storey (2015, p.170), o conceito de hegemonia é indispensável para entender os estudos culturais de Gramsci que se utiliza do significado político do conceito de hegemonia, para justificar a característica autoritária e exploradora do capitalismo. Nessa perspectiva, hegemonia “é sempre o resultado de ‘negociações’ entre grupos dominantes e subordinados, um processo marcado tanto por ‘resistência’ como por ‘incorporação’”.

lugar a mulher é o *Outro*, e aquele que não se qualifica nas questões de mulher ou de humano, afasta-se desse lugar, como veremos mais a frente.

Relendo, refletindo e transcrevendo o inspirador texto da escritora mexicana Glória Anzaldúa (2000), *Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo*, publicado originalmente em 1981, me perguntava como foi que me atrevi a fazer doutorado, eu sendo mulher, com mais de meio século de existência, tendo atuado no mercado de moda e figurino ao longo de três décadas, entorpecida pelo pensamento neoliberal, com as mãos e a cabeça desacostumadas há anos ao trabalho intelectual?

Concordando ainda com o pensamento da autora considero e reconheço,

Como é difícil para nós *pensar* que podemos escolher tornar-nos escritoras, muito mais *sentir* e *acreditar* que podemos! O que temos para contribuir, para dar? Nossas próprias expectativas nos condicionam. (...) O perigo ao escrever é não fundir nossa experiência pessoal e visão do mundo com a realidade, com nossa vida interior, nossa história, nossa economia e nossa visão. O que nos valida como seres humanos, nos valida como escritoras. O que importa são as relações significativas, seja com nós mesmas ou com os outros. Devemos usar o que achamos importante para chegarmos à escrita. *Nenhum assunto é muito trivial*. O perigo é ser muito universal e humanitária e invocar o eterno ao custo de sacrificar o particular, o feminino e o momento histórico específico. O problema é focalizar, é se concentrar. (ANZALDÚA, 2000, p. 230 a 233)

Sim, e como podemos nos concentrar e ter tempo para escrever uma tese, tendo que correr atrás de sua sobrevivência e de sua família? Como uma mulher adulta como eu, mãe solteira, de uma filha que está vivendo o final de sua adolescência, ainda em formação, uma mãe idosa e enferma para cuidar e acompanhar, dois empregos para manter, em universidades particulares que reduzem sua carga horária de trabalho a cada semestre alegando crises financeiras, consegue ter tempo e concentração para escrever uma tese, nessas condições, sem subsídio do Estado para sua pesquisa?

Mas como já disse Anzaldúa, “os problemas parecem insuperáveis, e são, mas deixam de ser quando decidimos que, mesmo casadas ou com filhos ou trabalhando fora, iremos achar um tempo para escrever.” (ANZALDÚA, 2000, p. 233)

Ademais, eu também sentia muita dificuldade em relação ao “tema” de meu doutorado, desde o início das pesquisas. Mas fui tomando consciência e associando aos poucos, desde então, a razão pela qual sentia esse desconforto. É que eu não estava investigando apenas um tema sobre personagens carnavalescos e negros, sobretudo, estava falando de vidas, da minha e de muitas outras mulheres, em particular, sobre a vida de mulheres negras. (RAMOS, 1995)

Com o doutorado em processo, novas questões e problemas foram inevitavelmente e tacitamente, emergindo, tornando cada vez mais imperativa a participação de outras vozes nessa narrativa. Percebi no meio do caminho, que embora a temática fosse sobre cultura popular e carnaval, e, novamente sobre personagem popular e negra, eu não poderia me restringir às referências teóricas que havia aplicado à minha dissertação de mestrado sobre as baianas de escola de samba.

No mestrado compreendi que ao longo do processo de formação do tipo baiana de carnaval, a identidade nacional estava representada na visualidade de sua figura, como verdadeira essência do Brasil e os elementos que a constituem – como a saia rodada, a bata, o turbante, o pano da costa e os balangandãs – são partes essenciais de seu figurino, praticamente imutável, e do caráter nacional, embora com significados diferentes. (ARAÚJO, 2011)

A personagem/tipo “baiana” torna-se um símbolo nacional, a expressão de uma série de conceitos hegemônicos associados aos discursos de gênero, raça e classe social que desde o período colonial, formaram essa ideia. Desse modo, sua existência como um ser individual não pode ser desvinculada de sua existência como ser social, e por meio de sua imagem, vai tornar-se uma alegoria de um novo Brasil nas primeiras décadas do século XX com sua forma, constituída da singularidade do objeto-indumentária, designando e representando o próprio país. Será na virada do século XIX para o XX, que vai ocorrer, a formação e fixação do carnaval carioca como uma grande festa popular, um espaço para a expressão da cultura brasileira. (FERREIRA, 2004, 2005) Nesse período, marcado pela tensão entre tradição e modernidade, no interior do processo de organização do carnaval, numa dinâmica movida por vários interesses e jogos de disputa estabelecidos no espaço da cultura popular, a baiana vem a se destacar como uma personagem carnavalesca, que se faz sobressair por sua visualidade, tornando-se um espaço da tradição, determinante para a própria formação das escolas de samba. A ala das baianas de escola de samba surge da mesma forma que as escolas, sob o signo da tradicionalidade, como uma das expressões mais importantes desta tradição. (FERREIRA, 2004; ARAÚJO, 2011)

Nesse sentido, percebia que a dinâmica do processo de formação da imagem de outras representações carnavalescas de sujeitos negros como o diabinho, os cucumbis ou a boneca de pixe, entre outros, havia sido engendrada por outra lógica, ainda mais complexa, formada por outras camadas de significados, e que demandava novas chaves de leitura que dessem conta de falar de outras formas de representação de sujeitos negros, novamente, reduzidos a

estereótipos, que embora fossem notórios e de âmbito nacional, eram a própria metáfora personificada do desprestígio de uma categoria racial, social e de gênero.

Desse modo, este estudo pretende pesquisar e compreender a dinâmica do processo de construção das imagens de tipos e personagens negros no carnaval carioca e brasileiro na década de 1950, reconhecendo os termos através dos quais essas figuras são constituídas, especificamente, de raça e de gênero, assim como as diversas influências e atores que, articulados, propiciaram a produção e definição de suas formas e de seu conceito, presentes ainda hoje em seus diversos modos de representação.

Para entender esses objetos é preciso situá-los no campo da cultura popular e suas diversas linguagens estéticas e visuais, focalizando o imaginário brasileiro de acordo com uma abordagem sócio histórica, tendo como horizonte o carnaval carioca no século XX.

Nossa questão é entender como essas figuras de negros refletem e reproduzem um imaginário racializado e generificado no Brasil, nas primeiras décadas do século XX, compreendendo que conceitos como gênero, raça, etnia e mestiçagem são carregados de ideologia, e como essas, ocultam uma relação de poder e dominação.

Para compreendermos esse problema, o presente projeto reconhece-se em sintonia com as abordagens realizadas nas pesquisas de Clifford Geertz (1997), Frantz Fanon (1952), Stuart Hall (1997, 2006), John Storey (2015), Marcel Certeau (1994) e Felipe Ferreira (1999; 2000; 2003; 2004; 2005), que levam em consideração diferentes aspectos constitutivos dos processos sociais, culturais, políticos, históricos, tendo em conta, os relacionamentos das diferentes forças sociais em contínua tensão produzida pelas disputas de poder. Nessa perspectiva, a linguagem visual desses personagens, no carnaval carioca da primeira metade do século XX apresentam indicadores, sinais e símbolos que transmitem, de modo subjacente, a história de um carnaval produzido por uma série de tensões manifestadas em seu espaço urbano (FERREIRA, 2003).

Importa considerar ainda de que maneira os termos através dos quais constituíram essas figuras de negros, em especial os termos de raça, gênero e classe, se expressam na visualidade e no traje desses personagens, reconhecendo a importância da indumentária como um elemento nesses discursos.

Nesse sentido, devemos pensar a respeito dos diversos olhares que “retrataram” e que interpretaram as reproduções dessas figuras nos diferentes contextos e épocas, os valores refletidos, as ações locais e globais, espelhadas nas diferentes formas de representação de seus figurinos e nos interesses envolvidos nesse conjunto de produções até os dias de hoje. Nesse contexto, podem-se vincular as linguagens da forma com a narrativa dessas roupas,

respaldadas pelo aporte teórico da semiologia e outros campos do saber, estudados a partir dos enfoques de Alison Lurie (1997), Anne Hollander (1996), Danielle Baroni (1985), Elizabeth Wilson (2001), Françoise Vincent-Ricard (1989), Gilda Mello e Souza (1987), Gilles Lipovetsky (1989) e Roland Barthes (1999, 2006) entre outros. Esses teóricos serão imprescindíveis para conceituar indumentária, uma vez que discutem o papel da roupa em seu aspecto de linguagem simbólica.

Para compreendermos o processo de construção da estética desses grupos étnicos no carnaval no Brasil, será preciso contextualizá-los no interior da sociedade brasileira, com sua maneira de pensar e de viver, no momento em que se realizou essa ideia, nas primeiras décadas do século XX. Em vista disso, para o viés de brasilidade, serão utilizadas as teorias de Abdias do Nascimento (1978), Alberto Guerreira Ramos (1995), Diego Santos Vieira de Jesus (2014), Lélia Gonzales (1984), Lourenço Cardoso (2014), Maria Aparecida da Silva Bento (2014), María Lugones (2014) e Renato Ortiz (1996).

Sendo a figura desses tipos carnavalescos, constituídas, através dos termos de gênero, raça e classe, precisamos de uma ótica que dê conta de refletir como esses termos são expressos no contexto do imaginário cultural brasileiro. Para tal, adotaremos uma metodologia interseccional que irá contemplar as dinâmicas de gênero e raça, termos pelos quais essas figuras foram forjadas. A pesquisa e a confecção dessa tese não seriam possíveis, portanto, sem a análise de fontes primárias sobre o tema (reportagens, entrevistas, depoimentos, acervos) e fontes secundárias (dissertações, teses, outros trabalhos acadêmicos, artigos, livros, etc.)

Sendo assim, vamos procurar compreender de que maneira questões que podem estar relacionadas à problemática sociocultural afrodescendente influenciaram o desenvolvimento dos tipos carnavalescos negros.

Buscamos não só reconhecer o processo de construção e projeção da imagem pública e nacional desses personagens, mas, também compreender como foram se organizando essas ideias, que vão tomando forma como personagens do carnaval carioca, alcançando o prestígio de ícones carnavalescos, justo no momento em que ocorriam grandes debates sobre relações raciais, tanto no contexto local como global.

Convém lembrar que, concomitantemente, esse período foi tenso e fundamental para a formação do campo temático dos estudos de relações raciais no Brasil (definido na época como “problemas de cor” e após 1970, pelo conceito de “racismo”), e muito fértil no que diz respeito à produção intelectual e acadêmica sobre o tema da questão racial no país visto por diferentes autores e perspectivas. Muitas das teorias raciais vigentes na época consideravam

os temas sobre a cultura negra como simples “objetos” do conhecimento, sem se dar conta que lidavam com pessoas e agentes sociais. (RAMOS, 1995; SHIOTA, 2014)

Essa pesquisa planeja investigar que interesses estavam por trás da composição estética dos tipos negros, a baiana, o malandro e o ritmista, a boneca de pixe, entre outros tipos, expressões do próprio país, estabelecendo uma conexão entre as formas simbólicas dos diversos segmentos da cultura, o modo de pensar da época, as transformações ocorridas da cidade do Rio de Janeiro e a diversificação dos modos de se brincar o carnaval no Brasil (FERREIRA, 2003).

Procuraremos desse modo, investigar e justificar a dinâmica de significação, dos elementos visuais, pertencentes aos personagens, como produto de contingência dos processos culturais, sociais, políticos e tecnológicos ocorridos na primeira metade do século XX, reconhecendo por meio dos signos visuais constituídos em seus figurinos, o jogo de influências que vão dialogar com a pluralidade e diversidade das convenções culturais, considerando o processo dos eventos modernos um reflexo permanente nas construções dessas representações ainda hoje. Não podemos esquecer que foi pela visualidade afro-brasileira que esses tipos tem sido continuamente ressignificados.

O olhar interseccional acrescentou à pesquisa, uma análise multidimensional, que levou em consideração diferentes aspectos constitutivos dos processos sociais, culturais, políticos, históricos, bem como diferentes categorias sociais e culturais. Buscando compreender nosso objeto de investigação, foi preciso mobilizar diferentes “chaves de leituras”, procurando dialogar não apenas com as normas e padrões predominantes, mas tendo em conta, da mesma forma, a contínua tensão produzida pelas disputas de poder.

Desse modo, conforme já havia comentado acima, uma importante produção bibliográfica pautou os rumos e as escolhas para a redação dessa tese, como veremos a seguir, ordenados pelos contextos que representam:

D) Arte, cultura popular e carnaval:

Geertz (1997) parte de exemplos etnográficos para demonstrar que até a lógica do senso comum varia de lugar para lugar, dependendo de como as pessoas lidam com o mundo que as envolve. O autor destaca que a arte não pode ser desvinculada da cultura, constituindo um sistema cultural que presta serviço ao indivíduo e ao grupo a que pertence, comunicando e transmitindo seus sentimentos por meio de outros segmentos além da arte, tais como a religião, a ciência, a moralidade, o comércio, a tecnologia, a política, o lazer, a indumentária, a moda e a forma de organizar a vida e as práticas cotidianas. A partir daí, podemos entender

que pensar nas linhas, formas, cores, texturas e maneiras como são produzidas as indumentárias através dos tempos é fazer contato com uma sensibilidade específica que tem relação direta com uma formação coletiva determinada, cujas bases são muito amplas e profundas, apreendidas por meio desses sinais ou elementos simbólicos que fazem parte de um sistema estético. Quando falamos na estética de personagens negros do carnaval carioca, estamos fazendo uma conexão ideacional (1997:150) com a sociedade que formou esses conceitos, com sua maneira de pensar e de viver, com o momento em que se cristalizou materialmente essa ideia, que está inscrita no sistema de vestuário e de moda local e global.

Não poderíamos deixar de considerar, um dos primeiros autores a problematizar a identidade racial branca, em 1952, o psiquiatra, filósofo e ensaísta Frantz Fanon e sua consagrada obra *Pele negra, máscaras brancas* (2008), quando enuncia, que a identidade de um homem, tido então por “negro”, é uma condição socialmente construída pelo dominador, os europeus e seus descendentes, que o impediu de alcançar sua humanidade plena e seu lugar como ser social e sujeito de direito. Ao propor que tanto o negro deveria se libertar de sua negritude, como o branco de sua branquitude, Fanon se utiliza do conceito de racismo cultural, identificando a prática racista como um dos elementos da estrutura social, histórica e cultural, relacionada ao contexto ocidental, colonial e moderno, que sempre colocou em questão, até mesmo, a condição humana desse Outro, não branco. Essa ideia provoca nossa reflexão a respeito dos interesses e da conjuntura que teriam propiciado o aparecimento desses estereótipos, bem como sobre o conjunto de práticas, que marcaram e nomearam essas representações de sujeito afro-brasileiro, que embora possam passar despercebidas, certamente foram engendradas por uma estrutura de dominação, culturalmente, sexista e racista.

Deve-se levar em consideração, ainda, o trabalho de Hall (2003), que discute a questão da identidade cultural, entendendo-a como algo variável, produzida por relações culturais complexas. Hall assegura que não existe uma cultura popular integral, autêntica e autônoma, situada fora das relações de poder e de dominação culturais. A cultura popular é produto de uma tensão contínua (de relacionamento, influência e antagonismo) com a cultura dominante (HALL, 2003:241). Dessa forma, o significado de um símbolo cultural é atribuído em parte pelo campo social ao qual está incorporado e pelo jogo das relações culturais em torno dele (p. 243). A pesquisa em torno do figurino permite resgatar parte de nossa memória cultural, considerando-se a importância da indumentária como elemento simbólico do processo cultural. As indumentárias de personagens negros traduzem um sistema complexo de elementos visuais, códigos de identidade e de carnavalização.

Os conceitos discutidos por Storey (2015) são fundamentais para se entender o carnaval como um lugar situado no espaço da cultura popular, produzido pela tensão resultante de diversas forças culturais e pelas forças de poder que a constituem. Um espaço caracterizado pelas disputas de significados e de constantes negociações que acontecem cotidianamente. Nesse processo os textos e as práticas culturais são constantemente ressignificados, adquirindo novos formatos e novos sentidos. Para o autor, a importância do conceito gramsciano de hegemonia, compreendido como o resultado das relações de forças que operam no interior de uma formação social num determinado período histórico, será útil para se pensar as questões sobre raça, etnicidade, nacionalismo, colonialismo e imperialismo.

Deve-se levar em consideração, ainda, o conceito de ideologia e representação em Althusser (1980), essenciais para o estudo de cultura popular, sendo termos importantes para se compreender sua natureza, uma vez que tem sido usado como referência para o mesmo conceito básico de cultura e cultura popular. O autor destaca que é no comportamento e na linguagem, no âmbito do semiótico, do significado e da representação, que se dá a escritura material da ideologia, ou seja, “uma ideologia existe, sempre num aparelho, e na sua prática ou suas práticas. Esta existência é material.” (p. 84), assim sendo, a noção de sujeito é fundamental. Althusser (1980) reconhece a ideologia como um sistema fechado, que opera seu domínio no campo do imaginário, por meio de narrativas de significações simbólicas, e essa ideia o levou ao conceito de problemática, uma estrutura, constituída por crenças, evocações e ideias subjacentes, que estão presentes, de forma velada, em diferentes textos culturais. De acordo com o autor, a problemática é o lugar que torna evidente e desvela a relação do objeto, do texto, do personagem e até mesmo, de uma categoria como o termo “negro”, no interior do contexto ideológico e histórico em que foi produzido. Nesse sentido, as ideologias cumprem-se de modo inconsciente, sendo ao mesmo tempo reais e imaginárias e se estendem a todas as formações sociais. Nessa perspectiva, toda forma ou objeto cultural, produzido por meio das práticas sociais, entre as quais podemos mencionar os discursos literários (charges, propagandas, imprensa, jornais e revistas), os discursos visuais (cinema, teatro, musicais, HQ, televisão, séries, novelas, artes plásticas, representações carnavalescas, escolas de samba, etc.) e outras expressões populares, são permeados de significados e fazem parte do sistema de representação pelos quais nós apresentamos, reproduzimos e significamos o mundo, para nós mesmos e para os outros.

A obra de Certeau vai nos ajudar a perceber a cultura popular localizada dentro das “artes do fazer”, uma maneira de pensar aplicada ao modo de agir, “uma arte indissociável de uma arte de utilizar” (1994, p. 42), uma cultura que se desenvolve no campo de tensões,

algumas vezes até de violência, que articulam conflitos e promovem equilíbrios simbólicos, contratos de compatibilidade e compromissos temporários. Em outra perspectiva, esta obra torna possível pensar o carnaval como “a arte da intermediação, um lugar sem sair do lugar que lhe é imposto pela lei” (1994, p.94) rico de pluralidade e criatividade, como expressão da cultura popular, onde o indivíduo usa o espaço para compartilhar e o “fazer” como uma possibilidade de viver, uma cultura dinâmica e multifacetada, apresentada por produtores e atores desconhecidos, que fazem uso da sociabilidade das ruas, ocupando-as física e simbolicamente. (CERTEAU, 1994, 1994)

O carnaval do Rio de Janeiro, suas representações e estéticas particulares, um evento em constante transformação, um lugar que incorpora e relaciona diversas ações globais e locais, bem como os processos que definiram os diferentes formatos dessa festa carioca, serão abordados a partir de Ferreira (1999, 2000, 2003, 2004, 2005, 2008). Sua abordagem, realizada pela ótica da geografia e dos estudos culturais, ressalta o espaço como um aspecto de grande importância para a compreensão da formação da festa carnavalesca, um evento dinâmico e multifacetado, um lugar produzido por tensões características do fenômeno festivo, cuja particularidade própria é a luta pelo espaço/poder. Estudioso da cultura popular, o autor tem desenvolvido uma visão sobre o significado do carnaval como um fenômeno cultural e social, da mesma forma que uma festa civilizatória, de caráter processual, vinculado às sociedades nas quais ele se manifesta numa relação estreita com a formação do espaço urbano.

II) Linguagens estéticas e visuais: moda e indumentária.

Nesse contexto, Alison Lurie (1997) afirma que a roupa é um sistema de signos, em forma de uma linguagem articulada, através do qual o vestuário é signo e a moda é um sistema não verbal de comunicação, onde as mudanças de estilo quando ocorrem indicam um sinal externo e visível de profundas alterações sociais e culturais. A autora observa que as roupas podem indicar a origem das pessoas, fornecendo informações sobre suas raízes, étnicas ou regionais, como se fossem uma língua, com ou sem sotaque estrangeiro ou regional, pois indicam que o objeto vestuário sempre foi um aparelho eficiente na difusão de estilos e códigos entre as mais diversas culturas em todos os tempos. Conforme Lurie, o sistema de vestuário funciona como uma espécie de escrita, na qual o elemento básico, o signo, é a indumentária. Conforme a autora, a linguagem utilizada por estes discursos pode ter como repertório, roupas, sapatos, acessórios, cabelo, tatuagens, escarificações, ou quaisquer outras formas de decoração corporal que, segundo ela, substituem as palavras. Apesar de

compreendermos todos os questionamentos que podem ser feitos com relação a esta simplificação da relação entre linguagem e vestuário, podemos concluir que o significado de vestir não decorre apenas de sua função como abrigo corporal, mas também da possibilidade de se produzir identidades, uma vez que, o vestuário permite linguagens simbólicas, capazes não só de moldar o corpo, de transformar os gestos, mas também de transmitir mensagens como canal expressivo dos conteúdos sociais e culturais.

Já no enfoque de Hollander (1996) as roupas constituem um fenômeno social, na medida em que as mudanças no vestuário são mudanças sociais. A autora observa que a moda surge no Ocidente, ao final da Idade Média como um sistema novo, um método próprio e único de tratar com o corpo humano, produzindo a partir de então uma história visual rica em acontecimentos e bem separada do que ela chama de não-moda, um lugar que ilustra, em primeiro lugar, a confirmação dos costumes estabelecidos, corporificando o desejo de um significado estável, de forma normativa. Na ótica da autora, a forma visual pode ser muito potente, em virtude de sua força simbólica e afetiva, um mecanismo eficiente de reflexão e reprodução ideológica.

Nessa perspectiva será possível afirmar que a moda pode ser uma forma de expressão artística, relacionada com as contingências da vida, capaz de manifestar por meio de sua forma, cor, textura e tecnologia, não apenas a condição temporal e espacial do sujeito que a porta, também toda uma conjuntura social, racial e de gênero, sem nos utilizarmos de referências linguísticas, uma vez que a linguagem das roupas, mesmo desprovida de palavras, é “criada para operar livremente abaixo do nível do pensamento consciente e do discurso, pois a moda é sempre uma representação” (Hollander, 1996, p.25), que funciona de acordo com as práticas socioculturais de cada período histórico, de forma complexa e subjetiva, demonstrando permanentemente, a tensão que existe entre sujeito e sociedade e as consequências disto no contexto cultural.

Na perspectiva de Daniela Baroni (1985), entendemos que moda faz parte do processo cultural, tanto que a roupa constitui, desde as primeiras formas de civilização, um símbolo distinto pertencente a um grupo, a uma casta, a uma linhagem de família ou a um povo. A autora descreve a indumentária como um depósito de referências etnográficas, que possibilitam o conhecimento da história e tradição de diversos povos, na medida em que as vestimentas são usadas em cerimônias e rituais, e constituem importantes marcadores simbólicos. Portanto, se cultura significa o complexo dos padrões de comportamento, das crenças, das manifestações artísticas e intelectuais de uma sociedade onde se produz discursos, a linguagem utilizada por estes discursos pode ter como repertório, roupas,

tatuagens, escarificações, ou quaisquer formas de decoração corporal que substituem as palavras, e, conseqüentemente, representam valores ou códigos culturais específicos de uma sociedade, de uma comunidade, de uma tribo urbana ou de um indivíduo, assim como, comunicam os cânones e os ideais de beleza respectivos a cada cultura, em um determinado momento histórico. A vestimenta vai ter um papel importante na identificação e classificação dos grupos humanos, de acordo com suas estruturas sociais, nacionais e étnicas, na medida em que a forma de uma roupa, incluindo o tecido, e os motivos parecem apresentar uma linguagem própria.

Os estudos de Laver (1989) e Wilson (2001) são muito importantes como referencial tanto nos dados históricos como nas importantes reflexões teóricas sobre a indumentária. Os autores associam os trajes aos demais objetos da cultura material, que revelam, mesmo que parcialmente, aspectos da vida cotidiana, no caso das roupas, e demonstram que o corpo humano vestido, inscreve-se estética e simbolicamente, no tempo e no espaço, relacionando um indivíduo ao seu contexto histórico, social e cultural.

A análise de Lipovetipitsky desenvolvida em *Império do efêmero* (1987) orientará nossa reflexão sobre a cultura da indumentária na contemporaneidade. Sua obra provoca momentos de grandes reflexões sobre o fenômeno moda, que surge no final da Idade Média, e traz consigo o poder social dos signos, o culto das novidades, tornando-se um espantoso dispositivo de distinção social. Conforme o autor, a efemeridade não é mais um fenômeno acidental, raro ou fortuito na moda, é uma regra permanente dos prazeres da alta sociedade e uma das estruturas da cultura ocidental. Para o sociólogo francês, a cultura de massa é ainda mais representativa do processo de moda do que a própria moda, uma vez que a indústria cultural se organiza sob o princípio soberano da novidade e consumo.

O campo da semiologia será norteado pelo pensamento de Roland Barthes destacando suas obras *Elementos de semiologia* (2006) e *Sistema da moda* (1999), a primeira como fio condutor da abordagem semiológica que se pretende oferecer nessa pesquisa, e a segunda pelo estudo e recorte no campo da moda.

Numa perspectiva antropológica, Roberto Da Matta (1997) comenta que as vestimentas são adequadas e definidas pelos contextos sociais e culturais, em geral. Sobre o aspecto da indumentária carnavalesca, o autor destaca que a fantasia, é o traje próprio para o carnaval, e assim como o termo que se refere tanto à idealização a realidade quanto aos costumes usados no carnaval, em que a fantasia tem dupla função, a de distinguir e a de revelar. Para ele, as fantasias carnavalescas “criam um campo social de encontro, de mediação e polissemia social, pois, não obstante as diferenças e incompatibilidades desses papéis

representados graficamente pelas vestes, todos estão aqui para brincar” (DA MATTA, 1997, p. 62).

No contexto brasileiro, o pensamento do sociólogo Alberto Guerreiro Ramos, 1995, figura de destaque nas ciências sociais no Brasil, contribui para que possamos compreender melhor o contexto brasileiro na primeira metade do século XX. Seu ensaio “*Patologia social do branco brasileiro*” (escrito em 1955), suscita um grande debate no Brasil ao problematizar a questão da negritude, afirmando que o problema do negro seria produto de uma ideologia racista, que legitimava a dominação política e social das elites brancas. O autor foi crítico das correntes acadêmicas tradicionais que consideravam o negro como simples objeto da ciência, examinando questões tão complexas como os estudos sociológicos sobre relações de raça no Brasil, de forma reducionista e tendenciosa, produzindo discursos que colaboravam para a reprodução de uma sutil forma de desumanização. Ao apresentar distinções entre a categoria de *negro-vida*, de *negro-tema*, o autor nos possibilita compreender o pensamento e as práticas sociais tais como essas são efetivamente vivenciadas por seus atores sociais. Essa perspectiva vai aproximar a visão do Ramos sobre os termos negro e negritude, no Brasil, de Frantz Fanon e sua consagrada obra *Pele negra, máscaras brancas* (2008), citado anteriormente.

Vamos contemplar, igualmente, Abdias Nascimento em *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado* (1978) que concorre para que se desconstrua o mito da *democracia racial*, conceito formado no Brasil com o apoio das ciências históricas, destacando que uma democracia só é possível para todas as raças em uma sociedade plurirracial, instituída por igualdade econômica, social e cultural. Talvez possamos pensar na produção imagética desses tipos negros no carnaval carioca, a partir da ótica de Nascimento, quando coloca em questão categorias, padrões ou representações raciais estereotipadas, elaboradas por uma cultura hegemônica, nesse caso a branca, que valendo-se de uma normatividade por ela mesma constituída, oculta, camufla, dissimula e torna subreptível até mesmo as mais variadas das servidões, com o objetivo de salvaguardar seus privilégios e poder, seja por meio de práticas institucionais ou de um imaginário racializado.

Seguindo nessa direção, os argumentos de Lélia Gonzales, em *Racismo e sexismo na cultura brasileira* (1984) nos ajudará a perceber as complexidades de uma sociedade pós-colonial como a nossa e a refletir sobre a formação de um imaginário de gênero e raça no contexto brasileiro, capaz de estruturar representações de mulheres negras no carnaval brasileiro, nos oferecendo pensar nessas tipificações a partir de uma lógica colonial, racista e sexista, associadas. Na perspectiva da autora, a multiplicidade de categorias de mulheres

negras, que despontam no espaço da cultura popular e do carnaval brasileiro, como a mulata, a cabrocha, a baiana, a boneca de pixe, são prerrogativas de um mesmo sujeito.

Vale considerar também a abordagem de Roberto Da Matta sobre uma antropologia do carnaval, sobretudo em *Universos do carnaval: imagens e reflexões* (1981), que especula o lugar do feminino no carnaval.

Em outra direção, Maria Aparecida da Silva Bento (2014) vai afirmar que a identidade racial é profundamente ideológica e traz o conceito de “pacto narcísico”. Em outras palavras, a ideia principal, é que os brancos procuram unir-se para defender seus privilégios raciais. Na obra *Identidade, branquitude, negritude: contribuições para a psicologia social no Brasil: novos ensaios, relatos de experiência e de pesquisa* (2014), Bento define o conceito de branquitude como um conjunto de práticas culturais que normalmente não são marcadas e nem nomeadas, mas que está sempre oculta, atuando fortemente e determinando uma maneira de conceber e atuar no mundo. Na perspectiva da autora, é possível pensar a formação de personagens carnavalescos, como produto das relações de poder em seus diferentes contextos históricos, compreendendo as diferentes maneiras por meio das quais esse poder manifesta-se, se mantém, se reproduz e se ressignifica no espaço interior das instituições, sejam privadas, sejam públicas.

Lourenço Cardoso em *Branquitude acrítica e crítica: a supremacia racial e o branco antirracista* (2014), nos convida a refletir sobre o conceito de branquitude como um lugar de privilégios, de ordem simbólica, subjetiva, concreta, objetiva e material, que colaboram para a construção social e para a reprodução de um padrão normativo único, em que ser branco é considerado como sinônimo de ser humano “ideal”. Essa lógica nos possibilita perceber a hierarquização do espaço carnavalesco e as diferentes estratégias usadas pelas elites brancas no Brasil, para assegurar sua hegemonia no espaço festivo.

Nesse sentido, María Lugones convida-nos, através da ótica de gênero, a transitar, como destaca o título de seu livro, *Rumo a um feminismo descolonial* (2014), para compreendermos melhor de que maneira nosso presente foi constituído. A autora propõe que o sistema moderno colonial de gênero, seja usado como chave de leitura, para entendermos, teórica e profundamente, a lógica opressiva da modernidade colonial, a utilização de dicotomias hierárquicas e categorias. O conceito chave de Lugones, a princípio, toma emprestado a ideia de Fanon de que existe “uma zona de não-ser”. (FANON, 2008, p.26) Nesse contexto as pessoas não-civilizadas ocupam o “reino dos animais”, ou seja, seus traços de humanidade são apagados. Visto por essa perspectiva, a zona do ser é o lugar do privilégio, do homem branco em que a ordem é a da branquitude e esta, sendo a norma, dispensa até

mesmo a necessidade que o homem branco seja racializado, uma vez que ele é a régua de medida de Humanidade. Conforme a autora é imprescindível que seja levado em consideração a ordem da branquitude para compreendermos, em especial, as questões de gênero. Esses conceitos nos oferecem uma chave de leitura para reconhecermos a dinâmica de negociações e as tensões refletidas na visualidade das diversas expressões carnavalescas.

Para atingirmos nosso objetivo dividiremos nosso trabalho em dois capítulos sendo a Introdução, a primeira parte da exposição, que apresentará o tema, a hipótese, justificativa, objetivos, metodologia, o estado da questão e o referencial teórico.

O capítulo 1, *O imaginário racializado na cultura ocidental no século XX – Europa, Estados Unidos e Brasil: a problemática da representação do negro* abordará a construção de um imaginário racializado no mundo a partir do século XIX. Iniciaremos abordando o termo “negro” não como uma expressão isolada, mas no contexto de uma “cadeia de conotações” (HALL, 2013, p.212) de poderosas ressonâncias que frequentemente estiveram associadas a discursos e práticas de exploração social e econômica, em particular no século XX. Queremos refletir aqui sobre um conjunto especial de discursos visuais presentes em diversas expressões artísticas e literárias, produzidos à volta do termo “negro/negra”, que, articulados, implicam nas ideologias de gênero, etnia e formação social, considerando que a visualidade é um dos discursos que compõem a narrativa da negritude, manifesta em várias representações de nossa cultura popular e visual. Buscaremos investigar a representação do corpo negro e a incorporação dos elementos da cultura negra na cultura popular como verdadeira expressão da modernidade. Vamos investigar categorias culturais ou ideológicas ligadas à questão da cultura negra, partir do século XIX e ao longo da primeira metade do século XX. Buscaremos compreender de que maneira as relações sociais específicas desse período foram definidoras na construção, discursiva e visual, da imagem do “corpo” negro e na formação de um imaginário racializado e generificado no mundo. Da mesma maneira vamos examinar os diferentes interesses que estavam por trás da elaboração desses discursos, problematizando a formação de diversas caricaturas de negros e seus estereótipos presentes na cultura visual ocidental desde o século XIX em charges, propagandas, imprensa (jornais e revistas), literatura, cinema, em espetáculos populares de entretenimento e de variedades realizados por companhias de teatro, tipicamente americanos, conhecidos como *minstrel shows*, em HQ, televisão (séries, novelas), artes plásticas e objetos da cultura popular, compreendendo que ideologias, são sistemas de representações, um conjunto de ideias, imagens, mitos, categorias, discursos e conceitos. (ALTHUSSER, 1980).

Esse capítulo será apresentado em três seções: (1) *A Europa: a construção do mito do selvagem – perspectiva do colonizador: a universalização de categorias*, nesse momento fica evidente que falar de negritude é falar, fundamentalmente, mesmo que não de forma restrita, de um empreendimento cultural europeu e americano, ou de uma relação muito particular entre a África, as Américas e a Europa, especialmente daqueles países que adotaram a prática do colonialismo e do imperialismo, a partir do século XVI nas cortes reais e que se desenvolverá até meados do século XX na Europa e América. Na segunda seção, (2) *Os Estados Unidos: o discurso da racialização*, destacaremos que até os anos de 1950 iremos herdar uma forma própria de compreender o negro a partir de um imaginário aparentemente inocente, como *Uncle Remus*, *Uncle Tom*, *Topsy*, *Sambo*, personagens de romances americanos que, ao longo das primeiras décadas do século XX, sofrerão diversas adaptações para o cinema e para a televisão, como *Mammy* e *Prísse* do filme *E o Vento Levou* (1939). Tais personagens se tornarão tão familiares que suas imagens estereotipadas serão usadas para estampar novos produtos que surgirão no mercado americano por volta de 1880, como a marca de mistura de bolos *Aunt Jemima* criada em 1889, e a propaganda produzida nas primeiras décadas do século XX de um creme do trigo, *Cream of Wheat*, que utiliza a imagem de *Rastus*, um personagem negro proveniente da obra *Uncle Remus*, associado à ideia de homens afro-americanos sempre felizes, com ares *estúpidos* e sem preocupações. Por fim, em (3) *O Brasil: discurso do colonizado e a importação de categorias: raça, gênero e cultura*, vamos considerar que, no Brasil, diversas representações de negro estarão presentes no cotidiano, seja em nossa cultura visual, em artefatos de uso corriqueiro, como xícaras, abridor de latas, bibelôs, saleiros e pimenteiros, seja em nossa cultura literária, em personagens criados a partir da segunda metade do século XIX. Alguns personagens negros de história em quadrinhos serão explorados aqui, assim como seus criadores: Benedito (Ângelo Agostin), Giby e Lamparina (J. Carlos), Benjamin (Luis Loureiro) e Azeitona (Luis Sá).

O capítulo 2, *O espaço do carnaval: os personagens carnavalescos da Europa para o Brasil* pretendem demonstrar que o carnaval do Rio de Janeiro, desde o século XIX, é um espaço aberto e propício para a criação e constituição de representações carnavalescas como o Rei Momo, o índio do cordão⁴ e o velho, entre outros.

Procuraremos também abordar o surgimento dos personagens carnavalescos no carnaval europeu. Este capítulo será organizado em três partes. Na primeira seção, (2.1) *Os personagens carnavalescos na história do carnaval no carnaval europeu* pretendemos

⁴ Conforme Ferreira (2004, p. 286), o “cordão” faz referência à corda que envolvia os grupos carnavalescos para que ficassem resguardados de “intrusos” ou então, seria uma alusão à forma de desfile, perfilado.

demonstrar que, na Europa, desde as primeiras manifestações nos dias de carnaval, na Idade Média, já se podem identificar pessoas usando máscaras e fantasias personificando animais ou seres selvagens, como o homem-urso, o homem selvagem ou o homem-folha. Observaremos também o surgimento do Senhor Carnaval, espécie de precursor do Rei Momo, em oposição à Dona Quaresma, ambos característicos das festas do período carnavalesco das pequenas aldeias europeias da Baixa Idade Média e do início do Renascimento. Outras representações surgiram nos séculos posteriores, como as fantasias de pierrô, arlequim, colombina e polichinelo, derivadas de personagens originais da *commedia dell'arte*, o mendigo, o marinheiro, o camponês e o *quáquer* que foram habituais no carnaval romano em finais do século XVIII, além de uma diversidade de outros personagens que povoarão os *bals masqués* de Paris, a partir da primeira metade do século XIX, como o dominó “à veneziana”, o *titi*, o *debadeur* e o *chicard*. Vamos considerar que vários desses personagens serão incorporados ao imaginário carnavalesco da Europa e apropriados pelos bailes e brincadeiras de rua ocorridos no Brasil, a partir de meados do século XIX, como veremos na seção seguinte (2.2) *Os personagens de carnaval no Brasil a partir da metade do século XIX*. Aqui destacaremos que o carnaval popular carioca é um terreno fértil para o surgimento de personagens imaginários e tipificados e que os primeiros personagens do carnaval brasileiro, tal como os imaginamos atualmente, foram muito influenciados pelo gosto da burguesia europeia. Tais personagens surgiram nos bailes de mascarados realizados no Brasil que seguiam os padrões das festas parisienses de então, na primeira metade do século XIX. Na última parte desse capítulo, (2.3) *O personagem negro no carnaval brasileiro no século XX*, iremos mostrar que, nesse momento, as fantasias populares são releituras e adaptações dessas representações, ao mesmo tempo sofisticadas e galhofeiras, como por exemplo, os disfarces de diabinho, inspirados na refinada fantasia de Mefistófeles (NEPOMUCENO, 2013) e o figurino de nobres usados pelos “velhos” de cordão (ou cabeções), que utilizavam como referência os trajes da elite do século XVIII. (FERREIRA, 2004). Vamos investigar os grupos e personagens negros que circulavam pelas ruas cariocas nos carnavais desde as primeiras décadas do século XIX, destacando *o diabinho, os cucumbis e os índios de cordão; as baianas e a valorização da negritude (negrofilia); os passistas e as cabrochas; as escolas de samba (estereótipos)*. Apresentaremos aqui alguns nomes que contribuíram com suas produções, seja na literatura ou em diversas expressões visuais, para a construção do imaginário popular carnavalesco brasileiro, colaborando assim, na formação da visualidade de diferentes tipos carnavalescos negros, como em charges e ilustrações de jornais ou revistas assinadas por diversos artistas, entre eles, J. Carlos e Cecília Meireles, etc.

No 2.3.1 (*As musas das marchinhas de carnaval e a boneca de piche*), pretendemos demonstrar que a partir do início do século XX, as brincadeiras carnavalescas vão assimilar os tipos urbanos cariocas, em especial um grupo de personagens negros como a mulata, o malandro, a baiana, o passista, que se tornarão verdadeiras expressões da festa brasileira, emprestando ao carnaval um caráter mais popular. Procuraremos destacar, em especial, que alguns tipos femininos surgiram a partir de marchinhas de carnaval, um gênero de música popular predominante nas folias carnavalescas na primeira metade do século XX, e que emprestaram aos seus personagens homônimos grande notoriedade na época, entre essas a *Baianinha* (1929), de Chocolat e Oscar Mota; *O teu cabelo não nega mulata* (1931), de Lamartine Babo, *Boneca de pixe* (1931), de Ary Barroso e Luiz Iglésia, *A mulata é a tal* (1948) e *Chiquita Bacana* (1949), de Braguinha e a *Boneca de Pixe* de Ary Barroso & Luiz Iglésias, (1938).

1. O IMAGINÁRIO RACIALIZADO NA CULTURA OCIDENTAL, NO SÉCULO XX – EUROPA, ESTADOS UNIDOS E BRASIL: A PROBLEMÁTICA DA REPRESENTAÇÃO DO NEGRO

Pensamos que seja oportuno iniciarmos esse capítulo, revendo o significado do termo “problemática” na perspectiva althusseriana a partir da leitura de Storey (2015). Nesse ponto de vista o conceito de problemática pode ser reconhecido como um sistema composto por crenças, evocações e ideias subjacentes, que estão presentes, de forma velada, em diferentes textos culturais, a partir da noção de ideologia, conforme apresentada anteriormente. (V. p. 28) Para Storey, a função de “ler” é, propriamente, a prática da problemática, ou seja, é o exercício de uma decodificação de um texto, procurando decifrar o que não está manifesto em sua forma, porém, está implícito, velado, subentendido, subjacente a esse aspecto. Conseqüentemente, a aplicação do conceito de problemática possibilita desvelar a relação do texto ou do objeto no interior do contexto ideológico e histórico em que foi produzido.

Nas próprias palavras de Althusser (1980, vol.2, p. 23). “uma simples leitura literal, não vê nos argumentos a não ser a continuidade do texto. É preciso uma leitura *‘sintomal’* para tornar essas lacunas perceptíveis, e para identificar sob as palavras enunciadas, o discurso do silêncio” Seguindo esse pensamento, podemos ter diferentes perspectivas de observação e entendimento a respeito do termo “negro/a”, porque nossa leitura, compreensão e apreciação sobre quaisquer acontecimentos, tal como o racismo, gênero e sexismo estão sujeitos ao lugar em que nos posicionamos (GONÇALES, 1984, p.224).

Na visão de estudos culturais, essa palavra pode ser abordada não como uma expressão isolada, mas no contexto de uma “cadeia de conotações” (HALL, 2013, p.212) de poderosas ressonâncias que frequentemente estiveram associadas a discursos e práticas de exploração social e econômica, desde o início da modernidade no Ocidente. Desse modo, talvez seja possível refletir sobre um conjunto especial de discursos produzidos à volta do termo “negro/negra”, em particular no século XX, que, articulados, implicam nas ideologias de gênero, etnia e formação social, exteriorizados em diversas expressões artísticas e literárias e visíveis em várias representações de nossa cultura popular e visual.

Porém, antes de considerarmos as diferentes maneiras pelas quais o indivíduo negro/negra tem sido representado no Ocidente ao longo dos séculos, vamos observar que esses termos devem ser compreendidos, como uma categoria, um lugar em que o sujeito é

significado e constituído a partir de uma ideologia, neste caso, pela lógica da “branquitude”. (LOURENÇO, 2008, 2010; BENTO, 2014; LABORNE, 2014)

De uma maneira geral, o termo branquitude faz referência à identidade racial branca, que se forma dentro de uma conjuntura histórico-social, sendo ressignificada no decorrer do tempo, e de acordo com o contexto, na medida em que recebe influências diversas, locais e globais (CARDOSO, 2008). Para Cardoso, “a branquitude é um lugar de privilégios simbólicos, subjetivos, objetivo, isto é, materiais palpáveis que colaboram para construção social e reprodução do preconceito racial” (CARDOSO, 2010, p. 611).

Em vista disso, podemos considerar que ser branco indica um padrão normativo inigualável, modelo de excelência de ser humano, que é um dos aspectos mais importantes da branquitude em diferentes sociedades, e que confere ao branco, como indivíduo ou grupo, a ideia de não pertencimento a nenhuma etnia, raça ou quaisquer minorias, buscando se preservar numa suposta noção de invisibilidade (CARDOSO, 2008).

Portanto, branquitude corresponde a um lugar estrutural de onde o sujeito branco vê os outros, e a si mesmo, numa posição de poder, um lugar confortável do qual se pode atribuir ao outro aquilo que não se atribui a si mesmo. [...] A identidade racial branca é o lugar da classificação social a partir da premissa de que a branquitude não seria uma identidade marcada. (FRANKENBERG, apud CARDOSO, 2010, p. 611)

Em outra perspectiva, Hall (2013, p. 208) serve-se de sua vivência, para pensar sobre um “complexo particular de discursos que implicam as ideologias de identidade, lugar, etnia e formação social, geradas em torno do termo negro”. Conforme Hall, a palavra “negro”, adquiriu diferentes significados ao longo de suas experiências na Inglaterra, no Caribe e na Jamaica, pois o termo operava em vários “sistemas de diferenças e equivalências”, oscilando entre a condição de “pessoa de cor”, “preto”, “imigrante” e “não branco”. Embora os termos fossem variados, todos eles inscreviam o negro no mesmo “lugar da cadeia de significantes que constrói identidades através da categoria de cor, etnia e raça”. (HALL, 2013, p.206)

Do mesmo modo, Nascimento (1978, p. 42) faz uso de sua experiência pessoal para criticar as categorizações atribuídas ao negro no Brasil nas ciências sociais, construídas a partir da ótica do *fenótipo* ou *genótipo* que classificam os brasileiros “ora por sua *marca* (aparência) ora por sua origem (raça e etnia)”, destacando que no contexto brasileiro “a *marca* é determinada pelo fator étnico e racial” e, desse modo, categorias como “*preto, negro, moreno, mulato, crioulo, pardo, mestiço, cabra* ou qualquer outro eufemismo” indiscutivelmente, determinam o lugar de um “*homem-de-cor*”, mais precisamente de um “descendente de escravos africanos”.

Logo, será preciso refletir sobre a maneira como a presença do negro foi compreendida e assimilada pela sociedade ocidental, ao longo de uma convivência de séculos com o branco, e de que maneira essas relações socioculturais foram reproduzidas.

Para Hall (Idem, p. 207), o significado de um termo não deve ser entendido como “um reflexo transparente do mundo na linguagem”. Para o autor, o sentido das palavras ou do que elas representam, surge “das diferenças entre os termos e categorias, os sistemas de referência, que classificam o mundo e fazem com que ele seja apropriado desta forma pelo pensamento social e o senso comum”.

Na compreensão de Hall (2013), fundamentada no conceito de Althusser, ideologia é todo imaginário, coletivo ou particular, conceitos, linguagens e representações, utilizados pelas diferentes classes e grupos sociais para significar, categorizar, classificar e tornar compreensível as diferentes formas de organização social.

Consequentemente, Althusser (1980) destaca que é no comportamento e na linguagem, no âmbito do semiótico, do significado e da representação, que se dá a escritura material da ideologia, ou seja, “uma ideologia existe, sempre num aparelho, e na sua prática ou suas práticas. Esta existência é material.” (p. 84)

De acordo com Storey (2015), “os próprios discursos ideológicos nos constituem enquanto sujeitos para os discursos” (p. 195), ou seja, é a prática ideológica que orienta a forma como os homens experimentam sua relação com “as condições reais da existência no nível das representações (mitos, conceitos, ideias, imagens, discursos)”. (p. 154)

Nesse sentido, as ideologias cumprem-se de modo inconsciente, sendo ao mesmo tempo reais e imaginárias e se estendem a todas as formações sociais, uma vez que elas “não apenas convencem grupos oprimidos de que está tudo bem no mundo, mas também convencem os grupos governantes de que exploração e opressão são, na verdade, coisas bem diferentes: atos de necessidade universal”. (STOREY, 2015, p. 154)

Assim, toda forma ou objeto cultural, produzido por meio das práticas sociais, entre as quais podemos mencionar os discursos literários (charges, propagandas, imprensa - jornais e revistas), os discursos visuais (cinema, teatro, musicais, HQ, televisão (séries, novelas), as artes plásticas, as representações carnavalescas (marchinhas, escola de samba, samba, etc..) e outras expressões populares, são permeados de significados e fazem parte do sistema de representação pelos quais nós apresentamos, reproduzimos e significamos o mundo, para nós mesmos e para os outros.

Para Hall (2013, p. 388) a cultura popular “é constituída por tradições e práticas culturais populares e pela forma como estas se processam em tensão permanente com a

cultura hegemônica”. Esta definição faz-se acompanhar da ideia de uma sociedade em constante processo de conflito/consenso, estruturada em torno de constantes tensões e negociações. Assim, textos ou formas culturais são produzidos para tomar partido, consciente ou inconscientemente, nestes conflitos.

De acordo com Burke (2004), seria bem importante e mais compreensível se pudéssemos compreender os estereótipos⁵ de grupos culturalmente distantes, não como simples representações ou como algo que pode e deve ser imitado ou copiado, mas “como exemplos de percepção distorcida e estereotipada de sociedades remotas”. (p. 158)

Desse modo, buscando realizar o inventário das culturas exóticas (incluindo-se aí aquelas do Novo Mundo), de natureza tão exuberante e diversa, habitada por homens tão variados e distintos e diante do crescente interesse da sociedade ocidental moderna pelas diferentes culturas do mundo exterior e pela paixão pelos fatos, uma verdadeira torrente de obras serão produzidas no Ocidente, repletas de tipos humanos representados em um grande quadro comparativo de diferenças, que incluíam trajes históricos e tipos populares.

Diversas obras cujas reproduções apresentaremos adiante, (Figuras 1 a 3) deixaram-nos o “legado do visível e uma ampla possibilidade de leituras e interpretações dos signos exibidos em suas representações e taxonomias” (FREITAS, 2009, p. 27), assumindo a função de datar, nomear e classificar um mundo que se organizava de maneira visualmente distinta. Para Freitas, essas “alegorias” são frutos de construções simbólicas, inscrevendo-se no interior de um processo mais amplo, do qual se alimentava o imaginário europeu em relação ao Novo Mundo. Estas, conforme a autora, “enquanto forma de representação, marcam [...] seu duplo movimento, estabelecendo as diferenças e ao mesmo tempo, incluindo-as em um quadro de referência a valores universais” (Idem, ibidem, 34)

Conforme podemos observar nesses dois artefatos (Figuras 1 e 2), expostos na *Mostra do redescobrimento: negro de corpo e alma* (AGUILAR, 2000) as características físicas dos diferentes grupos humanos que vivem no continente africano são representadas como elementos homogêneos, fazendo referência a grupos gerais, distinguindo-se do europeu por oposição, apontando não apenas para as questões da diferença, mas também remetendo aos princípios da similitude.

⁵ De acordo com Lippman (1961) os estereótipos são imagens mentais que se interpõem, sob a forma de enviesamento, entre o indivíduo e a realidade e formam-se a partir do sistema de valores desse indivíduo tendo como função a organização e estruturação da realidade. Para o autor os estereótipos funcionam como “mapas” guiando o indivíduo e ajudando-o a lidar com informação complexa, mas também como “defesas” que permitem ao indivíduo proteger os seus valores, os seus interesses, as suas ideologias, em suma, a sua posição numa rede de relações sociais. Para o autor, estereótipos não são o espelho da realidade, mas sim versões hiper simplificadas da realidade.

Figura 1 - *Cabeças de africanos*. Artefatos expostos na Mostra do descobrimento: negro de corpo e alma.



Fonte: AGUILAR, 2000, p. 103

Figura 2 - *Par de tocheiros antropomorfos*. Artefatos expostos na Mostra do descobrimento: negro de corpo e alma.



Fonte: AGUILAR, 2000, p. 103

Essas representações nos oferecem a imagem da unidade, apresentando um padrão de homogeneização e universalidade, próprios de uma sociedade, que tinha como projeto, a construção de identidades nacionais, com formas tipológicas próprias, para os diversos grupos de Estados.

A Figura 3, por exemplo, lança, entre outras questões, um “olhar discursivo” para o corpo feminino, apresentando esse corpo como um espaço de construção e desconstrução de identidades e categorias.

Figura 3 - *Guerreira atacando leão*. Um olhar para o corpo feminino.



Fonte: AGUILAR, 2000, p. 159

Portanto, pensar os registros visuais desses objetos em suas múltiplas relações com a sociedade que os produziu pressupõe refletir sobre a reprodução e o consumo dessas produções e sobre a lógica dessas sociedades, em especial a sociedade oitocentista, de perceber e organizar o mundo a partir de uma perspectiva normativa, formal e universal, dentro de um padrão de homogeneização que será expresso nas músicas, nas línguas, nos vestuários, na forma tipológica de diferentes manifestações culturais, que irão definir diferentes grupos e regiões do mundo.

Como destaca Hall, independente da maneira como a cultura negra, suas tradições, comunidades e sujeitos sejam representados na cultura popular – de forma distorcida, estereotipada, autênticas ou não – “nós continuaremos a ver nessas figuras e repertórios aos quais a cultura popular recorre, as experiências que estão por trás delas”. (HALL, 2013, p. 380)

Durante séculos de dominação ocidental, muito das culturas negras foram ignoradas, ou apenas os estereótipos que o Ocidente inventou sobre ela eram conhecidos.⁶ Somente há pouco tempo, surgiu o interesse de historiadores culturais pela ideia de um “outro⁷ não

⁶ Para Burke (2004, p. 155) “quando ocorrem encontros entre culturas, é provável que a imagem que cada cultura possui da outra seja estereotipada”. Segundo o autor o estereótipo pode não ser totalmente falso, mas distorce a realidade, exagerando alguns elementos, omitindo outros, mas em geral, combina aspectos da imagem visual de diferentes etnias, para formar uma “única imagem geral”.

⁷ “O outro pode ser visto como o reflexo do eu” ou como “a construção consciente ou inconsciente da outra cultura como oposta à nossa própria. Nessa ótica, seres humanos como nós são vistos como *outros*”. (BURKE, 2004, p.153-154)

diferenciado” (BURKE, 2004, p. 153). Um “outro”, que tem servido facilmente à manipulação de interesses diversos, à organização de discursos de poder, à instituição de imaginários coletivos e à mobilização do ódio, do medo, da aversão e da onipotência. Conforme mencionado, nem o termo raça, nem os conceitos de negro ou branco são relacionados à natureza do ser, mas categorias instituídas do empenho humano em afirmar ou identificar esse “outro”, que a lógica de conhecimento e poder criou, tentando, muitas vezes, apagar os traços de sua humanidade.

Tomando emprestado as palavras de Said (2007, p. 31) que “o Oriente não é um fato inerte da natureza”, podemos afirmar que, outras expressões como ocidente, negro, índio, branco, homem ou mulher, sejam ideias que de alguma maneira se afirmam categoricamente e até se refletem no interior de “uma história e uma tradição de pensamento, um imaginário e um vocabulário que lhe deram realidade e presença no e para o Ocidente”.

Boa parte dessas definições “opostas” como, negro/branco, ocidental/oriental, natureza/cultura, realidade/aparência, homem/mulher, razão/emoção, são oposições binárias com que nos acostumamos a raciocinar e, em todos estes casos, indicam como os próprios alicerces do nosso pensamento são fruto de determinadas escolhas, em parte de cunho ideológico, em que um dos termos da oposição é privilegiado e relativo a cada estrutura particular de conhecimento, ao contexto histórico trabalhado, de tal forma que longe de se constituir uma oposição horizontal, paritária, cada uma delas se revela uma hierarquia, bem “maquiada”. Partindo da filosofia de Jaques Derrida, Santiago (1976) situa que muito dessa mecânica de pensamento está relacionada a uma operação que consiste em “denunciar, num determinado texto (o da filosofia ocidental), aquilo que é valorizado e em nome do quê” (p. 17). Nesse sentido, a cultura europeia, ocidental, masculina e branca, passa a ter força e identidade ao contrastar com as culturas antagonicas e diversas, vistas como uma espécie de “reflexo do eu” (BURKE, 2004, p.103) ou não legítimas.

Assim, reportando a Said (2007), falar de negritude ou da construção do mito do selvagem, por conseguinte, é falar fundamentalmente, mesmo que não de forma restrita, de um empreendimento cultural europeu e americano, ou de uma relação muito particular entre a África, as Américas e a Europa, especialmente daqueles países que adotaram a prática do colonialismo e do imperialismo, um processo que teve começo nas cortes reais europeias, no século XVI e vai crescer até meados do século 20 na Europa e América, conforme veremos nos capítulos a seguir.

1.1 A Europa: a construção do mito do selvagem

E vem de longe, de muito tempo, portanto, as figuras do imaginário com que se construiu a representação do *Outro*. O manuscrito *Fête bresílienne et triomph a la rivière* (Figura 4) é um dos antigos documentos que narram a chegada de 50 índios tupinambás brasileiros, “estranhos estrangeiros” em terras francesas, no início do século XVI, para participar, como atores, de grandioso espetáculo, por ocasião da chegada do rei Henrique II e sua corte, no porto de Ruão, na Normandia.

Figura 4 - Página do manuscrito *Fête bresílienne et triomph a la rivière*. Cérédi.



Fonte: <http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?document-la-fete-cannibale-de-1550.html>

A página do manuscrito narra um magnífico espetáculo realizado por ocasião da chegada do rei da França, Henrique II, a cidade de Rouen, em 1 de outubro de 1550.

Esse documento atesta não apenas o encontro de diferentes culturas⁸, ou documenta a vida cotidiana dos nativos brasileiros (a pesca, a caça, suas aldeias, sua indumentária) no período do Renascimento, mas colaborou também, para formar o “olhar” do Ocidente sobre

⁸ Para Moisés (2008), essa encenação festiva não seria apenas a representação de um acontecimento exótico ou curioso, mas uma celebração da aliança entre os normandos e o povo tupi, com o intuito de obter sucesso com comércio transatlântico. Afinal, será a partir do século XV, que as potências europeias mais desenvolvidas passaram a sentir a necessidade de expandir seus mercados. Nesse primeiro período do processo de colonização europeia, portugueses, espanhóis, ingleses e franceses estabeleceram, na América, colônias que, ao serem exploradas, garantiam grandes lucros.

os estrangeiros e influenciou profundamente a maneira como o “outro” foi apreendido por quase cinco séculos, ora como o exótico, ora como monstro.

Será a partir do começo do século XIX, entretanto, que assistiremos a uma nova fase de expansão colonial com a política imperialista da Grã-Bretanha, seguida pela França e outros países europeus, os Estados Unidos e o Japão, que vinham se afirmando no contexto mundial por seu desenvolvimento industrial recente, prosseguindo uma estratégia de penetração na Ásia e na África que tinham como finalidade a expansão colonial e, simultaneamente, a determinação de expandir os seus produtos a novos mercados.

O que, de fato, determinará a era do imperialismo será uma profunda mudança no cenário econômico europeu, após a década de 1870, na medida em que o excesso de produção vai demandar um fluxo mais intenso e regular dos produtos e matérias-primas, somando ainda a uma crise econômica que se estenderá até o fim do século. De acordo com Santos (2016, p. 28) “diante desse novo cenário com uma multiplicidade de colônias com suas variadas naturezas e riquezas espalhadas pelo globo seriam necessárias novas formas de inventariar e quantificar o mundo”.

Por outro lado, Lopes (2007, p. 13) destaca que “se por um lado apareceram importantes novidades tecnológicas, por outro os países que as detinham queriam comercializá-las a nível mundial”. Foi nesse contexto que diversos eventos conhecidos como exposições universais, internacionais ou coloniais foram realizados e, “num espírito festivo de progresso, permitiram a promoção industrial, cultural, econômica e política à escala (quase) global”. Nessa perspectiva, a história das exposições estaria ligada à história do consumo e da expansão do capital. Segundo a autora, esses primeiros eventos apresentavam um caráter híbrido e investiam num “forte componente lúdico, de apelo ao maravilhoso e fantástico”, reduzindo seu aspecto didático para alcançar o sucesso pretendido, que era avaliado pelo número de visitantes. Ainda segundo Lopes, as primeiras exposições universais destacavam o novo e encantador mundo industrial e deslumbravam o imaginário coletivo com recentes descobertas científicas.

Santos (2016, p. 15) comenta que essas exposições públicas funcionavam como dispositivo de propagação de um determinado modelo de modernidade e exibiam “o progresso industrial e a superioridade das potências imperialistas, reservando assim um lugar para todas as nações do globo onde o ato de conhecer também era um fator político”. Por outro lado, Plum (1979, p. 10) ressalta que “o valor pedagógico e a significação ideológica destas mostras espetaculares na época da incipiente sociedade industrial eram de um nível extraordinariamente elevado”.

Foi nesse contexto, envolvendo “as nações imperiais do ‘centro capitalista’ e as sociedades colonizadas e englobadas da periferia” (HALL, 2013, p. 33), somado ao impregnado espírito oitocentista de conhecer o mundo exótico, que esses espetáculos públicos, passaram a reunir em um único lugar as riquezas espalhadas em muitas colônias, tornando comum, entre o século XIX e primeira metade do século XX, a exibição de mulheres, homens e crianças vindos da África, Ásia, Oceania ou América, de início em espetáculos de teatro e circo (Figura 5), revistas de cabaré ou jardins zoológicos e, posteriormente, nas exposições coloniais.

Figura 5 - Cartaz de propaganda do circo Barnum & Bailey. Representação de uma selva real que misturava animais selvagens e seres humanos, como curiosidades. Produzido por volta de 1897



Fonte: <http://www.alamy.com/stock-photo-the-barnum-bailey-greatest-show-on-earth-the-realistic->

O cartaz convidando o público para a visitação de um zoológico, representando uma selva real que misturava animais selvagens e seres humanos, como curiosidades, foi produzido por volta de 1897. Como bem representou a exposição *L'invention du sauvage*⁹ – realizada no *Musée du quai Branly*, em Paris, entre 2011-2013 – através de um vasto material composto por cerca de 600 obras e sessões de documentários, esses eventos funcionavam tanto como ferramenta de propaganda quanto como objeto científico, além de incentivarem o desenvolvimento da indústria do entretenimento atraindo multidões de visitantes. Conforme relata Santos (2016), as exposições universais, e incluo aqui, também, as exposições coloniais, não apenas estão vinculadas à história do consumo e da expansão do capital, mas

⁹ Exposição *L'invention du sauvage* (29 de novembro de 2011 e 03 de março de 2012). Musée du quai Branly - Jacques Chirac, em Paris. (disponível em: <http://slash-paris.com/en/evenements/l'invention-du-sauvage>)

também “eram grandes laboratórios exibicionistas” (p. 31), provocando o deslocamento de milhares de pessoas que se reuniam em torno desses eventos para conhecer as mais variadas culturas e os mais diversos lugares e tipos humanos, colaborando inclusive para “intensificar o fenômeno urbano da segunda metade do século XIX” (p. 32). Para o autor “entre os anos de 1851 e 1900 seriam realizadas dez grandes exposições universais [...] e num espaço de 50 anos mobilizaram aproximadamente 172 milhões de visitantes e eram cada vez mais voltadas para entretenimento” (p. 35-36).

O conjunto dessas exposições universais e coloniais revelou o frágil limite entre o exótico¹⁰ e o monstruoso, entre a ciência e o *voyeurismo* e torna evidente a popularidade de tais eventos em todo o mundo, mesclando o discurso científico com o discurso da espetacularidade. Ao longo do processo do desenvolvimento desses verdadeiros espetáculos de variedades, o tema da diferença vai sendo assimilado e representado cada vez mais, como “a deformidade” e ou “o distante”. Desse modo, anormalidades físicas, psicológicas ou diferenças étnicas alcançam daí em diante o status de “espetacular” e ocuparão o lugar de objetos de cena, de raridades, no interior do sistema de representação teatral e social.

Em sua primeira fase, esses shows mostravam indivíduos de terras estrangeiras, ao lado de pessoas portadoras de anomalias ou animais selvagens, relacionando a ideia de estrangeiro a um imaginário fantástico e fabuloso, constituído de tipos exóticos, aberrações e monstros. Seria no espaço do senso comum, ao longo dos tempos modernos, que muitos conceitos sobre o selvagem “se cristalizaram, [...] do ponto de vista das classes cultas europeias, que, através de sua hegemonia mundial, fizeram com que fossem aceitos por toda parte”.¹¹ (GRAMSCI, 1999, p. 137)

Um exemplo muito marcante desse tipo de acontecimento será o da africana Saartje Baartmann (Figuras 6 e 7), que em 1810, aos 21 anos, foi levada para Londres pelo cirurgião

¹⁰ Para Burke (2004, p. 154), nos momentos que ocorrem confrontos entre grupos de culturas diferentes, uma das reações que ocorrem por razão da analogia é “que o exótico se torna inteligível, domesticado”. Numa segunda reação, acontece o contrário, uma construção consciente ou não, “da outra cultura como oposta à nossa própria”, e nessa perspectiva, seres humanos são compreendidos como “outros”, adquirindo novas formas, como animais ou monstros.

¹¹ Na perspectiva de Gramsci (1999), embora a hegemonia da cultura ocidental tenha sido determinante para a cultura mundial ao longo do processo de modernização das nações europeias, é preciso reconhecer a importância e significação das culturas dos povos colonizados, na construção do pensamento europeu e na constituição de sua cultura. Considerando a observação de Hall (2006, p. 243), as culturas não devem ser compreendidas como “formas de vida”, mas como “formas de luta”, sendo a hegemonia, no sentido gramsciano, o resultado das relações de força que “constituem o terreno da luta e do desenvolvimento político e social” (HALL, 2013, p. 343) de uma formação social num determinado período histórico. Ainda para o autor, é no “espaço da cultura popular que as transformações são operadas” e será “nas lutas em torno da cultura, tradições e formas de vida das classes populares” que as transformações no “equilíbrio e nas relações das forças sociais ao longo da história se revelam” (HALL, 2006, p. 231-232). Visto sob este aspecto, o domínio hegemônico não é imposto, “resulta da conquista de um grau substancial de consentimento popular”. (HALL, 2013, p. 346)

inglês Willian Dunlop para ser exibida em uma série de espetáculos circenses, feiras e teatros, trancada em uma jaula em algumas ocasiões, vindo a tornar-se conhecida em todo o mundo como a Vênus Hotentote (SCHWARCZ, 2008).

Figura 6 - Caricatura francesa intitulada *La Belle Hottentot* representando Saartjie Baartman



Fonte: GONÇALVES, 2013, p.45

Figura 7 – *Fêmea da raça dos bosquímanos*. Litografia. LASTEYRIE, 1815



Fonte: <http://www.bnf.fr>

Amanda Braga, em sua tese *Retratos em preto e branco: discursos, corpos e imagens em uma história da beleza negra no Brasil*, discorre sobre a genealogia das “vênus”, destacando que um dos sentidos mais associados ao termo “vênus”, é “mulher de belas formas”. Segundo a autora, essa imagem foi apropriada e ressignificada por várias culturas desde o período pré-histórico, sempre representando a beleza, a virtude e o corpo, usando como exemplo, entre outros, Afrodite, da mitologia romana que corresponde à deusa grega do amor e da fertilidade. Para a autora, no século XIX, o surgimento da *Vênus Noire*, na França fez “deslocar a concepção de uma Vênus, para além de uma distinção entre beleza e virtude [...]. Seria preciso inserir, a partir daqui o domínio do corpo na concepção de uma Vênus, este, distinto e desvinculado da concepção de beleza”. (BRAGA, 2013, p. 57- 80)

Sarah foi observada como um espécime de mulher de raça bosquímana pelo cientista, Georges Cuvier¹², um naturalista que deduziu teorias sobre a inferioridade de algumas raças humanas, em 1815, e de acordo com Schwarcz (1993) tornou oficial o termo raça na história da ciência moderna. Saartjie Baartman despertara grande fascínio entre os viajantes e colonizadores europeus, por possuir uma estrutura física que destacava suas nádegas protuberantes, característica comum às mulheres da etnia dos bosquímanos.

Tais atributos físicos eram considerados exóticos e de natureza “animalesca” aos olhos europeus. Conforme Lugones (2014, p. 936), tal distinção passou a ser a marca do que será considerado como humanidade e civilidade. Nessa perspectiva, “apenas os civilizados são homens ou mulheres”. Homens e mulheres não brancos são compreendidos pelos ocidentais como “espécies não humanas – como animais, incontrolavelmente sexuais e selvagens” (Idem, ibidem, p. 936). Nesse sentido, a presença da jaula nas exposições de Sarah sinalizava algo de “caráter supostamente perigoso, selvagem e incivilizado, diretamente relacionado, à época, à crença de uma sexualidade ameaçadora, já que incontrolável”. (BRAGA, 2013, p. 66)

Esse momento marca claramente que “a lógica categorial dicotômica e hierárquica é central para o pensamento capitalista e colonial moderno sobre raça, gênero e sexualidade” (LUGONES, 2014, p.935). Percebe-se, da mesma maneira, que a distinção entre as categorias de civilizado e selvagem, termo esse associado ao grotesco tanto nas formas como nos gestos, justificava inclusive as exposições públicas do corpo desnudo de Saartjie, para apreciação, recreação e curiosidade de sua “monstruosidade” e desumanidade: “nesse palco, o hotentote será a prova final do parentesco entre o animal, o monstro e o selvagem”. (BRAGA, 2013).

Tal fato demonstra a importância do discurso científico no século XIX, como uma prática discursiva que inscreveu o corpo como lugar de significação de diferenças raciais, étnicas e sexuais. Sob outra perspectiva, os países neocolonialistas europeus fundamentavam com sua ideologia científica, a convicção de uma missão civilizadora, a eficácia das civilizações industriais e a ampliação de mercados e das fontes de matéria prima. Desse modo, instituições, particularmente no campo das ciências, nessas nações, realizavam

¹² George Cuvier foi um dos pensadores científicos dominantes na França da primeira metade do século 19, ressoando com os preconceitos raciais da época, e sua influência foi bem relevante. Naquele contexto, ele pesquisou os africanos negros que considerava inferior às outras raças. Pouco depois da morte de Saartjie Baartman, ele prosseguiu com a dissecação de seu cadáver em nome do progresso do conhecimento humano, exibindo o resultado de seu trabalho na Académie de Médecine. A publicação de suas pesquisas em *Observations sur le cadavre d'une femme connue à Paris et à Londres sous le nom de Vénus hottentote*, atesta as teorias racistas da época. Saartjie Baartman é descrita através de seus traços mais parecidos com macacos do que com a raça negra. (GUSMÃO, 2014)

pesquisas e expedições científicas, “embebidas da visão eurocêntrica para o estudo do outro não-civilizado” (GONÇALVES, 2013, p.45).

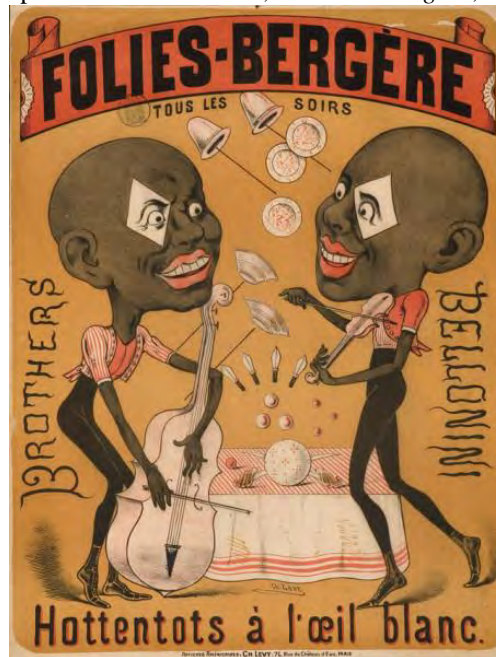
No período entre 1870 e a Segunda Guerra Mundial, alguns lugares se especializam em “espetáculos étnicos”, como o *Crystal Palace*, em Londres, o *Madison Square Garden*, em Nova York, o *Folies Bergère* (Figuras 8 e 9), em Paris, ou *Panoptikum Castan*, museu de cera em Berlim.

Figura 8 - Cartaz de propaganda de espetáculo encenado pelos músicos e atores *Les Raynors*, no Teatro de *Folie-Bergère*, em Paris, c. 1882



Fonte: <http://www.sammlungen-archive>

Figura 9 - Litografia para a divulgação do show *Hottentots à l'oeil Blanc*, apresentado pelos Irmãos Bellonini, no *Folies-Bergère*, Paris, c. 1884



Fonte: <http://www.mutualart.com/> Artwork/
Folies-BergereBrothers-Bellonini/

Aparentemente, como podemos observar nos cartazes que anunciam alguns desses espetáculos, é possível que esse momento tenha representado a profissionalização desse gênero de apresentação e de seus profissionais, o momento de “corporativismo econômico, em que esses grupos profissionais ou ocupacionais reconhecem seus interesses básicos comuns”.¹³ (HALL, 2013, p. 344)

Esses artistas, de agora em diante, não representam apenas selvagens, aborígenes, amazonas, os encantadores de serpentes (Figura 10), acrobatas japoneses e dançarinas do ventre, mas também o personagem mítico Buffalo Bill – uma referência ao imaginário do Oeste americano não civilizado, que desembarcou em Paris em pessoa para se apresentar na Exposição de Paris de 1889 “com seus índios peles-vermelhas, seus cavalos selvagens e seus *cawboys*, mais búfalos, cervos e coiotes, com cerca de 300 pessoas e uma verdadeira invasão de um mundo estranho em solo europeu” (PESAVENTO, 1997, p. 199) – ou o palhaço profissional, como Chocolat (Figura 11).

¹³ Seria por exemplo, entre os anos 1870 e 1890, que a arte do palhaço se expande para além do picadeiro do circo (BOLOGNESI, 2003), vindo a ser representada, também, em espetáculos de variedades que aconteciam em teatros, uma forma de apresentação pública muito popular no século XIX, que tinham diversas nomeações, entre essas *minstrel show*, *vaudeville*, *café-teatro*, comentadas em nosso primeiro capítulo.

Figura 10 - Mary Sahloo interpretando a personagem *Princess Sahloo* no Hubert's Museum, Nova York, entre os anos de 1943-1950



Fonte: Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/stevesobczuk/>

Figura 11 – *Chocolat dansant un bar*. Litografia produzida pelo artista impressionista Toulouse-Lautrec, 1896



Fonte: Institute Nacional d'Histoire de l' Art
<http://www.bibliotheque-numerique.inha.fr/idurl/1/13087>

Chocolat, considerado o primeiro palhaço negro da história, imortalizado por uma série de expressões visuais produzidas pelo artista impressionista Toulouse-Lautrec, 1896, entre outros, era Raphael Padilla, um cubano, negro, que formava uma dupla, com George Footit, filho de um diretor de circo, que também atuava no picadeiro como cavaleiro e trapezista. A dupla Footit e Chocolat (Figura 12), explorava um “jogo de forças entre as duas

personagens antagônicas” (BOLOGNESI, 2003, p. 73), oposição que era bastante aproveitada em cena pelos dois tipos tão diversos de palhaços.

Figura 12 - *Footitt e Chocolat*. Dupla de tipos antagônicos de palhaços do século XIX



Fonte: BOLOGNESI, 2003, p. 73

Footitt vai-se fixando como um palhaço branco, com uma identidade visual bem próxima ao Pierrô, um tipo clássico da *commedia della'arte*¹⁴, que apresentava-se em cenas compostas originais e trazia como traço marcante uma “boa educação, refletida na fineza dos gestos e a elegância nos trajés e nos movimentos”, emprestando para a comédia “a elegância da tradição aristocrática”, compreendida no Ocidente, como um privilégio apenas de alguns homens brancos. (Idem, p. 72)

Em contraposição, Chocolat, um palhaço negro, embora usasse um figurino composto por elementos característicos da indumentária contemporânea de um cavalheiro inglês, de status elevado, na virada do século XIX para o século XX (LURIE, 1997), apresentava como característica básica do personagem, um jeito rude e meio estúpido, desajeitado e mal educado. (BOLOGNESI, 2003)

Retomando o tema, Santos (2016, p. 23) ao referir-se às exposições destaca que uma variedade de documentos foi produzida para essas amostras, como jornais, crônicas, catálogos, fotografias, cartão postal, filmes, folhetos de divulgação do evento, “verdadeiros inventários das forças produtivas, das condições sociais e políticas”. (Figuras 13 a 16).

¹⁴ “A *commedia dell'arte* italiana era apenas a mais famosa e elaborada entre as numerosas variedades da farsa europeia, [...] na qual cada personagem tem seu repertório pessoal de fantasias e a retórica do seu papel. [...] Contudo, no teatro popular, as unidades básicas não eram as palavras, mas os personagens e ações”. (BURKE, 1998, p.216; 236 e 237)

Figura 13 – *Partecipante Anônimo*. Espécie de certificado de participação na exposição de Lyon em 1904



Fonte: <http://www.pepitesdor.blogspot.com.br/>.

Figura 14 - *Anônimo da Abissínia*. Feira de Hamburgo, século XIX/XX



Fonte: <https://www.cristallebeaute.wordpress.com/category/expositions>

Figura 15 - *Crianças índias norte-americanas*. Cartão Postal exibindo índios conhecidos popularmente como peles vermelhas, 1911



Fonte: <https://www.achac.com/zoos-humains/human-zoos-the-invention-of-the-savage/WEB.pdf>.

Figura 16 - *Grupo de Aborígenas da Austrália*. Cena construída no *Folies-Bergère*. 1885



Fonte: <https://www.achac.com/zoos-humains/human-zoos-the-invention-of-the-savage/WEB.pdf>

Conforme podemos observar nos materiais de propaganda utilizados para promover essas exposições públicas, as exposições universais e coloniais, entre os anos de 1878 e 1930, assimilam cada vez mais a estética do exótico em suas produções. (Figura 17)

Figura 17 - *Exposição etnográfica: aldeias do Senegal e de Daomé.* Cartaz de propaganda sobre a Exposição Colonial em Lyon, 1894



Fonte: <http://www.achac.com/zoos-humains3>

Em diálogo com a perspectiva da fenomenologia existencial de Merleau-Ponty (1999), Csordas (2002) alega que o ponto de partida para uma análise cultural é a experiência corporal, ou seja, perceber o modo como os sujeitos se envolvem e incorporam, espontaneamente, as práticas e os discursos de sua época, o mundo e o dia-a-dia. Nesse sentido o corpo de uma pessoa é o “solo existencial da cultura” (idem, p. 4), lugar da articulação do objeto e do sujeito. Visto desse ângulo, a linguagem ou as linguagens, como por exemplo, o sistema de signos do vestuário e da moda pode ser compreendido para além da representação, como o princípio de uma maneira de estar no mundo, como a síntese da “encarnação” das ideologias que constituem o sujeito histórico e sociocultural. Desse modo, a corporeidade é o lugar privilegiado de articulação, da dualidade, entre o corpo objeto e o corpo subjetivo.

Assim, podemos refletir sobre a representação dos corpos negros integrados a paisagens idealizadas e pitorescas, na composição desses materiais de propagandas, como se

funcionassem como espelhos da alteridade, do outro lugar e do outro. Nesse lugar eles andam nus ou seminus, sua nudez não é interdita, seus corpos estão absurdamente livres das modelagens justas, da costura ocidental e das imposições sazonais da moda. Mas esses corpos não estão livres da história e das ideologias hegemônicas que os constitui como sujeito, mas que, em contrapartida, negociam também. Não podemos esquecer que o corpo sempre “teve seu lugar na sociedade, sua presença no imaginário e na realidade, na vida cotidiana e nos momentos excepcionais e sua história sofreu modificações em todas as sociedades históricas.” (LE GOFF, 2006. p. 10). Nesse contexto, os corpos negros, feminino e masculino, contrapõem-se às tendências da moda moderna no Ocidente. (Figura 18)

Figura 18 - *Fashion plate*, in *Tailor and Cutter*. Casal aristocrático inglês vestindo-se a moda da segunda fase da era vitoriana., 1870



Fonte: LAVER, 1985, p. 192.

Como ressalta Said, “as ideias, as culturas e as histórias não podem ser seriamente compreendidas ou estudadas sem que sua força ou, mais precisamente, suas configurações de poder também sejam estudadas” (SAID, 2007, p. 32). Desse modo, falar da cultura negra ou de um imaginário negro na cultura ocidental, fazendo uma alusão ao “Orientalismo” de Said, “é falar de uma relação de poder, de dominação e de graus variáveis de uma hegemonia complexa” (SAID, 2007, p. 32).

Para Hall (2013, p. 362), numa perspectiva gramsciana, quaisquer formas de fenômenos sociais, como o racismo ou etnocentrismo, devem ser observadas dentro da

“especificidade histórica dos contextos e ambientes nos quais elas se tornam ativas”. Conforme o autor, embora essas formas possuam características gerais, só será possível compreendê-las se analisarmos, sua especificidade histórica e a maneira como essas características gerais são modificadas, transformadas e ressignificadas ao longo dos tempos. Nesse sentido “o ‘racismo’ se não for um fenômeno exclusivamente ideológico, possui dimensões críticas ideológicas”. (HALL, 2003, p. 369)

Conforme veremos a seguir, os conceitos sobre negritude vão se fixando e produzindo diferentes discursos sobre o negro nos EUA e no Brasil, ao longo do século XIX e início do século XX, ora apoiados na ideia de negro selvagem, bárbaro e não humano ora amparados por um conceito de negritude, ligado a ideia de sabedoria, inocência, pureza e tradição, pensamento associado à valorização da cultura negra, muito motivada pelo movimento conhecido como negrofilia¹⁵, que iria mobilizar a Europa nos anos 1920, como será visto mais adiante.

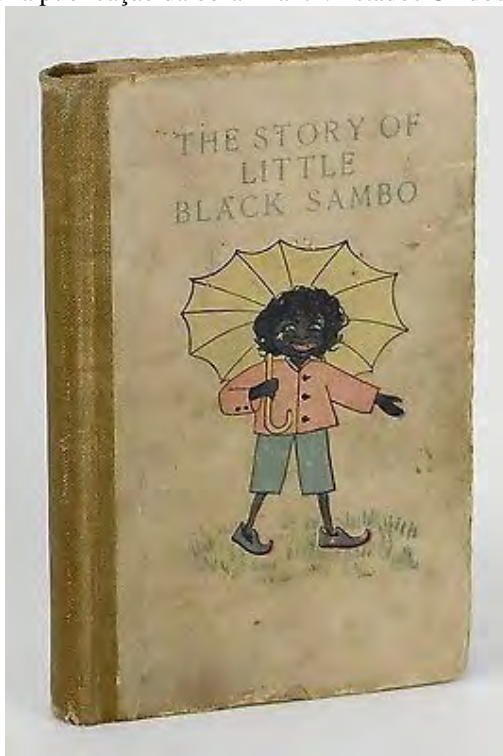
1.2 Os Estados Unidos: O discurso da racialização

Inicialmente, convém relembrarmos que as questões relacionadas à raça foram centrais em amplos debates no século XX, ganhando legitimidade e apoiados em discursos acadêmicos, especialmente a partir do olhar europeu. Nos Estados Unidos, por exemplo, categorias e termos foram forjados, como estratégia de distinção entre grupos diferentes, visando a (SANTORO, 2014), “reafirmação de si e de pertencimento ao seu grupo social”. Entre esses, o termo *pickaninnies*¹⁶ era usado para classificar meninos e meninas negros, e a imagem estereotipada do *Litte Black Sambo* (Figuras 19 a 22) seria um exemplo entre muitos outros.¹⁷

¹⁵ Sobre o conceito de negrofilia ver Archer-Straw (2000)

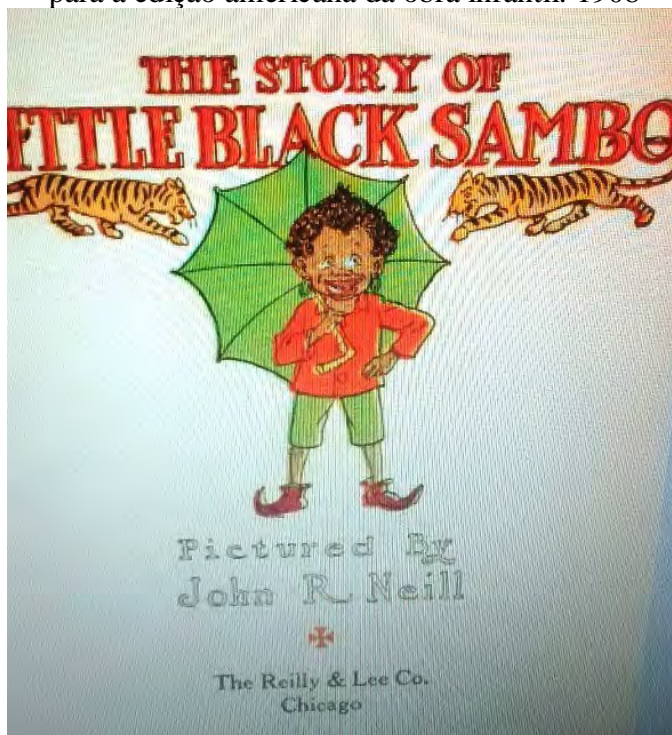
¹⁶ No contexto americano, o termo *pickaninny* foi usado na região sul do país, para referir-se a filhos de escravos africanos e, mais tarde, para os filhos de cidadãos negros americanos. Essas representações, geralmente, mostravam essas crianças expostas á situações humilhantes, vindo o termo a tornar-se pejorativo.

Figura 19 - *The story of Little Black Sambo* Desenho feito para capa da primeira publicação da obra infantil. Estados Unidos, 1900



Fonte: <https://www.ebay.com/itm/The-Story-of-Little-Black-Sambo-HELEN-BANNERMAN>

Figura 20 - *The story of Little Black Sambo*. Ilustração criada para a edição americana da obra infantil. 1908



Fonte: Bannerman, 1908, p. 11.

Figura 21 – *Sambo*. Representação de uma versão mais selvagem e demoníaca, quando despido de suas vestes refinadas, seu sapato e guarda chuva, 1908



Fonte: BANNERMAN, 1908, p. 26

Figura 22 - *Sambo e sua mãe, Black Mumb*. A representação visual de ambos os personagens guarda semelhança com a caracterização de atores do *minstrel show*



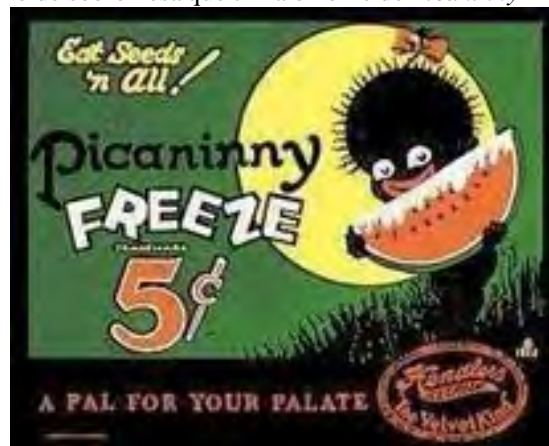
Fonte: YUILL, 1976, p. 9.

Pesquisa realizada por Yuill (1976) tem como objetivo compreender a problemática dessa aparentemente simples narrativa infantil que se torna popular desde sua primeira edição na Inglaterra em 1899. Segundo o autor, ainda que a primeira publicação da obra tenha ocorrido na Inglaterra, o livro também alcança enorme sucesso nos Estados Unidos a partir de 1900, estando presente em livrarias, bibliotecas públicas e escolas e transformando Sambo num personagem público e extremamente popular, sendo traduzido para vários idiomas incluindo francês, espanhol (*El negrito Sambo*¹⁸), alemão e árabe.

¹⁸ Publicado pela editora Molina Barcelona (1962).

Desse modo, as primeiras representações visuais de *pickaninnies* mostravam meninos negros, uma caricatura infantil, que traziam como características marcantes os olhos esbugalhados, cabelos desgrenhados, lábios vermelhos e grossos. Entre as diferentes representações mais recorrentes do tipo, ele aparece com uma bocarra tão grande, que é comparada a uma melancia. (Figura 23)

Figura 23 - Propaganda de sobremesa gelada. Reprodução de um cartaz Americano de sobremesa que tinha o nome de *Picaninny Freeze*, 1920



Fonte: <https://www.amazon.com/Picaninny-Freeze-Cream-Sign-16in /dp/B00149FEW0>.

Vale acrescentar que o termo *pickaninny* também foi muito usado no passado para descrever o aborígene australiano. Segundo Strömberg (2003), nas primeiras ilustrações americanas, datadas entre o fim do século XIX e o começo do XX, os negros são associados à imagem de selvagens nativos, com ossos atravessados no nariz como adereços e vestindo tangas ou saias de palha. Tais conceitos prevaleceram na percepção que tinham todas as sociedades das Américas até boa parte do século XX e em diferentes formas de expressão da cultura americana igualmente.¹⁹ (Figura 24)

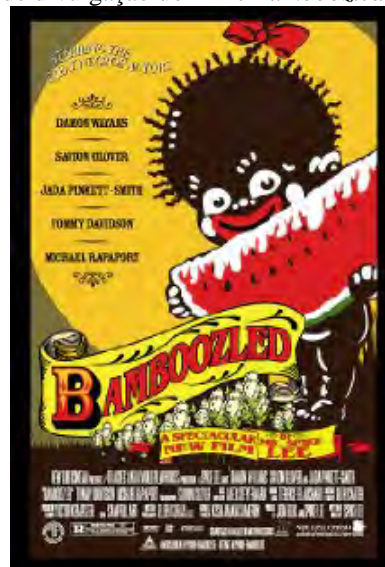
¹⁹ Spike Lee, diretor de cinema, afro-americano, traz um enfoque especial sobre a questão racial em seus filmes. Em *Bamboozled*, o diretor apresenta os personagens mais populares da iconografia afro-americana. O cartaz de divulgação do filme reproduz uma antiga propaganda americana. (ver Figura 25) Lee aborda nesse filme, de maneira crítica, uma genealogia dos antigos *minstrel shows* um tipo de espetáculo teatral popular, tipicamente americano, produzido na primeira metade do século XIX, que reunia artistas brancos maquiados como negros, usando uma maquiagem conhecida como *blackface*. Essa caracterização tinha traços comuns aos tipos negros: os lábios grossos e geralmente vermelhos, os olhos destacados por uma tinta branca com as luvas e as meias da mesma cor, construindo um estereótipo visualmente marcante e associado a uma ideia de negro ignorante, preguiçoso, tagarela, supersticioso e musical.

Figura 24 - *Quadrinhos dos anos 1930*. Cena de história em quadrinhos narrando aventuras do personagem americano Mickey, originalmente em preto e branco, mostrando selvagens africanos, representados com traços estereotipados perseguindo o camundongo



Fonte: Disponível em: http://entretenimento.uol.com.br/album/mickey-82anos_album.jhtm.

Figura 25 - Cartaz de divulgação do filme *Bamboozled*, de Spike Lee. 2000



Fonte: Disponível em: <http://tvtropes.org/>

Uma das primeiras e das mais populares versões femininas de *pickaninnys* será *Topsy*, um dos personagens da obra *Uncle Tom*, romance antiescravagista, escrito pela autora americana Harriet Beecher Stowe e publicado em 1852. Originalmente, a menina *Topsy* é representada na história como uma criança selvagem, malvestida, muito travessa, escrava e negligenciada. (Figura 26) A personagem é apresentada como uma escrava malcomportada que precisava de correções. Tinha o olhar irrequieto, os cabelos lanosos em tranças, vestia um único figurino, muito velho e desgastado, andava descalça e estava sempre sujeita à complacência da filha de seu senhor.

Figura 26 - *Topsy*. Personagem do livro infantil *The story of Topsy from Uncle Tom's Cabin*



Fonte: <http://www.archive.org>

Ao longo das primeiras décadas do século XX, a obra *Uncle Tom* sofreu diversas adaptações para o cinema e para a televisão, entre essas *Topsy and Eva* (Figura 27), em 1927. De seu elenco participavam as irmãs Duncan: Rosetta, como Topsy, caracterizada como uma menina negra, e Vivian, como Little Eva. Irmãs na vida real, elas representariam duas irmãs nessa versão: uma negra, trazida por uma cegonha-preta que a deixa cair em uma lata de lixo e a outra carregada por uma cegonha branca que a entrega na cama de sua mãe. No mesmo ano, os estúdios da Universal vão lançar o filme baseado no romance *Uncle Tom*, uma superprodução que levaria dois anos para ser concluída, em que a atriz Mona Ray, branca (Figura 28), era caracterizada com maquiagem *blackface* para representar a escrava Topsy. A ideia de menina irrequieta, traquina, arteira, endiabrada e peralta vai estar presente também nessa adaptação.

Figura 27 - *Topsy and Eva*. Da série produzida pela United Artists em 1927. Vivian Duncan como a Pequena Eva e Rosetta Duncan como Topsy



Fonte: Disponível <https://valmoncada.wordpress.com>

Figura 28 - A atriz *Mona Ray* como a personagem Topsy, em uma das diversas

adaptações da obra *Uncle Tom's Cabin*, 1927



Fonte: Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/>

Pudemos observar que algumas características visuais do *pickaninny* ressoam, ainda, em outro estilo de ilustração associado a um gênero de música conhecido como *coon songs*, muito popular nos Estados Unidos e nos países de língua inglesa, nas últimas décadas do século XIX.²⁰ Tais músicas tinham como objetivo o humor e quase sempre usavam o ritmo sincopado do *ragtime*. Eram apresentadas nos *vaudevilles*, um teatro de entretenimento de variedades, predominante nos Estados Unidos e Canadá, em que menestréis, artistas brancos pintados de preto e, posteriormente, afro-americanos, imitavam os dialetos dos negros, criando caricaturas por vezes cruéis e racistas, apresentando imagens depreciativas e estereotipadas. (Figuras 29 a 33)

Figura 29 - Cartaz produzido em 1900, por William H. Oeste, para um *minstrel show*, que mostra a transformação de um ator usando uma caracterização conhecida como *black face*



Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Minstrel_PosterBillyVanWare.jpg Figura 30 - Capa de partitura da canção *Coon Coon Coon*, 1901, EUA. Observa-se a imagem do

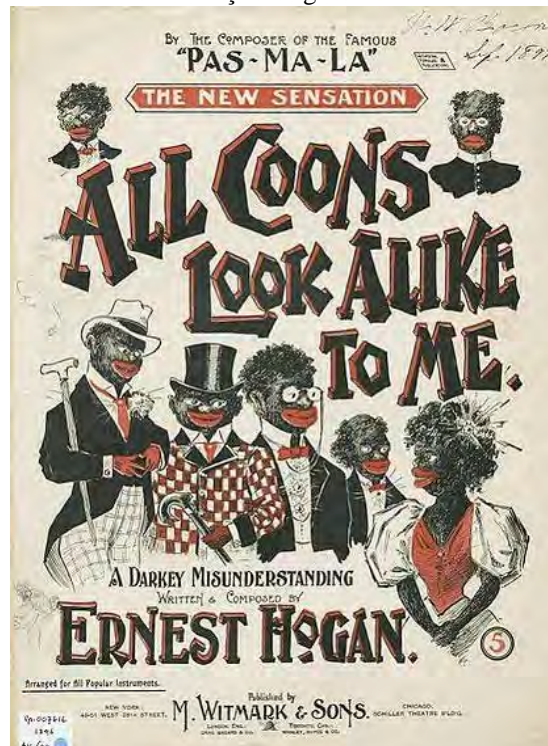
²⁰ O gênero de canção *coon* continuaria popular até a década de 1920 quando cairia em desuso a partir das críticas por sua tendência racista.

Figura 30 - Capa de partitura da canção *Coon Coon*, 1901, EUA. Observa-se a imagem do protagonista do show de menestrel, o ator e cantor, Lew Dockstader usando uma máscara *blackface*



Fonte: Disponível em: <http://memory.loc.gov/diglib/ihas/loc.award.rpbaasm.0496/default.html>.

Figura 31 - Capa de partitura musical escrita por Ernest Hogan, primeiro afro americano a produzir e estrelar um show na Broadway. Atribui-se a ele a criação do gênero musical conhecido como *ragtime*



Fonte: <http://memory.loc.gov>

Figura 32 - Detalhes da capa da partitura da obra *The celebrated negro melodies*, 1843



Fonte: Disponível em: <https://www.otrcat.com/early-history-of-minstrel-shows-civil-war-3>

Figura 33 - Cartaz de show de *minstrels*, por volta de 1844



Fonte: Disponível em: <http://xroads.virginia.edu/~ug02/barnes/darkbehind.html>.

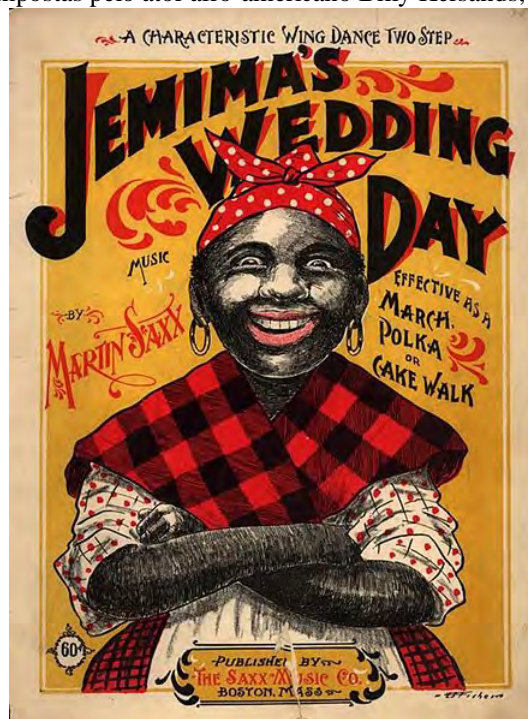
Esses tipos, no século XIX, desempenhavam o papel de bufão, do comediante tolo e desengonçado, características que correspondem, igualmente, as do palhaço *Chocolat*, citado anteriormente. Para Chinem (2013, p. 47), “muitas das configurações e ideias sobre os negros eram sintetizadas” e reproduzidas nessas representações, que ajudaram “a massificar e reforçar estereótipos raciais sobre os negros, ao satirizar seu modo de vestir, suas maneiras e seu linguajar incorreto”.

Fonseca (2006) ressalta que a caricatura é uma representação plástica ou gráfica de uma pessoa, tipo, ação ou ideia, da qual o sentido será apreendido espontaneamente, podendo

ser invertido diante de seu aspecto ridículo ou grotesco. Segundo o autor a caricatura é um desenho que, pelo traço e seleção criteriosa de detalhes, acentua ou revela certos aspectos ridículos de uma pessoa ou de um fato. Geralmente é produzida tendo em vista um público para quem o modelo original, pessoa ou acontecimento, é conhecido.

O ator afro-americano Billy Kersands, comediante e dançarino muito popular da segunda metade do século XIX, conhecido por sua atuação nos *minstrel shows* usando *blackface*, ficou famoso pelas expressões faciais engraçadas que usava, especialmente quando se concentrava em sua enorme boca que ele contorcia de inúmeras maneiras. Criou não só caricaturas de negros tolos e sem discernimento, mas também muitas *coon songs* que se tornaram conhecidas do público. Entre elas, *O dia do casamento de Jemima* (Figura 34) que ficaria marcada pela personagem central do musical e seria, inclusive, referência para a construção da identidade de uma marca americana de mistura para panquecas, molhos e produtos para café da manhã das mais tradicionais do mercado americano, a conhecida *Aunt Jemima* (Figura 35).

Figura 34 - Capa da partitura de uma das músicas do show, *O dia do casamento de Jemima*, compostas pelo ator afro-americano Billy Kersands, 1899



Fonte: Disponível em: <http://www.theatlantic.com/national/archive/2013/05/the-mammy-washington-almost-had/276431/>.

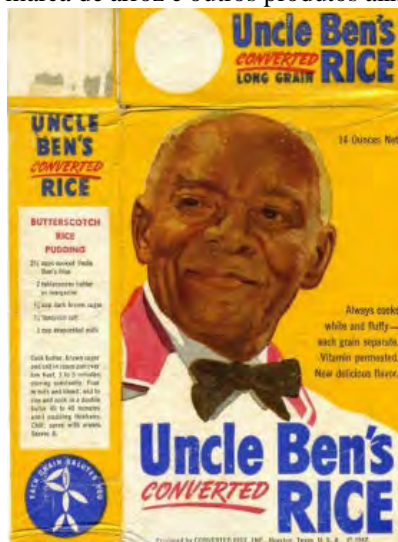
Figura 35 - Propaganda de massa para panquecas da marca *Aunt Jemima*, c. 1917



Fonte: <https://www.thoughtcatalog.com/nico-lang/2013/09/41-mind-blowingly-racist-vintage-ads-you-need-to-see/>

Estas imagens estereotipadas farão parte do imaginário americano e se tornarão tão familiares para a sociedade de finais do século XIX que serão usadas para estampar produtos como açúcar, sabão, farinha de trigo e cereais como *cream of wheat* e *Uncle Ben* (Figura 36), entre outros.

Figura 36 -Imagem estereotipada do imaginário americano. Propaganda da marca *Uncle Ben's*, marca de arroz e outros produtos alimentícios 1930



Fonte: Disponível em <http://www.authentichistory.com/diversity/african/2-tom>

O cinema americano também se utilizou desse estereótipo celebrizando o ator Al Jolson (Figura 37) no primeiro filme sonoro da história: *The Jazz Singer*, de 1927.

Figura 37 - Ator americano Al Jolson, com *blackface*, 1927



Fonte: <http://www.tikiroom.com/tikicentral/bb/viewtopic.php?topic=>

Se, por um lado, o olhar dominante vai “desenhar” a ideia de homens afro-americanos sempre felizes, com ares estúpidos e sem preocupações, por outro, a mulher afro-americana será representada, com muita frequência, como Mammy (Figura 38), personagem pouco inteligente, inocente e gorda, ou como Prissy (Figura 39), uma criada estabana e mentirosa, engraçada e atrapalhada, uma *picaninny* mais velha, que se tornaram clássicos da história do cinema mundial, a partir do lançamento do filme norte-americano *E o vento levou*, de 1939.

Figura 38 – *Mammy*. A mais sensível e clarividente personagem da história narrada no filme *E o vento levou*, de 1939



Fonte: Disponível em <http://www.theatlantic.com/national/archive/2013/05>

Figura 39 – *Prissy*. A personagem, estabada e mentirosa, engraçada e atrapalhada do filme *E o vento levou*



Fonte: <http://black-face.com/Butterfly-McQueen.htm>.

Tal como nos EUA e na Europa, o Brasil também verá diversas representações de negros, presentes no cotidiano, seja em filmes, fotografias, novelas, vídeos, propagandas e registros digitais, em artefatos de uso corriqueiro, como xícaras, abridor de latas, bibelôs, saleiros e pimenteiras ou em nossas expressões musicais e literárias.

Veremos a seguir, de que maneira as relações sociais, específicas da segunda metade do século XIX até a primeira metade do século XX, foram definidoras na construção, discursiva e visual, da imagem do “corpo” negro e na formação de um imaginário racializado e generificado no Brasil.

1.3 O Brasil: O discurso do colonizado e a importação das categorias raça, gênero e cultura

De modo diferente do que se passou nos Estados Unidos e na Europa, no Brasil, historicamente falando, todas as instituições vigentes foram fundadas com base num sistema escravocrata e dentro de uma forma de pensar muito específica: uma lógica de propriedade privada e capitalista, que articulou a própria inserção jurídica de pessoas escravizadas como coisas e como propriedades. (RAMOS, 1995)

Para o autor, falar do Brasil é falar de um país que foi forjado dentro de uma lógica colonial, um lugar em que todos os registros foram estabelecidos no sentido de servir à

metrópole e às potências colonizadoras. Assim, falar de países colonizados ou pós-colonizados, é falar de um sujeito colonial “sobredeterminado de fora” (FANON apud BHABHA, 2013, p. 81), é falar, do mesmo modo, que os termos de quaisquer disputas nesse lugar, seja política, social ou cultural, foram dados de fora para dentro, ou seja, das metrópoles para as colônias.

De acordo com Ramos (1995), no Brasil, “a ideia de nação precedeu ao fato da nação mesma” (p. 115), uma vez que os projetos de nacionalidade vão se construir na Europa em outros termos e dentro de uma disputa de poder territorial, cultural, social, religiosa e de classes.

Desse modo, seguindo o pensamento do autor,

quando o colonizador chegou ao Brasil não encontrou povo, como encontrou no México, no Peru, na Índia. Encontrou um “material etnográfico”, uma “espécie de matéria inorgânica” de que dispôs segundo seus propósitos. Operou em espaço historicamente vazio, que passou a ser ocupado por portugueses e africanos, os contingentes fundamentais formativos de nossa população, uns e outros alienígenas. Esse conjunto de alienígenas não constituía um povo no Brasil, e aos seus descendentes faltaram, durante muito tempo, condições para se tornar povo. Em 1822, quando o Brasil se declara independente de Portugal, o brasileiro era menos uma efetiva realidade histórica do que uma ficção cômoda. O povo brasileiro é ainda hoje uma entidade histórica *in statu nascendi* (RAMOS, 1955, p. 115).

Ou seja, no momento da independência, o Brasil era um “espaço historicamente vazio, distante do que os europeus concebiam como uma nação, sem um povo singular tal como era reconhecido na Europa”. Nesse caso, o termo *nação* compreendia um povo formado por homens brancos, diferenciados entre os sexos feminino e masculino, civilizadamente calçados e vestidos com trajes pesados, modelados adequadamente para abrigar e diferenciar esses corpos, que falavam a mesma língua, tinham a mesma religião, costumes e hábitos idênticos.

Em outras palavras,

As diferenças e desigualdades entre os indivíduos encontraram um momento especialmente favorável com a descoberta do Novo Mundo, ou seja, aquelas concepções de superioridade versus inferioridade ou civilização versus barbárie, colocadas em práticas nos imperialismos de alguns povos sobre outros e fundamentados em argumentos como, direito natural, dever cristão ou existência de um determinado tipo de história que permitiria alguns povos se intitulem nações consolidadas em contraste com os demais e que estavam sendo utilizados em processos colonizadores tanto na Ásia quanto na África, ganharam força com a descoberta pelos europeus das terras do chamado Novo Mundo (CARVALHO e MACIEL, 2016, p.128-129).

Desse modo, mesmo antes de existirmos historicamente, já existíamos qual quimera para os europeus, “uma utopia [...], um país do futuro, Novo Mundo, enfim, uma existência premeditada, imaginada e projetada ideologicamente pelo outro” (VELLOSO, 1988, p. 240). Consequentemente não haveria aqui um sentido de nacionalidade, posto que um dos elementos fundadores da nação, *a priori*, é “o povo” cuja identidade jamais poderia formar-se no vácuo, tendo-se constituído a partir de uma lógica de dominação que precedeu, justamente, a lógica de identidade de “povo”.

Logo foi preciso criar um sentido de nacionalidade para esse imenso território, “fixado nas fronteiras deslizantes entre barbárie e civilidade” (BHABHA, 2013, p. 78) habitado, por um lado, por povos pré-modernos que ainda não se organizavam em formas de indivíduos e sociedades e, por outro, pelo europeu moderno.

Para compreendermos melhor como essa ideia de “povo brasileiro” foi construída, é determinante percebermos que as categorias de raça, gênero e cultura, não devem ser compreendidas apenas no plano abstrato e ideológico, devem ser pensadas de modo objetivo e sincrético, sem que se exclua ou separe o contexto histórico, econômico, político, psicológico ou social. (RAMOS, 1995)

Da mesma maneira, devemos prestar atenção ao aspecto da justaposição do conceito de cultura com o conceito de raça, utilizados quase como um eufemismo um do outro, bem como nos modos das rearticulações que experimentam ambos os conceitos, ao longo da história, seja em termos de um determinismo teológico, biológico, seja, posteriormente, em termos culturais (RAMOS, 1995).

Ademais é importante ressaltar que quando nos referimos ao racismo biológico ou cultural, não estamos falando do racismo científico no século XIX que discutimos anteriormente, ou seja, da prática discursiva mobilizada através da ciência que inscreveu o corpo como lugar de significação de diferenças raciais, étnicas e sexuais. O sentido biológico que aplicamos aqui diz respeito à lógica da branquitude, um conjunto de práticas culturais que normalmente não são marcadas e nem nomeadas, mas que está sempre oculta, atuando fortemente e determinando uma maneira de conceber e atuar no mundo. (CARDOSO, 2008, 2010; BENTO, 2014)

Conforme Bento (2014), tanto a branquitude, como a masculinidade, hegemônicas nos lugares de poder, configuram-se justamente nessa dimensão ideológica, sendo formadas histórica e socialmente, revelando uma visão de mundo que se evidencia no cotidiano das instituições, como uma forma de racismo institucional, que muitas vezes pode significar manter ou ampliar estruturas de poder ou de privilégio, que é masculino e branco, e também

reproduzir as habituais hierarquias raciais. Conforme a autora, para compreendermos e explicitarmos as diferentes maneiras por meio das quais a ideologia da branquitude manifesta-se, mantém-se, reproduz-se e se ressignifica no interior das instituições, sejam privadas ou públicas, é fundamental colocarmos em foco as relações de poder em cada momento histórico.

Lembrando que, embora o termo cultura possa ser utilizado de maneira bem abrangente, será no sentido de entender as associações entre experiências de dominação e resistência a partir de um campo cultural que aplicaremos aqui esse conteúdo, levando em consideração que manifestações culturais são resultado de um processo social que envolve relações complexas. (WILLIAMS, 1992)

Nesse sentido, segundo Ramos (1995), é preciso atenção ao empregar o conceito de aculturação, como uma categoria importada da Europa, para pensarmos o processo de formação da cultura nacional brasileira e na configuração do imaginário negro, pois corremos o risco de reconhecer e prestigiar uma cultura em face de outra, reproduzindo hierarquias entre “raças”, a partir da lógica da branquitude.

Uma das maneiras de operarmos com o conceito de branquitude será concebermos essa ideia como um lugar de privilégios – de ordem simbólica e subjetiva, manifestos de maneira concreta, objetiva e material – que, associados, colaboram para a construção social e para a reprodução de um padrão normativo único, em que ser branco é considerado sinônimo de ser humano “ideal”. (CARDOSO, 2014)

Conforme Lugones (2014), para compreendermos melhor de que maneira nosso presente foi constituído, é preciso perceber, teórica e profundamente, a lógica opressiva da modernidade colonial, a utilização de dicotomias hierárquicas e categorias. Para a autora, a experiência da escravidão foi o lugar que mais formou o nosso “olhar”, da mesma maneira que a ideia de homem e mulher que temos no Brasil foi implantada pelos colonizadores. Em vista disso, a partir do início do século XIX, com a chegada da Família Real Portuguesa e de boa parte de sua corte na cidade do Rio de Janeiro, “a hierarquia dicotômica entre o humano e o não humano” (LUGONES, 2014, p. 936) se intensifica na antiga colônia. Desse modo, no contexto da modernidade colonial, no campo do imaginário, vai existir um lugar que será reconhecido e representado por meio das práticas cotidianas, culturais e institucionais, como uma zona do ser e dos “homens civilizados” e outro, como uma zona do não ser, em que as pessoas serão apartadas do processo civilizatório e terão seus traços de humanidade apagados, posto que, serão vistas como não-civilizadas. Nessa perspectiva, os povos indígenas das Américas e os/as africanos/as escravizados/as eram classificados/as como espécies não humanas – como animais, incontrolavelmente sexuais e selvagens (LUGONES, 2014, p. 936)

Visto por esse ângulo, a zona do ser é, portanto, o lugar do privilégio, do homem branco, estruturado e ordenado pela lógica da branquitude, uma norma que dispensa até mesmo a necessidade que o homem branco seja racializado já que esse é a régua de medida de Humanidade. Nesse lugar, os corpos femininos são vigiados e controlados, a mulher branca, embora “humana”, é domesticada e tem o papel de garantir o lugar do branco como um espaço desse privilégio racial, a partir da reprodução da raça, do capital, mantendo a estrutura de classes e perpetuando as heranças. De outro lado, a zona do não ser, o lugar do “não-humano”, os sujeitos fêmeas, são usados como uma estratégia de dominação e como instrumento de reprodução da força de trabalho para os engenhos.

Nesse sentido, vai se estabelecendo o poder do Império Ultramarino Português no início dos anos 1800, atraindo para a antiga colônia em torno de 15 mil novos habitantes europeus, com costumes modernos, acostumados a uma vida urbana e progressista, habituados às modas e à cultura ocidental, gosto, esse, que será expresso na profunda e acelerada transformação da cidade do Rio de Janeiro, em diferentes aspectos, seja político, econômico, social e cultural como, por exemplo, a criação da Biblioteca Nacional, o surgimento dos jornais, a abertura de teatros e a construção de avenidas, próprias para passeios, conforme eram apreciados nos países mais civilizados do Ocidente.

De acordo com Ferreira (2004), em tudo se percebia a marca e influência dos costumes de um país que já era conhecido naquele momento, pela sofisticação de sua cultura cosmopolita, pela moda e intensa vida mundana: a França, maior centro produtor e exportador da cultura mundial e de diversão do século XIX.

É conveniente destacarmos que iremos operar com o argumento que Hobsbawm (1990a) nos oferece de que nação é uma construção mental imposta a uma determinada realidade histórica e social, constituída pela lógica do nacionalismo que “toma culturas preexistentes e as transforma em nações” (p.19), agrupando elementos de diferentes naturezas e construindo uma cadeia de significações como parte dessa estrutura social. O autor destaca o papel da indumentária na formação dessa ideia arrolando-a junto com a língua, a etnicidade, o passado histórico, a música e as festas.

A intensa passagem pelo Brasil de viajantes, artistas e expedições científicas europeias de diferentes nacionalidades, produziu um conhecimento sistemático sobre o território luso-brasileiro. Apesar da branquitude e a masculinidade serem hegemônicas nos lugares de poder no interior dessa organização social e histórica, ainda que dissimuladas, tanto ideologicamente quanto objetivamente, no cotidiano da vida e no conjunto de práticas culturais, não foi

possível aos artistas-viajantes deixarem em segundo plano o negro e seu papel na sociedade brasileira da época.

Desse modo, o projeto de formação de uma nação brasileira ficará bem marcado nos temas de diversas obras realizadas ao longo desse processo, atuando como verdadeiro inventário visual, tornando evidente e objetiva a ideia de superioridade e inferioridade racial que vai se instituindo no Brasil a partir desse período histórico, refletindo e reproduzindo um sentido de nação bipartida, um lugar dividido em duas afluências, um projeto nacional que não apresentava nenhuma condição de disputa entre povos ou pessoas, garantindo assim, a superioridades dessa elite. (Figura 40) Um projeto político engendrado por uma minoria, uma elite letrada que orientava essa *não-nação* em duas direções: de um lado, um caminho para aqueles que tinham acesso aos privilégios dessa civilização imaginada que importava e reproduzia pensamentos eurocentrados e que tinha como finalidade a constituição de outra versão de sociedades europeias; por outro, uma massa não letrada, não reconhecida como um povo organizado a partir de uma estrutura moderna e civilizada. Um lugar bipartido, com pouca ou quase nenhuma condição de disputa entre povos ou pessoas, garantindo assim a superioridades da elite em relação aos negros, índios e mestiços, condição essa que será objetivamente representada por meio de diversas expressões visuais produzidas sobre o Brasil nessa época.

Figura 40 – *Uma Família Brasileira*, Henri Chamberlain, 1822



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras.
<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/>

Nessa circunstância, uma academia de belas artes representava naquele momento, um avanço cultural e inserção, no chamado mundo desenvolvido. Em ressonância com o processo

civilizatório em desenvolvimento, no ano de 1816 a Missão Francesa seria incumbida por D. João VI de civilizar o Brasil (FREITAS, 2009), dispondo de um conjunto de pintores, escultores, gravadores e arquitetos franceses que imprimiriam fortes padrões da civilização francesa em nossa cultura e ideologia local. A ideia fundamental trazida pelos franceses foi a dos ideais de libertação, determinantes para a própria “independência” do Brasil.

Para Ferreira (2004) foi em seguida da independência do Brasil e conseqüentemente da Coroa portuguesa “que a influência francesa se fará sentir com mais vigor” e tudo o que fosse associado ao “passado lusitano” seria considerado como “atrasado e ultrapassado”. (p. 105)

Seguindo o pensamento do autor, a França representava um farol de liberdade e modernidade que deveriam ser almeçadas e copiadas. É este espírito de distanciamento do domínio lusitano e de aproximação ao modelo cultural francês que vai fazer com que em pouco tempo a nova elite brasileira (composta de grandes comerciantes, banqueiros, profissionais liberais e fazendeiros) passasse a rejeitar ainda mais tudo o que tivesse relação com Portugal, deixando-se docemente influenciar pelas modas e modos ditados por Paris, considerada a capital do mundo civilizado. (FERREIRA, 2004, p. 105)

Assim sendo, foi a partir do pensamento colonial e no contexto social que teve como tema central a “transplantação²¹” (RAMOS, 1995, p. 113) de categorias e conceitos da Europa, que as representações no Brasil vão se forjando na construção de identidades dentro de uma retórica característica do século XIX, quando a noção de raça e de desigualdade adquire status de pensamento científico e a supremacia dos homens brancos e europeus torna-se expressão de humanidade.

Nessa direção, Freitas (2009) considera que o conceito de raça aparece como fio condutor da problemática que envolve os artistas-viajantes deste período, “demonstrando que para além do sublime e do vocabulário pitoresco, seus olhares se faziam sobre o prisma das ciências biológicas, do progresso científico e das novas teorias raciais, contínuas questionadoras do múltiplo” (p. 12). É importante destacar aqui, que naquela conjuntura colonial o termo raça foi concebido num sentido biológico, um pensamento, cuja aplicação e impacto operou como uma construção social. Desse modo, escrita e desenho se complementam e se confundem na constituição do discurso científico oitocentista, no qual as

²¹Na visão de Guerreiro Ramos (1995, p.113) os países latino-americanos nasceram “sob o signo da transplantação cultural”. Nessa perspectiva, esses “países descobertos e colonizados, como o Brasil”, foram sujeitos à uma má formação cultural, uma vez que foram se desenvolvendo “à imagem e semelhança dos países de grande prestígio cultural”, engendrando instituições produzidas a partir da “velha cultura” dominante e hegemônica, inibindo “um ponto de vista dinâmico em face da realidade social”.

representações do homem vão ser fundamentadas em uma “interpretação biológica, naturalizante e hierarquizadora da diversidade humana e cultural”. (LABORNE, 2018, p. 153 e 154)

Em outra perspectiva, Silva (2001) ressalta que a Missão Francesa teria colaborado para a produção de uma iconografia importante sobre o sujeito negro, que passa, então, a partir do século XIX, a ter destaque na cena brasileira, sendo representado na pintura como um personagem ativo, um sujeito da ação em que é organizada a sociedade, ainda que, aquilo que de fato importasse nesse conjunto de obras, fosse o registro das diferenças, atestando, dessa maneira, a identidade e superioridade do homem branco europeu. Ao mesmo tempo em que o artista-viajante registrava diferenças e diversidades, homogeneizando as imagens e formando estereótipos. (Figuras 41 a 44)

Figura 41 – *Negro e Negra numa Fazenda*. Litografia de Johann Moritz Rugendas, ca. 1835



Fonte - Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2994/negro-e-negra-numa-fazenda>>

Figura 42 - *Negras do Rio de Janeiro*. Litografia de Nicolas-Eustache Maurin, ca. 1835



Fonte: Rugendas, Johann Moritz. Viagem pitoresca através do Brasil. p. [gravura 37]

Figura 43 - *Negro e Negra na Bahia*. Rugendas, século XIX.



Fonte: Disponível em: www.museuafrobrasil.org.br

Figura 44 - *Negros Novos*. Litografia de Johann Moritz Rugendas, ca. 1835



Fonte: <<http://www.encyclopedia.itaucultural.org.br/obra2995/negros-novos>>
Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018.

Nesse período, obras de artistas e intelectuais como Debret, Rugendas, Chamberlain e Barão Von Lowenstern, entre outros, deixaram-nos o “legado do visível e uma ampla possibilidade de leituras e interpretações dos signos exibidos em suas representações e taxonomias” (FREITAS, 2009, p. 27), assumindo a função de datar, nomear e classificar um mundo que se organizava de maneira visualmente distinta. Portanto, pensar os registros visuais desses artistas, em suas múltiplas relações com a sociedade oitocentista, pressupõe refletir sobre a reprodução e o consumo de suas obras, e, sobre a lógica do século XIX, de perceber e organizar o mundo a partir de uma perspectiva normativa, formal e universal, dentro de um padrão de homogeneização que será expresso nas músicas, nas línguas, nos vestuários, na forma tipológica de diferentes manifestações culturais, que irão definir diferentes grupos e regiões do mundo. Desse modo, uma verdadeira torrente de “livros de trajés” e “livros de viagens” como *Viagens pitorescas* de Rugendas e Debret, por exemplo, será produzida, buscando realizar o inventário das culturas exóticas, repleta de tipos humanos representados em um grande quadro comparativo de diferenças, que incluíam tipos populares. De acordo com Freitas (2009), essas coleções, são frutos de construções simbólicas, inscrevendo-se no interior de um processo mais amplo, do qual se alimentava o imaginário europeu em relação ao Novo Mundo. Produzidas no contexto da Ilustração e dos legados políticos da Revolução Francesa, as narrativas dos artistas trazem em si o ideal civilizatório apregoado pelo europeu de fins do século XVIII, estabelecidos sob uma base filosófica que os levava a pensar a humanidade enquanto totalidade. A comparação via semelhanças entre povos e práticas culturais, aproxima-os, desconsiderando-se as particularidades e misturando-se referências culturais distintas, como se tratassem das mesmas coisas. A autora observa que o fundamento de toda tipificação é o de apresentar a identidade de cada figura representada enquanto expressão de toda coletividade, ainda que atente pequenas diferenças dentro desta.

Nessa perspectiva, será na representação da rusticidade das tramas dos tecidos e das vestes, na simplicidade das modelagens, na ausência dos calçados, nas escarificações dos corpos, no uso dos turbantes, dos panos da costa e balangandãs que a identidade cultural africana será forjada e marcada como uma identidade de um povo devastado pela escravidão e pela miséria, pela incivilidade e pelo animalesco. Uma “identidade atemporal, que se manifesta e emerge, corriqueiramente, quando se fala de África” e de seus vestígios. (BRAGA, 2013, p. 50)

Da mesma maneira, o corpo negro vai sendo inscrito nas tramas tecidas pelo sistema escravista, a partir de um olhar estrangeiro, que tornava concreto por meio de suas produções visuais suas “representações internas e externas ou imagens mentais e físicas” (BELTING,

2006, p. 35), ambivalências produzidas por uma estética que oscilava entre a tradição e a modernidade, entre os modelos de beleza africanos e os modelos de beleza europeus registrados no Brasil, colaborando na construção do imaginário racializado e generificado da cultura brasileira.

Posteriormente, o olhar dos artistas voltava-se para as identidades coletivas que passaram a ser associadas não mais aos traços raciais, mas às ocupações diárias, vestimentas, hábitos e linguagens presentes nas ruas das cidades e, conseqüentemente, a referência para suas produções passa a ser a marcha progressiva da civilização brasileira, pautada nas noções de evolução e progresso, e, mais ainda, vai sugerir o papel reservado a estes na marcha civilizatória destinada à jovem nação. Embora as matrizes nacionais tenham se consolidado somente no século XX, o sentimento nacional brasileiro começa a ser construído no século XIX, em parte, como produto das experiências culturais do seu povo, em parte pelas representações construídas pelo Estado Imperial. Nesse momento é o negro quem vai ocupar as ruas das cidades oitocentistas, sendo este, o responsável por todas as atividades, desde a pavimentação de ruas, passando pelo barbeiro à lavandeira de roupa, pelo transporte de água, mercadorias e excrementos e mesmo pelo transporte humano. As representações do sujeito negro em Debret, Chamberlain e Rugendas, por exemplo, reservam o espaço público, das ruas, como sendo prioritariamente destinado ao negro, que nele trabalhava, brincava, dançava e rezava. (Figuras 45 a 52)

Figura 45 - *Caffé (sic) Torrado*. Aquarela de Jean-Baptiste Debret, 1826



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018.
Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1197/caffe-sic-torrado>>.

Figura 46 - *Calceiteiros*. Aquarela de Jean-Baptiste Debret, 1824



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018.
: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1197/caffe-sic-torrado>

Figura 47 - *Largo da Glória*, Henry Chamberlain, 1821



Fonte - Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018.
Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/>

Figura 48 - *Um mascate e seu escravo*. Henry Chamberlain, 1822



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018.
Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br>

Figura 49 – *Festa de Santa Rosália, padroeira dos negros*. Litografia de Joan Moritz Rugendas, 1835



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018.
<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra20252/festa-de-santa-rosalia-padroeira-dos-negros>

Figura 50 - *Cena de entrudo*. Jean Baptiste Debret, 1823



Fonte: Debret, 1989.

O espaço privado, como o da casa, do recolhimento, foi, de forma geral, atribuído ao branco e a sua família, que só em alguns acontecimentos especiais, como enterros, missas, procissões, circulavam pelas ruas. (Figura 51)

Figura 51- *Uma Senhora Brasileira em seu Lar*. Jean-Baptiste Debret, ca. 1823



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018.
<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br>

Havia também o escravo de ganho, homens e mulheres escravizados, envolvidos com atividades comerciais. As mulheres negras, conhecidas como quitadeiras ou negras vendedoras, muitas vezes possuíam barracas de ganho, onde vendiam tudo quanto é tipo de mercadoria, além de cuidarem de outras atividades ligadas ao comércio. (Figuras 52 e 53)

Figura 52 - *Negras Quitadeiras*. Barão Von Lowenstern, 1828



Fonte: SHUMAHER; VITAL BRAZIL, 2007, p. 65.

Figura 53 - *Preta vendendo bonecas*. Desenho de Joaquim Lopes Barros. Litografado por Frederico G. Briggs. Rio de Janeiro, 1840



Fonte: SHUMAHER; VITAL BRAZIL, 2007, p. 70.

Na narrativa da nação brasileira a figura da vendedora de tabuleiro (Figura 54), posteriormente conhecida como baiana tornou-se um símbolo que tem representado desde o século XVIII, as experiências compartilhadas por mulheres negras, escravizadas, alforriadas ou livres, suas perdas, triunfos entre outras contingências, que atribuíram sentido a esta “comunidade imaginada” (BENEDICT, 2008) como Brasil. A identidade nacional está representada em sua visualidade, como uma verdadeira essência do Brasil e os elementos que a constituem – como a saia rodada, a bata, o turbante, o pano da costa e os balangandãs – são partes essenciais de seu figurino, praticamente imutável, e do caráter nacional, embora com significados diferentes. (ARAÚJO, 2011; ARAÚJO; FERREIRA, 2012)

Figura 54 - *Uma Barraca de Feira*. Henry Chamberlain, 1821



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018.
Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra20129/uma-barraca-de-feira>>.

Através do diálogo do texto-imagem dos artistas viajantes é possível compreender em que termos vai-se configurando o imaginário racializado e generificado no Brasil, considerando a visualidade um dos discursos que compõem a narrativa sobre a negritude e sobre o feminino, manifesta em várias representações de nossa cultura popular e visual. É importante ressaltar aqui, que o texto-imagem deve ser compreendido como “um registro produzido/construído pelo artista”, de parte da sociedade observada, levando-se em consideração as condições técnicas e sociais de sua produção, circulação e consumo, que se apresentam sem uma necessidade de “valor probatório” (FREITAS, 2009, p. 22).

Seguindo esse pensamento, o estudo de Silva (2013) sobre as representações da sociedade escravista brasileira nas produções de Debret aponta que, em várias estampas do artista, não é possível identificarmos visualmente a figura do mulato, sendo esse ressaltado nos textos descritivos que acompanhavam as respectivas ilustrações, conforme exemplificamos a seguir:

É o mulato, no Rio de Janeiro, o homem cuja constituição pode ser considerada mais robusta: esse indígena, semi africano, dono de um temperamento em harmonia com o clima, resiste ao grande calor. Ele tem mais energia do que o negro e a parcela de inteligência que lhe vem da raça branca serve-lhe para orientar mais racionalmente as vantagens físicas e morais que o colocam acima do negro. (DEBRET, J. *Viagem Pitoresca e Histórica*, 1989, tomo II. p. 33)

Conforme FREITAS (2009), a iconografia de Debret indica que o mulato se distinguia do negro por meio de outros marcadores sociais que não a cor de sua pele, como, por exemplo, o vestuário das mulatas e das negras libertas que seguiam mais de perto a moda que estava em vigor e, tal como suas senhoras, também calçavam sapatos. Esses trajes eram confeccionados com tecidos mais leves e refinados, do que o algodão rústico e pesado utilizado nas roupas dos negros escravizados ou libertos, e o colorido dos tecidos respeitava as tendências que estavam em voga. Usavam vestidos modelados e costurados que tinham aparência de peças únicas e inteiras, ao contrário das mulheres negras escravizadas, das ocupavam lugares de menor importância social ou das de menor proximidade em relação à família dos proprietários que só podiam usar saias e batas quase sempre fora de seus tamanhos, cortadas em tecidos rústicos, pesados, desgastados e puídos. Estas andavam descalças e, no lugar de joias, quando lhes era permitido o adorno, esses eram produzidos com sementes, contas, búzios, couros e fios de contas²² diversos. (Figura 55)

²² Os fios de conta, chegaram com os africanos escravizados que vieram para o Brasil, e dos ritos secretos e espaços fechados do culto aos orixás foram adquirindo novos usos. Várias representações de artistas viajantes

Figura 55 - *Um burocrata em passeio com a família.* Jean- Baptiste Debret



Fonte: Viagem pitoresca e histórica ao Brasil século XIX.

Devemos considerar da mesma forma, que as representações criadas por esses artistas, revelam as condições objetivas de uma sociedade marcada no plano ideológico pela dominância da branquitude e no plano dos fatos pela dominância de uma grande camada da população negra. Essas expressões vão sendo construídas em meio a disputas simbólicas entre senhores, negros escravizados, artistas e público alvo, num diálogo constante entre esses registros e experiências visuais e as mudanças profundas que estão ocorrendo no século XIX, tensões essas que vêm do viver num contexto objetivo e precisam, portanto, de um espaço objetivo para serem reproduzidas.

No entendimento de Sontag (1983), sociedades modernas tornaram-se modernas, no momento em que a prática de produzir e consumir imagens torna-se imprescindível e quando essas imagens são capazes de determinar aquilo que é primordial e necessário para o sujeito em relação a sua realidade. A autora já ponderava que as imagens fotográficas sempre funcionaram como repositórios carregados de informações que guardam vestígios daquilo, de quem e de quando foram produzidas. São “meios poderosos de tomar o lugar da realidade – ao transformar a *realidade* numa sombra” (p. 92), uma vez que fotografar é moldurar uma cena, e moldurar também é excluir o entorno. Nesse sentido, uma imagem fotográfica é uma

atestam seus usos pelos negros, escravizados ou livres, desde o Período Colonial. Logo os fios-de-contas passaram a ser balangandãs característicos das baianas, vinculando a comunidade de terreiro ao mundo do carnaval. (CONDURU, 2002, p. 3).

forma de escrita, constituída por signos e sinais que podem ser lidos e/ou interpretados “verdadeira na medida em que se assemelha a algo real, falsa porque não passa de uma semelhança”. (p. 87)

Nessa perspectiva, uma rica coleção de tipos negros no formato *carte-de-visite*²³ vai emergir, na segunda metade do século XIX, em um mercado de imagem pré-existente, que havia sido formado pelos padrões estéticos do desenho e da pintura, através da litografia, forjando uma variedade de estereótipos como representação dessa alteridade, a fim de responder a uma “demanda por imagens tipificadoras, adequadas ao colecionismo de caráter étnico-antropológico” do período oitocentista (CARDIM, 2012, s/n).

Seguindo este movimento, Braga (2013) destaca que os fotógrafos Marc Ferrez, Victor Frond, Auguste Stahl, João Goston, Revert Klumb, José Christiano de Freitas Henrique Júnior e Alberto Henschel – além de destacar o registro da natureza do país e a transformação radical da paisagem urbana do Rio de Janeiro como peças importantes na tarefa de construção da identidade nacional entre a segunda metade do século XIX e início do século XX – vão produzir, em seus estúdios fotográficos, fotos e catálogos com textos traduzidos para vários idiomas, de tipos e costumes negros, em um olhar que frequentemente se fazia pelo exótico, em desacordo com os fatos, objetivamente falando. Embora esses olhares sobre a sociedade brasileira fossem tão diversos entre si, representavam uma visão de mundo e de interesses de determinados grupos, compactuando com um conjunto de práticas culturais e discursos forjados ao longo da expansão colonial europeia que defendiam a superioridade branca e masculina em diferentes aspectos e o compromisso com a formação de uma imagem pacificada da escravidão no Brasil, do mesmo modo que destacavam a preocupação em extingui-la tão logo fosse viável.

Entre os importantes fotógrafos do período imperial, estava Alberto Henschel, alemão radicado no Brasil, retratista conhecido por sua atuação bem-sucedida no campo da fotografia, com seu excepcional e notório espírito comercial que inaugurou, entre os anos de 1866 a 1882, estúdios em Recife, Salvador, Rio de Janeiro e São Paulo. Apesar de muito outros profissionais e estúdios de fotografia terem alcançado notoriedade e entrarem para a história da fotografia no Brasil do século XIX, a proximidade de Henschel com o poder se confirmou com a obtenção do título de fotógrafo da Casa Imperial, em 1874, juntamente com um de seus sócios, Francisco Benque. Ressoando com o pensamento do período, o fotógrafo tentava

²³ Foto de tamanho reduzido (6,5 X 10,5 cm) com imagens inspiradas em tipos, poses e roupagens popularizadas pelos viajantes (FREITAS, 2009). Um gênero fotográfico que virou moda a partir da segunda metade do século XIX, graças, entre outras razões, ao custo reduzido do produto e à sua popularidade como retrato e *souvenir*.

seguir o ideal de uma corte que se pretendia modernizada e civilizada. O conjunto de suas obras refletia alguns dos principais temas que estavam presentes na base das discussões realizadas pelas principais instituições e organizações da sociedade civil naquele momento, relacionados ao processo de modernização nacional: de um lado, o Império, simbolizado pela família real, como a representação de uma nação branca que se pretendia uma nação europeia e de outro, a escravidão negra como a “marca negativa, mas necessária, do desenvolvimento histórico do país” (CARDIM, 2012, p.48), a ser domesticada e extinta.

Desse modo, as tensões que ocorreram ao longo do século XIX no país, eram em parte decorrentes do embate entre aqueles que defendiam a tese da anti economia da escravidão, propagada pelo pensamento liberal, e os representantes dos interesses senhoriais. Ambas as correntes temiam que os problemas relacionados ao atraso brasileiro se tornassem evidentes em relação ao resto do mundo, sendo que para a primeira, eram justificados pela escravidão, para a segunda, aos elementos associadas ao atraso agrícola brasileiro. Conforme Martins (2017) essas disputas estavam sempre presentes nas discussões sobre a participação ou não do Brasil nas Exposições Universais, por serem eventos de grande repercussão e importância para todo o mundo ocidental, e uma grande oportunidade para que o Brasil pudesse restabelecer sua imagem econômica e política, fragilizada em razão do regime escravocrata. Para alcançar esse propósito, Cardim (2012) observa que durante as participações nas exposições universais, o Brasil valia-se de “encenações estratégicas e criativas como a utilização de fotografias de negros brasileiros e a produção de catálogos com textos traduzidos para vários idiomas. Esses textos justificavam a escravidão como obrigatória no processo do país e ressaltavam as preocupações em erradicá-la no momento oportuno”. (p. 51)

Dessa maneira, o país não apenas demonstrava a escravidão como uma condição circunstancial e natural ao seu progresso, mas eximia-se das violências praticadas contra os escravizados, conferindo uma presumida harmonia e leveza nas relações entre senhores e escravos no regime escravocrata, produzindo e reproduzindo a ideia de um escravista benevolente em sua maneira de se relacionar com o diferente, oferecendo ao escravizado uma condição humana e experiências diversas, como lazer e religião.

Hanschel representou o Brasil na Exposição Universal de Viena no ano de 1873, a convite da Casa Imperial, oferecendo ao mundo ilustrações da família imperial em relação com uma galeria de imagens de tipos de negros, marcando assim, a tensão provocada pelo debate sobre a convivência entre o regime de escravidão e o incentivo a processos de industrialização e modernização no país, em finais do século XIX.

Considerações a respeito das questões da representação elaboradas por Burke (2004) nos ajudam a compreender que as imagens podem ser instrumentalizadas como extensões dos contextos sociais em que elas foram produzidas, legitimando até mesmo, diferentes trabalhos “científicos” e teorias racistas, como a ideia da degeneração das espécies desenvolvida a partir da teoria evolucionista de Darwin e transplantada para a teoria social brasileira, definindo todo um pensamento nacional entre os anos de 1850 aos 1950 e exercendo grande influência na ciência, arte e política.

Fotografias da família imperial como a do imperador D. Pedro II (Figura 56), por exemplo, foram expostas, definindo o domínio do masculino e privado, culto e civilizado, em contraste com imagens como a da vendedora de frutas no Rio de Janeiro (Figura 57), tipo feminino, negro, categorizado, localizado em domínio público, definido como o outro. Conforme Burke (2004) “é através da analogia que o exótico se torna inteligível e domesticado” (p. 154)

Figura 56 - *Dom Pedro II*. Alberto Henschel, 1875. Rio de Janeiro



Fonte: CARDIM, 2012, p.111.

Figura 57 - *Vendedora de frutas no Rio de Janeiro*. Alberto Henschel e Francisco Benquel, c.1873



Fonte: CARDIM, 2012, p.13.

Nesse sentido, Cardim (2012) ressalta que a produção imagética do fotógrafo imperialista alemão tinha a família imperial centrada no mundo masculino, protegida entre paredes sólidas, cercada de cultura e civilidade numa forte contraposição à quitandeira baiana, em meio à natureza equilibrada e controlada, numa encenação artificial do espaço externo. Cada qual ocupando o local e a posição que lhes foi determinado, indicado pela pose e gesto, vestimenta e cenário. (CARDIM, 2012, p. 48)

Deste modo, Henschel reflete e reproduz um imaginário que associa à ideia de humanidade a figura do colonizador, visto como a própria representação da Europa e superior ao resto do mundo, um mundo concebido a partir de uma lógica binária que carrega a ideia de seres inferiores e superiores, irracionais e racionais, primitivos e civilizados, tradicionais e modernos, europeu e não-europeu, humano e não-humano, mulher e fêmea, a partir de uma “lógica categorial dicotômica e hierárquica (..) central para o pensamento capitalista e colonial moderno sobre raça, gênero e sexualidade” (LUGONES, 2014, p.935).

A noção de raça em Henschel atua como um instrumento classificatório, que produz identidades opostas, formando um imaginário marcado por desigualdades visíveis e objetivas

entre o colonizador e o colonizado, entre mulheres e homens, assegurando que os negros fossem “construídos como negros, como diferentes de um modelo posto como natural, os brancos”, legitimando desse modo, a espoliação colonial. (LABORNE, 2014, p. 154)

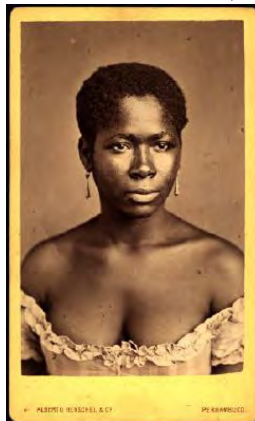
Em vista disso, o fotógrafo vai produzir e classificar numerosas fotos de busto de mulheres negras, escravizadas ou libertas, em especial, em bustos em meio-perfil, criando taxionomias carregadas “de história, racismo e da ferocidade científica do colonialismo” (BRAGA, 2013, p. 73), ressoando inclusive, com a história de Saartjie, a Vênus Hotentote, que parece ter atravessado o Atlântico, desembarcando no Brasil em fins do século XIX, representada por meio de uma farta documentação espalhada pelos arquivos do período escravocrata, como pinturas, depoimentos de viajantes, anúncios de jornal, relatos históricos, que denunciam “a presença da hotentote no Brasil” (Idem, p.72). Focados no contexto brasileiro, as marcas de uma “Vênus *noire* à brasileira” (BRAGA, 2013, p. 72) e os sentidos sexuais oferecidos a seu corpo se manifestam nas imagens das Figuras 58 e 59, entre outras tantas mais, nos oferecendo indícios de uma postura colonial, tanto sexista quanto racista.

Figura 58 - *Negra da Bahia (Nu de jovem)*. Alberto Henschel, c.1869



Fonte: CARDIM, 2012, p.13.

Figura 59 - *Negra de Pernambuco* Henschel, Alberto, ca. 1869. Recife



Fonte: Instituto Moreira Salles (IMS)

Seguindo esse pensamento Hooks declara que a utilização de corpos femininos negros na escravidão como incubadoras para geração de outros escravos era a exemplificação prática da ideia de que as “mulheres desregradas” deviam ser controladas. Para justificar a exploração masculina branca e o estupro das negras durante a escravidão, a cultura branca teve de produzir uma iconografia de corpos de negras que insistia em representá-las como altamente dotadas de sexo, a perfeita encarnação de um erotismo primitivo e desenfreado. Essas representações incutiram na consciência de todos a ideia de que as negras eram só corpo, sem mente. (BELL HOOKS, 1995: 469)

Embora nessas cenas fotográficas não estejam presentes as grades e jaulas tão comuns nos espetáculos das exposições universais ou coloniais, sinalizando para o público europeu e americano o suposto perigo que representava aqueles tipos selvagens e incivilizados, o apelo sexual conferido ao corpo negro se faz presente da mesma maneira que a ideia de luxúria e de uma sexualidade ameaçadora e incontrolável, aproximando a mulher negra da ideia de “fêmea” desde a forma como era exposto seu corpo nu, com os seios à mostra, ou vestindo trajés soltos que emolduravam e ofereciam o colo ao espectador, quase sempre realçado por adornos, que valorizavam seus lábios carnudos, o tom de sua pele, a textura de seus cabelos escuros. (Figura 60 e 61).

Figura 60 - *Jovem Mulata da Província da Bahia*, Alberto Henschel, ca. 1869



Fonte: CARDIM, 2012, p.68.

Figura 61- *Cafuza*. Alberto Henschel, ca. 1869, Recife



Fonte: Instituto Moreira Salles (IMS)

Nesse sentido, essas representações vão colaborar para a formação da ideia que a sexualidade feminina vivida num corpo não branco será, via de regra, criminalizada,²⁴ culpabilizada e patológica²⁵. Contudo, de acordo com Moreira (2007), será a categoria de mulata, que carregará a imagem de símbolo sexual, corroborando e reforçando a hierarquia de papéis sociais na sociedade brasileira. Conforme Giacomini (2006), a exaltação sexual da escrava e o culto à sensualidade da mulata parecem servir como “*função justificadora*” aos ataques sexuais e estupros que vitimavam as escravas.

Da mesma forma, em diversos anúncios de jornais que anunciam, entre outras coisas, a venda ou busca de homens e mulheres escravizados e fugidos, era muito comum localizar termos e expressões que “denunciam a esteatopigia nas negras escravizadas como: bundas grandes, nádegas salientes, empinadas para trás, nádegas gordas, traseiros arrebitados” (BRAGA, 2013, p.73), entre outras, como podemos observar nos exemplos citados por Gilberto Freyre (2010, p. 114):

²⁴ Conforme Cunha, “pretendida identidade feminina (sempre presente, mas raramente admitida) é construída a partir de um investimento historiográfico que opera basicamente com os enunciados da medicina, da pedagogia, da psicologia, do direito ou das agências governamentais de controle social, como a polícia: olhares essencialmente masculinos que pretenderam definir um perfil ideal para aquilo que tendiam a generalizar para definir “a” mulher como seu objeto. (CUNHA, 1998, p.5)

²⁵(...) a representação produzida pelo olhar senhorial, branco e masculino, secundado pela psiquiatria, negras são como bestas. Mulatas são fêmeas, objeto de fantasia masculina inescapável. Iaias brancas seriam futuras esposas, entes entronizados e objeto de amor casto ou comedido dos filhos e netos dos velhos senhores de terras e de escravos. O discurso e a prática psiquiátrica em torno da mulher apontam para o reforço de certos papéis e estereótipos sociais garantidores da dominação de gênero associada à dominação de classe - o que significava atribuir diferentes papéis a diferentes mulheres e exigir que, silenciosamente, elas os cumprissem. (ibidem, p.17)

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)

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)

O sistema de representação do poder colonial e imperial, fundamentado no discurso de raça como ferramenta de dominação, será determinante no processo de formação da nação brasileira que usou como referência o modelo eurocêntrico. Assim, no caso brasileiro, a branquitude estará associada ao prestígio social, econômico e político, na visualidade, nos sinais e marcas produzidas por essas relações de poder como o uso de roupas, nos tipos de trajés, na vivência dos tecidos, no uso de calçados ou não, nas joias e adornos portados.

Consta que Alberto Henschel e Christiano Junior foram os fotógrafos que mais exploraram o tema do “exótico”, escolhendo com cuidado o que iam registrar, “fazendo uso de *signos*, muitos dos quais podiam ser decodificados pelos que vissem os cartões” (KOUTSOUKOS, 2006, p. 109), mostrando a cor da pele do negro/a ou do mulato/a, suas roupas, badulaques, joias, seus instrumentos de trabalho, suas marcas tribais, os pés descalços, até mesmo os olhares e as posturas, dentro de uma organização típica do período, que indicava uma visão um tanto “civilizada” e “romantizada” da escravidão. Imagens assépticas e ordenadas, em contradição com o cotidiano de trabalho escravizado e desumano, que tinham como objetivo a representação de uma escravidão clemente, piedosa e pacífica. Suas fotos circulariam na Europa, como “lembranças do Brasil” e como “*souvenir* dos trópicos, satisfazendo a curiosidade do Velho Mundo acerca da imagem do outro” (FREITAS, 2009: p. 128)

Os figurinos das negras crioulas e vendedoras (Figuras 62 a 64) a definiam nessa categoria, independentemente do Estado em que estivessem fixadas, e geralmente eram constituídos por elementos comuns a todas como, turbantes, panos-da-costa, mantos, colares e pulseiras, e “reforçavam sua identidade africana, a partir do olhar europeizante” (FREITAS, 2009: p. 130).

Figura 62 - *Negra de Pernambuco*. Alberto Henschel, c. 1869



Fonte: Instituto Moreira Salles (IMS)

Figura 63 - *Negra da Bahia*, Alberto Henschel, c. 1869



Fonte: Instituto Moreira Salles (IMS)

Figura 64 - *Negras pousando em estúdio*. Bahia, Alberto Henschel, c. 1869



Fonte: Instituto Moreira Salles (IMS)

Em sociedades colonizadas, vários mecanismos de controle eram utilizados como maneira de manter as normas, de normalizar, de sustentar o domínio para além da violência física, e nessa lógica a estética vai operar numa forma ideológica e política. Nessa perspectiva Ramos observa que para que a minoria colonizadora mantivesse e consolidasse sua dominação sobre as populações de cor, teria de promover no meio brasileiro, por meio de uma inculcação dogmática, uma comunidade linguística, religiosa, de valores estéticos e de costumes. (RAMOS, 1995, p. 219)

Desse modo, era por meio da visualidade que o sujeito negro liberto buscava sentir-se mais respeitável. Sobre outra perspectiva, talvez seja possível afirmar que uma pessoa negra liberta, ou forra, vestindo um traje no estilo europeu e de acordo com a moda do momento (Figura 65), o fizesse efetivamente, como estratégia de pertencimento e proteção.

Figura 65 - *Moça Cafuza*. Alberto Henschel, 1869. Recife

Fonte: Instituto Moreira Salles (IMS)

Desse modo, vestir-se à moda europeia, significava, numa estrutura de relações raciais que se deram a partir de um contexto escravocrata e de violência, viver de acordo com as normas, aproximar-se dos códigos da branquitude. Se por um lado algumas mulheres negras eram obrigadas a seguir as normas da classe dominante branca, trajando-se à moda europeia, por outro lado, a presença de seus corpos era anulada, negada e recusada. Pela ótica de resistência podemos compreender essa autoidentificação com o branco, mais como um grito, como uma forma de se identificar com a dignidade e recusar a marca do desumano, do que, propriamente, como imitação do que estava em voga na Corte, pois “as vestes ocidentais reduziam a diferença visual entre um povo civilizado e povo não civilizado”. (BRAGA, 2013, p.60)

As conversas que aconteciam em fins do século XIX, nos estados coloniais eram pautadas na linguagem darwinista, na teoria da seleção das espécies, e desse modo, a miscigenação era vista como mudança de degeneração evolutiva, e conseqüentemente, “tudo o que se ligava à mestiçagem era visto com desprezo, incluindo-se as manifestações culturais populares, principalmente, as relacionadas com a cultura negra”. (FERREIRA, 2004, p. 349) Quase esquecidos da vida civil, o imaginário da comunidade afrodescendente começa a ser representado em diversas manifestações culturais, como na literatura ou na imprensa local, por meio de caricaturas, que já eram comuns no século anterior, mostrando sempre o negro como atrasado e culturalmente fracassado. Muitos dos códigos utilizados nessa forma de

figuração cômica estão baseados na distorção fisionômica, no exagero e nos estereótipos. (Figuras 66 a 68)

Figura 66 – *Festa da Glória*. Charge de Angelo Agostini, ironizando a hipotética e temida ascensão social da população negra, em vias de acontecer a Abolição da Escravatura no Brasil.



Fonte: Shumaer. VITAL BRAZIL, 2007, p.190 e 191

Figura 67 - *Photographo*. Revista ilustrada, 1888



Fonte: SCHUMAHER; VITAL BRAZIL, 2017, p.194.

Figura 68 - *Ilusão de Ótica*. Ilustração alusiva à Abolição Revista Ilustrada, 1888



Fonte: Schumacher; VITAL BRAZIL, 2017, p.194.

As revistas ilustradas começaram a circular no Brasil por volta de 1900, destinadas a um público de classe média, e tornaram-se um potente meio de comunicar e difundir hábitos, costumes e crenças, definindo modas e comportamento burgueses e europeizados, considerados modernos e civilizados. O ilustrador, ítalo brasileiro, Angelo Agostini, na segunda metade do século XIX, é considerado por Vergueiro (1999, p. 1) “um dos pioneiros na construção de uma cultura visual no país”. O artista retratou em suas charges, nas caricaturas e nas histórias em quadrinhos, as tensões e transformações ocorridas no cotidiano da sociedade brasileira da época, tanto na dimensão estética, social, cultural ou política, reproduzindo, por meio de uma narrativa discursiva e visual, a fala racializada e generizada característica das relações sociais, específicas desse período, que visava desqualificar o pensamento, a linguagem e os valores afro-brasileiros e além de menosprezar a sexualidade da mulher negra.

Nesse sentido, Castilho (2004) esclarece que as formas visuais são constituídas por um complexo sistema simbólico que favorece a construção de identidades e diferenças. Dessa forma, a materialização, dessas ideias será expressa nas diversas práticas cotidianas, no plano das representações e do imaginário social, estabelecendo ideias do que é ser belo, ser mulher, ser negro ou até mesmo do que é ser brasileiro. Conforme o autor, no Brasil, entre os anos de 1900 e 1920, a invisibilidade dos negros havia adquirido contornos de política oficial do Estado, excluindo nesse período, inclusive, o item cor da população, no questionário do censo.

É importante destacar nesse momento, que para que a elite dirigente no Brasil conseguisse assumir um controle em resistência ao controle dos portugueses, houve uma intensa disputa entre classes que diz muito sobre a formação do Brasil como uma nação, igualmente revela, a que maneira que a elite brasileira busca sua legitimação, em relação às elites dirigentes europeias. Desta forma, após a proclamação da República, e em acordo com o projeto de unificação nacional do novo sistema de governo, o país via-se obrigado a estabelecer um novo sentido para o que deveria ser uma autêntica “essência de brasilidade” (FERREIRA, 2004, p. 249), como uma tentativa de marcar essa distinção maior com Portugal e com os portugueses.

Para atender às questões sobre a brasilidade buscada pela Nação nas três primeiras décadas do século XX, diversos elementos serão ressaltados e apropriados como agentes legitimadores deste novo Estado e o espaço da cultura popular será um terreno favorável e fecundo para a produção de vários símbolos nacionais, destacando entre esses, o índio, a baiana de tabuleiro, tradicional e popular (FERREIRA, 2004; ARAÚJO, 2011), o mulato e a

mulata. Conforme Taveira (2009, p. 1), “tais personagens ‘míticos’ – construídos em um espaço de relações, amigáveis ou não, entre a cultura dominante e a popular – movimentam-se articulando e costurando as suas peculiaridades”, em permanente processo de construção dessas representações até os dias de hoje.

Podemos observar na Figura 69, composta por diversas capas da revista semanal *Fon-Fon*²⁶, autoimagens que falam de brasileiros muito específicos, de um tipo ideal que tem a função de falar de todos os brasileiros, estereótipos.

Figura 69 – Capas da revista *Fon-Fon* publicadas em diferentes momentos dos anos 1920/30 com função de falar sobre estereótipos brasileiros



Fonte: Disponível em <http://bndigital.bn.gov.br/>

Nesse cenário, o sujeito negro ou mestiço será percebido não somente “como exótico, estranho ou mumificado”, mas serão vistos como “nossos irmãos”, mesmo que “retardados” (RAMOS, 1995, p. 174) no que diz respeito ao contexto do processo civilizatório (Figura 70), e a figura do mulato (Figura 71) tornar-se-á a ponte entre o Mundo Antigo e o Novo Mundo, a etapa do processo rumo ao embranquecimento da nação e a representação de uma ascensão socioeconômica. Nesse sentido, como podemos notar, a cultura popular “experimentará influências em diferentes níveis redefinindo-se continuamente. Um processo em que

²⁶ Revista ilustrada semanal fundada por Jorge Schmidt na cidade do Rio de Janeiro, em 13 de abril de 1907, e extinta em agosto de 1958. Seus ilustradores eram os renomados Raul Pederneiras, Kalixto e J. Carlos. A presença marcante de fotografias, charges e caricaturas coloridas, e o recurso às técnicas de ilustração, litografia e xilogravura traduziam visualmente essa identificação. O repertório temático de *Fon-Fon* incluía os costumes e o cotidiano carioca; crítica de arte, teatral e cinematográfica; literatura, partituras, cinema, atualidades; sátira política, crônica social; jogos, charadas, curiosidades; concursos e colonismo social. Trazia flagrantes em fotos de nomes do *jet set* carioca, políticos, artistas e jornalistas brasileiros e internacionais. Oferecia aos seus leitores, ainda, as mais recentes novidades do estrangeiro sobre moda e comportamento.

diferentes olhares se cruzam, se afrontam e negociam entre si a definição” de novas formas culturais e os meios de comunicação de massa – os periódicos, as rádios, o Teatro de Revista e o cinema – serão importantes meios de disseminação de conceitos e valores ideológicos, definidores nesses processos. (FERREIRA, 2012)

Figura 70-. Revista *Fonfon*, maio de 1908



Fonte: Disponível em <http://bndigital.bn.gov.br/>

Figura 71 – Revista FonFom, 1907



Fonte: Disponível em <http://bndigital.bn.gov.br/>

A mulata, no singular, ocupará um lugar totalmente à parte e será uma construção muito específica e distinta do mulato, caracterizando-se como uma figura “mítica ou imaginária” tão recorrente nos “discursos médicos, literários ou carnavalescos que a singularizaram com tanta nitidez, que parece não haver nenhuma descontinuidade entre a mulata das lavagens do Bonfim dos tempos de Nina Rodrigues” e os tipos de mulata nos dias de hoje (CORRÊA, 2010, p. 37).

No final do século XIX, também a ação dos estudiosos do folclore – como Mello Moraes Filho (1999), com o livro *Festa e tradições populares no Brasil*, Luis da Câmara Cascudo (1984), que lança um dicionário de folclore, e, mais tarde, Eneida de (1987), que escreve um livro que será por muitos anos uma referência para o carnaval, *A história do carnaval carioca* – vai colaborar para a definição de tipos populares brasileiros. Para esses autores, o tema de miscigenação é central, e vão buscar entender o tipo étnico brasileiro, o povo brasileiro em seus próprios termos, procurando elementos fundamentais para justificar as raízes da nacionalidade brasileira, resgatando a cultura do sertanejo, valorizando a pureza do popular, a singeleza do povo e a negritude.

Suas obras apresentam trabalhos de pesquisas importantes que resumem o tema de forma categorizada, classificatória e evolucionista e marcam conversas e disputas que se dão em torno de um pensamento nacional em definição, como “Alberto Torres, Euclides da Cunha, Manoel Bonfim e Oliveira Viana, autores que muito contribuíram para a formação de uma consciência sociológica dos problemas brasileiros”. (RAMOS, 995, p. 140).

A partir da década de 1930, Gilberto Freyre (2003, 2004, 2006), Sergio Buarque de Holanda (1995) e Caio Prado (1978) representarão três estruturas de pensamento que expressarão tendências e visões políticas do Brasil. Conhecidos como intérpretes do Brasil, esse grupo de intelectuais tenta estruturar os caminhos possíveis para uma visão do país a partir de uma abordagem interpretativa. Eram propostas que só tinham a oferecer interpretações sobre o Brasil e não uma teoria social e política, como faziam as produções intelectuais europeias ou estadunidenses no campo das ciências políticas. Essa postura particularista, de uma interpretação específica brasileira, era apenas outro lado da moeda de um pensamento universalista não situado e eurocentrado. A trilogia escrita por Freyre (2003, 2004, 2006), por exemplo, transita pelas generalidades, focando num dos três elementos que na visão dele são elementos formadores do Brasil: o índio, o negro e o português. Como Sergio Buarque, Freyre interpreta o Brasil como uma extensão de Portugal. (GILL; THIAGO, 2018)

Embora não possamos atribuir unicamente à Freyre a visão de Brasil como produto da uma mistura das três raças – índios, negros e portugueses – e que fazem do país essa história única, seu trabalho circulou de tal forma, não apenas no Brasil como pelo mundo também, que podemos afirmar que foi ele quem institucionalizou essa imagem. Foi considerado um dos grandes pensadores do século XX, um dos intelectuais que mais ganhou prêmios na academia. A partir da Segunda Guerra Mundial, após os anos 1950, sua obra começa a ganhar espaço e a ser identificada como uma crítica à ideologia do branqueamento e à europeização

do Brasil. Por outro lado, é nesse momento também, que veremos emergir no Brasil uma corrente de pensadores como Guerreiro Ramos (1995) e Abdias do Nascimento (1978) problematizando a ideia freyriana de paraíso racial. (GILL, 2017; GILL; THIAGO, 2018)

Por outro lado, Freyre não nega em suas obras, o racismo nem a violência, mas nos oferece a ideia de um instintivo sexualizado do português que se deixa seduzir por muitas mulheres, mas que tem preferência por determinado tipo de mulher e com uma estrutura de autoridade que lhe dá acesso a esses corpos na base da violência, ficando impossível separar o acesso a esses corpos da violência. A miscigenação é vista em Freyre como projeto político. Tanto em termos de aumentar a população, como em ajudar no processo de adaptabilidade, porque nenhum tipo é mais plástico e adaptável como o mestiço, nessa perspectiva. Atribui-se a Gilberto Freyre que a miscigenação é resignificada, não como um problema, mas como um potencial criativo (RAMOS, 1995). Sendo assim, o mulato tem papel central nas obras de Gilberto Freyre. Contra muitas das teorias raciais que estavam presentes no momento, que incluíam o discurso da pureza das raças em diversos Estados coloniais e imperialistas, que tinham como objetivo criminalizar a miscigenação nas relações inter-raciais apoiado em leis e em fundamentos científicos que atestavam a degeneração biológica, diferentemente, para Freyre, o mestiço não era um degenerado. Pensando o mestiço dessa forma, Freyre está falando em grande parte do português e dos arquétipos disponíveis na civilização brasileira, que a cultura popular expressa muito bem: “branca é para casar, mulata é para trabalhar”. (GILL; THIAGO, 2018) Veremos mais adiante de que maneira todos esses discursos serão expressos e reproduzidos no campo da cultura popular, especificamente no espaço do carnaval.

Contudo, foi nos anos de 1930 que o vocabulário disponível para falar sobre o Brasil estava sendo colocado efetivamente, e foi através da articulação interpretativa de Freyre que se consolidou a ideia da democracia racial. (GILL; THIAGO, 2018) Foi nesse período, também, que se deu uma intensa disputa interna dentro do pensamento político social brasileiro, que estará representada em tudo o que é produzido no país.

Grande parte da elite intelectual será muito marcada pelo olhar estrangeiro sobre o Brasil e suas obras irão manifestar os vários padrões distintos de civilização que estavam em disputa nas diferentes dimensões da cultura brasileira, desde a educação, a arquitetura, a literatura, a moda, culinária, língua, nas festas, como carnaval, nas artes, e tantas outras expressões, como as artes gráficas, tentando marcar o que era erudito ou não, em diálogo permanente com a estética americana e europeia. (GILL; THIAGO, 2018)

A multiplicidade de referências utilizadas na construção das identidades brasileiras reúne elementos tradicionais da cultura nacional e apropriações de tendências internacionais conforme podemos observar no quadro abaixo, que reúne diversas capas da revista semanal *FONFON* (Figura 72), produzidas nos anos 1930. Podemos perceber a assimilação de alguns elementos característicos dos antigos *minstrel shows* e a estética dos *pickaninny*, comentados anteriormente, ao processo de criação das capas. Tipos infantis ou adultos de personagens negros, femininos e masculinos, que se tornaram muito populares no mercado de consumo americano por representarem marcas de produtos de alimentos, também estão presentes na construção desse imaginário negro no Brasil.

Figura 72 – *FonFon*, capas publicadas em diferentes momentos, nos anos 1930



Fonte: <http://bndigital.bn.gov.br/>

Desse modo, as produções de vários estereótipos estarão associadas a essa ótica, que carrega características comuns aos tipos, como os lábios que serão desenhados com exagero, e geralmente vermelhos, os olhos que serão destacados por uma tinta branca, que combinava com as luvas e as meias da mesma cor, construindo um estereótipo visualmente marcante, que, capciosamente, estavam associados a termos ou categorias racializadas.

Figura 73 – Artefatos como quebra-nozes, saboneteira, em formas humanas e estética estereotipada



Fonte: AGUILAR, 2000

Figura 74 – Galheteiro, representações infantis, vestindo uniformes profissionais próprios para adultos. Brasil

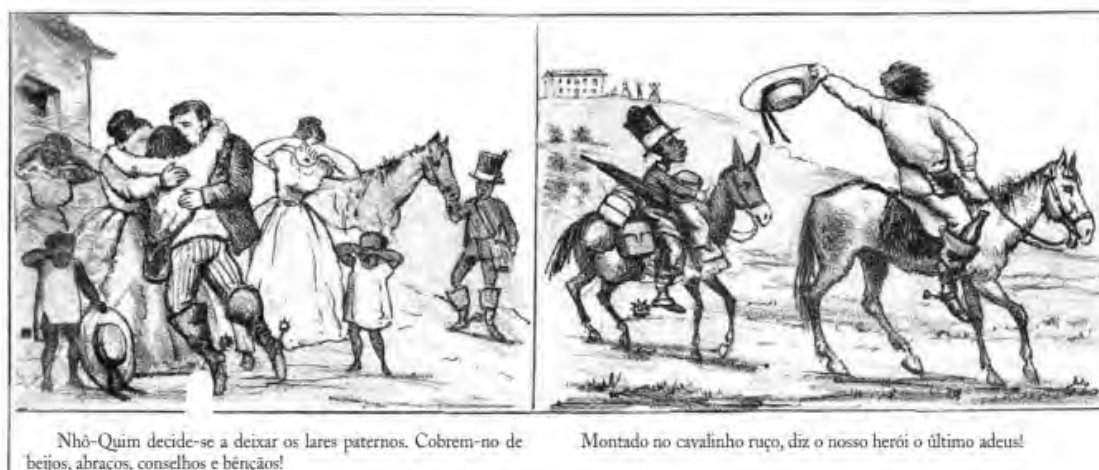


Fonte: (AGUILAR, 2000)

Conforme Chinem (2013), a primeira história em quadrinhos brasileira intitulava-se *As aventuras de Nhô-Quim*, criada por Angelo Agostini e publicada em 1869, e trazia logo no quadro inicial o primeiro personagem negro dos quadrinhos brasileiros, de nome Bedito. Cardoso (2013, p. 23) destaca que essa “foi a primeira história brasileira em quadrinhos de longa duração e uma das primeiras no âmbito mundial”. Bedito (Figura 75) era o criado do protagonista, Nhô Quim, um anti-herói humorístico que deixa a fazenda em que morava com sua família para viver suas desventuras na corte. Para o autor, era um personagem que por ter um “viés nacionalista, deu origem à figura folclórica do mineiro do interior” (Idem). Suas histórias propõem uma visão crítica a respeito do desenvolvimento urbano e da cultura

burguesa que se desenvolve nas cidades naquele momento, mas não problematiza o sistema escravocrata que se articulou através do capitalismo, nem mesmo a condição legitimada de suas instituições, que se relacionava, com pessoas escravizadas como se fossem coisas, animais ou como propriedades, valores manifestos na relação hierarquizada e patronal entre os personagens Nhô Quim, Benedito e todo o elenco negro da série.

Figura 75 - *As aventuras de “Nhô-Quim” ou impressões de uma viagem à corte.*
Nhô-Quim e seu criado Benedito começam suas aventuras



Fonte: CARDOSO, 2013, p.35

A história *Nhô-Quim*, criada por Angelo Agostini retrata um período de nossa história, em que a escravidão de homens, mulheres, crianças e idosos era compreendida, por parte da elite e da sociedade brasileira como um fato natural e necessário ao desenvolvimento econômico do país. Talvez seja essa a razão, a princípio, para que Benedito, o primeiro personagem afro-brasileiro desse gênero de narrativa, vivendo o papel de criado do Nhô Quim, o sinhozinho, não apresente uma caricatura mais voltada para o exagero, ao contrário de Giby, outro tipo negro, criado pelo artista, que ganha vida, em 1907, nas páginas da revista *O Tico-Tico* (Figuras 76 e 77), vindo a tornar-se, um personagem de sucesso, em uma das mais importantes revistas infantis publicadas no país, considerada por alguns autores como a primeira publicação voltada às narrativas sequenciais no Brasil.

Figura 76- *Giby*. personagem marcado pelo excesso e exagero de suas características físicas CARDOSO, 2013, p. 148



Fonte: <http://memoria.bn.br>

Figura 77 – *O Tico Tico*, ano 1907 edição 107 capa



Fonte: <http://memoria.bn.br>

Giby, ao contrário de Benedito, era definido por uma imagem marcada pelo excesso e exagero de suas características físicas. Esse estereótipo, forjado, de sujeito negro, possuía todas as características fisionômicas que marcaram a grande maioria das representações de sujeitos negros produzidas pelos quadrinhos e charges naquele começo de século: sua silhueta era alongada, suas mãos e pernas eram desproporcionais, como geralmente ocorre para um menino na ocasião de sua adolescência. Seus lábios eram carnudos, e se destacava em razão de seu rosto, oval e alongado. Seus olhos muito brancos e arregalados, contrastava com sua cor negra. (CHINEM, 2013, p.122)

Um pouco antes de Giby aparecer, dois outros personagens negros figuraram na mesma série, Sebastiana e Benedito (Figura 78), filhos da cozinheira Florência, empregada

da família do protagonista, ambos com traços bem exagerados. (CHINEM, 2013) O contraste visual presente na composição fisionômica dos tipos e na diferença de suas indumentárias, para além de representarem as contradições objetivas de uma sociedade pós-colonial, nos ajuda a compreender a potência dos estereótipos, uma vez que instrumentalizam e reverberam determinadas visões preconceituosas e falsas, como o mito da democracia racial, por exemplo.

Figura 78 - *Sebastiana e Benedito*, Revista *O Tico-Tico*



Fonte: CARDOSO, 2013, p.98.

É importante destacar aqui que a revista *O Tico-Tico* lançou muitas histórias em quadrinhos seguindo os mesmos padrões policromáticos das revistas infantis europeias e norte-americanas do começo do século XX (ver *Black Sambo*, Figuras 20 e 21), e transplantou, da mesma forma, o seu viés racista, moralista e pedagógico se pensarmos que naquele período, essa jovem nação era formada por uma elite letrada e uma massa não letrada, mas que podia ler as imagens e apreender com elas também.

Era muito comum o uso de reproduções de jornais norte-americanos e revistas francesas, adaptados para ilustrar o Brasil daquele momento, conforme se vê na série *Chiquinho* (Figura 79) que, de acordo com Cirne (1990), será uma representação hegemônica da figura do herói – sexo masculino, branco e louro – numa versão nacional de *Buster Brown* (Figura 80), criado pelo norte-americano Richard Felton Outcault.

Confrontando as duas histórias (Juquinha e Chiquinho), podemos observar, de fato, vários pontos de identificação: o traço do desenho, as características psicológicas e físicas dos dois personagens centrais e o figurino que confirmam a semelhança entre as duas séries. Com relação ao uso da roupa de marinheiro²⁷, Cardoso (2013) alega que ela era muito comum os personagens infantis, de classe média, masculinos, usarem naquele período e que este fato estava relacionado a um fenômeno duradouro da moda infantil que atravessou do final do século XIX até os anos 40 no século XX. [...] A farda de marinha, uma carreira de elite, preconizava naqueles meninos de sangue azul os futuros almirantes. Eles seriam, por direito divino, comandantes das esquadras que na época representavam o poderio bélico das nações. Outra versão para a moda é a de que ela teria sido difundida na Europa pelas reproduções da pintura do retrato do príncipe Edward, menino, vestido de marinheiro, pintado por Franz Winterhalter em 1846. [...] Na verdade, os trajes de Juquinha e os da classe média alta a que pertencia, certamente eram ditados por Paris ou Estados Unidos, como quase tudo naquele início de século. (CARDOSO, 2013, p. 49)

Em outra perspectiva, Vergueiro (1999) confirma a ideia de reprodução do personagem americano e argumenta que, após algum tempo, novos personagens foram criados para a versão brasileira, como o Benjamim, “um típico garoto afro-brasileiro das camadas menos favorecidas da população” (p. 3) para atender as necessidades das elites em manter a característica popular, a autenticidade da história de J. Carlos, e a legitimidade nacional da série que se manteve até o final da revista *O Tico-Tico*, em 1958. Contudo, mesmo sem comprovação, surgiram denúncias de que também Benjamim (Figura 81) teria sido inspirado em outro personagem criado em 1900 por Outcault, o *Lil Mose*²⁸, para uma série em que todos do elenco eram negros.

²⁷ Lurie (1997) destaca que os trajes de marinheiro eram comuns para crianças tanto na América como na Europa, e eram usados tanto por meninos quanto por meninas, substituindo a calça, ou bermuda, pela saia. Eram trajes em que o uso não se limitava ao litoral, embora fosse muito popular nas férias e nos balneários. No início do século XX, era um traje padrão de roupa cotidiana para a classe média e para ambos os sexos. Conforme a autora, usado na adolescência, o traje de marinheiro agregava outros significados, inclusive contraditórios, como um “erotismo adolescente” ou “aparência refinada e mimada”. (p. 55 e 56)

²⁸ Convém lembrar que embora as histórias em quadrinho americanas tenham surgido por volta de 1895, e apesar dos Estados Unidos da América serem um país etnicamente miscigenado, esse pluriculturalismo não era representado nas séries, e quando aparecia era de forma estereotipada. Na virada do século XX, os jornais nos Estados Unidos voltados para a população negra, passam a estimular a criação de quadrinhos com personagens negros e a produção desse tipo de narrativa voltada para a comunidade negra começa a atrair os sindicatos que passam a editá-los e distribuí-los em grande quantidade, alcançando em pouco tempo, uma projeção nacional. (LOPES, 2012)

Figura 81 – Personagens Benjamim e Chiquinho.



Fonte: Revista *O Tico-Tico*, 1916. Disponível em: <http://memoria.bn.br>

Curiosamente, até os anos 1920, Benjamim era representado sem calçados, em trajes simples e rotos tal como o Benedito, de Agostini, e os irmãos Sebastiana e Benedicto, de J. Carlos, mas seu figurino foi mudando de acordo com a moda das épocas posteriores. Benjamim (Figura 82), nos anos 1920, ganhará também traje de marinheiro e sapatos, assim como, em contrapartida, seu traço fisionômico vai ficando mais exagerado e mais adulto mesmo sendo ainda a representação de um menino como Chiquinho, que permanece imutável.

Figura 82- *As aventuras do Chiquinho*. Personagem Benjamim usando roupa de marinheiro

Fonte: Revista *O Tico-Tico*, 1935. Disponível em: <http://memoria.bn.br>

Dessa maneira, podemos considerar que a narrativa usada pelos autores dos quadrinhos nacionais não estava desvinculada de outros contextos externos. Em sua forma,

está implícita, velada, subentendida e subjacente a relação do texto no interior do contexto ideológico e histórico em que foi produzido: num país que foi forjado dentro de uma lógica colonial, como versão subdesenvolvida de sociedades europeia ou americana (RAMOS, 1995), no momento em que, se buscava construir um sentido de nacionalidade. Assim sendo, ao longo de cinco décadas, a revista *O Tico-Tico* retratou todas as mudanças políticas, sociais, culturais e tecnológicas ocorridas no país. (SANTOS; VERGUEIRO, 2016)

Articulando a cultura dessas histórias em quadrinhos com a representação de gênero, classe e raça, é possível perceber que essa forma de mídia marca as disputas que estão no centro das questões brasileiras na primeira metade do século XX e nos permite enxergar, nas entrelinhas, não apenas a representação, mas também a reprodução de um discurso particular de dominação. No imaginário formado pelas histórias infantis brasileiras, ser negro aponta para representações de sujeitos que exercem funções subalternas e de menor prestígio na estrutura social e econômica, permanecendo, assim, no lugar lhe fora determinado no passado. Assim como o Benjamin, de *Nhô Quim*, muitos dos personagens negros que surgiram depois, como Giby e Benjamim, estavam em situação de inferioridade em relação aos personagens brancos que eram extremamente autoritários e os submetiam a experiências em que esses estavam sempre em desvantagem, provocando situações “engraçadas” justificadas por sua falta de modos ou de sua ignorância.

Destacamos, dessa forma, que a visualidade é um dos discursos que compõem a narrativa sobre negritude, exteriorizada em várias representações de nossa cultura popular – entre elas os quadrinhos, as charges e as propagandas –, sendo definidora na construção discursiva e visual da imagem do “corpo” negro e na formação de um imaginário racializado e generificado no mundo, conforme podemos observar num anúncio de sabão, publicado nas páginas da revista *O Tico-Tico*, em que o personagem de uma das histórias infantis mais populares naquele momento, o *Juquinha*, anuncia sua aversão às diferentes erupções cutâneas, comuns aos meninos e meninas no início da adolescência, por torná-lo tão “feio como”²⁹ um

²⁹ Não cabe a nós nesse momento, o julgamento de valores do que é certo, errado, bom ou ruim para a sociedade, mas estamos falando daquilo que aparenta ser a norma de uma época, e para tentarmos compreender um anúncio que compara “moléstias da pele” com a ideia feiura ou beleza de uma criança, ou quando vemos uma história em quadrinhos onde o menino Benjamim é substituído por um macaco sem que ninguém “desse pela extravagante troca”, precisamos olhar para além da “aparência de normalidade” e pensar em como uma instituição ou prática deste gênero estará ou não servindo naquele momento presente, à sua relação histórica. Desse modo precisamos analisar o contexto histórico para refletirmos o quanto essas ideias foram forjadas no passado para servir a um determinado contexto. Como foi dito anteriormente, as ideias precisam de um espaço objetivo para serem concretizadas, mas, no momento em que levamos a sério a construção histórica da sociedade brasileira, vemos que foi a violência o que sustentou a nossa estrutura, então nesse sentido a formação de imagens como essas é normal, é a norma, não é uma exceção, na medida em que o racismo é uma forma de enxergar o mundo e de

Giby”, mesmo que ele estivesse “vestido como um príncipe”, referindo-se ao seu clássico traje de marinheiro. Essa é uma das diferentes formas de rearticulações da hierarquia racial, ou seja, do racismo. E podemos ver essas hierarquias serem articuladas, igualmente em termos biológicos (Figura 83) e, com o passar do tempo, em termos culturais.

Figura 83 – Hierarquia social retratada pela revista *O TicoTico* em *Benjamim no colégio*



Fonte: *O Tico-Tico*, 1923. Disponível em <http://memoria.bn>

Vários personagens negros surgiram depois de Giby, na revista *O Tico-Tico* e em outras revistas infantis, e, em quase todos os casos, eles expressam o que acontece quando todos os nossos registros são criados a partir de uma lógica colonial.

Contudo, de acordo com Caruso (2013), a mais notável personagem negra dos quadrinhos brasileiros e considerada obra-prima de J. Carlos chama-se *Lamparina* (Figura 84 e 85). Criada em 1828, a personagem faz parte de um elenco formado por tipos bem cariocas, é brasileira, porém, procede de uma tribo de selvagens que não falavam português, tendo sido presenteada pelo rei de sua tribo, o *Jujuba*, filho de Carrapicho, ambos, personagens da galeria de J. Carlos para *O Tico-Tico*.

Caruso discorre sobre o tema:

A nacionalidade de Lamparina vai depender dos limites das nossas águas territoriais. [...] O simplório chefe da tribo vê em Jujuba um grande feiticeiro e manda libertá-los, fornece uma piroga com dois remadores e ainda dá de presente a Carrapicho uma negrinha que o leitor atento já percebera, circulando pelos quadrinhos da

atuar nele. Desse modo, somos forçados a reconhecer que a estética opera numa forma ideológica e política e que não poderia ser mais distante de algo superficial.

história. Presente de grego... como o futuro comprovará. [...] Todos podem ficar descansados... Lamparina é brasileira. Afro-brasileira e, provavelmente, descendente de quilombolas que se isolaram naquela ilha desaparecida em nosso litoral e acabaram regressando à barbárie. [...] Ela chorava sem parar desde que saíra da ilha e depois de uma noite tentando em vão consolá-la. Jujuba fez pela tarde do dia seguinte um samba em homenagem à manhosa. Compareceram Cartola, Chiquinho, Benjamim, Jagunço, e a negrinha espantada calou a boca. Deram-lhe uma saia amarela com bolas pretas, batizaram-na com o nome de Lamparina. Mas, seu comportamento é ainda selvagem e o processo civilizatório a que se vê submetida é penoso porque não fala português, ainda vive chorando de saudade da ilha e tentando fugir. Isso, quando, frugívora inveterada, não está tentando roubar frutas, especialmente bananas do quintal dos vizinhos. Sofre castigos um tanto radicais por parte da família adotiva, como ser amarrada à perna de uma mesa, resultado do desespero dos responsáveis pela formação, controle do temperamento anarquista e educação da negrinha. *Missão quase impossível*. (CARUSO, 2013, p.156 E 157)

Figura 84 e 85 – Lamparina. Personagem negra procede de uma tribo de selvagens



Fonte: *O Tico-Tico*, 25 de abril de 1928. Disponível em: <http://memoria.bn>

Para Chinem (2013, p.124), esse é provavelmente o caso mais “conhecido de uma representação negativa da imagem do negro nos quadrinhos brasileiros”. Alguns autores se referem à Lamparina como o “primeiro personagem tipicamente brasileiro” (CIRNE, 1990), talvez até mesmo para homenagear o artista, publicamente acusado de plágio por Carlos Drummond de Andrade (CARUSO, 2013). A menina *Lamparina*, bem como a maioria dos personagens de HQ afro-brasileiros, estava sempre metida em apuros em razão de sua inocência devida a sua estranha origem, a sua pouca inteligência ou ambas as coisas que asseguravam à história cenas engraçadas, ridículas e burlescas vividas pela personagem que, naquele contexto histórico, de acordo com diversas teorias sobre raça e cor vigentes nas

décadas de 1920/30, retratavam os padrões vigentes e não causavam nenhuma indignação, nem mesmo em relação à sua grotesca figura: “Lamparina tem um aspecto de um animal, com os braços arrastados ao longo do corpo nas proporções de um chimpanzé” (CHINEM, 2013).

Sua indumentária (Figura 86), assim como de parte do elenco da série, remete às vestes representativas de tribos neolíticas, feita de peça única e rústica, produzida com material semelhante a um tipo de pele de onça ou de animal, comum nas representações produzidas para o cinema e desenhos animados da época sobre aborígenes africanos, conforme podemos comprovar na versão original do HQ, em preto e branco, que apresenta o personagem Mickey Mouse, grande sensação em fins dos anos 1920, com traços fortemente colonialistas (V. Figura 24).

Figura 86 - A Fuga de Lamparina.



Fonte: Revista Careta, 24 de outubro de 1929. Disponível em: <http://memoria.bn>

É importante destacarmos também, que o quadrinho acima, não apenas ilustra o traje de Lamparina, como se aproxima das primeiras representações visuais de *pickaninnies*, uma caricatura infantil que mostravam meninos negros, comentada anteriormente, que traziam o exagero como características marcantes: os olhos esbugalhados, cabelos desgrenhados, lábios vermelhos e grossos. Entre as diferentes representações mais recorrentes do tipo, ele aparece com uma bocarra tão grande, que é comparada a uma melancia (V. Figura 23) e, frequentemente aparece sendo devorado por animais ferozes como tigres e jacarés. Podemos

observar expressão no Brasil, na capa de uma revista muito popular nos anos 1930, a *FONFON* (Figura 87).

Figura 87 - *Pickaninnies* ou a representação da personagem carnavalesca em voga na época, a Boneca de Pixe



Fonte: Revista *FONFON*, março de 1930. Disponível em: <http://memoria.bn>

A imagem de Lamparina pode ser associada à figura de *Sambo* (V. Figuras 20, 21 e 22), o personagem principal da obra infantil *The Story of Little Black Sambo* (Bannerman, 1908), muito famoso em fins do século XIX na Inglaterra, que também alcança enorme sucesso nos Estados Unidos a partir de 1900, estando presente em livrarias, bibliotecas públicas e escolas e transformando o personagem *Sambo*, em personagem extremamente conhecido, graças a traduções para idiomas incluindo francês, espanhol, alemão e árabe.

Outras personagens negras alcançariam sucesso e popularidade em séries infantis brasileiras editadas e publicadas nos anos de 1930. Entre elas, o *Azeitona* – de feições simiescas – (Figura 88) e o menino *Gogô e Maria Fumaça*, em que Gogô, de aparência semelhante ao Mickey das primeiras edições americanas, faria par com uma enorme girafa de nome Gigi, ambos criados por outro artista ilustre que passou pela revista *O Tico-Tico*, Luis Sá. (CHINEM, 2013) Outras personagens não tiveram tanto reconhecimento do público por viverem papéis secundários nas histórias, como a menina *Bola de Neve* (Figura 89) filha da lavadeira da mãe das figuras femininas centrais da série *Papá e Pupú*, de autoria de Yolanda Storni, uma das primeiras quadrinistas do sexo feminino que se tem notícia no Brasil, que trabalhou no semanário *O Tico-Tico* durante década de 1930.

Figura 88- *As aventuras de Reco Reco, Bolão e Azeitona*. O Tico-Tico, 1937



Fonte: Disponível em: <http://memoria.bn>

Figura 89 - *O Tico-Tico*, ano 1931



Fonte: Disponível em: <http://memoria.bn>

A partir da década de 1940, observamos que as criações de personagens negros começam a perder espaço para as produções estrangeiras, com destaque para as americanas, que começam a ser traduzidas e distribuídas a centenas de periódicos, sendo vendidas por preços muito baixos para editoras e jornais de todo o mundo, virando moda entre o público adolescente. (VERGUEIRO, 1999)

No próximo capítulo veremos de que forma o carnaval carioca e brasileiro, na primeira metade do século XX, irá incorporar e relacionar todas essas representações e estéticas, globais e locais, reiterando o carnaval como “um espaço de diálogo entre o poder hegemônico e aquele da população” (FERREIRA, 2012, p. 162), um evento em constante transformação assim como os processos que o definiram e definirão, os diferentes formatos dessa festa carioca.

2. O ESPAÇO DO CARNAVAL: OS PERSONAGENS CARNAVALESCOS DA EUROPA PARA O BRASIL

Nesse capítulo pretendemos demonstrar que o carnaval do Rio de Janeiro, desde o século XIX, é um espaço aberto e propício para a criação e constituição de representações carnavalescas como o Rei Momo, o índio do cordão e o velho, entre outros. Vamos examinar, mais especificamente, as décadas de 1930/40, período em que os tipos urbanos do Rio de Janeiro, como a mulata, o malandro, a baiana, o passista e o português, serão apropriados pela festa carnavalesca e se tornarão verdadeiras expressões da festa brasileira, emprestando ao carnaval um caráter mais popular. Procuraremos também abordar o surgimento dos personagens carnavalescos no carnaval europeu.

2.1. Os personagens carnavalescos na história do carnaval

Nesta seção iremos abordar a construção dos personagens carnavalescos e sua relação intrínseca com a própria festa. O carnaval, em suas diferentes formas, recentemente tem sido examinado por variados campos disciplinares e percebido como um lugar relevante para a reflexão, debate e entendimento de importantes questões sobre a formação do pensamento contemporâneo. A abordagem de Ferreira (2005) realizada pela ótica da Geografia Cultural e dos Estudos Culturais ressalta o espaço como um elemento de grande importância para a compreensão da formação da festa carnavalesca e os processos de significação por ela articulados. Assim “o carnaval (ou carnavais), pode, e deve, ser compreendido como expressão da cultura popular em seu significado mais atual” (FERREIRA, 2001, editorial)

Nesta perspectiva, o carnaval é uma festa dinâmica e multifacetada, um lugar³⁰ produzido por tensões características do espaço popular e do fenômeno festivo, cuja particularidade é a luta pelo espaço/poder de definição de seu significado. É justamente na disputa pelo espaço e na luta para obtenção do poder de defini-lo como carnavalesco que são produzidas as festas e seus diversos significados, vistas assim como expressões das tensões

³⁰Ferreira afirma que as novas abordagens do conceito de lugar, visto como o *locus* de articulação de diversas escalas de influência, permitiram que se propusesse uma forma de se identificar a festa carnavalesca valendo-se da elaboração do conceito de “lugar carnavalesco”. (FERREIRA, 2005, p. 328)

criadas nesse e por esse espaço, como uma parte essencial da estratégia de poder dos diversos grupos sociais.

Para o autor, o carnaval é um fenômeno cultural e social, vinculado às sociedades nas quais ele se manifesta numa relação estreita com a formação do espaço urbano (FERREIRA, 2004). É possível justificar o caráter popular da festa carnavalesca reconhecendo-o como um espaço da cultura popular, ou seja, como um lugar de assimilação e resistência, um “terreno de disputa ideológica entre a classe dominante e a subordinada.”³¹ (STOREY, 2009, p. 10)

Visto na perspectiva histórica, o carnaval é uma festa ocidental, europeia, surgida na Idade Média (GRINBERG, 1988). Assim como as festas e celebrações mais antigas, com as quais não se confunde, o carnaval apresenta, como principal característica, o fato de determinar momentos especiais do ano, marcados pelo ajuntamento festivo de pessoas, de danças e pândegas com comilanças e bebedeiras, reuniões de aparente descontrole e exagero, pelo uso de máscaras e disfarces e pela sensação de que “tudo era permitido” (FERREIRA, 2004).

Produto da quaresma³², o carnaval é um conceito que começa a se fixar na sociedade medieval europeia a partir do século XI, em um contexto de vida muito particular, que vai impregnar e se incorporar a ideia de que tudo é perfeito, de que tudo é possível naqueles dias “fora do tempo”, ao contrário do sentido da vida cotidiana. Daí em diante o período de carnaval vai se fixando no imaginário europeu, em diversos lugares e em situações que apresentam características de inversão, exagero, grotesco, caricatura e ambivalência.

Até por volta do século XIII, já existia uma diversidade de denominações para o período do “adeus à carne”, momento que antecedia as semanas de privação da Quaresma. Esta multiplicidade de nomes revela as variadas formas que podiam tomar essas festas, brincadeiras em geral ligadas aos costumes das antigas culturas pagãs, cada uma delas ligada a hábitos e comemorações características de uma região ou de uma cidade e que usualmente contavam com a participação de pessoas usando máscaras e fantasias (FERREIRA, 2004). Na Europa, desde as primeiras manifestações nos dias de carnaval, na Idade Média, já se podem identificar pessoas usando máscaras e fantasias personificando animais ou seres selvagens, como o homem-urso, o homem selvagem ou o homem-folha conforme podemos observar na gravura *La Mascarade de Valentin et Ourson* (1566), de Pieter Breughel, o Velho. Para

³¹ “as a terrain of ideological struggle between dominant and subordinate classes, dominant and subordinate cultures”. (STOREY, 2009, p. 10)

³² Período de 46 dias de privações que vão da quarta-feira de cinzas ao domingo de Páscoa, oficializada pela Igreja Católica no ano de 1091 para os fiéis deixarem de lado os prazeres da vida material e dedicarem-se a elevar seu espírito (ARAÚJO, 2000).

Gombrich (2011), Breughel, o Velho, foi o maior dos mestres flamengos da “pintura de gênero³³” e tal como outros artistas setentrionais em fins de século XVI, volta-se para as cenas da vida camponesa, mostrando especialmente as festas e atividades de trabalho dos aldeões. Nessa cena o autor faz referência a uma mascarada que explora a figura do homem selvagem, representado ao centro. (Figura 90).

Figura 90 - *La Mascarade de Valentin et Ourson*, 1566. Pieter Bruegel, o Velho. Museum Boijmans van Beuningen em Rotterdam, Países Baixos.



Fonte: Disponível em <https://www.geheugenvannederland.nl/nl>

As fantasias de urso e a de homem selvagem eram representações de figuras míticas, habitualmente, retratadas com os corpos cobertos de cabelos, pelos ou folhas, que apareciam com frequência na arte, na literatura e em diversas narrativas orais de ampla influência na Europa medieval. Muito populares, personificavam a Natureza e o primitivo. De acordo com Ferreira (2004),

o disfarce de urso estava ligado a uma crença europeia que dizia que esse animal, ao sair de sua toca no fim de inverno, poderia prever se o frio iria acabar logo ou se duraria mais ainda tempo. [...] A fantasia do homem selvagem, por sua vez, se referia a um personagem bastante conhecido na literatura medieval que, dizia-se, vivia no fundo das florestas, cercado de animais selvagens, com os cabelos desgrenhados e o corpo coberto de pelos. Boccaccio, em seu *Decamerão*³⁴, descreve

³³ Estilo presente no período definido por Gombrich como a “crise da arte”, por volta de 1520, na Europa, em que “todos os amantes de arte nas cidades italianas pareciam concordar que a pintura tinha atingido seu ápice da perfeição”, alguns artistas setentrionais, em fins de século XVI procuraram resgatar a tradição dos manuscritos de meados do século XV que registravam os acontecimentos que se desenrolavam no cotidiano das cidades, produzindo imagens que “refletiam fielmente a vida numa cidade medieval na época”. (GOMBRICH, 2011, p. 361 e 381)

³⁴ A forma inovadora e realista na qual os contos foram escritos por Boccaccio em o *Decamerão*, tornou essa obra bem popular e fonte de referência para muitos escritores nos períodos seguintes.

uma dessas fantasias [...]. Na verdade, essa figura assustadora representava uma espécie de elo entre o homem civilizado e a fera indômita. Essa imagem do homem selvagem estaria presente, com algumas modificações, nos séculos seguintes em brincadeiras carnavalescas de várias cidades do mundo. Ela poderá ser vista, inclusive, até nas brincadeiras de rua do início do século XX no Rio de Janeiro, na forma de um índio feroz. (FERREIRA, 2004, p.31e 32)

Segundo Ferreira, “todos são espécies de representações fantasiosas daquilo que a imaginação entendia como *homem selvagem* das Américas”. (FERREIRA, 2004, p. 293)

Desse modo, as representações de “índios europeus” (ibidem, p.291), já existiam no Velho Mundo, em pinturas e esculturas que apresentavam os indígenas brasileiros, sempre idealizados pelo olhar do europeu e engendrados a partir da fusão de elementos retirados das mais diversas culturas autóctones das Américas. Da mesma maneira, esses personagens já tinham participação nos bailes de máscara em cortes europeias, conforme podemos constatar no desenho que ilustra um *ticket* (Figura 91) produzido para a *Masquerade Bayswater*, um baile de máscaras em Londres, em janeiro de 1818³⁵, em que duas figuras de silvícolas aparecem no salão. Um deles carrega uma lança, veste um saiote e ambos estão com um cocar de penas, usado da mesma maneira que eram ostentadas as coroas dos reis europeus.

Figura 91 - *Masquerade, Bayswater, Jany. 1818* de Samuel William Reynolds



Fonte: British Museum, Londres. Disponível em: <http://www.britishmuseum.org>

De acordo com Ferreira, “na Europa, esse mesmo ‘índio americano’ com seu saiote de penas era associado à figura do ‘homem selvagem’ personagem comum no Carnaval europeu, desde a Idade Média” que estará presente da mesma forma, no Desfile do Boi Gordo (Figura 92), uma tradicional folia parisiense do século XIX, e igualmente, no Carnaval da Bélgica

³⁵ A partir do século XVII, o êxito comercial das festas de Carnaval da corte veneziana, que atraía cada vez mais visitantes interessados na folia para a cidade, motivou, em algumas capitais, o prolongamento do período das comemorações de Carnaval que permanecia por toda uma estação, começando em janeiro e indo até a Quaresma.

francófona, um dos mais notórios da Europa, na figura do personagem *Gille* (Figura 93), figura icônica derivada das tradições rurais mascaradas associadas a festas destinadas “a comemorar o renascimento da natureza, exorcizar os demônios e chamar a fertilidade da terra” (MATHIEU, 2014, p.152). Conforme Mathieu, essa indumentária sofreu transformações ao longo dos séculos XVII, XVIII sob a influência do teatro popular e do desenvolvimento da burguesia, quando o traje passou a ser confeccionado com materiais mais “nobres, como rendas, plumas de avestruz no chapéu, fitas e laranjas”. (ibdem, p. 152).

Figura 92 - *Le Boeuf Gras a Paris*



Fonte: *Le Petit Journal*, 16 de fevereiro de 1886.

Figura 93 - Cartão postal de um *Gille*, 1920. Atrás do cartão está escrito “um *gilles* em grande estilo”. Autor: desconhecido



Fonte: <https://oldthing.de/Ak-Binche-Wallonien-Hennegau-Le-Carnaval-Un-Gille-en-grand-costume-0029473236>

Não podemos deixar de citar aqui outros dois personagens do Carnaval belga, cuja procedência histórica ainda é pouco conhecida, no entanto, fazem menção tanto à figura do selvagem africano quanto a do selvagem americano, a partir de uma concepção estereotipada,

europeia e ocidental. *Le Sâvadje Cayèt* (Figura 94) um tipo feminino, caracterizado pelo uso de uma máscara negra e outra peça tipo vestido, produzido com placas de madeira de cores variadas (há informações que as cores pertencem às cores da cidade de Malmedy, onde acontece a festa). Essa indumentária é complementada com um cocar na cabeça, sustentado por um diadema. O segundo personagem é conhecido apenas por "*Sâvadje*" e representaria um índio americano, trajando uma camisa de cor de terra e um saiote de penas de cisne brancas, complementado por um colete, colares e pulseiras. Nas mãos carrega um elemento tradicionalmente associado aos indígenas americanos: um arco e uma flecha. Ambas as fantasias fazem parte da galeria de personagens do Carnaval belga desde o século XIX. (MATHIEU, 2014; FERREIRA, 2004, p. 293)

Figura 94 - *Sâvadje-cayèt*, personagem do carnaval de Malmedy. Autor: anônimo. Exposição "Obras-primas do patrimônio oral e intangível da comunidade francesa da Bélgica", Mosteiro de Malmedy, s/d



Fonte: Disponível em: <http://www.ardennesmagazine.be>

De acordo com Ferreira (2004, p. 291), será “esse personagem de saiote e cocar circular de penas que acabará por simbolizar a figura genérica do *índio*, incorporando-se ao carnaval brasileiro através dos cucumbis carnavalescos e, mais tarde, dos grupos populares de influência negra” como será visto no próximo capítulo.

Outro tema recorrente das festas do período carnavalesco das pequenas aldeias europeias da Idade Média e do início do Renascimento será muito bem representado por Bruegel, o Velho, na pintura “*A batalha do Carnaval e da Quaresma*” (Figura 95) que ilustra os pormenores de um combate imaginário e burlesco (e uma verdadeira batalha gastronômica) em que os dois principais protagonistas enfrentam-se num corpo a corpo que opõe duas alegorias expressivas das festas carnavalescas, ressignificadas até os carnavais de hoje: o Senhor Carnaval, uma figura masculina, gorda, simplório e bonachã, uma espécie de

precursor do Rei Momo, em oposição à figura feminina, tristonha e magra, a Dona Quaresma. Conforme destaca Ferreira (2004) várias peças de teatro, contos e poemas humorísticos retrataram e reproduziram não apenas os dois personagens ao longo de séculos, mas sublinharam a batalha entre a fartura e a escassez como “um símbolo do significado associado às festas do *carne vale* que começavam a se organizar na Idade Média”. (FERREIRA, 2004, p. 33) Com o passar dos séculos a imagem do Senhor Carnaval continuou, muitas vezes, associada a um tipo masculino, bonachão e obeso, aproximando-se cada vez mais da ideia de excesso, de pecado, da gula, e de lubricidade, enquanto, por outro lado, a figura da Senhora Quaresma, muito magra e seca, se associa ao sentido de abstinência alimentar, sexual e à prática das virtudes. Ambas as modificações ocorridas revelam, claramente, as grandes transformações sofridas pelas festas do período anterior à quaresma, entre os séculos XII e XVI, inscrevendo no imaginário europeu a “ideia de que os exageros carnavalescos eram uma exceção à regra da vida normal e não duravam para sempre”. (FERREIRA, 2004, p. 33)

Figura 95 - *A batalha do Carnaval e da Quaresma*. Pieter Bruegel. 1560



Fonte: *Kunsthistorisches Museum* Vienna, Austria. Disponível em: <https://artsandculture.google.com>

Em outros termos, ao longo do período da quaresma, a Igreja prescrevia o jejum e a abstinência de carnes, bebidas, sexo e entretenimentos. Ou seja, o que era abundante no carnaval, faltava na época da quaresma.

A proximidade maior entre as cidades e os governos no final da Idade Média e a junção de interesses que incluíam o clero e os senhores de terras são alguns dos fatores que irão transformar as brincadeiras carnavalescas em acontecimentos cada vez mais organizados. Na medida em que as cidades na Europa começam a crescer, aumentando em tamanho e importância, este movimento vai favorecer encontros de pessoas e grupos, e a concepção de

brincadeira carnavalesca vai se difundindo, criando práticas que vão contribuir para a formação e ritualização da festa. Entre toda essa diversidade de folguedos, em que cada lugar define a maneira que vai brincar o Carnaval, surgem, por exemplo, os conhecidos trajes de “cavalinhos de madeira enfeitados e presos à cintura do brincante por suspensórios, conhecidos na França como *chevaux froux*”. (FERREIRA, 2004, p. 40)

Outras representações aparecerão nos séculos posteriores, em especial na Itália, nas cidades de Firenze, Veneza ou Gênova, lugar em que ocorreriam profundas modificações na sociedade, com reflexos nas artes, nas ciências e em outros ramos da atividade humana, marcando o período do Renascimento, um movimento de renovação artística, intelectual e científica que iria influenciar toda a civilização ocidental, sendo fundamental para o desenvolvimento da sociedade contemporânea e muitas de suas expressões. Esse período, definido por uma política moderna, pelo surgimento de uma próspera burguesia mercantil, pela expansão das cidades e pela intensa vida urbana que se desenvolve, engendrou uma nova cultura e um outro modo de vida, com uma mentalidade mais independente da Igreja e uma lógica mais ajustada aos objetivos econômicos e sociais do sistema mercantilista. É justo nesse período que se localiza o começo da história da moda no vestuário, como uma realidade sócio histórica característica do Ocidente e da própria modernidade, em que as frivolidades e o reino das fantasias instalam-se de maneira sistemática e durável. (LIPOVETSKY, 1989)

Tais mudanças de perspectiva influenciaram ainda, a maneira como as pessoas se relacionavam com as festas, favorecendo um festejo muito particular conhecido como *triumfo*, outrora criado para exibir os desfiles do vitorioso exército romano e de seus imperadores e, no final da Idade Média, os desfiles das corporações e confrarias religiosas, vindo a tornar-se por volta de 1450, importante evento nos dias de Carnaval, nas cidades da Toscana, agregando várias festividades organizadas na forma de préstitos pelas ruas das cidades, e de acordo com Ferreira (2004, p. 41) “uma verdadeira parada de roupas e carros fabulosamente enfeitados” que garantiam a presença de nobres nas brincadeiras carnavalescas das cidades, como o príncipe Lourenço de Médices. O autor ressalta a importância econômica e cultural das cidades de Toscana como a própria expressão do espírito do Renascimento, propagado pelos principais centros urbanos da Europa, contribuindo igualmente, para que a imagem do Carnaval fosse se fixando e se tornando um lugar importante para a expressão do poder constituído.

Conforme Ferreira foi a partir de 1470 que

os triunfos se tornaram mais grandiosos, com as alegorias sendo executadas pelos grandes escritores e escultores da época, como Michelangelo, por exemplo. Cada carro costumava representar uma cena, também chamada de “quadro vivo”, em que

diversas pessoas fantasiadas encarnavam personagens ou figuras alegóricas que simbolizavam, por exemplo, os fundamentos divinos das monarquias. [...] É interessante notar que os triunfos reuniam em suas apresentações todas as artes e permitiam um contato direto entre o governante e seu povo, servindo não só para ressaltar o poder e a glória dos príncipes, mas também para torná-los amados pela população da cidade. Este tipo de evento público marcava o aumento de importância das festas do Carnaval e sua crescente utilização como veículo valioso da política dos príncipes do Renascimento. (FERREIRA, 2004, p. 42)

Paralelamente, além do esplendor dos desfiles de alegorias que arrebatava o povo, outras formas de brincadeiras também aconteciam nas cidades toscanas envolvendo diferentes grupos que se divertiam zombando uns dos outros. Entre essas diversões havia uma em que lançavam entre si “ovos coloridos cheios de líquidos perfumados”, como revela uma música feita na época, tendo como título *O canto do ovo* de 1544: “mascarados, mulheres e fantasiados, apareçam todos pra fazerem, com os ovos, uma amorosa guerra” (FERREIRA, 2004, p. 42 e 43). Esse pequeno trecho da canção atesta o uso de fantasias nessas comemorações e apresenta a folia carnavalesca como um lugar capaz de representar um determinado momento histórico, “articulador de diálogos, tensões e trocas culturais por excelência” (FERREIRA, 2010, p.1).

A gravura de gênero do artista flamengo *Cornelis Wael* (1640/50) apresenta-nos uma cena de um grupo de pessoas brincando nas ruas de Londres numa mascarada. Em primeiro plano, alguns pedaços de cascas de ovos quebradas (Figura 96), permitindo-nos supor a existência dessa prática carnavalesca na cidade inglesa.

Figura 96 – *A Masquerade*. Cornelis Wael, c.1640-1650



Fonte: British Museum. Disponível em: <http://www.britishmuseum.org>

Do mesmo modo, Peter Burke em sua obra *A Cultura Popular na Idade Moderna: Europa, 1500-1800* (1989, p. 315), confirma o uso de fantasias completas e máscaras nesse período, em diferentes cortes europeias, destacando umas com narigões (Figura 97) e outras em que as mulheres se vestiam de homens e os homens se vestiam de mulher, além de distintos trajes populares (Figura 98), entre esses “os de padre, diabo (Figura 99), bobo, homens e animais selvagens (Figura 100), como, por exemplo, urso”.

Figura 97 - *Ebrei* (Carnavale). Bertelli Francesco, 1642



Fonte: OPAC CIVICI MUSEI DI VENEZIA
Disponível em <http://www.archiviodellacomunicazione.it>

Figura 98 - *Povero* (Mendigo), 1642. Bertelli Francesco



Fonte: OPAC CIVICI MUSEI DI VENEZIA. <http://www.archiviodellacomunicazione.it>

Figura 99 - *Maschere che tirano uova odorifere* (Festa do ovo), 1642. Bertelli Francesco.



Fonte: OPAC CIVICI MUSEI DI VENEZIA
Disponível em: <http://www.archiviodellacomunicazione.it>

Figura 100 - *Uomi Selvage* (Homem Selvagem), 1642. Bertelli Francesco.



Fonte: OPAC CIVICI MUSEI DI VENEZIA
Disponível em: <http://www.archiviodellacomunicazione.it>

O autor fará ainda referências novamente aos trajes carnavalescos usados na Europa em fins do século XVIII:

Os italianos gostavam de se fantasiar como personagens da *commedia dell'arte*, e Goethe comenta ter visto centenas de *Pulcinellas* no curso de Roma. Um inglês em Paris para o Carnaval de 1786 escreveu que “papas, cardeais, monges, diabos, cortesãos, arlequins e magistrados, todos se misturavam numa mesma multidão promíscua”. Essa multidão não se limitava a se fantasiar, mas também representava papéis. “Um se faz de doutor em direito, e sobe e desce pelas ruas com o livro na mão, discutindo com cada um que encontra”. Bobos e selvagens corriam ruas afora, batendo nos circunstantes com bexigas de porco e até com varas. (BURKE, 1989, p. 315)

Por outro lado, conforme comenta Freitas (2008), o Renascimento seria também, um terreno fértil para que o teatro europeu se aperfeiçoasse e se expandisse vindo a tornar-se muito popular, especialmente na Itália.

Seguindo esse pensamento a autora ressalta que,

a partir do Renascimento, o teatro europeu iria aprimorar seus recursos cênicos. Se, por um lado, os cânones dramáticos da Antiguidade ditariam os parâmetros de um teatro erudito, por outro lado, a *commedia dell'arte* italiana, construída sobre bases teatrais extraliterárias e tipos representados por máscara, alcançaria ampla recepção. Os tipos mais populares eram os *zannis*, criados bufos, esfomeados e

trapaceiros. Dentre eles, o Arlequim viria a ser a principal figura, incorporando em sua forma aspectos grotescos do diabo medieval. (FREITAS, 2008, p.65)

Em outra perspectiva, Burke (1989) afirma que durante as festas de mascaradas os italianos em particular, apreciavam muito o uso de fantasias de pierrô (Figura 101), da colombina (Figura 102), do arlequim (Figura 103) e do polichinelo, derivados de personagens originais da *commedia dell'arte*.³⁶

Figura 101 - *Pagliaccio (Pierrot)*, 1600. Maurice Sand.



Fonte: Sand, 1860, vol.1, p. 237.

³⁶ “A *commedia dell'arte* italiana era apenas a mais famosa e elaborada entre as numerosas variedades da farsa europeia, [...] na qual cada personagem tem seu repertório pessoal de fantasias e a retórica do seu papel. [...] Contudo, no teatro popular, as unidades básicas não eram as palavras, mas os personagens e ações”. (BURKE, 1998, p.216; 236 e 237)

Figura 102 – *Colombina*. Maurice Sand

Fonte: Sand, 1860, vol.1, s/n

Figura 103 – *Harlequin (Arlequin)*, 1570. Maurice Sand.

Fonte: Sand, 1860, vol.1, p. 67

Por outro lado, de acordo com Freitas (2008), para além das características psicológicas e corporais entre outros diversos elementos, será a composição estética desses personagens e sua indumentária, que vai colaborar no processo de fixação e popularização dos tipos da *commédia dell'arte*, apropriados e ressignificados pelo espaço do carnaval, sendo parte do imaginário carnavalesco em todo o Ocidente até os dias atuais. Nesse sentido,

Ferreira (2011, p.1) considera que as festas carnavalescas em suas variadas formas sempre estiveram “tradicionalmente relacionadas com as chamadas manifestações populares”.

O mesmo ponto de vista é expresso por Stuart Hall quando sustenta que a aproximação entre essas diversas formas de expressões existentes na cultura popular se dá a partir da compreensão de que as culturas são constituídas como “formas de luta”, e não como “formas de vida” (HALL, 1981, p. 243), que continuamente se entrelaçam ou se atravessam, produzindo espaços de intersecção, em que emergem as formas culturais mais relevantes.

Nesse sentido, podemos considerar as formas carnavalescas e o carnaval como um desses espaços de confluência e “articulação das angústias, tensões, alegrias, desejos, poderes, regulamentações e subversões de uma sociedade” (FERREIRA, 2012, p.24).

Seguindo nessa lógica, Felipe acrescenta que

a variedade de formas por meio das quais a festa carnavalesca se manifesta em diferentes espaços e tempos expressa as contingências articuladas em torno do interesse pela instauração de um momento em que as narrativas, informando que “tudo é possível” e que “o mundo está de cabeça para baixo”, são os eixos dominantes. É exatamente a discussão em torno do que se considera o “tudo possível” e da nossa ideia de sociedade a ser virada “de cabeça para baixo” que evidenciará as especificidades dos diferentes carnavais no tempo e no espaço históricos e sociais. Ou seja, o que é impossível aqui, o que era impossível ontem, o que é estar “de cabeça pra cima” para um grupo ou para outro numa mesma sociedade, são sentidos variáveis que estão sendo negociados na instauração dos diferentes “carnavais”. (FERREIRA, 2012, p.24)

Assim, embora o Pierrô tenha conquistado sua notoriedade a partir das versões francesas, teria sido o Arlequim o mais popular e conhecido nesse gênero de comédia. Estudos sobre a origem de seu nome, suas características e seu modo como trapaceiro e astuto, parecem demonstrar uma relação estreita entre esse personagem da *commédia dell'arte* e os aspectos animalescos e grotescos do diabo medieval, conforme podemos constatar nas observações sobre mascaradas, que Freitas inclui em sua obra:

Um primeiro sinal da natureza demoníaca de arlequim é dado pelo seu próprio nome. (...) Arlequim significa o infernal ou o rei do inferno (...). A máscara de Arlequim sempre foi negra e com expressão diabólica, com aquilo que os franceses chamam *hure*, “cara azeda, descabelada e deformada”, própria de uma fisionomia demoníaca e animalesca, ao mesmo tempo. (TOSCHI, apud FREITAS, 2008, p. 72)

Outrossim, convém observarmos que o período da Renascença havia herdado todo um imaginário produzido e reproduzido ao longo da Idade Média sobre o demoníaco, determinando como a própria representação do diabólico na terra, as figuras dos muçulmanos,

dos hereges, dos judeus e das mulheres, grupos esses considerados pela lógica da sociedade medieval como símbolos das forças das trevas, em razão de suas representações históricas. (PADOVANI, 2008) O autor destaca ainda que a essas várias narrativas, conceitos e imagens foram atribuídos uma lógica, um destaque e uma propalação jamais alcançados anteriormente, por meio de diversas impressões tipográficas e uma ampla iconografia realizada sobre o tema por artistas como Bosch, Manyn, Huys, Breughel, elementos poderosos que contribuíram muito na formação desses novos medos, na difusão do demoníaco e na popularização da idéia e da imagem da figura diabólica e suas diversas representações por toda a Europa.

Ferreira acrescenta que

longe de se apresentar como manifestação ligada a características e temas que, mesmo perdidos num passado remoto, ainda reverberariam suas formas e sentidos na atualidade, o carnaval se impõe como momento de intensas e constantes elaborações de significados expressos em formas que podem, ou não, remeter ao passado, mas que são sempre contemporâneas. (FERREIRA, 2010, p.1)

Assim, uma série de tipos medievos serão ressignificados ao longo dos carnavais através dos séculos, como os parvos, os diabos, as bruxas, os frades e os selvagens entre outros. Tipos que continuam vivos ainda hoje, com outros significados, conforme veremos mais adiante.

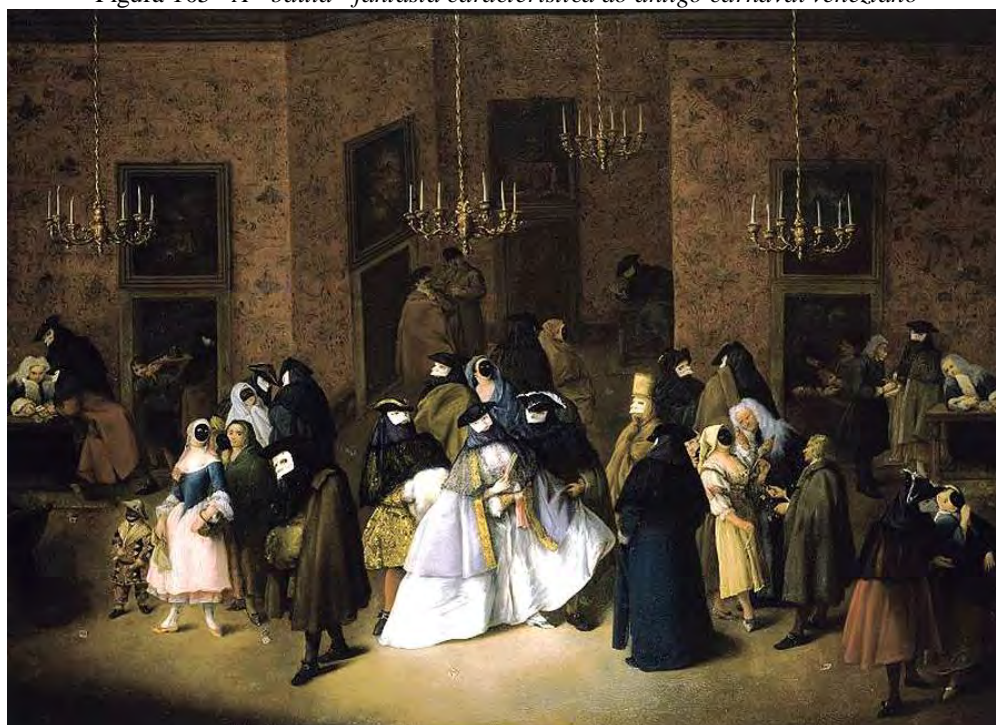
Como vimos, a partir do Renascimento, grandes festas serão organizadas pelas cortes europeias durante os dias de Carnaval. Acontecimentos cada vez mais sofisticados, aristocráticos e fechados (FERREIRA, 2004). Destacamos aqui aquelas que aconteciam em Veneza (Figura 104) que recebiam um número cada vez maior de visitantes interessados nessa nova forma de brincar, passando a ser, inclusive, um evento de grande interesse comercial. As comemorações de Carnaval na corte veneziana incluíam óperas e bailes, gradativamente mais luxuosos, que expressavam o poder da nobreza que dominava a cidade. Ao longo de dois meses de festividades, “grupos mascarados, fantasiados de dominós ou “bautas” (Figura 105), desfilavam pelas ruas e vias aquáticas do centro urbano veneziano, marcando o refinamento e a urbanidade da festa”.

Figura 104 - *Le Carnaval a Venice* (Piazza San Marco- Veneza).
Emile Rouargue e Charles de Lalaisse, 1871



Fonte: *OPAC CIVICI MUSEI DI VENEZIA*
Disponível em: <http://www.archiviodellacomunicazione.it>

Figura 105 - A “bauta” fantasia característica do antigo carnaval veneziano



Fonte: *Museo Correr*, c.1757.
Disponível em: <http://correr.visitmuve.it/en/home/>

Entretanto, é na cidade de Paris, estabelecida como centro cultural do século XIX, que o carnaval vai ser definido como uma festa com formato específico. Essa ideia de organização surge com a ascensão da burguesia, quando as elites passam a organizar o mundo a sua feição, transformando as comemorações e determinando que o “verdadeiro” carnaval seria aquele que estivesse adequado às convenções, gostos e modos determinados por elas. Para Ferreira é na perspectiva das lutas e disputas travadas pelo espaço do carnaval que se pode entender a festa:

De um lado, a elite, que inventa o próprio significado da folia e procura impor a festa imaginada por ela como a única e verdadeira, de outro lado, as camadas populares, divididas entre a atração pelos fascinantes eventos que a elite propõe e o saudável impulso de esculhambação. (Ferreira, 2004, p. 66)

É nesse contexto das articulações e influências para a formação dos carnavais que veremos surgir outros personagens carnavalescos que haviam sido habituais no carnaval romano em finais do século XVIII (Figura 106).

Figura 106 - *Carnaval de Roma*. Friedrich Wilhelm Moritz, século XIX



Fonte: Disponível em: www.goethezeitportal.de

Mesmo distanciado de suas origens populares e com outra camada de significados, as comemorações carnavalescas das elites nesse momento, ainda buscariam inspiração para suas

representações e fantasias no imaginário das festas e costumes do povo – como o mendigo, o marinheiro, o camponês e o *quáquer* (Figura 107).

Figura 107 - *Fantasia de quáquer* recortada da pintura *Figures du Carnaval de Rome*, 1812
Bartolomeu Pinelli



Fonte: Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2083198/f75.image.langFR>

Conforme Ferreira (2004) a fantasia de quáquer, por exemplo, era uma das mais populares no carnaval de Roma, como observamos anteriormente (V. Figura 106), que mostra diferentes tipos de quáquer espalhados na cena do folgado romano. Para o autor esse personagem significava uma forma de crítica à moda exagerada e à conduta afetada das classes dominantes do final do século XVIII. Essa moda cheia de excessos vai inaugurar um estilo que ficou conhecido tanto na Europa, como na América do Norte como os “macaronis” (Figura 108), sinônimo de frivolidade, de afetação e do exótico, entre outro conjunto de termos associados à forma, geralmente depreciativos.

Figura 108 - *How d'ye like me*. Carigton Bowles, 1772



Fonte: <http://www.britishmuseum.org/>

A relação entre as duas figuras – *quáquer* e *macaroni* – está expressa na visualidade comum aos dois tipos. Ambos representam o excesso e extravagância do Antigo Regime, traduzidos na maquiagem de pó branco no rosto, em suas bochechas avermelhadas, nos “trajes com enchimento, barbatanas, fitas, enfeites e bordados, que as faziam parecer bolos de aniversário. [...] As cabeças dos homens recebiam o peso de perucas empoadas e cacheadas”. (LURIE, 1997, p. 75) Além disso, entre os elementos usados pelos *macaronis*, esses homens ricos e cosmopolitas, estavam sapatos muito finos, enfeitados com enormes fivelas de ouro, prata, algumas vezes ornamentadas com pedras verdadeiras ou falsas, além de um casaco, com enormes botões (LAVÉR, 1998, p.139), análogo ao figurino carnavalesco.

Por outro lado, Hollander (1996, p. 92) destaca que será por volta do século XIX que o processo de mudanças no vestuário masculino se iniciara na Inglaterra. Conforme a autora, o corte e a costura dos trajes passam a ser a partir de então, indicadores de qualidade e não mais a quantidade de enfeite e bordados. Desse modo, os homens que se preocupassem mais com os efeitos externos de suas roupas, como os *macaronis*, “poderiam ser desprezados como efeminados”, ou seja, doravante, os códigos de masculinidade seriam percebidos de outra forma, com base em outros marcadores visuais que sinalizavam que um novo estilo estava se definindo para a moda masculina, um sistema de vestuário cujos códigos iriam expressar e

interpretar os interesses, a mentalidade, os hábitos e o poder da burguesia. De acordo com a autora, será na década de 1780 que “a moda das simplicidades da alfaiataria masculina inglesa será lançada na França antes da Revolução” (HOLLANDER, 1996, p. 107). Era a estética neoclássica que chegava, anunciando um movimento racionalista que negava todas as práticas dominantes até então, incluindo os excessos decorativos e dramáticos do Barroco e Rococó. A moda neoclássica iria representar para além de um movimento cultural surgido na Europa no final do século XVIII, que influenciou a arte e cultura do Ocidente até meados do século XIX. Esse novo estilo clássico iria consubstanciar uma nova lógica de pensamento que produziria um gradual processo de mudanças sociais, em decorrência da consolidação do regime capitalista e da hegemonia da classe burguesa no mundo.

Nesse sentido, outras versões apontam que à representação dos *macaronis* foi incorporada uma canção bastante popular entre os britânicos, e da mesma forma, entre os soldados americanos durante a Guerra da Secessão, conhecida como “*Yankee Doodle*”³⁷, na década de 1770, contribuindo para que o termo *macaronis* adquirisse mais outras camadas de significados, combinados com a ideia de xenofobia, de homofobia, de demoníaco e de cômico, formando uma imagem bastante negativa desse personagem, muito popular, no contexto de uma sociedade emergente, predominantemente classe média, hegemonicamente masculina, britânica, branca, moderada e heterossexual. (KELLY, 2017) Conforme o autor, na Itália, à forma dos *macaronis* será incorporado ainda o aspecto rude, grosseiro e desajeitado, qualificações essas, também atribuídas aos *zannis*, os tipos mais populares da *commédia dell’arte*.

Desse modo, a correspondência que existe entre as características e a composição estética destes três tipos (*Quáquer, Macaroni Yankee Doodle*) confirma a relevância do espaço do carnaval como evento histórico, político, social e cultural. Um lugar em que diferentes forças sociais se relacionam em contínua tensão, produzida pelas disputas de poder, em que os personagens carnavalescos serão expressões dessas tensões “no e pelo lugar [...], elementos importantes nas estratégias de poder dos diversos grupos sociais.” (FERREIRA, 2005, p.21), como pudemos observar até esse momento.

³⁷“*Yankee Doodle*” se tornou uma música muito popular nos EUA, no final do século XVIII. (KELLY, 2017). A canção, as pinturas e ilustrações sobre o “*Yankee Doodle*” traziam expressões afeminadas para o tipo, numa alusão às maneiras dos franceses e italianos, que teriam sido adotadas pelo personagem, segundo membros da comunidade britânica. As críticas debochadas aos *macarronis* aumentaram após a Guerra dos Sete Anos, graças a uma classe média emergente e ao discurso nacionalista na Grã-Bretanha que deu ênfase a unificação da língua, dos costumes e da religião. (KELLY, 2017) Disponível em: <https://www.jasonmkelly.com/jason-m-kelly/2017/02/02/yankee-doodle-macaroni>.

Vale lembrar que na primeira metade do século XIX, durante o período vitoriano, em meio as grandes mudanças provocadas pela Revolução Industrial e Revolução Francesa, identidades estarão sendo construídas em meio a disputas simbólicas entre as grandes potências europeias, por territórios, matérias-primas e mercados consumidores e pela hegemonia mundial. Nesse cenário, Londres e Paris irão dominar. De um lado a cidade de Londres e o prestigiado poder econômico, de outro, Paris, conhecida como a *cidade luz*, com sua cultura cosmopolita, um centro produtor e exportador da cultura mundial e de diversão. De acordo com Ferreira (2005, p. 41) “as duas faces da mesma moeda [...], enquanto Londres impunha ao mundo a organização emanada da *city*, Paris era o modelo de comportamento, almejado pelas classes emergentes nas principais metrópolis emergentes do mundo”.

Seguindo esse pensamento Ferreira (2012) complementa que o carnaval parisiense nos anos 1900³⁸ foi formado a partir do olhar da elite francesa e seria a própria festa, o motivo de tensões, tornando-se uma verdadeira batalha simbólica, entre aqueles que lutam por impor a concepção carnavalesca parisiense como modelo emanado do centro do mundo, e os que consideram a festa carnavalesca indigna de uma sociedade que se coloca como o ápice da evolução.

Mito autoconstruído do século XIX, a cidade de Paris reclamava para si a hegemonia do carnaval mundial e a exclusividade na preservação de seu espírito. (FERREIRA, 2012, p. 53)

Nessa perspectiva, uma diversidade de personagens povoará os *bals masqués* de Paris (Figuras 109 e 110) bem ao molde dos bailes venezianos, a partir da primeira metade do século XIX, como o dominó “à veneziana”, o *chicard*. (Figura 111), o *titi* (Figura 112) e o *débateur* (Figura 113), que serão representados e reproduzidos para todo o mundo desde então, por meio de diversas expressões visuais, tais como em pinturas, charges e ilustrações de jornais ou revistas, destacando aqui, os cartazes de Jules Cheret³⁹ as sátiras de Paul Gavarni⁴⁰ e a pintura de Édouard Manet⁴¹ que vão colaborar para o formato da festa como conhecemos hoje.

³⁸ Sobre o carnaval de Paris e de Nice no século XIX ver Ferreira (2000; 2003; 2004; 2005; 2012).

³⁹ Jules Cheret, um notável pintor e litógrafo francês, conhecido como o “pai do cartaz moderno”. Suas obras iriam se tornar uma referência para pôsteres produzidos na Europa e Estados Unidos no final do século XIX. Seu estilo ficou muito popular por volta de 1880 e foi adotado e desenvolvido por outros artistas como Henri de Toulouse-Lautrec. Conforme Maurílio, Cheret foi um dos grandes pioneiros na orientação das artes gráficas francesas para as tarefas da publicidade, em especial na *Belle Époque* francesa. (MAURÍLIO, 2009).

⁴⁰ Sobre o artista Paul Gavarni ver o catálogo da exposição “*Gavarni: “Masques et visages”*”, 2012. Disponível em: <https://web.unican.es/campuscultural/Publishing Images /0.%20C3%81 rea%20de%20Exposiciones/programacion/2012-2013/ cat%C3%A1logo.pdf>

⁴¹ Conforme Gombrich (2011, p. 476), em fins do século XVIII, a sociedade ocidental atingiu realmente a época moderna, considerando que a “Revolução Francesa de 1789, pôs fim a tantos pressupostos tomados por

Figura 109 - *Baile de máscaras na ópera*, 1873. Edouarde Manet

Fonte: Disponível em: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.61246.html>

verdadeiros durante séculos ou até milênios”, provocando inclusive, uma “ruptura na tradição” (ibdem, p. 475-497). Segundo o historiador de arte esse evento não apenas marca esse período como transforma toda a conjuntura artística no Ocidente, revelando que “os alicerces em que a arte se assentara durante toda a sua existência estavam sendo abalados”. Além do mais, a Revolução Industrial vai concorrer para a descontinuidade das práticas tradicionais, uma vez que “começou a destruir as próprias tradições do sólido artesanato; o trabalho manual cedia lugar à produção mecânica, a oficina cedia passo à fábrica”, (ibdem, p. 498). Desse modo, de acordo com o autor, três artistas serão marcos das grandes mudanças que ocorrerão a partir do século XIX, que por analogia ele nomeia de “onda”: a primeira onda seria Delacroix, a segunda Coubert e a terceira Édouard Manet e seus amigos, que “provocaram na reprodução de cores uma revolução quase comparável à revolução grega na representação das formas”, ao mostrar a mistura de matizes que as pinturas ao ar livre (*plein air*) e sob a luz do dia ofereciam aos objetos, aos olhos e à mente. (ibdem, p. 314)

Figura 110 - Cartaz para um baile de máscaras no Salão Frascati na rua Vivienne em Paris sob comando da Orquestra de l'Opéra. Jules Cheret, século XIX



Fonte: Disponível em: <http://nfgraphics.com/wp-content/uploads/2011/06/cheret4.jpg>

Figura 111 -. Litografia da série “*Souvenirs du Bal Chicard*”



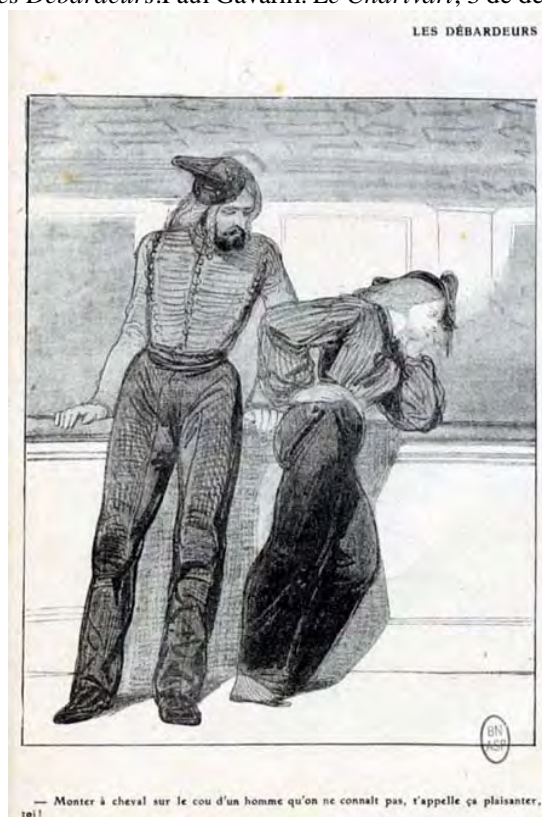
Fonte: Disponível em: <https://archive.org/details/lebalchicard00gava/page/n5>

Figura 112 – *Titi*. Paul Gavarni, c. 1842
Litografia da série “*Souvenirs du Bal Chicard*”



Fonte: Disponível em <https://art.famsf.org/paul-guillaume-sulpice-gavarni/titi-no-10-series-souvenirs-du-bal-chicard>

Figura 113 - *Les Débardeurs*. Paul Gavarni. *Le Charivari*, 3 de dezembro de 1841



Fonte: <http://www.caricaturesetcaricature.com/article-les-strategies-visuelles-licencieuses-du-charivari-118187001.html>

Paul Gavarni foi um dos mais relevantes artistas gráficos que atuaram no século XIX, deixando sua marca. Produziu no jornal satírico *Le Charivari*, Gavarni compo suas sátiras e conjugando os elementos textuais com suas ilustrações (DIDONÉ, 2012). Ainda que a sátira social use, como referências, pessoas comuns e situações cotidianas capazes de retratar toda uma época, os desenhos de Gavarni, muito realistas e estéticos, nos oferece um olhar crítico e espirituoso da sociedade de seu tempo. (DIDONÉ, 2012) Suas gravuras atestam o diálogo entre uma das mais importantes e elegantes festas carnavalescas do mundo ocidental moderno, os *Bals Masqués*⁴² e a festa popular, situada entre essa folia sofisticada e os desfiles de préstitos carnavalescos, agregando em torno das brincadeiras parisienses, uma diversidade de grupos sociais, composta por estudantes, burgueses, aristocratas e trabalhadores. (FERREIRA, 2004)

⁴² *Bals masqués* ou *bals costumes*, eram bailes mascarados que aconteciam, à princípio, nos salões particulares dos mais respeitáveis nobres da sociedade francesa para um restrito grupo de convidados, habitualmente, no período de carnaval, em que aconteciam apresentações de grupos de danças e números musicais, produzidos especialmente para o evento. Após a Revolução Francesa, esses bailes que haviam sido suspensos em razão dos conflitos, retornam pelas mãos da “burguesia endinheirada” e poderosa, passando a ser um espaço para espetáculos noturnos de variedades com balé, músicas dançantes e de pessoas usando diversas fantasias. O mais popular desses eventos são os Bailes de Ópera, que se tornam referência para muitas festas carnavalescas na França e até mesmo para o mundo, como por exemplo, o Brasil que veremos adiante. (FERREIRA, 2004, p. 108)

Desse modo, o artista francês criou para alguns periódicos, uma série de sátiras usando como tema o Carnaval francês, colaborando assim, para a formação e cristalização da imagem de uma diversidade de tipos e trajes carnavalescos que ficaram muito populares, inclusive no Brasil na virada do século XIX/XX, como o *chicard*, a *titi* e o *débardeur* (V. Figuras 111, 112 e 113) entre outros. Devido ao surgimento de inovações técnicas no campo da gravura em meados do século XIX, as ilustrações dos diferentes tipos de personagens e festas carnavalescos passaram a ser incorporadas aos periódicos, ampliando assim, as tiragens dessas publicações, sua cobertura e influência. (DIDONÉ, 2012)

O *chicard*, por exemplo, personagem carnavalesco de origem francesa, visto a partir dos anos 1830, surge, provavelmente, em razão de um grupo homônimo, *Les Chicards*, que favoreceu a expansão e popularidade dessa figura, muito divulgada pela imprensa da época, como o “rei do carnaval”, muito em razão de seu comportamento irreverente e de seu “espírito” de folião (FERREIRA, 2012, p.66). O tipo era representado com uma fantasia sujeita a variações constantes, porém marcada por um elemento de cabeça comum a todas, que podia ser um elmo ou um chapéu alongado graças à utilização de uma pluma ou quaisquer outros objetos estranhos. O traje que remetia aos uniformes militares usados na época era composto de forma criativa e muito particular, surpreendendo a todos pela incoerência e despropósito de algumas combinações, usos e elementos, como botas de pares diferentes ou trocadas, comprimentos de mangas e calças diversos e irregulares, etc, que emprestavam ao tipo um caráter extravagante e jocoso. Esse personagem, que segundo descrições era bizarro, espantoso e desarrumado, tornar-se-ia uma fantasia muito difundida nos bailes carnavalescos no Brasil do século XIX (FERREIRA, 2005; 2012).

Paul Gavarni considerado um dos mais destacados cronistas sociais de sua época, vai colaborar para que se consolidasse ao imaginário carnavalesco francês, a imagem de outros dois personagens que se tornariam figuras assíduas dos carnavais ao longo da segunda metade dos anos 1800, ocupando espaço privilegiado em jornais e revistas de todo mundo: a *titi* e o *débardeur*, produzidos com o talento e sensibilidade do artista francês, que soube capturar e representar simbolicamente, em ambas as figuras e textos que as acompanhavam, as grandes transformações sociais e políticas que se desenrolavam em decorrência do desenvolvimento alcançado pela Revolução Industrial e científica, e de uma série de revoluções e agitações liberais que atingiram toda a Europa em meados do século XIX. (APOLINÁRIO, 2007)

Nesse momento de grandes debates e tensões⁴³, a iconografia produzida por Gavarni sobre a personagem *titi*, irá oferecer outra perspectiva sobre as representações de corpos femininos, que nesse período seguiam o ideal de beleza vitoriano, retratados nas ilustrações de moda como mulheres de constituição pequena e esguia, tal a Rainha Vitória. (LAVÉRE, 1989; LURIE, 1997; FOGG, 2013) De acordo com Fogg (2013, p. 130), a moda do período romântico teria reforçado “diferenças radicais entre os gêneros, com trajes de inspiração militar para os homens e roupas para as mulheres que enfatizavam a fragilidade feminina, com cinturas finas e bustos fartos”. A autora prossegue afirmando que “a feminilidade respeitável era associada à submissão e ao mundo confinado do lar”, uma vez que, por outro lado, a esfera pública sempre foi bastante masculinizada. Desse modo, o ideal de feminilidade vitoriana determinava que a principal tarefa de uma mulher seria “supervisionar a manutenção do lar, que era baseada na esfera privada” (ibidem, p.146), condição essa que destoava objetivamente, dos novos modos de pensar e viver o cotidiano em decorrência das novas invenções e inovações tecnológicas que inspiravam novas percepções da realidade e tornavam a vida mais fácil em todos os níveis sociais. Seguindo esse pensamento Fogg acrescenta que

Laços feudais e antigas hierarquias sociais foram substituídas por uma sociedade burguesa em que o poder residia no comércio e no empreendedorismo e não na propriedade de terras ou na posição na corte. O surgimento do capitalismo moderno provocou mudanças de atitudes em relação às formas aceitáveis de comportamentos masculinos e femininos, já que homens e mulheres eram fisicamente separados em seus cotidianos: os homens vestiam-se com impecáveis e elegantes peças de alfaiataria de tons sóbrios, enquanto as mulheres ficavam quase imobilizadas por fartas camadas de roupas ornamentadas”. (FOGG, 2013, p.146)

Convém lembrar, igualmente, que no século XIX, a mulher era uma projeção do patriarcado, encarregada de preservar os costumes e nesse contexto imaginário e simbólico, em que a lógica moderna, binária, hierárquica dominava, o lugar do privilégio era o masculino. Nesse tempo histórico e no corpo de suas instituições, o ser feminino e masculino, eram definidos por marcadores coletivos e um dos termos que eram impostos para expressar a ideologia daquele momento e naquele lugar, era o sistema de vestuário. Conforme Lurie (1997, p. 231) as mulheres nessa época eram vistas como um sexo frágil, não apenas no

⁴³ Embora a democracia tenha surgido com a Revolução Francesa e apesar das mulheres terem participado do movimento, possuem clubes femininos e reivindicarem igualdade de direitos, conforme mostra a Declaração dos Direitos da Mulher e da Cidadã de autoria de Olympe de Gouges (1791), elas foram excluídas da cidadania política, tiveram seus clubes femininos fechados e a grande defensora da democracia e dos direitos das mulheres na França, a ativista política, feminista e abolicionista Olympe, foi morta na guilhotina. (THÉBAUD, 2000) Ainda que a França seja, hoje, reconhecida como berço do feminismo e da luta pela universalização dos direitos civis foi um dos últimos países da Europa onde as mulheres passaram a participar da escolha dos representantes políticos, a partir de 1945, quase 100 anos após a instauração do sufrágio universal masculino, em 1848.

aspecto físico, ainda pelo aspecto moral, e nesse sentido, passíveis de ceder “à luxúria de um homem ou de sua própria fraqueza”. (ibdem, p.232)

Desse modo, a linha básica da roupa feminina na década de 1840 se resumia em uma cintura estreita e baixa, saias compridas e rodadas, mangas justas ou volumosas e espartilhos muito apertados (LAYER, 1989), e uma “inclinação submissa de ombros caídos.” (LURIE, 1997, p. 78) Segundo a leitura dos códigos dominantes, as roupas femininas tão restritivas naquele momento, refletiam e reproduziam os códigos de uma branquitude que desprezava o trabalho e valorizava a ociosidade feminina tida como “a marca do *status* social do marido” (LAYER, 1989, p. 170).

Em direção oposta, ainda que representada por uma lógica machista, a imagem da personagem *titi* foi marcada pelo uso de roupas simples, porém transgressoras, pois fazia uso de um elemento que fora apropriado do vestuário masculino e que ainda eram tabus para as mulheres até o momento: as calças⁴⁴ compridas, que possibilitaram a Gavarni emprestar ao corpo de suas *titis*, uma forma sensual, dentro de uma combinação de arte, crítica e humor. Vale lembrar que segundo Bard (2010, apud PRESSE, 2010), qualquer mulher que vestisse calças compridas em Paris dos anos 1800, estaria cometendo um crime determinado por uma ordem policial, que de acordo com a autora ainda estava em vigor até pelo menos o momento da publicação de seu artigo, em 2010.

É importante ressaltar também, que nesse período, surgiu na França, “uma onda de rebeldia simbolizada pela figura da *lionne*” (LAYER, 1989, p.172), um grupo de mulheres ricas, casadas, bonitas e coquetes que de acordo com o autor, sabiam manejar o chicote e a pistola, e ademais, cavalgavam, bebiam, e fumavam como seus maridos. Contudo, apesar desse tipo expressar o descontentamento de um grupo de mulheres com os costumes impostos, a indumentária que as representava em diversas revistas de moda era para equitação, e apresentavam características masculinizadas na parte superior do corpo e eram “incontestavelmente femininas da cintura para baixo, ou seja, usavam saias e mesmo que inconvenientemente, jamais usariam roupa bifurcada nessa época”. (XIMENES, 2004, p.54)

Nessa direção, a autora prossegue esclarecendo que

⁴⁴ Conforme Fogg (2013, p. 266) uma versão feminina de calça comprida foi sugerida pela “defensora da racionalidade no vestir, Amélia Bloomer” em torno de 1850. A tentativa de reformar os trajes femininos e alcançar a aceitação social da peça, não apenas fracassou, da mesma maneira, provocou uma reação de protesto e indignação entre os homens de meados do período vitoriano que considerou “tal atitude um ataque ultrajante à sua posição privilegiada”. (LAYER, 1989, p. 182) o mundo esperaria até 1920, graças a grande costureira Coco Chanel que introduziu em suas coleções o “pijama de praia”, para que houvesse alguma aceitação para a peça. (FOGG, 2013, p. 266). O imaginário binário ser Homem/ser Mulher sempre representou uma disputa permanente de poder

As calças não eram apenas o símbolo do poder masculino, mas da separação dos sexos, e uma mulher que vestia calças era acusada de se travestir. Era considerada uma ameaça à ordem natural, social, moral, à ordem pública estabelecida. (...)

Para as mulheres, vestir calças, atributo fundamental do poder masculino, foi "uma conquista histórica", "um símbolo do avanço em sua luta pela libertação", e constitui um "indicador da briga da mulher por igualdade".

Ao se apoderar das calças, uma vestimenta que favorece a ação, a liberdade de movimento, e que está carregada de valores políticos importantes - liberdade e igualdade -, "foi um longo processo, uma luta que refletiu e contribuiu para uma mudança nas relações entre os sexos", explicou. (BARD, 2010, apud PRESSE, 2010)

Considerando que os processos simbólicos sempre atribuem significados para os corpos, fazer uso de uma calça comprida nesse contexto, significava, de certa maneira, acessar o lugar da dominância masculina. Desse modo, as calças usadas por uma mulher nesse momento, significam mesmo que subjetivamente, uma transgressão social e política, pela sexualização exacerbada do corpo, em que as nádegas e coxas são mostradas com destaque em relação ao corpo, e os tornozelos, sempre escondidos sob as pesadas saias, estão descobertos, direcionando o olhar para essas zonas erógenas. (BARD apud PRESS, 2010)

A dinâmica de identificação de gênero, nesses casos, vira uma questão política, uma política de identidade, uma prática de identidade, que está impressa no tipo de roupa que se veste, na identidade dos sujeitos como mulher ou homem, posto que, aquilo que a palavra não acessa pode se tornar manifesto por meio de outros meios de comunicação, como a linguagem das roupas, que funciona como uma "linguagem de signos, um sistema não-verbal de comunicação". (LURIE, 1997, p. 19)

Nessa perspectiva, a autora comenta que o vestuário feminino, ao longo da história da sociedade moderna europeia, foi imaginado como representação da maternidade, ressaltando as curvas do quadril e enfatizando volumes generosos tendo como interesse a valorização dos seios e do estômago. Inversamente, "o vestuário masculino sempre foi desenhado para sugerir o domínio físico e/ou social. Tradicionalmente, as qualidades que tornam um homem atraente são o tamanho e a força muscular" (LURIE, 1997, p. 228). Desse modo, o imaginário, generizado e sexualizado, também estarão presentes no personagem *débardeur* ilustrado por Gavarni, uma vez que, o vestuário para o tipo carnavalesco, sugere o domínio do físico e social. Conforme Ferreira (2012) sua fantasia era inspirada na roupa dos estivadores, e poderia ser qualquer roupa simples, composta por calças largas e camisas de mangas compridas, preservando tanto os códigos de masculinidade da época como evocando os atributos masculinizados: "tradicionalmente, as qualidades que tornam um homem atraente são o tamanho e a força muscular". (LURIE, 1997, p. 228)

Desse modo, “estudar os processos carnavalescos ocorridos no Rio de Janeiro entre 1850 e 1930 será compreender uma das expressões da tensão que articula forças globais e locais” (FERREIRA, 2005, p.21), nos possibilitando entender de que maneira vários desses personagens que foram incorporados ao imaginário carnavalesco da Europa, serão apropriados pelos bailes e brincadeiras de rua no Brasil na primeira metade do século XX.

2.2 Os personagens de carnaval no Brasil

*Marquês que é marquês do sassarico é freguês!
Oh, joga água amor limão de cera
Oh, vale tudo nessa brincadeira
O luxo das Grandes Sociedades
Coloriu felicidade nos olhos do imperador
E hoje nessa folia
Tem na apoteose o seu esplendor
E como será além do infinito
O sonho desse povo tão bonito*

(Marcio André, Alvinho, Aranha e Alexandre da Imperatriz, 1993)

Mais de um século se passou desde que os carnavais de Roma foram, em fins do século XVIII, minuciosamente relatados pelo escritor alemão Goethe (FERREIRA, 2004), até chegarmos o momento de assistirmos no Sambódromo, no Rio de Janeiro, em 1993, a apresentação de um enredo⁴⁵ concebido e desenvolvido pela carnavalesca Rosa Magalhães sobre a história da formação do carnaval, entre os séculos XIX e XXI, para a escola de samba⁴⁶ Imperatriz Leopoldinense, de origem suburbana, localizada no bairro de Ramos, que curiosamente, carrega em seu próprio nome a ambiguidade decorrente das tensões presentes não apenas nas festas carnavalescas do Brasil de outrora, mas de diversos lugares e épocas. (FERREIRA, 1997)

De acordo com Ferreira (2004, p.50), o escritor Goethe teria considerado em seu diário no ano de 1790, que o carnaval “é uma festa que, a bem da verdade, não é dada ao povo, mas é o próprio povo que a dá a si mesmo”, fazendo referência aos festejos que “não eram totalmente populares nem exclusivamente oficiais, mas a reunião de ambos” (ibidem). Da mesma maneira que o escritor alemão representou, por meio de sua literatura, “o gosto e os

⁴⁵ O enredo, conforme Ferreira (1999, p. 82), “é a *história* que a escola de samba irá contar em seu desfile”.

⁴⁶ Ferreira ressalta que as escolas de samba – tal como o carnaval – não são consequências “naturais” do Rio de Janeiro, mas “expressões [...] privilegiadas de uma sociedade em constante transformação” (FERREIRA, 2009a, p.55), resultado de um processo que acontece a partir da articulação de diversos interesses (da classe dominante, da intelectualidade brasileira, dos grupos negros entre outros) que vão se organizando e formando as primeiras escolas durante a década de 1930.

costumes de seu tempo” (ibdem, p. 52), seus relatos minuciosos foram relevantes para a história do carnaval no Ocidente e seus textos contribuíram para que pudéssemos perceber a proximidade entre as diversas folias dos carnavais desde outrora, além disso, nos possibilitou compreender as influências exercidas entre esses diferentes carnavais.

Desse modo, em ressonância com a década em que mais se discutiu a questão da globalização e seus efeitos sobre as identidades culturais (HALL, 2011), Rosa Magalhães irá, simbolicamente, reafirmar com o enredo *Marquês que é marquês do sassarico é freguês!* um dos principais aspectos de seus trabalhos: “a representação carnavalizada da contiguidade de diferentes culturas”. (FERREIRA, 1997, p.125)

Magalhães vai nos oferecer com esse espetáculo, uma bela narrativa plástica e visual (CAVALCANTI, 2013) que vai congrega de maneira lúdica, no mesmo espaço, o passado e presente, a nobreza e povo, o local e o global, nos fazendo lembrar que “a globalização não é um fenômeno recente”. (HALL, 2011, p.68)

Dessa maneira, ao apresentar esse desfile, a escola de samba Imperatriz Leopoldinense, na ocasião, carregará na avenida as cores da escola, que por sinal, são as cores básicas da bandeira brasileira, contando de uma maneira didática para o Brasil e tantos países no mundo, “por meio de sistemas de comunicação, globalmente interligados” (HALL, 2011, p. 75), a história do desenvolvimento do carnaval carioca, desde o entrudo e os bailes de máscara, apresentando uma série de personagens que marcam essa história e que chegaram ao Brasil por meio de um imaginário carnavalesco importado das festas mascaradas “à italiana” que a sociedade francesa adotara nos primeiros anos do período vitoriano, conforme foi visto anteriormente.

Efetivamente, os primeiros personagens do carnaval brasileiro, tal como os imaginamos atualmente e como a Imperatriz mostrou no Sambódromo, foram muito influenciados pelo gosto da burguesia europeia, porque o carnaval do Rio de Janeiro, desde o século XIX, foi um espaço aberto e propício para a criação e constituição de representações carnavalescas, tal como o Rei Momo, o selvagem, o índio europeu, o Pierrot, a Colombina, o *chicard*, o *titi*, o velho, entre outros tipos dos quais falaremos mais adiante (Figura 114).

Figura 114 - *Fantasia de carnavais antigos*. Ilustração de Raul publicada no período do carnaval



Fonte: Correio da Manhã, 1938.

Importa considerar da mesma maneira os termos através dos quais esses tipos carnavalescos foram transplantados da Europa e ressignificados aqui no Brasil, assim como os termos em que foram constituídos os demais personagens que aqui surgiram, em especial os termos de raça, gênero e classe, reconhecendo a importância da indumentária como um elemento nesses discursos. Desse modo, devemos ter em conta que o Carnaval “é parte crucial de redefinições e disputas simbólicas pela ocupação urbana, revelando a um só tempo, novas formas civilizatórias e processos de reorganização social” (FERREIRA, 2005, p. 11), em que cada lugar manifesta as tensões próprias de sua época histórica e de suas cidades, em constante diálogo com outras festas locais e globais.

Em outra perspectiva, Bulcão (2011, p.144), acrescenta que as mudanças por que passou a folia brasileira desde o século XIX estão relacionadas ao modo como a intelectualidade brasileira e seus estadistas procuraram “inventar” o carnaval, ressoando com o pensamento do período, que seguia o ideal de uma elite que se pretendia modernizada e civilizada.

Cunha (1966, p.93) acrescenta que o “carnaval” foi um dos temas mais debatidos e um dos que mais marcou as disputas entre classes que aconteciam na passagem do século XIX

para o XX. Nas palavras da autora, “diferentes projetos e imagens da nação se afirmavam e se chocavam em um momento-chave de redefinição do país e de suas regras de convivência social”, no período entre a Abolição e a República. Em outras palavras, era um momento em que se buscava uma identidade de nação para o Brasil, procurando-se uma distinção maior com Portugal.

Como vimos anteriormente, no que diz respeito às questões internacionais as conversas que aconteciam, naquele momento, eram pautadas na linguagem darwinista, na teoria da seleção das espécies e, desse modo, a miscigenação era vista como uma forma de degeneração, e conseqüentemente, tudo o que se ligava à mestiçagem, ou seja, aos aspectos culturais comuns aos negros e aos índios, era entendido como símbolo da barbárie. No Brasil, segundo Ramos (1995), os termos em que essas conversas se davam entre as diferentes correntes de pensadores brasileiros situados nesse período, como Nina Rodrigues, Arthur Ramos, Alberto Torres, Oliveira Viana, Silvio Romero ou Euclides da Cunha entre outros, eram fundamentados na ideologia de brancura (RAMOS, 1995, p. 197). Será, portanto, essa “herança cultural” que vai expressar as formas em que o pensamento social brasileiro será construído a partir de um universo de símbolos e de representações que “supõe o conceito da superioridade intrínseca do padrão da estética social de origem europeia”. (idem. 197)

Desse modo, no século XIX, “um novo carnaval era também a expressão do desejo de redefinição do presente em novas bases: um carnaval civilizado” (FERREIRA, 2005, p. 12), uma vez que o entrudo, brincadeira associada a camadas populares, negras e mestiças, praticada no Rio de Janeiro no início do século XIX, acabaria por se fixar como uma espécie de paradigma da festa carnavalesca brutal e suja.

É importante recapitularmos, como afirma Ferreira (2004, p.69), que “o carnaval não é uma festa que possua uma forma específica”, sendo, na verdade, um período de tempo, uma data cristã e europeia que chega ao Brasil com os portugueses que desembarcam aqui com seus costumes e tradições. Denominadas de entrudo, estas brincadeiras grosseiras tinham diversos formatos no Brasil. Apesar de geralmente descritas como uma brincadeira desorganizada, o autor ressalta que o entrudo se fazia de duas maneiras, ambas procurando respeitar algumas regras hierárquicas: o “entrudo familiar”, como uma festa privada, que acontecia em geral no interior das residências, entre amigos e familiares, e o “entrudo popular”, que ocupava as ruas da cidade do Rio de Janeiro e envolvia principalmente a população mais pobre e, na época do Brasil colônia, os escravos, ficando marcado como um divertimento violento, rude e tumultuoso. Entretanto, para Ferreira (2004), esta divisão não era tão rígida quanto aparentava, existindo uma conexão entre essas duas formas de festas,

que se relacionavam por causa da localização das residências coloniais junto às vias públicas, como demonstra a ilustração de Angelo Agostini, denominada *O entrudo em 1884. A Rua do Ouvidor* (Figura 115) e partes de textos de diferentes periódicos que o descrevem:

Figura 115 - *Entrudo da Rua do Ouvidor*. Angelo Agostini, 1884



Fonte: Revista Illustrada, fevereiro 1884, anno 9, edição 00236, p. 4 e 5

O carnaval no Rio e em todas as províncias do Brasil não lembra em geral nem os bailes nem os cordões barulhentos de mascarados que, na Europa, comparecem a pé ou de carro nas ruas mais frequentadas, nem as corridas de cavalos xucros, tão comuns na Itália. (*O Entrudo* de 1823. Debret, 1989, p. 134)

Estão à porta os dias da grande colheita dos Boticários, dos Cirurgiões, dos Médicos, dos Sacristãos, dos Andadores, dos Sineiros em fim, e Coveiros. As apoplexias, os estupores, as tizicas, as febres malignas etc., já se estão dispondo para se mostrarem francamente no meio das furiozas Lupercaes, a que o povo se entrega nesses desgraçados dias. Quantas victimas cairão? [...] Todos os annos a experiência mostra os perigos do entrudo; e o entrudo he suspirado como huma estação de prazêr. Das mezas passa-se com furor, para os baldes d'agoa [...]. He justo que hajão tempos de folga, em que o povo respire: o carnaval He festejado em toda Europa, e os modernos Italianos herdeiros das tradições maiores, se hoje não reproduzem as Bacanas d'então, entregão-se com tudo à huma licença, authorizada pelo seu Governo, que os leva bem longe da seriedade dos seus ordinarios. A farças, as máscaras, as caricaturas, são permitidas, e altas pessoas se dão ao público em expectaculo com toda a ostentação do mais brilhante luxo. Se em lugar do maldito cruzamento de mil taboleiros de bolas d'agoa (limões de cheiro) se permitissem entre nós as mesmas farças, haveria de certo prazer, e menores perigos. Esta mudança depende da polícia, se Ella facultasse ao povo a permissão das farças, prohibindo o jogo de tinas, e baldes d'agoa, seria applaudida geralmente [...], nem se veria a escandalosa invasão das cazas com a liberdade da seringá. [...] Dizem que esta moda, assim como a dos toiros, nos veio dos Hespanhoes, que estes a receberão dos Moiros [...] Digão daqui adiante, que o carnaval no Rio de Janeiro offerece divertimentos, que provão o *accessit* da civilização. (...) O carnaval, que teve seus dias de triumpho entre nós, parece entretanto destinado a ceder o passo ao velho entrudo. Foi outr'ora bastante influente para modificar ministérios, o há do ser finalmente vencido pela bisnaga, que é uma nova edição do limão-de-cheiro. É que a bisnaga conserva-se popular, em quanto o princez suppõe-se aristocrata desde que se alista em alguma sociedade. O carnaval envelhece, e o entrudo renasce. É isto lamentável? Não sei porque. (Revista Illustrada, 09 de março de 1878)

Durante os dias de entrudo, eram frequentes também, as manifestações festivas de grupos escravizados, que se aproveitavam desses períodos de relativa liberdade para brincarem a sua moda, exibindo-se em “cortejos processuais, com danças e músicas, alguns

denominados de Congos ou Cucumbis” (FERREIRA, 2004, p. 93) (Figura 116), em que alguns negros “pintavam as próprias peles com farinha ou alvaiade, realçando as bochechas com vermelhão – e, caracterizando-se de *brancos*”. (CUNHA, 1996, p. 111)

Figura 116 - Cortejo da Rainha na festa de Reis



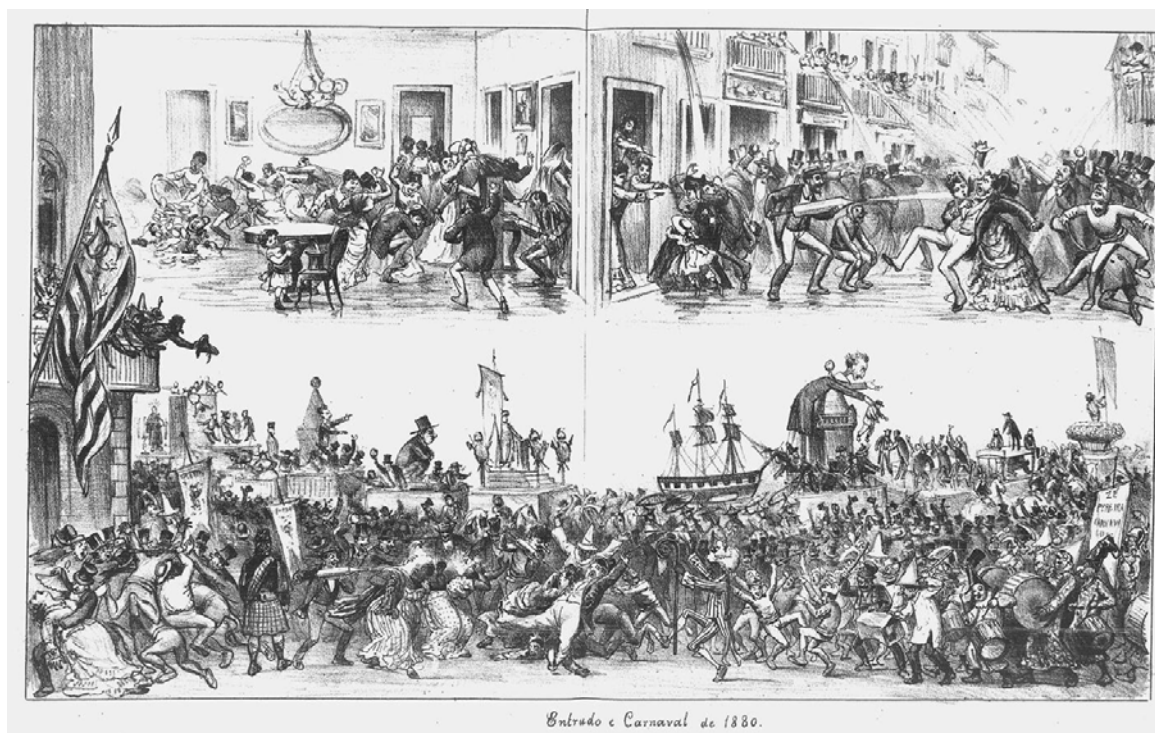
Fonte: JULIÃO, 1960.

Notícia divulgada pelo Diário de Notícias durante o carnaval de 1886 sugere, também, a participação do entrudo e de outras formas de comemoração no mesmo espaço carnavalesco, na tradicional Rua do Ouvidor.

Ontem na rua do Ouvidor. *A tout dame, tout honneur!* Desde cedo, a rua aristocrática por excelência [...]. Os grupos da esquina espreitavam curiosos alguns chapéus altos [...] A tarde era maior a concorrência, e, cousa muito para notar, o público divertia-se, abandonando as brutais expansões do entrudo, limitando-se apenas à vaia[...] as crioulas passavam *afinadinhas* com o cabelo empoado n'uma papa embranquiçada. (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 08 de março de 1886, p.1)

Após a Independência, a elite brasileira influenciada pelos modos, modas, comida, literatura, arquitetura e pelo carnaval de Paris, passa a ver as brincadeiras do entrudo como excessivamente grosseiras, indignas de um país moderno. Como meio de extingui-lo e ocupar seu espaço, buscará, na capital francesa, uma forma de divertimento mais “civilizado”, que possa livrar o país da “barbárie entrudística” e distanciá-lo do passado lusitano, considerado, então, atrasado e ultrapassado. (Figura 117)

Figura 117- O Entrudo e o carnaval de 1880



Fonte: Revista Ilustrada (RJ), 1880, ano 3, número 195, p.4 e 5.

O carnaval de Paris surge desse modo, como um parâmetro para aquele do Rio de Janeiro, uma espécie de carnaval ideal a ser implantado no Brasil em meados do século XIX. Diversos tipos de sociedades dançantes e musicais, como a Constante Polca, a União dos Gamenhos e a Sociedade de Recreação Campestre, vão organizar bailes no período carnavalesco. Fantasias de bobo da corte, Mefistófeles, príncipe, faraó, dominó, Colombina, Pierrot, chinês ou *débardeur* (Figura 118), passam, desde então, a incorporar a ideia de carnaval, nascendo daí uma rede de interesses ligados a esta forma de baile, como restaurantes, aluguéis de quartos para trocas das fantasias e vários tipos de serviços que tornaram a festa carnavalesca um evento cada vez mais atraente para a sociedade carioca na virada do século XIX para o XX, da mesma forma que para o carnaval de europeu nos séculos anteriores, como já vimos.

Figura 118 - Em pleno carnaval.



Legenda: “- Você me conhece?... Você me conhece?... – Oh! Muito, muito... Tu, chim, zanaga, feiarrão! és o tal do – Pode ser que sim, pode ser que não.Tu, lá, trovador desventurado! Ex-celso Vintem famigerado! E de ti que hei de eu dizer? – Viu-te sempre a gritar – O poder é o poder! ... E é mesmo, seu Gaspar!...”

Fonte: Revista Ilustrada (RJ), 1890, Edição 578;

Tal fato pode ser comprovado da mesma forma, pela grande quantidade de anúncios de Bailes em Teatros e Clubes, além das diversas notícias veiculadas por meio dos periódicos *Diário de Notícias*, *Gazeta de Notícias*, *Correio da Tarde*, *Correio Mercantil*, *Diário do Rio de Janeiro*, *Jornal do Comércio*, no período de 1864 e 1890, conforme exemplos abaixo:

Porque não é só saindo-se à rua que se faz carnaval, ao contrário, em há casa mais atrativos e sossego e ficamos isentos de muitas vezes passarmos pelo dissabor de nos ser destruído em plena rua o que tanto trabalho e sacrifício nos custou em casa. Em nosso elegante salão podemos festejar o Deus Momo de uma maneira digna de Progressistas que somos. Por exemplo: principiando por executar fielmente, com música original, o importantíssimo e deslumbrante bailado Excelsior. (*Diário de Notícias*, 20 de fevereiro de 1886, ABN)

Aproxima-se Momo! O Carnaval promete ser esplendoroso [...] no ano passado só uma sociedade d’entre tantas, afrontou a predileção pelo jogo do **entrudo** (grifo meu), apresentando-se-lhe bem consciência de que o espírito fino, a sátira maliciosa, as idéias reproduzidas com tal ou qual felicidade, os europeus, o luxo, o brilhantismo [...]podiam combater o brutal limão de cheiro e a *clássica* bisnaga. [...] o público, em vez de compensar tantos esforços com flores e ovações, servia-se do **entrudo** (grifo meu) para *festejar* sua passagem. O carnaval morreu, dizia-se. Não, aí vem ele, voltam as sociedades para lhe reconquistarem os foros de uma diversão digna, a todos os respeitos, de uma capital, culta e civilizada. *Fenianos, Democráticos Progressistas e Socialistas* estão preparados para disputar a palma da vitória. Nesse tríduo em que a alma popular expande-se abertamente às dondas alegrias. (*Diário de notícias*, dia 05 de março de 1886, 1ª folha, ABN)

Aos poucos, o termo carnaval vai sendo associado apenas às festas sofisticadas de bailes e dos passeios da elite. As comemorações e brincadeiras populares que não se

adequavam às regras estabelecidas pela classe dominante eram classificadas como entrudo. A oposição entrudo-carnaval muito destacada pela imprensa, simbolizava a divisão do espaço carnavalesco entre a festa oficial e todas as outras brincadeiras fora das regras estabelecidas. Essa tensão estará bem representada não apenas no uso dos costumes carnavalescos, mas nas centenas de notícias que propagavam e reproduziam a “imagem do perigo físico do jogo do entrudo, [...] e do perigo metafórico da desordem social e do barbarismo dos costumes” (CUNHA, 1996, p. 105), ao longo dos anos de 1800, conforme a legenda e ilustração que foram publicadas na Revista Illustrada de março de 1879. (Figura 119)

Figura 119 - “Quando o carnaval tinha espírito⁴⁷ sempre o entrudo lhe dizia”



Carnavá, Carnavá, vá-t-embora. Carnavá, Carnavá vas para a tua casa; não te mette comigo, Carnavá, que te não sei responder, Carnavá. E tanto cacetou o Carnaval, que elle por fim foi-se embora e para hai deixou o entrudo a jactar-se da sua brutalidade. Teve razão o Carnaval em retirar-se. [...]

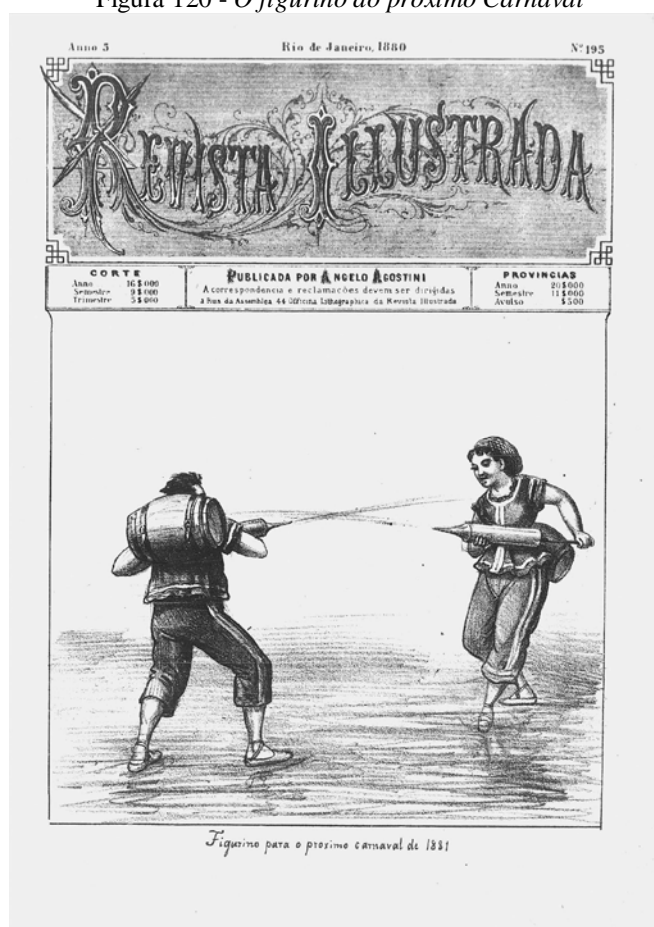
Fonte: Coluna *O Besouro*, Folha Illustrada Humorística e Satyrica (RJ), 01 de março de 1879 p.69

Algumas colunas especiais de modas, dirigida para o período do carnaval, como no periódico *Marmota na Corte* em 17 de fevereiro de 1852 (Apud FERREIRA, 2004, p. 115), anunciam que alguns bailes de prestígio ocorrerão na cidade do Rio de Janeiro naquele ano, e aconselha o uso de “costumes históricos” de reis europeus, como os trajes de Carlos VI de França, de Luiz XIV e Luiz XV, considerados mais “convenientes”, elegantes e refinados ao gosto da corte e da “alta sociedade” local, que deveriam escolher trajes de épocas de nações estrangeiras, muito em voga em Paris, Londres e Itália, no lugar de “ideias, e disfarces esquisitos”, reservados apenas as “classes baixas”.

⁴⁷ Conforme Ferreira (2004, p. 113), a ideia de “espírito” sempre esteve associada ao Carnaval oitocentista. Ter “espírito” significava “saber utilizar-se de tiradas sarcásticas e, sair delas. No caso do Carnaval o espírito se manifesta na sagacidade dos chistes e brincadeiras, no humor crítico das fantasias, nas insinuações maliciosas das letras de músicas ou poemas e nos comentários políticos das alegorias que desfilavam nas ruas”.

A charge da Figura 120 chega a mencionar inclusive o termo “figurino” de carnaval, sugerindo o uso de roupas de banho de mar para o próximo ano em que supostamente, o Entrudo reinaria absoluto, sob outros disfarces molhando os “sonhos carnavalescos da burguesia” (FERREIRA, 2004, p. 101) com suas bisnagas poderosas. Curiosamente, as duas indumentárias são muito próximas em forma da simples fantasia dos personagens *débardeur* e *titi*, muito em alta no Carnaval de Paris nesse período.

Figura 120 - O figurino do próximo Carnaval



Fonte: Revista Ilustrada (RJ), 1880, anno 03, nº 195. Capa.

Nesses dois textos publicados na coluna *Chronicas Fluminenses* da Revista Ilustrada, referentes aos carnavais de 1882 e 1883, podemos constatar também, a presença de outras fantasias, além daquelas mais sofisticadas, como o diabo, o *chicard* e tantas outras indumentárias estranhas e jocosas, misturadas às pessoas vestidas com roupas da moda local.

Novas expressões da folia foram criadas pela elite para tomar posse dos espaços ocupados pelas brincadeiras do entrudo, como os passeios das sociedades carnavalescas, os chamados máscaras avulsas. Os passeios à fantasia organizados pelas sociedades carnavalescas, espécies de clubes em que se reuniam, segundo Cunha (1996, p. 96)

“intelectuais, jornalistas, comerciantes e moços de boa família (nem sempre de bom comportamento)”, eram uma espécie de séquito que realizava um percurso previamente definido na forma de um roteiro e tinham como claro propósito agir contra as brincadeiras do entrudo. Esses passeios apresentavam o “verdadeiro” carnaval, com uma festa à altura de uma nova expressão cosmopolita, com belas carruagens, flores e fantasias ricamente elaboradas, promovendo “uma espécie de ‘aula’ de civilização aos habitantes dos centros urbanos brasileiros” (FERREIRA, 2005).

O relato de um viajante alemão, Moritz Lamberg, sobre o carnaval do Brasil em fins do século XIX, citado num artigo de Cunha (1996, p. 94), contava em detalhes os luxuosos desfiles das Sociedades Carnavalescas, que Lamberg chega a comparar com os préstitos que se apresentavam nas cidades europeias de Nice. Esse olhar estrangeiro comenta sobre uma exótica e pitoresca festa formada por grupos heterogêneos constituídos por mascarados que se divertiam zoando e debochando uns com os outros, dominós, diabinhos e velhos de cabeças grandes que dançavam animadamente ao som dos bumbos portugueses dos zé-pereiras e das bandas marciais que tocavam simultaneamente aos cantos ouvidos em língua africana, entoados por negros, ao som de batuques. Enfim um espetáculo de brincadeiras muito diversificadas, em que a identidade de muitos desses foliões ficava velada, embaixo de diferentes fantasias.

O novo carnaval, embora ainda estivesse longe de ser a imagem idealizada de Brasil, moderno e civilizado, que a elite local e a “intelectualidade afrancesada da belle époque” desejavam (CUNHA, 1996, p.94) – como demonstra a matéria publicada na revista *O Malho*, de título bem explanativo, *O Carnaval em Perspectiva* (Figura 121) –contava ainda com o apoio da imprensa para sua divulgação e com a proteção das autoridades do Rio de Janeiro, conforme se pode perceber na notícia abaixo e na Figura 122, em que vemos a fotografia de um grupo de crianças, em baile infantil, vestindo belas fantasias e segurando estandartes dos mais expressivos jornais da época.

A polícia e o carnaval: repressão do entrudo. O Sr. Desembargador chefe de polícia expediu circulares aos subdelegados, recomendando-lhes que não só exerçam a mais ativa vigilância para que, durante o carnaval, seja efetivamente mantida a ordem pública e garantida a segurança individual e de propriedade, como também a fiel execução das posturas que proíbem o **jogo do entrudo** (grifo meu), que além de sérios conflitos, pode, na melindrosa quadra que atravessamos, prejudicar altamente a saúde pública, que, como é notório, se acha seriamente alterada. É de se esperar que a população fluminense, nesses três dias de folguedos, abandone tão brutal como odioso divertimento, que além das funestas consequências que pode acarretar, só serve para afastar dos passeios as Sociedades Carnavalescas. Indecisas estiveram elas sobre se viriam ou não à rua, vêm, porém, fiadas em que não serão recebidas a

limões e borrachinhas, e, se algumas preferirem dar bailes nos seus salões foi pelo receio de que o **entrudo** (grifo meu) viesse destruir todo o brilhantismo e esplendor dos préstitos organizados à custa de enormes despesas e sacrifícios. A população fluminense saberá por certo corresponder à confiança das briosas sociedades, recebendo-as entre aplausos e flores, e furtando-se assim a evitar conflitos e cenas desagradáveis, provocadas pelo **entrudo** (grifo meu). (Diário de Notícias, 02 de março de 1886)

Figura 121 - *O Carnaval em Perspectiva*



“Pierrot Club: grupo de sócios e convidados na noite do baile Inaugural do novo Clube que promete trazer a seriedade de canto chorado, no próximo carnaval, e ao qual, desejamos [...] e muito espírito”.

Fonte: *O Malho*, 01 de março de 1910, p.20.

Figura 122 - *Matinèe infantil à fantasia. Revista Fonfon*



Fonte: 24 de fevereiro de 1911.

Desse modo, o processo de formação e organização do carnaval carioca vai sendo construído a partir de um jogo de oposições e consentimentos que, negociados, vão produzir uma multiplicidade de formatos de comemorações carnavalescas.

Segundo Queiroz (1996), o Grande Carnaval, dos desfiles das grandes sociedades (Figura 123), das batalhas das flores, de confete e do desfile de curso (Figuras 124, 125 e

126), representava o lado mais burguês da festa, que contava também com os grandes bailes de salões em clubes e sociedades.

Figura 123 - Carnaval de 1911. Os Democráticos



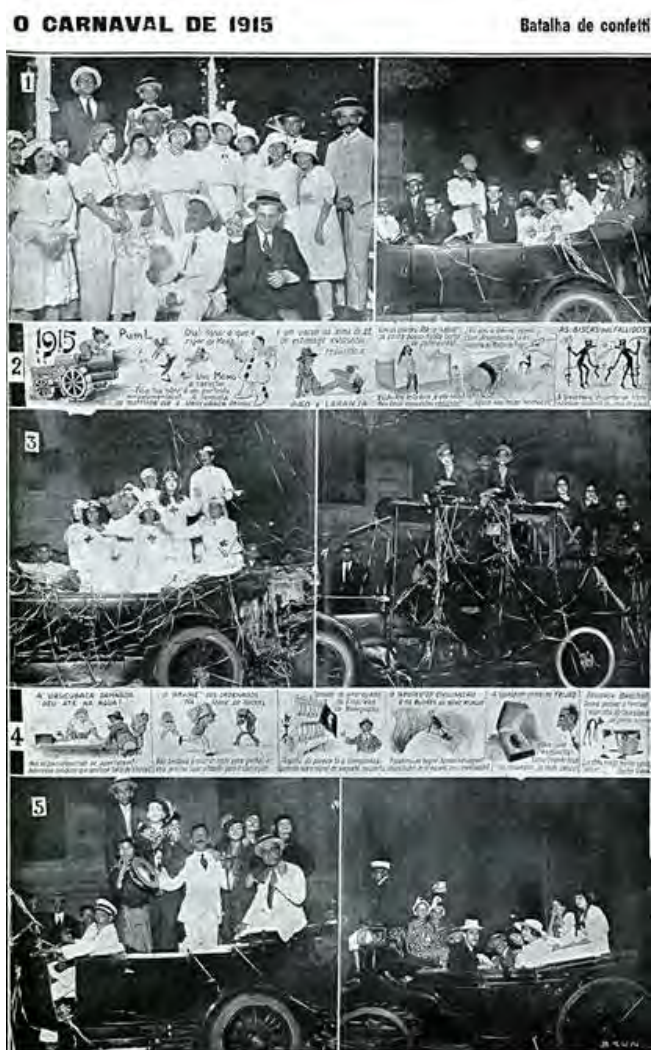
Fonte: Revista Fonfon, 24 fevereiro de 1911.

Figura 124 - *Batalha das Flores*. Praça da República (RJ), 1906. Augusto Malta



Fonte: Acervo IMS.

Figura 125 - *Batalha de confetti*



Fonte: Revista *Fonfon*, 06 de fevereiro de 1915, p. 40.

Figura 126 - *Desfile do curso durante o carnaval, Augusto Malta, 1919*

Fonte: Acervo: Acervo IMS.

Como podemos observar nas Figuras 127 a 132, alguns bailes de carnaval foram se tornando eventos cada vez “fechados e exclusivos” (FERREIRA, 2004, p. 127) e tinham outras finalidades além do entretenimento, como reunir a elite abastada, bem como expor as novidades tecnológicas e fazer bons negócios. Os figurinos utilizados por essa classe mais abastada e privilegiada aparentam ser preciosos, sofisticados e requintados, em forma e materiais, exigindo, inclusive, certo conhecimento de moda e de indumentária histórica. É importante destacarmos que sempre existiu um crescente interesse da sociedade oitocentista, e será assim ainda nos primeiros anos do século seguinte, em realizar o inventário das culturas exóticas, de natureza tão exuberante e diversa, da mesma maneira, que nutriam grande paixão pelas grandes narrativas históricas. Vale lembrar que uma verdadeira torrente de “livros de trajes” e “livros de viagens” vai ser produzida, por artistas e intelectuais, como Racinet, Debret e Rugendas, que deixaram-nos o “legado do visível e uma ampla possibilidade de leituras e interpretações dos signos exibidos em suas representações e taxonomias” (FREITAS, 2009, p. 27), assumindo a função de datar, nomear e classificar um mundo que se organizava de maneira visualmente distinta. A obra de Racinet (s./d.), produzida entre 1876 e 1888 e reunida no livro *Le costume historique* é um dos mais destacados exemplos deste gosto pelo exótico, pelo longínquo e pela classificação dos grupos culturais característicos do século XIX. (ARAÚJO, 2011).

Figura 127 - *Carnaval 1911*. “Grupo no Hotel das Paineras, no Corcovado, por ocasião do baile à fantasia, organizado por Mlle.Astrea Palm e Mme.Almeida Godinho com comparecimento de famílias da nossa *elite*”



Fonte: Revista *Fonfon*, 24 de fevereiro de 1911.

Figura 128 - *Carnaval em Petrópolis*. Outro grupo de lindas fantasias, algumas inéditas entre nós, com um sabor de real exotismo



Fonte: Revista *Fonfon*, 11 de março de 1916, p.26.

Figura 129 - *Carnaval em Petrópolis*. “O mandarim (Sr. E. Morgan) evocando, em torno de si, épocas de requintado gosto e de grandeza”



Fonte: Revista *Fonfon*, 11 de março de 1916, p.26.

Figura 130. “*Carnaval em Petrópolis*. O Oriente e o Ocidente na mais íntima das confraternizações”



Fonte: Revista *Fonfon*, 11 de março de 1916, p.27.

Figura 131 - *Carnaval em Petrópolis. “Pierrete Futuriste” com seu pagem*



Fonte: Revista *Fonfon*, 11 de março de 1916, p.27.

Figura 132 - *Evento carnavalesco no Restaurante Assyrio. Rio de Janeiro*



Fonte: Revista *Fonfon*, 03 de fevereiro de 1917, p. 37.

Ferreira (2004) comenta, por exemplo, sobre a publicação de um anúncio de fantasias no *Jornal do Commercio* do dia 28 de fevereiro de 1862, em que são oferecidos 65 tipos de fantasias, incluindo bigodes, barbas, cabeleiras, máscaras e outros acessórios. Outra crônica mencionada por Ferreira (ibidem, p. 126 e 127), na *Revista Illustrada*, de 20 de março de

1886, relata a participação da aristocracia em bailes mais privados, oferecidos pela alta sociedade, em que “os cavalheiros nos aparecem transformados em Richelieus, em Astrólogos, em mercadores de Bagdá, em Pierrôs e até Sultões”.

Desse modo, menos de cinquenta anos após essas notícias, há menos de três décadas após a Proclamação da República e da Abolição, veremos ainda no carnaval de 1916, bailes e indumentárias que evocam o esplendor das grandes cortes europeias, incluindo até mesmo, a presença de um figurante, que aparenta ser uma criança negra ou com pintura preta, representando um “pagem” (V. Figura 131). As legendas tornam compreensíveis as batalhas travadas no espaço do carnaval e elucida, somada à narrativa visual, os “embates de concepções e práticas nos quais estava em jogo precisamente a construção da nação e de suas formas de “aparecer”: o universo dos símbolos e das representações (...). Em seu interior, diferentes projetos e imagens de nação se afirmavam e se chocavam em um momento-chave de redefinição do país e de suas regras de convivência social”. (CUNHA, 1996, p.93)

Como pudemos perceber, o carnaval brasileiro vai assimilar muito do “espírito de fantasia cortesã”. (FERREIRA, 1999; 2004) Destacamos que nestes ambientes valorizavam-se as máscaras e as fantasias, como uma forma de se permitir certos excessos, sem que se fosse reconhecido. Nas últimas décadas do século XIX e nos primeiros anos do século seguinte, as fantasias femininas representavam *coquelicot* (papoula), borboleta, princesa, jardineira, bailarina, escocesa, *Pierrete*, entre tantas outras. Para os homens os tipos mais comuns eram o Dominó, Pierrô, Polichinelo, *chicard*, Mefistófeles (um diabo erudito), Arlequim, soldado, John Bull, pajem, rei, fidalgo, marinheiro, chinês, turco, pescador napolitano, corsário grego, louco flamante, oficial das guardas francesas etc. (Figuras 133 a 140) O uso das fantasias nos bailes promoverá o desenvolvimento de um crescente “comércio de vendas e aluguéis de roupas, máscaras (de arame, veludo ou cera), cabeleiras e barbas” (FERREIRA, 2004, p. 116), assim como um considerável número de publicações em revistas e periódicos da época, em forma de anúncio ou artigos.

Figura 133 - Máscaras e as fantasias como uma forma de se permitir certos excessos.

Costumes travestis



Fonte: Jornal do Brasil, 07 de janeiro de 1900.

Figura 134- Vestígios dos antigos carnavais europeus



Fonte: *FonFon*, 18 de fevereiro de 1911.

Figura 135 - Baile à Fantasia. Rodolfo Chambelland , 1913



Fonte: MNBA.

Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra3392/baile-a-fantasia>

Figuras 139 e 140 - *Fantásias Excêntricas*

Fonte: Revista *Fonfon*, 04 de março de 1916, p. 31 e 36.

Os anúncios nas Figuras 139 e 140 das fantasias intituladas “excêntricas” mostram um grupo de figurinos, em que é possível associar as formas, cores, adereços e materiais têxteis indicados na ilustração (sêda, chiffon, tafetá, lamê, crepe, renda, contas, fios de cristal, franjas, lantejoulas, plumas, veludo), à estética, presente na moda de Alta Costura criadas pelos Grandes Costureiros da época, que se tornaram internacionalmente conhecidos, nas mais relevantes publicações de moda como a *Harper’s Bazar*, tal como *Erté*, também figurinista, cenógrafo e ilustrador, “expoente da extravagante teatralidade e da fantasia presentes na moda” e *Paul Poiret*, conhecido por seus contemporâneos como o “Rei da Moda”. (FOGG, 2013, p.212-215)

Nas palavras de Fogg,

Na primeira década do século XX, a moda ocidental voltou sua atenção para o Oriente e começou a absorver uma linguagem de inspiração oriental que se transferiu das fantasias de dança para o estilo cotidiano das mulheres em geral. Havia tempos que tendências e tecidos já refletiam a influência estética da Ásia ocidental, partes da África, China, Japão, Micronésia e Índia. À medida que os projetos imperiais e as relações comerciais da Europa ocidental se expandiram, porém, as roupas se tornaram um dos reflexos mais visíveis dessa expansão. Nos primeiros anos do século, convenções estéticas e de estilo de diversas partes do mundo foram adotadas por artistas com estreita relação com o mundo da moda, e em seguida pelos próprios estilistas. O resultado pôde ser visto em várias manifestações culturais, das lojas de departamentos de nível médio ao teatro e à dança de vanguarda. A pessoa mais intimamente associada à introdução da influência do chamado “Oriente exótico” no mundo da moda é Léon Basket [...] figurinista e cenógrafo da revolucionária companhia de dança Ballets Russes, fundada por Sergei Diaghilev. (FOGG, 2013, p. 214 e 215)

Conforme Ferreira (2004), outros tipos de negócios também prosperavam em torno dos salões carnavalescos como restaurantes, turismo, hospedaria, alugueis de carros e de quartos em residências particulares, em que o cidadão comum aproveitava o momento de folia para melhorar sua renda própria. (Figura 141 e 142)

Figura 141 – Anúncio de uma marca de água mineral associada ao momento do carnaval.



Fonte: *Fonfon*, 24 de fevereiro de 1911.

Figura 142 - Propaganda do Sabão Aristolino



Fonte: Revista *Fonfon*, 04 de março de 1916, p.22.

Essa diversidade de festas será aos poucos definida e organizada em dois polos compreendidos, de um lado, pelo carnaval das sociedades, clubes e grupos organizados, e de

outro, por todas as formas de brincadeiras não desejadas pelo sistema estabelecido, chamadas genericamente de entrudo. Os textos a seguir, (Figura 143) e legenda, indicam, simbolicamente, que a oposição entre carnaval e entrudo se transformaria quando algumas práticas carnavalescas consideradas então como parte do entrudo, iriam se juntar à festa “oficial”:

Figura 143 – Charge que mostra, simbolicamente, a tensão vivida no espaço da festa carnavalesca



***Zé Povo:** - Foram-se os últimos mascarados...Entremos com o pé direito na realidade da vida. Que digo eu? A realidade era aquilo... era aquella mascarada, alegre e ruidosa, sem sombra de política e politicagem. Agora é que vai começar o verdadeiro Carnaval. Agora é que vocês vão ver como os poderosos que eu sustento se regalam à farta com as finas iguarias da mesa do orçamento, enquanto a mim, só fica me o direito de me envenenar ou engasgar com esse magro e podre bacalhau! Repito: Agora é que vai começar o verdadeiro Carnaval! Máscaras abaixo!!!*

Fonte: *O Malho*, 04 de março de 1911, capa.

Como veremos a seguir, essa inserção se processaria no decorrer das primeiras décadas do século XX, com o estabelecimento dos conceitos de Pequeno Carnaval e Grande Carnaval, para todo o país, o carnaval vai se organizando naturalmente, não apenas pela nova ordenação das muitas formas de brincadeiras, mas também pela reordenação dos espaços festivos e pelas negociações que vão estabelecendo hierarquias e, aos poucos, estruturando a nova festa brasileira, emprestando ao carnaval um caráter mais popular.

2.3. O personagem negro no carnaval brasileiro nas primeiras décadas do século XX

Como vimos, o período entre a segunda metade do século XIX e início do século XX, será marcado por profundas transformações ocorridas no espaço do carnaval carioca. Contudo, para compreendermos essas modificações é determinante entendermos do mesmo

modo, as questões que envolviam o Brasil e o mundo, nesse momento, reconhecendo, sobretudo, que o carnaval é o lugar produzido da “tensão entre forças de diferentes escalas articuladas para (re) definir continuamente, num determinado ‘lugar’, o que é ou o que não é carnaval”. (FERREIRA, 2012, p. 25)

Nas palavras do autor:

De 1850 a 1930, o Rio de Janeiro deixa de ser uma acanhada cidade de feições coloniais para refletir, em seu espaço urbano, sua condição de capital de um país integrado à economia capitalista global. Refletindo esta nova realidade, o carnaval carioca irá buscar, nos modelos parisienses, uma expressão que reflita os ideais burgueses de refinamento e integração com o mundo. Mas as novas ruas e praças do Rio de Janeiro, feitas para o flunar burguês, irão acolher, e mesmo impulsionar, um novo carnaval, de cunho popular, que se impõe. Os bailes, as mascaradas e os desfiles de alegorias da burguesia irão, no período carnavalesco, dividir as ruas do centro carioca com os cordões, os blocos, os cucumbis e os ranchos de acento eminentemente popular. Esta verdadeira batalha pelo domínio das ruas da região central do Rio de Janeiro e as mútuas influências sofridas por estes diferentes “carnavais” irão propiciar o surgimento de uma forma nova e singular de carnaval que, em alguns anos, definiu internacionalmente não somente a cidade do Rio de Janeiro, mas também todo o país. (FERREIRA, 2000, p.07)

Desse modo, com as novas modas de se brincar o carnaval, a burguesia local tinha a pretensão de ocupar o espaço urbano de maneira mais organizada e contida, se opondo às loucuras e excessos praticados pelos escravos e pelo povo em geral – o Zé-povinho ou populacho como a imprensa se referia – que tomavam conta da cidade nesse período.

Como podemos perceber nas inúmeras imagens e textos publicados nos inúmeros periódicos da cidade carioca, a partir da segunda metade do século XIX, e até por muitos anos no século XX, a disputa pelo espaço, entre esses grupos seria intensa. Não faltam discursos apocalípticos anunciando a “morte do senhor Carnaval” em razão da falta de subvenção para as festas “oficiais” ou devido às constantes repressões e proibições aplicadas pelas instituições governamentais ao carnaval popular, conforme as Figuras 144 e 145. Igualmente, é comum encontrarmos composições de páginas em periódicos, arranjadas capciosamente, conforme a que foi publicada na revista Malho no carnaval de 1923 (Figura 146), que mostram três imagens articuladas: a figura de um homem disfarçado de sátiro, representando as “divindades menores da natureza”, que simbolicamente seria o Pequeno Carnaval, um grupo de jovens foliões anunciando um baile à fantasia no Teatro Phenix, correspondendo à aparente vitória do carnaval burguês e abaixo, a imagem do carnaval europeu antes da guerra, simbolizando o ideal pregado pelas elites, sobre o “verdadeiro” carnaval, o Grande Carnaval.

Figura 144 - *O Carnaval*. “Este anno, como as grandes sociedades ficam em casa, parece que o Carnaval onstará exclusivamente de confettes e serpentinas”.



Fonte: Revista Illustrada (RJ), 24 de fevereiro de 1897.

Figura 145 - *Bárbaro assassinato*



Bárbaro assassinato: “Até ao fazer d’esta não foi revogada a resolução dogoverno de negar o costumado auxílio pecuniário as três grandes sociedades que mantinham as honrosas tradições do Carnaval do Rio de Janeiro, nem o Sr. Chefe de polícia levantou a absurda proibição.

Fonte: *O Malho*, 11 de fevereiro de 1911, p. 23.

Figura 146 - Carnaval do Cardoso.



Fonte: *O Malho*, 10 de fevereiro de 1923, p. 39.

Essas imagens refletem que, o que estava em jogo, propriamente, era “a posse simbólica da festa (e do espaço festivo) carioca” (FERREIRA, 2012, p.57), assim como a “hierarquização do espaço carnavalesco” (ibdem, p.88) sob o patrocínio da elite que tentava, de todas as maneiras, impor seu discurso, construindo uma narrativa que desqualificava as antigas práticas entrudísticas e se apropriava das ruas da cidade.

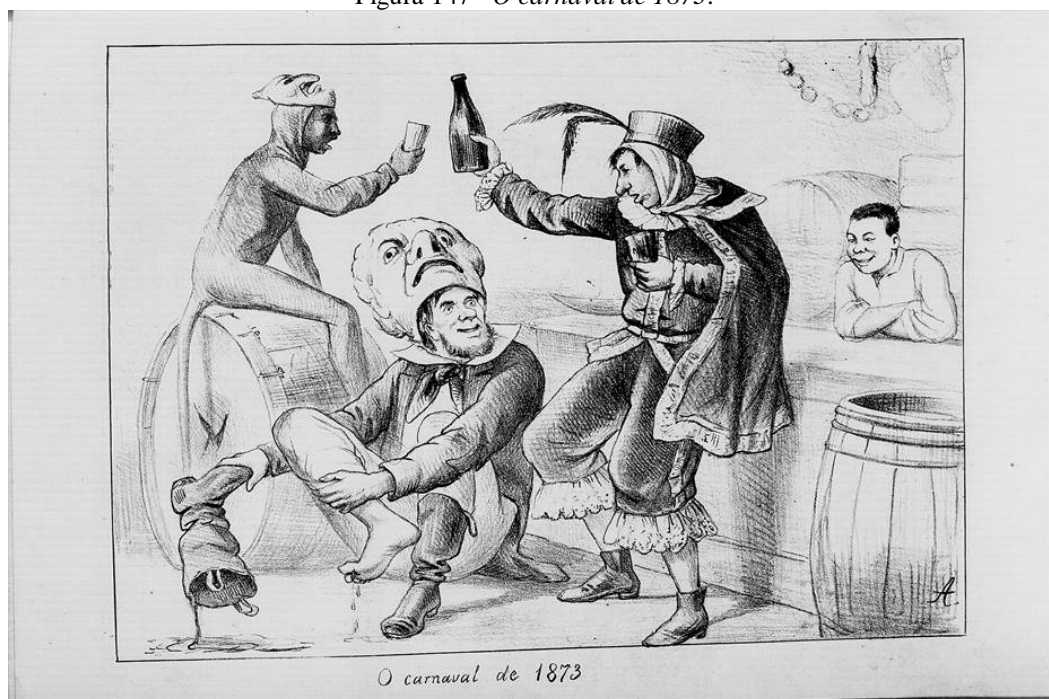
De um lado, estavam os préstitos das Grandes Sociedades defendidos pela elite intelectual e econômica carioca, que pretendiam deslumbrar o povo com desfiles pensados para serem verdadeiras aulas de história das civilizações, ilustrados com carros bem decorados e fantasias sofisticadas, bem ao gosto da sociedade daquela época que apreciava o estudo do passado e as culturas exóticas. De outro lado, o carnaval popular, o “anti-carnaval” (FERREIRA, 2004, p. 137), das camadas mais desvalidas da população, da população negra e mestiça, das populações rurais, das camadas empobrecidas das periferias urbanas e das classes operárias de baixo poder aquisitivo. O carnaval do Zé-povinho como dizia a imprensa na época, o temido entrudo, “sinônimo da baderna” (ibdem), um evento que teimava em existir e resistir à organização e sofisticação do Carnaval burguês, e que reunia e incluía as mais

diferentes práticas carnavalescas, incluindo aquelas que não eram acolhidas pelo “legítimo carnaval” (ibdem): as molhadelas, os enfarinhamentos, os batuques negros, os grupos de zé pereiras com seus tambores barulhentos desfilando nas ruas, os passeios desorganizados de diversos grupos de foliões, com seus disfarces espirituosos e criativos (Figura 147). Essas indumentárias, também denominadas, na época, de “princeses”⁴⁸ (FERREIRA, 2004, p. 118), que eram inspirados nas várias fantasias requintadas e conspícuas usadas nos bailes e exibidas pelas ruas da cidade durante os passeios, que seriam adaptadas a outros tipos de materiais, em razão da condição financeira do folião, assim como, entre outras razões, pela dificuldade de acesso a produtos mais nobres.

Conforme Ferreira (2004, p. 215)

Na segunda metade do século XIX, as reinterpretações desses trajes já poderiam ser vistas nos variados tipos de grupos carnavalescos populares que ocupavam as ruas com suas brincadeiras. Fantasiar-se com tecidos e rendas sofisticados (ou substituí-los por seus similares mais simples), disfarçar-se sob barbas, bigodes ou cabeleiras postiças, divertir-se vestindo inesperadas fantasias, tudo isso era parte integrante da festa carnavalesca das ruas do Rio de Janeiro.

Figura 147 - *O carnaval de 1873.*



Fonte: O Mosquito, 01 de março de 1873, edição 181, p.4.

⁴⁸ Todas as fantasias populares que eram usadas individualmente, longe de grupos ou clubes. (FERREIRA, 2004, 118)

Convém lembrar, todavia, que tanto os desfiles de grupos fantasiados como as elaboradas alegorias já faziam parte da memória afetiva e da estética das cidades brasileiras desde o século XVI, familiarizadas com as festas, procissões e desfiles triunfais. O historiador, bibliotecário, político e médico José Vieira Fazenda, dentro de uma retórica característica do século XIX, relata de maneira fabulosa e pitoresca, essas festividades a partir de 1896, em uma série de artigos sobre a história e os costumes da cidade do Rio de Janeiro que foram publicados após seu falecimento, em cinco volumes, anuais, da Revista do Instituto Histórico Brasileiro (1919-1924), sob o título *Antiquilhas e Memórias do Rio de Janeiro*.

Conforme a introdução do artigo sobre o *Zé-Pereira*, que data de 14 de fevereiro de 1904, o cronista anuncia que já havia o costume de fantasiar-se no Brasil colonial. Segundo o autor a cidade do Rio de Janeiro,

conhecia e apreciava as vestimentas a character: dos anjinhos das procissões, do centurião e soldados romanos de sexta-feira sancta, dos foliões da *Serração da velha*, dos negros africanos nas festanças do Rosário, nas danças do rei Balthazar, na Lampadosa, do imperador, comitiva e pastores por ocasião do espírito Sancto, e cantatas do Natal e dos Reis. Mascarados, phantasias e até allegorias appareceram nas festas das *11 mil virgens*, passeiatas organizadas pelos estudantes do Collegio dos Jesuitas, na aclamação de d. João IV, na inauguração do Passeio Publico, na celebração da Victoria sobre Duclere, nas festividades do casamento do príncipe d. João com d. Carlota, nas do consórcio de seu filho d. Pedro e sobretudo na aclamação de d. João VI. Esses disfarces, porém, creio, só eram permittidos em certas e determinadas condições e nunca nos três dias, antecedentes à Quaresma. Em um bando publicado por Francisco de Castro Moraes, sobre o programma das festas para commemorar a victoria de 19 de setembro de 1710, prohibia-se terminantemente que nenhuma pessoa pudesse andar mascarada de dia ou de noite. Exceptuava as, que fossem occupadas nas *danças ou com instrumentos necessários para ellas*. Os governantes tinham horror aos encaretados e disfarçados. No tempo de Vahia Monteiro⁴⁹ fez-se grande questão dos capotes com capuz⁵⁰. Este traje era vedado aos escravos e só permitido aos brancos e a mulatos livres, de certa posição. Houve até um bispo, que quis prohibir as mulheres de mantilha a saída depois da *Ave Maria*, porque alguns gaiatos se aproveitavam dessa capa para disfarçados, commeterem tropelias e escândalos. As Ordenações, nos livros 1º e 5º, comminavam graves penas contra os que se mascarassem; muitas pesadas, açoites, desterro, etc eram applicados contra os infratores. (FAZENDA, 1920, p. 292 e 293)

A detalhada citação acima, além de garantir o uso de fantasias e alegorias em diversas festas do Brasil colonial, proclama que essas práticas eram permitidas aos negros escravizados

⁴⁹ Luíz Vahia Monteiro governador da capitania do Rio de Janeiro no Brasil (1725-1732), figura controversa ficou conhecido por suas denúncias contra práticas ilícitas na colônia. Era famoso pela truculência com que exerceu o cargo. Constantemente se desentendia com religiosos e políticos, reagindo com violência, o que lhe custou o apelido de "Onça". A não racionalidade de suas atitudes transformaram o seu apelido em uma referência de tempo para expressar algo fora de moda ou de propósito, como por exemplo dizemos "Suas ideias são do tempo do Onça". (PASSOS, Alexandre. O Rio no tempo do "Onça" (século XV ao XVIII). Rio de Janeiro: Livraria São José, 1965).

⁵⁰ Os "capotes com capuz" que o autor comenta, parece ser uma referência à indumentária conhecida como dominó, um grande manto com capuz usados nas mascaradas (bailes) nos séculos XVIII e XIX. (BOUCHER, 2010, p. 250)

apenas por ocasião das festas das irmandades negras (Figura 148), com exceção dos “três dias, antecedentes da Quaresma”, ou seja, conforme o autor era terminantemente proibido o uso de disfarces aos negros escravizados durante as festas de carnaval, a não ser, aqueles que estivessem envolvidos nas danças ou com os instrumentos musicais, sob o risco de condenações bem severas. Fazenda ainda sustenta que em outras procissões como a de São Jorge, na procissão de Cinzas e na procissão do Senhor dos Passos, desfilavam pessoas mascaradas, “de figuras bíblicas, de Morte, de diabos e *diabinhos*” ⁵¹.

Figura 148 - *Fête de Ste. Rosalie, patronne des nègres* (Festa de Santa Rosalia, padroeira dos negros), de Louis-Jules Frédéric Villeneuve. Litografia, 1835



Fonte: Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br>

Fazenda segue sua narração condenando o entrudo, homenageando os primeiros bailes carnavalescos que se realizaram em 1846, e comemorando o triunfo dos préstitos, das duas primeiras sociedades: “Summidades Carnavalescas e Veneziana”, “imponentes e grandiosas”, em 1854, que inclusive, tornaram ilustre o Carnaval carioca, durante um período. (idem, p. 294),

Entre outras tantas versões comuns a essa sobre o “Zé Pereira”, o relato de Fazenda, escrito no ano de 1904, atribui ao sapateiro português José Nogueira de Oliveira Paredes, saudosos do costumeiro desfile de zabumbas nas festas de Braga e Viana do Castelo, a

⁵¹ COARACY, Vivaldo. *Memórias da cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965. P.336-337.

organização, junto com alguns de seus patrícios, da saída do grupo, em grande algazarra, tocando bombos e tambores nas ruas. Nessa versão, o primeiro grupo de Zé-pereira teria surgido num carnaval de 1850, folia que se seguiria nos anos seguintes, vindo a tornar-se um cordão, uma das expressões mais representativas do carnaval popular. Conta-nos também o autor que no ano seguinte, a brincadeira carnavalesca do sapateiro seria imitada por outros grupos, sendo incluído nos préstitos das sociedades carnavalescas e recebidos nos salões dos Tenentes, Fenianos, Democráticos.

Algum tempo depois, em 1869, daria ao ator Francisco Correia Vasques a ideia de reproduzi-la como uma paródia de uma cançoneta francesa, a *Pompier de Nanterre* (Os bombeiros de Nanterre), na Companhia Phênix Dramática, empresariada por Jacinto Heller e cantada no entreato cômico intitulado *Zé Pereira Carnavalesco*, ao ritmo dos tambores, e que viria a ser uma das grandes consagrações do tema de nossos carnavais até os dias de hoje, o canto de convocação à folia, a marchinha carnavalesca:

E viva o Zé Pereira.
Pois a ninguém faz mal
E viva a bebedeira
Nos dias de Carnaval

Entre tantas notícias⁵² publicadas nos periódicos cariocas sobre o grupo, o artigo publicado na Revista *FonFon*, em 4 de março de 1933, sob o título de *O Zé Pereira*, comprova a notoriedade e importância dessa manifestação carnavalesca quando destaca que “antigamente, tanto no Rio de Janeiro quanto em qualquer capital de Estado ou cidade de terceira categoria, o carnaval era anunciado quinze ou vinte dias antes de sua data, pela zoadá do Zé Pereira.”, conforme já demonstrava capa da *FonFon* mais de duas décadas atrás. (Figura 149).

⁵² Há registros inclusive, no catálogo da exposição comemorativa do IV Centenário da cidade do Rio de Janeiro, confirmando a versão contada por Fazenda sobre a canção, apresentando o fato de que o maestro Villa Lobos, também teria feito um arranjo dessa música para coro, "a duas vozes com efeitos rítmicos", mantendo o respectivo acompanhamento rítmico, tendo incluído esse arranjo em sua coletânea "Guia Prático", sob o título, "Viva o Carnaval".

Figura 149 - “Oh! O povo amigo e bom. Esquece de uma vez tudo o que é máo e triste. E abre alas e assiste. À passagem triumphal do “cordão” de “FonFon”



Fonte: *Fon-Fon*, 18 de fevereiro de 1909.

Da mesma maneira, a autora Eneida de Moraes, em sua apaixonante *História do carnaval carioca* (1958), contribuirá para a definição do *Zé Pereira* como um carnaval bem popular, devido ao grande número de zé pereiras que irão se reproduzir nos carnavais a partir da *Belle Époque* brasileira. Além disso, Eneida irá classificar esse carnaval como “essencialmente do pobre” (MORAES, 1987, p. 43), em razão das diversas práticas do Entrudo que serão incorporadas na brincadeira, da ausência de organização, de luxo e de fantasias requintadas, pois bastava uma calça e uma camisa qualquer para ir às ruas tocar o bumbo e fazer algazarra.

Por outro lado, Ferreira vai dedicar na obra *O livro de ouro do carnaval brasileiro* (2004), um capítulo inteiro sobre *O misterioso José Pereira* (p. 209-214), no qual ele apresenta um debate sobre o grupo, e cita diversos autores e artigos em periódicos antigos. Ademais, irá somar mais significados sobre “Pequeno Carnaval” e conseqüentemente, vai colaborar com mais um aspecto sobre a participação de personagens negros no carnaval, como podemos observar nos comentários que faz sobre as contradições que ele constata nas diversas informações que reuniu sobre o tema:

Curiosamente (ou ironicamente?), descrito, como “uma doce harmonia” (o que discorda completamente dos inúmeros relatos posteriores), e ainda chamada de “José” Pereira, a brincadeira se caracterizaria pela batida, ao estilo europeu, de tambores e tarois, diferenciando-se, desse modo, dos chamados batuques negros, que utilizavam outros tipos de instrumento de percussão. O ponto comum nas primeiras referências ao zé pereira na imprensa carioca é exatamente o grande barulho produzido pelo grupo de brincantes em desfile, além de seu caráter descontraído e popular. A descrição de um zé pereira pode dar-nos alguma idéia de como ele se organizava. Ou seja, um grupo de homens vestidos com roupas usadas (ou mesmo trapos), tocando grandes surdos e arrastando em torno de si animados foliões atraídos pela barulhada [...] É digno de destaque o comentário de que certos zé pereiras eram bem mais vestidos do que outros e que alguns podiam desfilarem sobre andorinhas (um tipo de charrete), o que significa que não é o estilo de roupa ou o desfile a pé que poderiam fazer com que um grupo fosse classificado como zé pereira, mas sim bum-bum-bum característico da batida dos tambores. (FERREIRA, 2000, p. 210)

Da mesma maneira, segundo Ferreira (2000, p.35 e 36), o fato de desfilarem pelas ruas tocando o bumbo (Figura 150) e tambores, tal qual o Zé-pereira, atraindo as massas populares, seria no caso brasileiro, a retomada e a ressignificação de “um velho costume de procissões e desfiles influenciados pelas procissões católicas e pelos cucumbis negros”.

Figura 150 - Zé Pereira



Fonte: Revista *FonFon*, 24 de fevereiro de 1911.

Em todo o caso, Faria (2015) em seu estudo sobre a *performance* e comportamento do *Zé Pereira* nas ruas de Itaberaí, em Goiás, comenta que diante de tantas controvérsias sobre a origem do grupo, não podemos afirmar precisamente como e quando surge o *Zé Pereira* no Brasil, mas que não podemos negar a participação fundamental de José Nogueira e a grande popularidade que sua *performance* repetiu-se ano após ano no período de carnaval, seguida por grupos de pessoas em forma de cortejo festivo. Para o autor, a sociedade carioca atendia ao chamado que se tornou característico dos festejos de carnaval, como confirma a notícia registrada sessenta anos depois, em 04 de março de 1911, pela revista *Malho*, sobre o “Grupo Carnavalesco *Banguizas de Botafogo*, que tanto ajudou a abalar os ares da Capital Federal com o ribombar do seu estrondoso *Zé Pereira*”. (Figura 151)

Figura 151 - Grupo Banguizas de Botafogo



Fonte: *O Malho*, 04 de março de 1911, p.16.

Como podemos observar, apesar das tentativas de desmoralização das folganças, das camadas mais populares, por parte da imprensa e da elite intelectual e econômica do Rio, e, para além do complexo jogo de interesses envolvidos nessa batalha pelo espaço e pelo poder carnavalesco, “o carnaval popular continuou a existir, reafirmando a festa carnavalesca como um espaço que incorpora e relaciona os diversos processos globais [...] e locais” (FERREIRA, 2012, p. 62), possibilitando e estimulando, a “troca entre a festa desejada pela elite e aquela criada pelas camadas populares” Para além de representar, “mais que uma simples oposição entre duas forças divergentes” (idem), o carnaval moderno carioca se mantém como um lugar de “encontro de redes sociais locais, regionais ou globais” (MASSEY, 2007, apud FERREIRA, 2012, p. 62), como podemos observar na anterior (Figura 151).

Como observa Ferreira,

Ignorando o discurso da elite, as classes desprivilegiadas cariocas – trabalhadores braçais, negros escravos ou libertos e funcionários subalternos – continuavam a brincar seu carnaval que, entretanto, não se apresentava mais na forma do antigo entrudo. Ocupando o mesmo espaço da festa da elite, ou seja, o centro da cidade do Rio de Janeiro, o carnaval popular teve a oportunidade de entrar em contato com o novo discurso da festa. [...] Novas formas de brincar carnaval surgiriam, tais como os cordões, os ranchos, os cucumbis carnavalescos e os blocos. [...] o novo carnaval

popular do Rio de Janeiro se apropriava do formato da festa “oficial” e reinventava-o. (FERREIRA, 2012, p. 61)

A propósito, a imagem de um carnaval polarizado e disputado – Carnaval X Entrudo – formado pela imprensa da época, pode estar representada, possivelmente, de forma simbólica e ambígua, na charge criada por J. Carlos na ocasião do primeiro carnaval logo após o término do primeiro grande conflito mundial, em 1918, na Figura 152, em que o mundo é dividido pelo temido *Diabo*, estando de um lado um grupo de brincantes fantasiados e de outro, bem mais próximo do inferno, um grupo de soldados lutando em si.

Destacamos da mesma maneira, a urgência em valorizarmos e centralizarmos as muitas conversas que foram se instaurando entre esses dois espaços carnavalescos, reiterando, que para além de confrontos, possibilitaram inúmeras trocas culturais, como por exemplo, as fantasias elegantes que foram vistas anteriormente, foram sendo modificadas e ressignificadas, aos poucos, pelo carnaval popular ou, ao contrário, indumentárias ou outros elementos que eram usados no espaço das festas populares (ou no espaço do sagrado) e que são apropriadas como expressões da festa carnavalesca, conforme veremos mais adiante.

Figura 152 - *O Diabo divide o mundo: para provar que nem sempre as duas metades de um todo se parecem.*



Fonte: Revista Careta, 09 de fevereiro de 1918.

Silveira (2011) na obra *Nas trilhas de sambistas e “povo do santo”*: memórias, cultura e territórios negros no Rio de Janeiro (1905-1950), relata que até 1910 as categorias de cordões e blocos carnavalescos incluíam outras brincadeiras como os *cordões de velho* ou *blocos de sujo* que tinham como principais espaços de concentração e organização os terreiros religiosos na área portuária e alguns morros da cidade carioca, como Mangueira, Estácio, Madureira e Osvaldo Cruz. Na Mangueira, por exemplo, esses grupos eram liderados por mulheres e homens de santo, que em alguns casos, exerciam a função de “líderes comunitários” (SILVEIRA, 2012, p. 144) Em um depoimento de Dona Neuma da Mangueira que ele reproduz, ela conta que naquela época “era tudo terreiro de macumba e o que é mais engraçado é que a roupa do santo que eles vestiam na macumba eles aproveitavam para o desfile e saíam com aquelas roupas, pediam licença pro santo no terreiro e era bonito o pedido; tinha um ritual prá eles abrirem mão da roupa no carnaval”. (SILVEIRA, apud SOIHET, 2008, p. 162)

Em seguida Silveira acrescenta,

As roupas e instrumentos utilizados pelos blocos expressam não apenas a criatividade dos seus inventores, como demonstram que boa parte dessa percussão e vestimentas eram compartilhados com os cultos afro religiosos. Isto representa mais do que uma resistência cultural, na verdade, na prática foi um modo de expandirem-se, levando às ruas a fé, a cultura, as formas de sociabilidades já que se vestiam como índios, caboclos, baianas, portavam símbolos integrantes dos seus cultos como machado, o arco e a flecha. Igualmente inventaram roupas para brincar o carnaval a partir de sacos de farinha e restos de farrapos do cotidiano, criando a estética do *bloco de sujo* (grifo meu). (SILVEIRA, 2011, p. 145)

Como foi dito, alguns trajes e tipos do carnaval popular tiveram como referência a exuberância e elegância das fantasias usadas pela elite que transitava pelas ruas das cidades brasileiras durante os dias de folia, influenciando assim, as fantasias populares que aparecem a partir de então, como imaginamos atualmente. Desde então, o povo, além de conhecer novas formas de brincar o carnaval, vai começar a “associar a ideia de fantasia à brincadeira carnavalesca” (FERREIRA, 2004, p. 133).

Serão releituras e adaptações dessas representações, ao mesmo tempo sofisticadas e galhofeiras, como por exemplo, os disfarces de diabinho (Figura 153) inspirados na refinada fantasia de Mefistófeles (Figura 154) usadas nos bailes de clubes, e o figurino de nobres usados pelos “velhos” de cordão (ou cabeções) (Figura 155 e 156), que utilizavam como referência os trajes da elite do século XVIII. (FERREIRA, 2004)

Figura 153 - O Diabinho



Fonte: *O Malho*, 04 de março de 1905, nº 129.

Figura 154 - “*Pas d'argent*”.



Fonte: *Revista Careta*, 12 de fevereiro de 1916

Figura 155 - *Dança de velho*. Ilustração de Calixto



Fonte: NEPOMUCENO, 2011, p.52, figura 2.

Figura 156 - *Um funeral*.



Fonte: *FONFON*, 1915, edição 0007.

Eric Brasil Nepomuceno (2011, 2013 e 2014), em seus estudos sobre a festa carnavalesca carioca entre os anos de 1879-1888, período da última década de vigência do regime escravista no Brasil, defende que a presença e popularidade dos tipos diabinhos e dos grupos Cucumbis Carnavalescos em fins do século XIX, teria uma ligação estreita com as intensas disputas travadas por diversos grupos sociais, num complexo jogo de interesses em que estavam relacionados diferentes discursos sobre a “política de liberdade”, e que foram se estabelecendo a partir de várias representações sociais locais, especialmente na cidade do Rio de Janeiro, marcadas pela radicalização e popularização dos movimentos abolicionistas, pela imprensa e pela participação popular, seja de escravos ou livres. (NEPOMUCENO, 2011, p. 217).

Nas palavras do autor,

Jornalistas, literatos, comerciantes, parlamentares, “cientistas”, policiais, religiosos disputaram o carnaval e seus sentidos, cada qual com seus preceitos e projetos, mas todos pensando essa festa como parte importante para se conceber a nação, que inevitavelmente sofreria alterações com a extinção do trabalho escravo. (...) O chamado “Zé-Povinho” entrou na disputa pelo carnaval carioca com afinco, e para desgosto de muitos membros das elites intelectuais, suas visões da festa eram bastante diversas. Dentre o famigerado e temido “Zé-Povinho”, a população negra da Corte desempenhou papel de destaque nos embates com autoridades e jornalistas. Eram alvos de especulações e projeções (muitas vezes tenebrosas) acerca de qual seria o espaço dos negros na nação após a abolição e, ao mesmo tempo, participavam intensamente do carnaval, trazendo consigo práticas nem sempre valorizadas por jornalistas e autoridades policiais. (NEPOMUCENO, 2011, p.14 e 15)

Conforme o autor, o personagem carnavalesco *diabinho* frequentava as colunas policiais e da mesma forma, os editoriais sobre as festas carnavalescas, e sua imagem geralmente era vinculada aos temas sobre violência ou sobre a degeneração do carnaval. Contrariamente ao que um termo usado no diminutivo poderia significar, esses foliões endiabrados eram mostrados pela imprensa como “capoeiras, violentos, crioulos, desordeiros [...] escravos, pretos, pardos”, além do que, adjetivados muitas vezes como tipos pavorosos, sinistros e intimidantes. Além do mais, as conversas envolvendo as temáticas sobre o entrudo, a abolição da escravidão e modernização da nação, eram situadas bem próximas das ilustrações ou notícias sobre o carnaval do “Zé-povinho” e tudo o que representasse o carnaval popular, inclusive, as notícias sobre procedimentos adotados na repressão desses grupos tão “desregrados”, “selvagens” e “bárbaros”.

Vamos reconsiderar nesse momento, que as conversas que aconteciam em fins do século XIX no Brasil, estavam em ressonância com diferentes trabalhos “científicos” e teorias acadêmicas. Desse modo, tudo o que representasse a cultura negra, a mestiçagem ou as

manifestações culturais populares, era considerado indigno, insignificante ou desprezível. Em vista disso, os estereótipos criados pela imprensa sobre a fantasia de diabinho (Figura 157 e 158), eram, geralmente, engendrados, combinados e articulados a todo um imaginário sobre violência, crime e fobias diversas ocorridas nos dias de carnaval.

Figura 157. *Diabinhos.*



Fonte: Revista *FonFon*, 24 de fevereiro de 1911, p. 19.

Figura 158 - *Diabo*



Fonte: Revista *FonFon*, 18 de fevereiro de 1909.

Em contrapartida, conforme Nepomuceno (2011) os Cucumbis Carnavalescos, vistos até 1884 como grupos africanos no carnaval, depois de então, começam a surgir nos jornais, a cada ano, com mais destaque no cenário político e cultural, em notícias, geralmente localizadas em espaços específicos, geralmente associados a um passado histórico ou ligado às tradições, incorporando suas práticas ao folclore. (ibdem)

Em outro ponto de vista, Ferreira (2004, p. 285) observa, do mesmo modo, que “a presença desses grupos eminentemente negros no Carnaval praticamente desaparece dos jornais” reaparecendo a partir de 1886, em diferentes notícias, ora indicando sua presença junto aos grupos de zé pereiras, ora informando a participação desse grupos com nomeações diversas (Cucumbis Carnavalescos, Benguelas, Iniciadores dos Cucumbis e Filha da Iniciadora dos Cucumbis) nos passeios carnavalescos, ora citados como Sociedade “composta de homens de cor [...] com seus sócios ‘fantasiados em índios’”, em outro momento, considerando o grupo “como uma figura indispensável no carnaval” ou descrevendo, de variadas maneiras, suas fantasias e representações. O autor assim transcreve:

um ano depois, o jornal noticia o passeio desses grupos, no domingo de carnaval: a Sociedade Iniciadora dos Cucumbis Africanos – com seus sócios vestindo com plumas e tangas e precedidos de um batuque infernal – e a Sociedade dos Cucumbis Cranavalescos – trajando rico vestuário indígena. (FERREIRA, 2004).

Para o autor, as poucas descrições, e acrescentamos também, as poucas imagens visuais disponíveis sobre o grupo e sobre sua composição, confirmam que os cucumbis carnavalescos no século XIX, teriam uma relação próxima com grupos de negros que seriam identificados, com aquilo que, no início do século XX, seria a forma mais popular do Carnaval, chamada genericamente, de cordão:

[...] A preponderância de negros, a presença de grupos fantasiados de índios com penas (lembrando encenações de lutas entre o rei negro e o rei indígena), a estrutura de cortejo precedido de um estandarte e a utilização de instrumentos de procedência africana são elementos que passariam a fazer parte de muitos dos grupos populares na virada para o século XX, como o cordão descrito por João do Rio, entre outros. Perdendo parte de sua pompa e ganhando características ligadas às religiões afro-brasileiras, esses cucumbis carnavalescos, vistos pela elite como conjuntos de caráter “selvagem”, iriam se definir como a forma mais espontânea de brincadeira popular dentre todas aquelas organizadas durante as três primeiras décadas do século XX. Frequentemente incluídos dentro da categoria “cordão”, esses grupos negros estariam, na maior parte das vezes, à margem do Carnaval mais organizado e comportado. (FERREIRA, 2004, p. 286)

É importante destacar aqui, que esse período marca também, no país, os debates e redefinições sobre diferentes temas como nação, progresso, civilidade, urbanidade, modernidade, arte, moda, carnaval, etc. É nesse momento, também, que se decide quem será chamado a desfrutar desse novo empreendimento nacional e quem ficará apartado desse “aparente” e “harmonioso” projeto civilizatório, marcado então, pelo estilo francês. O Grande Carnaval representava e reproduzia essas discussões, na medida em que a narrativa sobre ordem e progresso era definida em parte, pelas elites ilustradas.

Com bem coloca Nepomuceno (2011, p. 45 e 46),

Além de abolir o cativo era preciso ensinar o povo, impregnado pelas práticas “atrasadas”, como se portar na festa e na nação. Entretanto, compartilhavam olhares estereotipados sobre a cultura negra, valorizando padrões ocidentais brancos. Mesmo aqueles que defendiam o fim da escravidão raramente escapavam de explicações racializadas ou que pelo menos ajudavam a compor imagens de inferioridade cultural para a população negra. As tensões raciais estavam em debate também nos dias de Momo: os negros fantasiados de *diabinhos*, os Cucumbis, suas danças e cantos deveriam se dissolver com o Carnaval europeizado, defendido e presunçosamente propagado pelas Grandes Sociedades Carnavalescas, com aval e divulgação de importantes veículos da imprensa. [...] Sob o termo guarda-chuva de “Zé-Povinho” inúmeras brincadeiras eram desqualificadas como incivilizadas e bárbaras e que conseqüentemente deveriam ser combatidas. Não eram simplesmente as formas da brincadeira que pareciam desagradar à imprensa e às autoridades, mas, sobretudo os sujeitos que as praticavam. As hierarquias sociais faziam-se evidentes mesmo quando as pessoas estavam mascaradas. O ato de mascarar-se assumiu novos sentidos e abriu novas possibilidades com o passar das décadas.

Desse modo, quando falamos na estética do diabinho ou dos Cucumbis, fazemos uma conexão com o imaginário dessa sociedade que formou esses conceitos e com o momento em que se fixa objetivamente essas ideias que estão inscritas não apenas no sistema de vestuário e de moda local e global, mas com a maneira de pensar e de viver naquele momento histórico. A partir desse conceito entendemos que pensar na cor, nas formas, nos materiais têxteis e na tecnologia utilizados nessas fantasias, máscaras e adereços, é fazer contato com uma sensibilidade específica, é explorar uma sensibilidade que tem relação direta com uma formação coletiva, cujas bases são muito amplas e profundas, apreendidas por meio desses sinais ou elementos simbólicos que fazem parte de um sistema estético. (GEERTZ, 1997)

Assim, talvez possamos afirmar que não é apenas de falsidades que são feitos os estereótipos ou mitos. Estes têm certa potência porque instrumentalizam o que Guerreiro Ramos (1995) chamaria de fatores objetivos, um conjunto de interesses que de fato configuram a realidade brasileira, para criar uma imagem. O autor insistiria que precisamos entender como são forjados os estereótipos ou mitos, e quais são os espaços onde essas visões

reverberam, uma vez que o problema não é um estereótipo ou o mito em si, mas a ideologia que eles refletem e reproduzem.

Nas palavras de Guerreiro Ramos,

Nas condições iniciais da formação do nosso país, a desvalorização estética da cor negra, ou melhor, a associação desta cor ao feio e ao degradante afigurava-se normal, na medida em que não havia, praticamente, pessoas pigmentadas senão em posições inferiores. Para que a minoria colonizadora mantivesse e consolidasse sua dominação sobre as populações de cor, teria de promover no meio brasileiro, por meio de uma inculcação dogmática, uma comunidade linguística, religiosa, de valores estéticos e de costumes. [...] Para garantir a espoliação, a minoria dominante de origem européia recorria não somente à força, à violência, mas a um sistema de pseudojustificações, de **estereótipos** (grifo meu), ou a processos de domesticação psicológica. A afirmação dogmática da excelência da branca ou a degradação estética da cor negra era um dos suportes psicológicos da espoliação. (RAMOS, 1995, p. 219 e 220)

Assim, por meio da visualidade dos personagens e tipos carnavalescos (Figura 159 e 160), podemos perceber as tensões presentes não apenas na história do carnaval brasileiro, também na história da formação do pensamento brasileiro. As fantasias do diabinho, e de outras expressões carnavalescas, permeadas de significados, fariam parte de um sistema de representação, marcado no plano ideológico pela dominância da branquitude.

Figura 159 - O Entrudo e o Carnaval de 1880.



Fonte: *Revista Illustrada* (RJ), 1880, p.4.

Figura 160 - Grupos de mascarados na Avenida Central



Fonte: *FonFon*, março de 1909.

Aos olhos das elites locais, a diversidade de brincadeiras e brincantes, as mortes, os dominós, os estranhos mascarados, os diabos e diabinhos, caveiras, velhos de cabeça grande dançando animadamente ao som dos bumbos portugueses dos zé-pereiras, os cordões de “Cucumbis trazendo índios que dançavam e cantavam ‘à moda africana’, seus reis negros, lagartos e tambores” (NEPOMUCENO, 2011, p.50), pareciam assustadores, como podemos constatar nas descrições e desenho (Figura 161) realizados pela escritora e artista Cecília Meirelles.

Figura 161 - *Folião com alegoria*

Fonte: MEIRELLES, 2003, p. 64.

O estudo de gesto e de ritmo realizados por Cecília Meirelles (2003) na segunda metade dos anos 1920 tinha como tema central o folclore negro, em especial temas ligados ao carnaval. Seguindo este movimento, em 1933, é inaugurada na Pró-Arte, no Rio de Janeiro, uma importante exposição de grande repercussão na época. Com o título “Batuque, samba e macumba”, que apresentava desenhos e textos de Cecília Meirelles (ARAÚJO, 2011). Nas diversas conferências sobre a exposição que apresentou pela Brasil e no exterior entre os anos de 1933 e 1935 a artista destaca que seus desenhos teriam “fixado o ritmo do batuque, do samba e da macumba, e a indumentária característica da ‘baiana’ do nosso carnaval”. (MEIRELLES, 2003, p. 11) Entre os diversos motivos ligados às práticas carnavalescas dos grupos negros, a autora descreve o cordão. (Figura 162)

Figura 162 - *Cordão*.

Fonte: Meirelles, 2003, p.53.

Conforme a explicação de Meirelles,

(Os cordões) percorrerão as ruas da cidade, cantando e dançando, com estandartes, taças de vitórias dos anos anteriores, animais monstruosos – **reminiscências totêmicas?** (grifo meu) – armados em papelão e pano, palaquins, **lanternas de papel** (grifo meu) – para se acenderem ao escurecer –, precedido o cortejo de **figuras extravagantes, com a cara pintada de preto, ouro e vermelho** (grifo meu), em evoluções de consumada agilidade – e seguido do grupo de músicos, que marcam o ritmo com “cuícas”, pandeiros, reco-reco, chocalhos [...] (MEIRELES, 2003, p. 50)

Chama-se a isso um “cordão”, porque, para o isolar dos populares, vai uma corda circunscrevendo o grupo. [...] Aí, na multidão compacta se arredondam as rodas de batuque e samba, e dança-se e canta-se – homens e mulheres vestidos com a mesma indumentária de baiana – até as primeiras horas do amanhecer. [...] O que eles chamam de *orgia*, palavra tão frequente nas músicas de carnaval dos últimos tempos, é a longa passeata com cantoria e luzes, estandartes e **feras de papelão** (grifo meu), do subúrbio ao centro da cidade, horas e horas, com descanso nas rodas de samba, copos de cerveja ou refresco e um extenuamento completo, pela madrugada, estendidos nas calçadas entre brilhos de sedas e colares, à espera da condução que os transporte a casa. (Idem, p. 52)

A ilustração (Figura 162) nomeada pela autora como “cordão” mostra um casal segurando um estandarte que o identifica como o “*Broco Frô Du Mã*”. O grupo é

representado, aparentemente, como composto por homens e mulheres negros, em maior número vestidos de baianas, apesar da autora, ter registrado na descrição que eram “*homens e mulheres vestidos com a mesma indumentária de baiana*” (grifo meu).

Como podemos observar na Figura 163, a presença de homens vestidos de mulher ou o inverso, mulheres vestidas de homens, nos carnavais, não é nenhuma novidade nos carnavais das ruas cariocas.

Figura 163 - Bloco “Vida Apertada”.



Fonte: O Malho, 10 de fevereiro de 1923, p. 37.

Seguindo essa ideia, o autor destaca que,

O uso de roupas do sexo oposto faz parte da própria idéia de inversão carnavalesca, tendo sido relatada desde a Idade Média europeia. Nos bailes mascarados do carnaval da Paris do século XIX e, anos mais tarde, do Rio de Janeiro, era comum a presença de homens vestidos de mulher [...]. Sabe-se também, que algumas vezes, homens usavam disfarces femininos para entrar de graça nos bailes, aproveitando-se do incentivo masculino, à presença de mulheres nos eventos carnavalescos. No carnaval brasileiro da década de 1950 em diante, são notáveis os “blocos de piranhas”, em que homens viris, vestem-se toscamente de mulher, geralmente usando roupas de suas esposas, noivas ou namoradas. [...] Longe de marcarem uma inversão da ordem estabelecida, estes travestismos apresentam-se, entretanto, como discursos reiterativos das classificações de gênero, socialmente estruturada pela hegemonia heterossexual masculina. (FERREIRA, 2012, p.217 e 218)

É conveniente ressaltar, nesse momento, a relevância da história da fantasia no carnaval carioca desde o século XIX, como um “espaço ambíguo, ao mesmo tempo de reiteração de preconceitos e de liberação dos costumes”, desde o século XIX. (FERREIRA, 2012, p. 217)

Voltando aos estudos de Cecília Meirelles, podemos reparar, ainda no seu desenho sobre o cordão/bloco (Figura 162), que existe a presença, de alguns tipos trajados de malandros, tendo ao fundo, um grupo de músicos com instrumentos de percussão e, curiosamente, uma pequena reunião de quatro figuras, em primeiro plano, aparentemente mulheres vestindo calças compridas, usando cartola e botas com saltos altos. Destacamos, porém, que a apropriação de trajes masculinos havia se realizado, recentemente, com alguma tolerância, na década de 1920, na Europa, quando Coco Chanel introduziu o “pijama de praia” em suas coleções, conquistando, definitivamente, seu lugar como um traje casual. Da mesma forma, no filme *O anjo azul*, nos anos 1930, a atriz alemã Marlene Dietrich usa, como figurino de sua personagem *Lola*, um “*smoking* de alfaiataria”, construindo a oposição ao “estereótipo feminino da loura submissa”. (FOGG, 2013, p, 266 e 267)

Ainda na mesma estampa, o que desperta nossa atenção é o aparecimento do *Folião com alegoria*. (destacado na Figura 161), que a artista descreve como “fera de papelão”. O trecho descritivo “animais monstruosos – reminiscências totêmicas? – armados em papelão e pano, palaquins, lanternas de papel – para se acenderem ao escurecer” parece confirmar o uso de alegorias iluminadas como as tradicionais lanternas chinesas. Nessa perspectiva, um grupo de cucumbis, “avançando a estreita rua, dançando e cantando sem parar [...] vestidos de ‘índios’, com penas, tacapes, lanças, escudos, carregando cobras e lagartos (alguns vivos)”, como transcreve Nepomuceno (NEPOMUCENO, 2014, p. 273), certamente, produziriam interessantes efeitos visuais e até mesmo sombras bem assustadoras.

Outro aspecto que merece nossa atenção nessa mesma imagem é a indumentária do homem que puxa a corda, à frente do cordão, ao lado do homem que segura o estandarte, que usa uma espécie de “saiote de plumas”, agora ampliados na Figura 164, que a autora intitula *Porta-estandarte de bloco* (MEIRELLES, 2003, p. 107), e que se assemelha à descrição que Nepomuceno transcreve em seu estudo sobre *Cucumbis Carnavalesco* e que destaco abaixo:

uma dama que vinha vestida de rainha e um homem com umas barbas muito grandes e muito pretas, que devia ser o rei. *Vestiam-se de saiotes e turbantes de plumas* (grifo meu) e utilizavam o artifício de dançar na frente das redações dos jornais, na Rua do Ouvidor, como no caso da Iniciadora Cucumbis em 1886. (NEPOMUCENO, 2014, p. 295)

Figura 164 - *Porta-estandarte de bloco*

Fonte: MEIRELLES, 2003, p. 52.

Em outra perspectiva, é importante ressaltar que, para Ferreira (2004, p.283) "grupos negros vestidos de índios", foram por certo tempo imaginados como parte de um "carnaval selvagem", tornando-se, com o passar dos anos, uma das formas mais "tradicionais" da folia das ruas cariocas". (Figura 165)

Figura 165 – “*Echos da Pandega*” de Ângelo Agostini. “Grupos que mais abundaram pelas ruas da cidade, com predomínio da fantasia selvagem.”



Fonte: *O Malho*, 11 de março de 1905, p. 22.

Lembramos que as fantasias de indígenas serão uma constante nas manifestações carnavalescas não apenas do Brasil, mas também em várias festividades carnavalescas de cidades da França, Suíça e Hungria (FERREIRA, 1999, p. 101), como observamos, anteriormente, nas Figuras 91 a 94.

De acordo com o relato de diferentes autores (MORAES, 1958; FERREIRA 2004; CUNHA 2001; NEPOMUCENO 2011; BORA, 2013), o “índio de cordão”, um dos personagens mais presentes nos carnavais da virada para o século XX, foi “duramente reprimido e passou por um processo de apagamento simbólico, no início do século XX, fato esse que seguramente contribuiu para a decadência dos cucumbis”. (BORA, 2013, p. 122-123)

Por outro lado, Nepomuceno acrescenta que,

Os Cucumbis Carnavalescos não representam apenas uma reprodução de antigas festas coloniais. Eles eram uma manifestação mais ampla, uma elaboração criativa de seus participantes estabelecendo um diálogo entre as novas formas de se brincar o carnaval da década de 1880 com os elementos culturais presentes entre as culturas negras da cidade. Elementos das congadas, dos reisados, das festas das irmandades religiosas, dos cortejos fúnebres, de embaixadas africanas, e também referências à tradição religiosa banto (...) e à história da África (o reino do Congo, a rainha Ginga, a travessia do Atlântico) entravam em contato com as formas europeizadas de se brincar o carnaval (os préstitos com estandartes que dançavam em frente às redações dos jornais, o asseio pela Rua do Ouvidor). [...] Seus membros e muitas de suas práticas seriam incorporados aos ranchos e cordões da cidade. (NEPOMUCENO, 2014, p. 290)

Não obstante, como destaca Bora (2013, p. 120), no “campo das serpentinas, porém, não foi o índio o símbolo escolhido para os novos tempos. Entravam em cena, para continuar sob os holofotes, até hoje icônicos, malandros e baianas.” É neste contexto que Meirelles dedicaria boa parte de seu estudo de gestos e de ritmos, aos motivos ligados ao carnaval, em especial às baianas.

A autora viria a contribuir com seus desenhos e textos para a descrição da indumentária característica de uma “legítima baiana” (MEIRELLES, 2003), além de ajudar a fixar uma forma para a baiana carnavalizada e outras possíveis categorias ligadas à personagem. Os trechos abaixo definem, segundo Meirelles (2003), algumas dessas categorias de baiana: respectivamente a “baiana popular” (ARAÚJO, 2011) ou a legítima baiana (Figura 166), a baiana de macumba (Figura 167), a baiana carnavalizada (Figura 168).

Para Meirelles (2003) o traje típico de baiana

levará uma saia de muita roda, em pano floreado ou não, mas em tons graves, sobre a qual se debruçará a renda ou o bordado muito alvo de uma “bata” que desce pouco abaixo da cintura, com mangas largas que vêm ao meio do antebraço. Terá pelo ombro um xale retangular, de um e meio a dois metros de comprimento, com uma largura de uns oitenta centímetros, atravessado de listras polícromas, entremeadas de algum fio metálico, ou apenas riscado de azul e, uas inúmeras imitações. [...] Numa rua do Rio de Janeiro, ainda hoje, não é difícil topar-se, em qualquer dia e qualquer hora, com uma legítima baiana, de hábitos conservadores, e, geralmente, doceira especialmente em cocadas, doces de abóbora e batata, pés-de-moleque, cuscuz e quindim, amendoim torrado e bolo de milho e aipim, bolinhos de tapioca (MEIRELLES, 2003, p. 26).

Figura 166 - *Legítima baiana*



Fonte: MEIRELLES, 2003, p. 27

No que diz respeito a “baiana de macumba”, a artista detalha que é sempre a mesma indumentária, nesses casos – podendo a “bata” ser despida, em dias quentes, ficando assim o busto coberto por uma camisa primorosamente trabalhada em bordado de crivo, e os braços nus. O xale abre-se, então resguardando o peito e as costas [...]. Falta a essa baiana o que foi o grande luxo de antigamente: o “berreguendengue”, uma argola como as de chave [...] na qual estão enfiados inúmeros talismãs: figa, romã, cruz, signo-de-salomão, âncora, peixe, carneiro, coração, pinha, galo, pombo [...] e com virtudes especiais, que encerram toda uma sabedoria mágica, infelizmente quase perdida (p. 36).

Figura 167 - *Baiana de macumba*



Fonte: MEIRELLES, 2003, p. 37

A “baiana de carnaval” vem a ser uma *estilização da baiana autêntica*. [...] uma “cabrochinha” sestrosa que vai tomar parte, com esse traje, no cortejo do bloco [...] ou em outros grupos e ranchos de denominações igualmente curiosas [...] (p. 38).

Figura 168 - *Baiana carnavalizada ou estilizada*

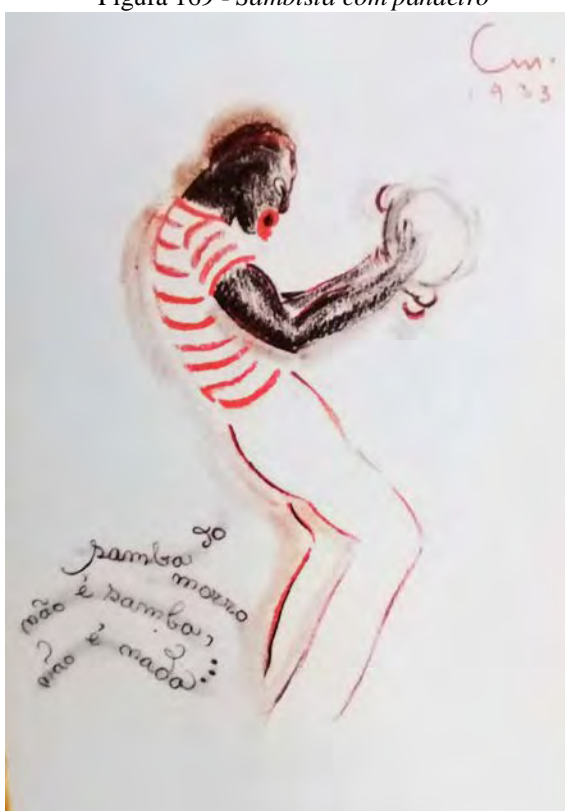


Fonte: MEIRELLES, 2003, p. 39.

A pesquisa de Cecília Meirelles nos oferece uma fonte significativa para o registro de personagens negros no carnaval do Rio de Janeiro e dos costumes cariocas nas primeiras

décadas do século XX, em especial “de baianas, bem como de bambas⁵³” (Figura 169), baseado na sua experiência de observadora, “guardadas as distâncias de tempo e de especificidade” (MEIRELLES, 2003, p.16). A autora assistirá, ao longo dos anos 1920-30, as grandes transformações ocorridas na cidade do Rio de Janeiro e nos carnavais cariocas. Ainda que seu registro tenha sido “cuidadoso e atento”, ele reflete e reproduz “a tendência generalizadora e as preocupações com as questões das *origens* africanas, em vigência nos estudos de folclore no Brasil à época” (SOARES, 2003, 15-20).

Figura 169 - Sambista com pandeiro



Fonte: MEIRELLES, 2003, p. 51.

Em outro ponto de vista, Ramos (1995) considera que os estudos sobre o negro no Brasil, até fins dos anos 1940, encontravam-se ainda na “fase de academismo”. Em outras palavras, voltado para as questões das normas, com pouco espaço para problematizações. O autor critica, além disso, “o epicurismo sociológico”, as abordagens descritivas, marcadas apenas pelo “intuito de descrever, de estudar, por estudar” (ibdem, p. 207), numa visão

⁵³ No dicionário Aurélio (2004), o termo bamba, é um substantivo de dois gêneros, que significa um indivíduo valentão. Na interpretação de Meirelles, “bamba” é o parceiro da baiana e a autora também sugere no texto, que ele tem dupla função, na atividade como compositor. (MEIRELLES, p. 2003, p. 50)

indiferente ao negro concebido então como “material etnográfico” (ibidem, p. 114), ignorando seu papel como agente social.

Segundo o autor o "problema do negro", tal como colocado no campo das relações raciais no Brasil teria significado até os anos de 1930, “um ato de má fé ou um equívoco”. (ibidem, p. 197)

Nas palavras de Guerreiro Ramos,

O primeiro daqueles equívocos era a noção reducionista e biológica de raça. Sob o signo desta categoria, fortemente impregnada de conotações depreciativas, é que trabalharam Nina Rodrigues, ao dobrar do século, e Oliveira Viana. Não importava que a noção de raça fosse substituída, desde Gilberto Freyre, pelas de cultura, aculturação e mudança social - nossa antropologia permanecia quietista e enlatada. (RAMOS, 1995, p.25)

Nessa perspectiva, até o final da segunda metade do século XX, diferentes intelectuais buscaram explicar a formação da sociedade brasileira usando ideias que deram ênfase ao conceito de “transplantação”:

A interpretação da formação da sociedade brasileira à luz da ideia da transplantação tem sido tentada desde longa data. Os que, porém, deram ênfase a essa idéia em seus estudos, estavam preocupados com a formação do país, num duplo sentido. De um lado, adeptos de um certo historicismo consideraram-na como um progresso de caráter orgânico e vegetativo de que o homem participa como um elemento entre outros e não como um protagonista propriamente; de outro lado, entenderam a formação do país como um ato deliberado de lhe dar forma ou de disciplinar o seu desenvolvimento. No primeiro caso, a formação do país se compararia a um processo histórico, análogo ao das entidades naturais, por exemplo, arqueológico, ao das espécies. No segundo caso, a formação do país corresponderia a uma obra política, de que seriam protagonistas as elites ou os quadros dirigentes. Assim, todos os autores, cujos estudos sobre o Brasil focalizam a transplantação, manifestaram um propósito pragmático e se preocuparam com as soluções do que consideravam o "problema brasileiro". (RAMOS, 1995, p. 272)

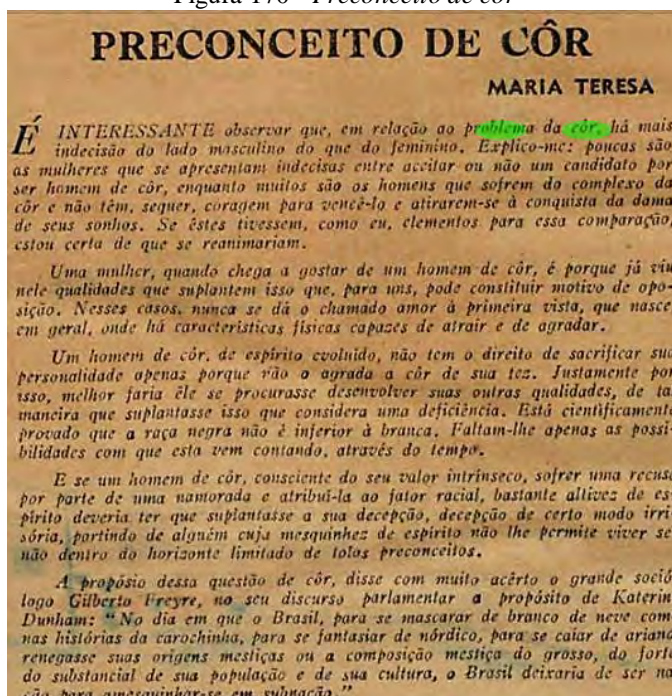
Seguindo o pensamento do autor,

uma profusão de obras foi publicada no Brasil desde a segunda metade do século XIX até os anos 1950 sobre o problema do negro, produzidas tanto por autores nacionais como estrangeiros, sendo que em quase a totalidade dessa literatura, existia uma “perfeita simetria” com o olhar estrangeiro, especialmente, aquelas “categorias e valores induzidos”, que eram transplantados da realidade, predominantemente, europeia. Os epígonos de nossa socio antropologia do negro glosam, aqui, as atitudes e as categorias dos estudiosos europeus e norte-americanos. Inicialmente, com Nina Rodrigues e Oscar Freire, os modelos foram europeus e, a partir de Athur Ramos passaram a ser preponderantemente inspirados em livros norte-americanos. Assim, em princípio, o contingente negro foi visto como raça inferior a ser erradicada do meio nacional. Desde 1934, porém, os estudiosos passaram a distinguir raça e cultura e se orientaram, predominantemente, conforme o sistema de referência adotado pelos sociólogos ianques neste campo, sistema de

referência em que são capitais as noções de “aculturação”, “homem marginal”, o par conceitual “raça-classe” e, ultimamente, a categoria ecológica de “área”, a de “estrutura”, a de “função”. Via de regra, é escassíssima a originalidade metodológica e conceitual dos autores de tais estudos. Há perfeita simetria entre as produções dos autores nacionais e as dos estrangeiros. (RAMOS, 1995, p.197 e 198)

Essa lógica estava presente nos numerosos debates nacionais, que aconteciam na primeira metade do século XX, entre vários letrados (GILL; BRAZ, 2018), sobre o problema do negro ou da “de cor”, como podemos observar, do mesmo modo, no conjunto de editoriais publicados entre os anos de 1930-1950, que destacamos nas Figuras 170 a 176, na revista *O Cruzeiro*, publicação de grande circulação nacional, considerada uma das pioneiras do fotojornalismo no Brasil, contando inclusive, com a colaboração de fotógrafos europeus, como Jean Manzon e Pierre Verger. (OLIVEIRA, 2013) De acordo com Grisolio (2014), a revista, originalmente derivada de uma tradição de revistas europeias, começa a usar nos anos 1930, como modelo de referência tanto em tecnologia como em ideologia, a revista americana *Life*, assumindo também, seu discurso de modernização. Iria se apropriar, assim, de assuntos relacionados à política “incorporando preceitos e valores do mundo capitalista na perspectiva de defesa e disseminação do *American Way Of Life*”. (p. 477)

Figura 170 - Preconceito de cor



Fonte: *O Cruzeiro*, 16 de dezembro de 1937, p.160.

Figura 171 - O problema de negro no teatro



“Tivemos no corrente ano, nos teatros do Rio de Janeiro, duas peças em que se abordou o problema do negro (grifo meu). A primeira foi o “Anjo Negro”, de Nelson Rodrigues, e a segunda “A prostituta respeitosa” de Jean Paul Sartre”.

Fonte: O Cruzeiro, 04 de dezembro de 1943, p.41.

Figura 172 - No mundo dos livros



“Oportunamente divulgarei nesta seção uma lista de livros que tratem do problema do negro (grifo meu) no Brasil e no mundo, de acordo com seu pedido. O último a aparecer é o Mário Filho. Intitulado “O negro no futebol brasileiro””.

Fonte: O Cruzeiro, 12 de abril de 1947, p.24 e 25.

Figura 173 - Linha de côr:



“Um notável escritor, a quem muito respeito e admiro, lamentou outro dia, nas colunas de um matutino paulista, a “invenção artificial do problema da gente de “côr” aqui no Brasil. Crônicas de Raquel de Queiroz

Fonte: O Cruzeiro, 24 de maio de 1947.

Figura 176. - O negro brasileiro



O NEGRO BRASILEIRO: “um mergulho nas estatísticas (1940-50) mostra o domínio do grupo “colored” nas atividades agro-pecuárias e na massa de operariado nacional – Diminuem os pretos e aumentam os pardos, de Oiapoque ao Chuí – Cota ínfima de negros que venceram na vida – Intelectuais de cor discutem se a culpa é do branco ou do próprio negro no Distrito Federal e no Brasil.

Texto de Ubiratan de Lemos.

Fonte: *O Cruzeiro*, 22 maio de 1954, p. 56 e 57.

Conforme Oliveira (2013, p. 482) “fatos criados ou verdadeiros, realidade ou fantasia fazem parte do imbricado jogo de conquista de uma ampla gama de leitores a atingir. O objetivo era vender: revistas, anúncios, produtos e um projeto de modernidade capitalista aos moldes de um filme hollywoodiano” e nesse sentido, para Assis Chateaubriand⁵⁴ a revista era um grande sucesso editorial.

A revista *O Cruzeiro* exibia, frequentemente, em suas capas, ilustrações ou fotografias de artistas ilustres: vedetes do teatro revista, cantoras populares, como as Rainhas do Rádio e atrizes brasileiras ou hollywoodianas, como Carmem Miranda, inclusive em edições especiais de carnaval, apresentadas de acordo com os padrões de beleza e da moda que eram estabelecidos pela alta-costura francesa ou recontextualizados pelos figurinistas de *Hollywood*, como Gilbert Adrian, para um público mais amplo, influenciando, assim, “o gosto das massas”. (FOGG, 2013)

⁵⁴ Assis Chateaubriand, conhecido popularmente como *Chatô*, foi uma das figuras mais controversas da história do Brasil contemporâneo. “Proprietário do maior conglomerado de comunicação da América Latina do século XX”, era um homem poderoso e polêmico. Em 1930, usou “o termo *Diários Associados* pela primeira vez para designar o que antes era chamado de consórcio: sete jornais e a revista *O Cruzeiro*”. (GRISOLIO, 2014, p. 483)

Como era de costume, as publicações brasileiras, habitualmente, veiculavam artigos, informações e anúncios sobre moda, culinária, decoração para o lar, beleza, saúde, contos, novelas e conselhos amorosos. Contudo, nem sempre seus editoriais eram reservados às questões do lar e família. Da mesma maneira, abordavam temas políticos, que “eram apresentados sempre pela ótica masculina e em conjunto com o discurso [que defendia] um tipo de desenvolvimento para a sociedade, permeado de valores americanizados em todas as esferas sociais”. (GRISOLIO, 2014, p. 483)

Nesse sentido é importante sublinhar que, a despeito do amplo espaço que a revista dedicava aos temas femininos, o que as edições de *O Cruzeiro* reforçam na verdade era o papel de uma mulher submissa, marcado socialmente para atender às necessidades do lar e acompanhar a família. Um tipo de mulher que deveria cumprir com a norma de masculinidades (JESUS, 2014), determinada por uma sociedade racializada e patriarcal. Desse modo, como pudemos observar, tanto os textos, como as dicas ou as imagens ilustrativas mostrados nas figuras anteriores (Figuras 170 a 176) estão em ressonância com um imaginário brasileiro fundamentado em uma “lógica categorial dicotômica e hierárquica [...] central para o pensamento capitalista e colonial moderno sobre raça, gênero e sexualidade” (LUGONES, 1935, p.2014)

Procuramos ilustrar com essa amostragem, que esses editoriais, em geral, ofereciam a seus leitores explicações generalizadas sobre as questões apresentadas, forjando argumentos e imagens estereotipadas, oferecendo ideias racializadas e evolucionistas que permeavam parte da produção literária e jornalística nesse período, “documentos ilustrativos da ideologia da brancura ou da claridade, [...] uma espécie de defesa da brancura de nossa herança cultural”, pressupondo “o conceito da superioridade intrínseca do padrão da estética social de origem europeia”. (RAMOS, p. 197)

As conversas apresentadas no conjunto desses recortes marcam as disputas que estavam ocorrendo na primeira metade do século XX assim como as direções que este processo deveria tomar num país em acelerado pelo processo de mudança social, em decorrência das grandes transformações econômicas ocorridas. (GILL; BRAZ, 2018)

Em outra perspectiva, a novidade estava agora no fascínio de consumir a modernidade, sendo a família brasileira regida naquele presente, mais pela capacidade de ascensão social e conforto material, que pelas tradições, embora isso não fosse novo no país, já que a ideia de progresso associado à “imitação dos padrões dos países desenvolvidos e seu estilo de vida remontam o século XIX” (GRISOLIO, 2014, p. 478).

Aparentemente, o embaraço para o sucesso de um bem-sucedido projeto de desenvolvimento econômico, “no domínio das ciências sociais e da crônica histórica, se chamou, entre nós, de ‘o problema do negro’” (RAMOS, 1995, p. 189) ou o problema da cor. Nas palavras do autor:

Para o propósito que me inspira, neste estudo, não distingo aqueles escritores de outros como Debret, Maria Graham, Rugendas, Koster, Kidder, Manoel Querino, Roger Bastide, Gilberto Freyre e seus imitadores. Há, certamente, entre eles, diferenças de método, de técnica científica. Todos, porém, vêem o negro do mesmo ângulo. Todos o vêem como algo estranho, exótico, problemático, como não-Brasil, ainda que alguns protestem o contrário.

Desse modo, uma observação mais atenta sobre o editorial assinado por Ubiratan de Lemos, publicado em 22 de março de 1954, na revista *O Cruzeiro*, intitulado *O problema do negro*, composto por dez páginas ilustradas por fotografias e textos (Figuras 177 a 181), apresenta um grupo de afirmações que articuladas, oferecem aos leitores da revista, um sentido para falar e representar o sujeito negro/a no Brasil naquele momento.

Convém enfatizar nesse momento, que na visão de Hall (2016),

todas as práticas sociais implicam significado, todas elas possuem um aspecto discursivo. Dessa forma, o discurso permeia e influencia todas as práticas sociais. [...] Discursos não são um sistema fechado. Um discurso traz elementos de outros, o que os conecta em uma rede de significados. (HALL, 2016, p.332 e 333)

Consideramos que a reportagem apresentada aqui, se utiliza de diferentes estratégias discursivas, como a idealização, degradação, lubricidade, processo de aculturação, miscigenação, entre outros, além das demais categorias como *colored*, *crioulos*, *população de cor*, *mestiços*, *escravidão negra*, *negro escravo*, *caráter nacional*, *alma*, *espírito*, *vocação*, *raça* – linguagens de inferioridade racial e superioridade étnica –, que relacionadas, operam e engendram com força, imagens estereotipadas que definirão o sujeito negro/a no imaginário social e popular brasileiro ao longo da primeira metade do século XX, conforme veremos a seguir no texto introdutório do artigo e nas figuras 177 a 181 que ilustram o assunto:

a presença do 13 de maio no calendário cívico (1988-1954), abre-nos caminho para uma reportagem **sobre o processo de integração do negro à sociedade brasileira**. Ou melhor, um esboço rápido sobre a atualidade do grupo *colored*, deslocado das senzalas do Império, para a posse dos direitos civis e políticos da República. Coube

ao mestre maranhense da Medicina Legal Nina Rodrigues, em fins do século passado, o detalhe histórico do retorno às matrizes da população de cor do Brasil. É possível assim saber, documentadamente, que os **crioulos** e mestiços brasileiros – do Oiapoc ao Chui – descendem de camitas africanos, semitas, mestiços, (muçulmanos), bantus, sudaneses (da Costa do Ouro e dos Escravos), povos distribuídos por centenas de nações africanas, cujo levantamento em conjunto, não foi empreendido, devido à queima dos arquivos da escravidão negra, por decreto de Rui Barbosa (então Ministro da Fazenda) [...] Havia muita coisa que contar quanto aos estudos antropológicos do negro escravo – a sua cultura, a sua religião [...] além do processo aculturativo em marcha até os nossos dias, com o progressivo contato de cultura. Esse aspecto, entretanto, vasto e complexo, escapa ao sentido desta reportagem, que visa a surpreender os **crioulos** do Brasil na sua atualidade histórica, com o avanço das senzalas (1888) até ao regalo constitucional da terceira República. (*O Cruzeiro*, 22 de março de 1954, p.57)

Figura 177 – *Miscigenação*



"MISCEGENAÇÃO (casamento inter-racial) é a solução para a nossa Pátria" — afirma o romancista Romeu Crusoé. E aqui vemos um português do cais do porto, que não desmente os seus antepassados.

O CRUZEIRO, 22 de maio de 1954

Fonte: *O Cruzeiro*, 22 de maio de 1954, p. 57.

: "(casamento inter-racial) é a solução para a nossa Pátria" — afirma o romancista Romeu Crusoé. E aqui vemos um português do cais do porto, que não desmente os seus antepassados.

Figura 178 - *Doce Fascínio.*



Quando ela passa pelas nossas ruas, pela Avenida ou pela Cinelândia, um brilho de admiração surge nos olhos dos brancos mais puros, que não conseguem resistir ao seu doce fascínio

Fonte: *O Cruzeiro*, 22 de maio de 1954, p. 58.

Figura 179 - *O Cruzeiro*, 22 de maio de 1954, p.58
(A; B; C; D)– começando pelo lado superior da estampa, da esquerda para a direita).



Fonte: *O Cruzeiro*, 22 de maio de 1954, p.58)

A - RUTH DE SOUZA saiu da máquina de costura para o teatro Experimental do Negro⁵⁵, e hoje é uma das grandes afirmações do teatro e do cinema. “Sinhá Moça” foi o ponto alto de sua carreira. (*O Cruzeiro*, 22 de maio de 1954, p.58) (Figura 179 A)

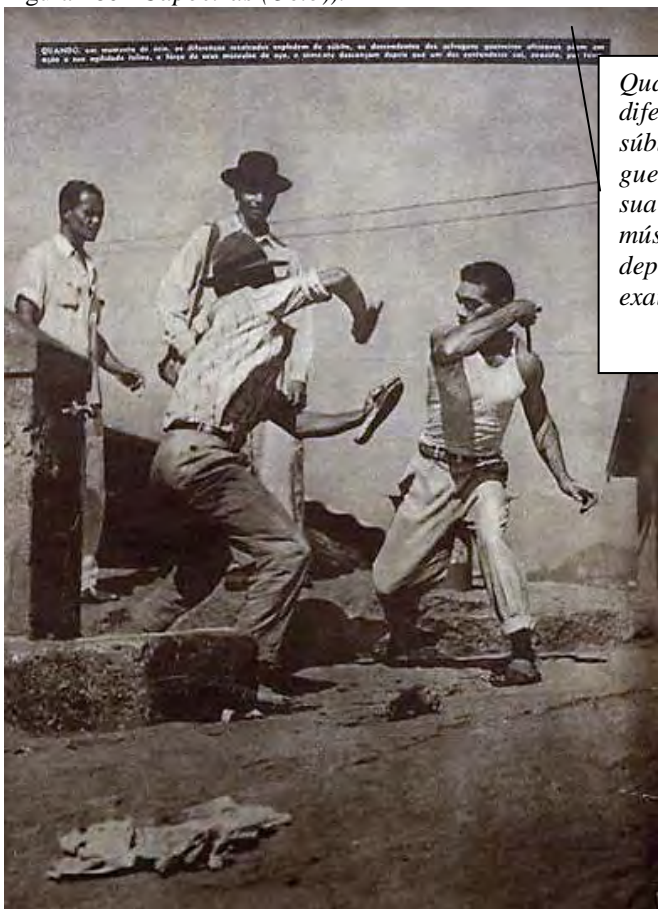
B - NO CORAÇÃO da Amazônia também hoje o preto brasileiro, perfeitamente integrado no fenômeno da produção nacional. (*O Cruzeiro*, 22 de maio de 1954, p.58) (Figura 179 B)

C - NAS PEQUENAS PRAÇAS das cidades brasileiras o engraxate negro é um elemento da paisagem. Bem-humorado sempre, com um sorriso vivo nos lábios e um brilho nos olhos, ele desperta a atenção sempre curiosa do forasteiro, tagarelando com vivacidade e inteira desenvoltura sobre as coisas pitorescas da terra. (*O Cruzeiro*, 22 de maio de 1954, p.58) (Figura 179 C)

D - AÍ ESTÃO ÊLES, os homens escuros do Brasil, na famosa praia do “Chega-Negro”, na Bahia, onde José Medeiros os surpreendeu num flagrante magnífico, entregues ao duro e perigoso trabalho de arrancar do fundo das águas os peixes que constituem a base da alimentação litorânea. (*O Cruzeiro*, 22 de maio de 1954, p.58) (Figura 179 D)

⁵⁵ O Teatro Experimental do Negro, ou TEN, surge em 1944, no Rio de Janeiro, com a proposta de resgatar, no Brasil, o trabalho pela “valorização social do negro no Brasil, através da educação, da cultura e da arte”. Idealizado por Abdias do Nascimento, teve a participação do advogado Aguinaldo de Oliveira Camargo, do pintor Wilson Tibério, Teodorico dos Santos e José Herbel. “A estes cinco, se juntaram logo depois Sebastião Rodrigues Alves, militante negro; Arinda Serafim, Ruth de Souza, Marina Gonçalves, empregadas domésticas; o jovem e valoroso Claudiano Filho; Oscar Araújo, José da Silva, Antonieta, Antonio Barbosa, Natalino Dionísio, e tantos outros”. (NASCIMENTO, 2004, p.223)

Figura 180 - Capoeiras (Ócio).



Quando, em momento de ócio, as diferenças recalcadas explodem de súbito, os descendentes dos selvagens guerreiros africanos põem em ação a sua agilidade felina, a força de seus músculos de aço, e somente descansam depois que um dos contendores cai, exausto, por terra.

Fonte: *O Cruzeiro* 22 de maio de 1954, p.59.

Figura 181 - Don Juan "Colored". Delmo (na "boite")



Fonte: *O Cruzeiro* 22 de maio de 1954, p. 59.

As falas de Ubiratan de Lemos, autor do artigo em questão, buscavam descrever o lugar do negro na sociedade brasileira, mas em contrapartida, nos oferecem a possibilidade de refletir que, “o negro, ele próprio é um lugar de onde descrever o Brasil”. (SANTOS, 1995, p.28)

Assim, ao tornar-se o elemento negro, assunto e tema de especialistas, incentivará por outro lado, a formação de alguns grupos “que se tornaram referências obrigatórias na formação e valorização de artistas e autores negros no Brasil”, entre esses, no Rio de Janeiro, em 1944, o Teatro Experimental do Negro (TEN), onde despontarão Ruth de Souza (também homenageada na reportagem), Arinda Serafim, Marina Gonçalves, Carolina Maria de Jesus, Jacira Sampaio e Léa Garcia entre outros.⁵⁶ (SHUMAHER, VITAL BRAZIL, 2007, p. 420)

Entre os diferentes projetos do grupo e na direção da sua proposta inicial, “mantendo a tradição iniciada pelos diversos clubes recreativos do início do século” (Idem, p. 299), o TEN irá investir na organização de concursos de beleza negra, elegendo em 1947, Maria Tereza (Figura 182), como vencedora do concurso Boneca de Pixe (Figura 183), título esse homônimo a uma marchinha e a uma personagem de carnaval, muito populares, nos carnavais dos anos de 1930 e 1940.

⁵⁶ O grupo teve como fundador Abdias do Nascimento, igualmente citado no artigo presente como “um dos grandes zambis negros do Brasil”, todavia, com um comentário controverso entre parênteses, declarando Abdias ser “contra os brancos”. Nesse sentido, é importante destacarmos que o artista, intelectual e político era conhecido por um discurso que marcava a distinção sobre a lógica do privilégio, como algo herdado, e não como uma vantagem ou desvantagem social.

A particularidade do TEN foi demonstrada, pela iniciativa de aliar na prática e na teoria a valorização do negro através do resgate e afirmação da cultura afro-brasileira. Em outras palavras, “organizar um tipo de ação que a um só tempo tivesse significação cultural, valor artístico e função social”. Nesses termos, além das artes cênicas o TEN volta-se para a educação, chegando a ter cerca de 800 alunos – empregadas domésticas, operários, desempregados, e outros – nas aulas de alfabetização. O jornal *Quilombo* – seu canal de comunicação – sintetizava seus objetivos: “Trabalhar pela valorização e valoração do negro brasileiro em todos os setores”. (SHUMAHER, VITAL BRAZIL, 2007, p. 420)

Conforme os autores, na década de 1940, o TEN realizaria a Convenção Nacional do Negro que tinha como propósito ser um evento de “cunho popular”, se contrapondo ao formato “acadêmicos sobre dos congressos afro-brasileiros de Pernambuco (1937) e da Bahia (1937)”, que insistiam em tratar o negro “como objeto de estudos”. (SHUMAHER, VITAL BRAZIL, 2007, p.298)

Figura 182 - *Vênus de Ébano: Maria Teresa boneca de pixe de 48 prova que a beleza nem sempre está no território branco....*



Fonte: *O Cruzeiro* 22 de maio de 1954, p. 58 D e E.

Figura 183 - *Concurso Boneca de Pixe*



Fonte: *O Cruzeiro*, 05 de junho de 1948, p.28-31.

Desse modo, como procuramos demonstrar, o conjunto de discursos textuais e visuais presentes nesse artigo da revista *O Cruzeiro*, ressalta a importância da visualidade como um dos discursos que compõem a narrativa da negritude, manifesta em diversas expressões artísticas e literárias de nossa cultura popular e visual, produzindo à volta do termo “negro/negra”, enunciados, que, articulados, implicam nas ideologias de gênero, etnia e formação social.

O editorial em questão nos oferece uma perspectiva sobre a formação de um imaginário racializado no Brasil, compreendendo que esta formação foi também um processo global em que o termo “negro” não aparece como uma expressão isolada. Seu sentido se dá no

contexto de uma “cadeia de conotações” (HALL, 2013, p.212) de poderosas ressonâncias que frequentemente estiveram associadas a discursos e práticas de exploração social e econômica, em particular no século XX.

Esta discussão poderia ser mais abrangente, entretanto, apenas quisemos esboçar brevemente as dimensões culturais e ideológicas do “problema do negro e da cor” na sociedade brasileira na primeira metade do século XX, destacando que, se a população negra foi necessária para a formação política, econômica e social do Brasil, também foi essencial para a formação do sentido de nossa própria identidade nacional.

Stuart Hall, no texto *Ocidente e o Resto: discurso e poder* (HALL, 2016, p. 259), embasado na definição de “discurso” desenvolvida pelo filósofo francês Michel Foucault, argumenta que um discurso:

é uma forma de falar sobre ou representar algo. [...] Produz conhecimento que molda percepções e práticas. É um dos meios pelo qual o poder opera. Portanto, possui consequências tanto para quem o emprega quanto para quem é “sujeitado” a ele. O Ocidente elaborou muitas formas de falar sobre ele mesmo e sobre “os Outros”. [...] Veio a ser a forma dominante por meio da qual, por muitas décadas, o Oeste representou a si e sua relação com “os Outros”. [...] Foi a base para o Ocidente e para “sociedades modernas”, assim como o estado secular, as economias capitalistas, os sistemas de classe, raça e gênero modernos e a cultura secular individualista moderna - os quatro “processos” principais na nossa história de formação. [...] Finalmente, sugerimos que, embora de maneiras transformadas e repensadas, esse discurso continua a modular a linguagem do Ocidente, a sua imagem própria e a dos “outros”, o seu sentido de “nós” e “eles” e as relações e práticas de poder para com o Resto. É particularmente importante para as linguagens de inferioridade racial e superioridade étnica que ainda operam com força ao redor do mundo.

Desse modo, o problema do negro ou da cor estará longe de ser uma constituição do passado, esse pensamento estará “vivo e ativo” (HALL, 2016, 259). Ao longo da primeira metade do século XX, esses conceitos vão se cristalizando e formulando diferentes discursos sobre o negro, ora apoiados na ideia de negro selvagem, bárbaro e não humano – uma concepção, como vimos, que foi muito reforçada pelos determinismos biológicos contidos nas teorias raciais no final do século XIX – ora amparados por um conceito de negritude, ligado a ideia de sabedoria, inocência, pureza e tradição – pensamento associado à valorização da cultura negra, muito motivada pelo movimento conhecido como negrofilia⁵⁷, que iria mobilizar a Europa nos anos 1920, influenciando a intelectualidade brasileira e seu próprio conceito de cultura popular, que começa a ser vista como um espaço ligado essencialmente a raízes africanas, como destaca Ferreira (2004).

⁵⁷ Sobre o conceito de negrofilia e sua repercussão na Europa e nos Estados Unidos ver Archer-Straw, 2000.

Tomemos ainda como exemplo a influência que as apresentações de músicos de jazz, o uso da temática africana nas pinturas de Picasso e Léger e o sucesso que fazia em Paris a bailarina Josephine Baker exerceram no processo de valorização da cultura negra na formação da nação brasileira, trazendo como consequência, uma forte influência para as manifestações carnavalescas e passando a ser uma notável referência na vida cultural e artística do país a partir de então. (FERREIRA, 2004)

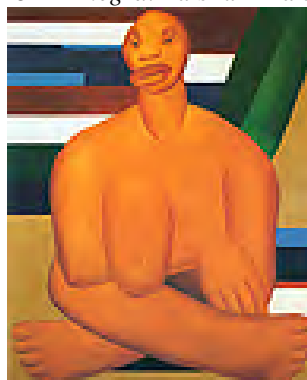
A Semana de Arte Moderna de 1922 vai expressar e fixar as ideias modernistas no Brasil e encontrará no Rio de Janeiro um terreno apropriado para seu estabelecimento e propagação. Ainda que de uma maneira diferente de São Paulo, que conduzirá a questão da identidade nacional através de uma mobilização formal, o Rio de Janeiro vai trazer os debates sobre as ideias modernistas para as festas e espaços populares da cidade, com destaque para o carnaval (VELLOSO, 1996).

Apesar das tendências nacionalistas presentes nesse momento no Brasil, diversas práticas culturais e artísticas irão absorver essas influências globais, como podemos observar nas obras de Tarsila do Amaral, Goeldi, Alfredo Volpi, Marc Ferrez, Candido Portinari, Verger, Di Cavalcanti e Mario Cravo Neto entre outros artistas brasileiros, nas quais o imaginário da cultura negra terá grande participação.

Para o Conduru (2011) nesse momento,

a mulher negra sensual, especialmente a mulata, mereceu muitos elogios artísticos, que ajudaram a transformá-la em modelo da beleza nacional, subvertendo, por um lado, os padrões estéticos ocidentais impostos pela cultura bel artística, mas, por outro, insistindo na objetificação sexual da mulher negra. Processo que foi enfrentado por Tarsila do Amaral, em *A negra* [Figura 184], que é um misto de testemunho afetivo e crítica à monumentalização da mulher afro-brasileira, e por Anna Bella Geiger, em *Am.Lat.*, que inclui a mulata em sua crítica à visão da América Latina como repositório subserviente de sexualidade e misticismo. [...] Entre os elogios em arte, destacam-se as elegias de Di Cavalcanti. Sensuais mulheres negras e mulatas foram objetos de suas obras, ao menos desde a década de 1920, em desenhos e telas como *Samba* (1925) [Figura 185], feitos depois de seu retorno de Paris, onde deve ter entrado em contato e se estimulado com *a negrofilia* lá então em voga. [...] Se a mulher afro-brasileira sensual é um tema dominante na obra de Di Cavalcanti, é excepcional na de Goeldi. [...] Goeldi representou alguns desses tipos no final dos anos 20 e no início da década seguinte, bem como quando de sua viagem à Bahia, em 1941. [...Em...] Goeldi, a negritude está entranhada à cultura, vive em meio às tensões urbanas. [...] A respeito da afro-brasilidade em sua obra, destaque deve ser dado aos desenhos nos quais ele figura e nomeia práticas culturais dos negros no Brasil, especialmente de religião, dança e comércio ambulante. (CONDURO, 2011, p. 2 e 7)

Figura 184 - *A negra*. Tarsila Amaral, 1923.



Fonte: Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br>

Figura 185 – *Samba*. Di Cavalcanti, 1925.



Fonte: Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br>

Contudo, apesar de que “a mulher negra sensual, especialmente a mulata, tenha se tornado modelo da beleza nacional, subvertendo, por um lado, os padrões estéticos ocidentais impostos pela cultura bel artística” (CONDURU, 2011, p. 2), ainda que tenha se tornado um tipo público, notório e a cada ano mais notável durante a primeira metade do século XX, embora tenha adquirido uma enorme importância na história do carnaval carioca e no espaço da cultura popular, a essa autoridade e prestígio não foi retribuído grande interesse por parte da imprensa carioca até o final dos anos 50, reservando pouquíssimo espaço nas mídias.

Como outros artistas do modernismo, Di Cavalcanti irá destacar em sua produção os temas ligados ao cotidiano do povo, como a favela, o malandro, o samba, as mulatas, a baiana, o carnaval, entre outros, ambientados no Rio de Janeiro e direcionados para a construção da identidade nacional, como em *Samba*, de 1925 (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2010)

Assim sendo, a elite intelectual começa a perceber a festa carioca como uma síntese da autêntica cultura popular brasileira, um reservatório das “tradições” de um povo, cuja essência nacional estaria significada nessa “festa múltipla, que sintetizaria um país plural, produto da

reunião de muitas diferenças” (FERREIRA, 2004, p. 254). Desse modo, o carnaval carioca será definido pela elite da época como espaço da tradição e lugar para a formação de uma viva consciência nacional.

Será, entretanto, a partir da publicação da obra de Eneida de Moraes, *História do Carnaval carioca*, em 1958, que seriam organizados de maneira sistemática, definir-se-iam, e classificar-se-iam as diferentes brincadeiras populares do carnaval carioca, “oficializando” definitivamente os diferentes formatos das brincadeiras carnavalescas em âmbito nacional. Moraes (1958) ao definir a constituição dos cordões e das escolas de samba, em meados do século XX, ajudaria a determinar e identificar a baiana como uma das personagens do carnaval carioca, contribuindo também para fixar seu lugar na grande festa popular e nacional, que viria a ser em pouco tempo, uma das maiores manifestações populares do país: as escolas de samba:

Eram grupos de mascarados, velhos, palhaços, diabos, reis, rainhas, sargentos, **baianas** (grifo nosso), índios, morcegos, mortes etc. [...] E assim atravessavam as ruas nos dias e noites de carnaval. (p. 101)

Todas as escolas, durante o carnaval, costumavam “descer o morro” a fim de realizar evoluções na Praça Onze, cantando sambas alusivos a acontecimentos nacionais ou locais, no domingo e na terça-feira gorda. Os grupos tinham naturalmente, uma unidade precária – as mulheres preferiam fantasiar-se de **baianas** (grifo nosso), os homens trajavam pijamas de listras, macacões ou camisas de malandro, o chapéu de palha caído sob um dos olhos, sem ordem nem lei. Todo mundo cabia dentro de uma *corda* – uma lembrança dos ranchos de Reis, ainda subsistentes. (MORAES, 1987, p. 225)

Obrigadas a ter enredos nacionais, obrigadas a exhibir sempre **as alas de baianas** (grifo nosso) em seus desfiles, obrigadas a apresentar seus planos do carnaval, as escolas de samba, mesmo assim, surgem anualmente rasgando seda, com as *toilettes* mais finas e de melhor bom gosto nas mulheres, com homens impecavelmente bem vestidos, numa harmonia de cores, numa cadência e num ritmo de arrancar aplausos dos mais indiferentes. (MORAES, 1987, p. 229)

No decorrer das primeiras décadas do século XX, a sociedade brasileira testemunhava uma verdadeira onda de modernização, que causaria grandes transformações físicas nas cidades, da mesma forma que em suas representações políticas, sociais e culturais, reproduzindo o ideal moderno através das práticas urbanas, que tinham como propósito a construção de uma identidade nacional, fundamentada em bases modernas e civilizadas. Em plena vigência do Estado Novo, um número significativo de produções artísticas e culturais faria uso de temas que pregariam o patriotismo e a louvação de ícones nacionais. Estes discursos estavam inseridos não apenas nas versões das canções de carnaval ou nos sambas, como também nos diversos elementos que vão sendo incorporados e expressos pelos estereótipos bem marcados de diversas manifestações carnavalescas cariocas. Com o

estabelecimento dos conceitos de Pequeno Carnaval e Grande Carnaval, a festa vai se organizando naturalmente, não apenas pela nova ordenação das muitas formas de brincadeiras, mas, também, pela reordenação dos espaços festivos e pelas negociações que vão estabelecendo hierarquias e, aos poucos, estruturando a nova festa. (Figuras 186)

Figura 186 - *E agora?* J. Carlos.



Fonte: Revista Careta, 06 de fevereiro de 1937.

Nesse sentido, o negro, a mulata, o samba e a baiana, (Figura 187), serão alguns dos personagens que tornar-se-ão importantes no reconhecimento do Brasil enquanto nação e sua legitimação determinará a presença desses protagonistas nas diversas manifestações da cultura popular, como nas marchinhas de carnaval, nos sambas, nos shows dos Teatros de Revista, nas diferentes folias carnavalescas e em diferentes textos divulgados pelos principais jornais e revistas cariocas e, em especial, nas crônicas sobre o cotidiano da cidade do Rio de Janeiro, expressa com grande sensibilidade nos desenhos e nos traços das figuras do ilustrador J. Carlos, que transformará em ícones carnavalescos, personagens urbanos bem familiares dos cariocas nas primeiras décadas do século XX (Figuras 188 e 189), eternizando nas inúmeras publicações em periódicos, assim como os blocos (Figura 190) e cordões carnavalescos (Figura 191), os personagens do universo do samba (Figura 192), as favelas e os morros cariocas. (Figuras 193 e 194) (BUTELL, FIGUEIREDO e ZARONI, 2002)

Figura 187- *Vai haver o diabo!* J. Carlos



Fonte: Revista Careta, 05 de fevereiro de 1938.

Figura 188 - *O leiteiro e o padeiro.* J. Carlos



Fonte: Revista Careta, 21 de fevereiro de 1942.

Figura 189 - *Lições de Prophylaxia*. J. Carlos



Fonte: *O Malho*, 17 de março de 1923.

Figura 190.- *O neurastênico: "Mãe, Mãe! Olha papai na frente do bloco"*. J.



Fonte: Revista *Caretta*, 03 de fevereiro de 1940.

Figura 191 - O Cordão: “De cada boca saltava, A voz da felicidade. Era o “cordão” que passava pelas ruas da cidade



Fonte: Revista Careta, 25 de março de 1944, p.29.

Figura 192 - Sambistas. J. Carlos.



Fonte: Revista Careta, 22 de fevereiro de 1941.

Figura 193 - Favella. J. Carlos



Fonte: Revista *O Malho*, 19 de maio de 1926.

Figura 194 - *Vamos por este caminho.*

Fonte: Revista *Careta*, 26 de junho de 1948.

Os morros periféricos do centro do Rio de Janeiro, então muito idealizados, seriam vistos como lugares especiais, capazes de unir os valores das comunidades negras às qualidades das regiões consideradas mais privilegiadas. A escola de samba Mangueira, por exemplo, revelava-se uma afirmação de legítima representante da brasilidade imaginada pela nação naquele momento. Dentro da ótica nacionalista, uma escola de samba organizada pelos moradores do lugar seria um dos ícones do “verdadeiro” Brasil popular, (FERREIRA, 2004, 2008 e 2011).

Pouco a pouco, os morros e as favelas cariocas passavam a representar a própria feição de um Brasil malandro, brejeiro e o “samba transforma-se na expressão musical do país”⁵⁸ (FERREIRA, 2004, p. 339). Como destaca o autor, a intelectualidade brasileira foi buscar nos morros cariocas algo genuinamente brasileiro, o negro e o samba, colocando em contato a cultura do morro e a cultura do “asfalto”. Entre os representantes desta intelectualidade podemos destacar Noel Rosa, que estabelece uma ligação entre a música desses dois espaços e os artistas plásticos Di Cavalcanti e Oswald Goeldi (Figuras 195 e 196).

Figura 195 - *Carnaval no morro*, 1963. Pintura Di Cavalcanti.



Fonte: Araújo, 2011, p. 111.

Figura 196 - *Favela*, s/d. Oswald Goeldi, *Favela*, s/d.



Fonte: Araújo, 2011, p. 111.

⁵⁸ Sobre a formação do samba e sua ascensão como ritmo nacional ver Vianna (2002).

Marcadas pela necessidade de estabelecer uma identidade moderna para o Brasil, as décadas de 1930/40 vão eleger as escolas de samba como as legítimas representações da essência popular do país. Assumindo o papel a elas destinado, as escolas começam a se organizar, adequando-se aos concursos organizados pela imprensa, aos desejos dos intelectuais defensores de uma arte popular genuinamente brasileira e à normatização criada pela União das Escolas de Samba⁵⁹ (TURANO, 2017), entidade que teria a função mediadora entre os grupos e o poder público. O termo “escola de samba” será usado, então, reunindo dois lados da sociedade: a academia e o samba. Muito rapidamente as escolas de samba vão louvar o Brasil e suas riquezas, respondendo, através de seus enredos carnavalescos, às necessidades do Estado Novo (FERREIRA, 2008).

Aos poucos as escolas de samba deixam de ser consideradas apenas um espaço folclórico, passando a ser vistas como um espetáculo que precisa ser entendido a partir da organização e visualidade de suas alas. Desta maneira a ala de baianas que fora determinante para a própria formação das escolas, torna-se um elemento essencial no sistema de representação dos enredos e um importante espaço de narrativa visual, ganhando outros elementos que contribuirão para a compreensão da história cantada pela escola: as golas, o esplendor e a própria evolução da ala que se tornarão mais grandiosas e espetaculares.

As tias baianas (Figura 197), por exemplo, teriam um importante papel no carnaval popular do Rio de Janeiro e no surgimento das escolas de samba, no final da década de 1920. Nesse contexto, algumas seriam figuras centrais no processo de valorização e organização da folia carnavalesca, associando de forma categórica a imagem da baiana à história do carnaval carioca, às práticas das rodas de samba e à formação das primeiras escolas de samba.

⁵⁹ União das Escolas de Samba (UES), uma entidade criada em 1934, que representava as escolas de samba, dialogava com o Estado e lhes defendia os direitos, o samba e os sambistas. Em 1935, O jornal *A Nação* patrocinou, com apoio da UES, o carnaval das escolas, dando-lhes cobertura ampla e total. Só poderiam participar do desfile as escolas filiadas a UES. No dia 16 de fevereiro foi publicada a relação dos quesitos estabelecidos pela comissão julgadora: originalidade, versadores, harmonia, bateria e letrados versos. A cada quesito seriam atribuídas notas de 1 a 10. A UES atuava, sobretudo, no controle dos direitos dos compositores. A 24 de fevereiro *A Nação* publicou, finalmente, o regulamento definitivo do primeiro concurso oficial de escolas de samba (SILVA e MACIEL, 1989).

Figura 197 - *Carnaval*. Década de 1930. Autoria não identificada. Rio de Janeiro, RJ



Fonte: Acervo FBN.

O problema do negro (ou o problema da cor) estará longe de ser uma constituição do passado, esse pensamento estará “vivo e ativo” (Hall, 2016, 259) nas décadas de 1940 e 1950, que vão herdar todo um imaginário cultural ocidental, racializado e generificado. Ainda assim, o carnaval popular carioca, continuará a ser um espaço aberto e propício para o surgimento de personagens imaginários e tipificados, como veremos a seguir.

2.3.1. A musa das marchinhas de carnaval e a Boneca de Pixe

Como vimos até o momento, ao longo das três primeiras décadas do século XX o carnaval carioca, passaria por importantes transformações, que iriam organizar as diversas brincadeiras carnavalescas, ao longo de uma complexa disputa pela “determinação do fato festivo” (FERREIRA, 2005, p.319).

Nesse processo, diferentes conceitos sobre o negro iriam favorecer a formação de representações carnavalescas do país, como o malandro e a baiana, que serão incorporados na festa carnavalesca, vindo a ganhar o *status* de ícones da brasilidade, tornando-se uma síntese da “autêntica” cultura nacional, a essência da festa brasileira para o mundo. (idem, 2004)

Nesse sentido, a “popularização do ritmo do samba colocaria em destaque as expressões culturais negras no Brasil” (FERREIRA, 2012, p.212), colaborando, assim, para a formação e fixação no imaginário nacional, de personagens como a “mulata”, o “malandro” e a “baiana”, entre outros, que, legitimados, tornar-se-ão importantes para o reconhecimento do

Brasil enquanto nação, o que determinará a presença desses protagonistas, nas diversas manifestações da cultura popular, como nos sambas, nos shows dos Teatros de Revista, nas diferentes folias carnavalescas, em diferentes textos divulgados pelos principais jornais e revistas cariocas, e nas marchinhas de carnaval.

O conjunto de imagens (Figura 198), publicadas nas capas da revista *O Cruzeiro*, em 1933, revela a “dinâmica carnavalesca” (FERREIRA, 2010, p.1), evidenciando o carnaval como um espaço, que propicia a articulação de diálogos, tensões e trocas culturais. Organizando as publicações das capas, na ordem cronológica das veiculações da revista ao público, podemos observar que, para além da temática da negritude, o período em que foram lançadas, aproxima-as da data da festa carnavalesca de 1933 (28 de fevereiro) , seja na perspectiva temporal (iniciando da imagem superior esquerda, em sentido horário: 04, 11, e 18 de fevereiro, 04 de março, 20 e 28 de abril), seja pela perspectiva da visualidade, que nos permite refletir sobre outros diferentes pontos de vistas e temas, todos importantes e definitivos para o processo de “consolidação do carnaval como festa-símbolo” (GUIMARÃES, 2012, p.7) do país, tal como a ideia de tradição, de modernidade, de sensualidade, paraíso e volúpia tropical, de diversão, entre outras tantas concepções que definiriam e reafirmariam, através de décadas, o conceito que “acabaria por impregnar a forma como o próprio país veria a si mesmo: um lugar sensual, com um povo receptivo e miscigenado (...). Um verdadeiro “país do carnaval””. (FERREIRA, 2012, p. 210)

Figura 198 - *O Cruzeiro*, capas publicadas em diferentes momentos de 1933.



Fonte: <http://bndigital.bn.gov.br/>

Por outro lado, conforme FERREIRA sintetiza de forma apropriada, o carnaval

longe de se apresentar como manifestação ligada a características e temas que, mesmo perdidos num passado remoto, ainda reverberariam suas formas e sentidos na atualidade, (...) se impõe como momento de intensas e constantes elaborações de significados expressos em formas que podem, ou não, remeter ao passado, mas que são sempre contemporâneas. (FERREIRA, 2010, p.1)

É importante ressaltar, igualmente, que todas essas manifestações respondiam aos anseios de um projeto de nação, que compreendia a importância da festa carioca para a economia nacional, para as indústrias de bens de consumo e entretenimentos, para o turismo, para os meios de comunicação de massa entre outros setores.

Nesse aspecto, convém acrescentar a importância das marchinhas carnavalescas, que articuladas com o teatro de revista, o rádio e o cinema colaboraram na promoção do carnaval e na formação de outros tipos femininos que surgiram a partir destas canções de carnaval. As marchinas, gênero de música popular, predominante nas folias carnavalescas na primeira metade do século XX, emprestam aos seus personagens homônimos grande notoriedade na época, entre essas a *Baianinha* (1929), de Chocolat e Oscar Mota; *O teu cabelo não nega mulata* (1931), de Lamartine Babo, *Boneca de Pixe* (1931), de Ary Barroso e Luiz Iglésia, A

mulata é a tal (1948), *Chiquita Bacana* (1949), de Braguinha e *Nega Maluca*, composição de Evaldo Ruy e Fernando Lobo, (1950). (ERICEIRA, 2013)

Para o autor, as marchinhas de carnaval, particularmente as compostas entre 1930 e 1940, expressavam “o pensamento dos segmentos médios cariocas sobre os eventos cotidianos” e ocultavam em parte, certo número de sentidos sociais, representando assim, um dos mais importantes instrumentos de comunicação da sociedade, fazendo uso de variados temas relacionados às mulheres, desde sua aparência física, honra e comportamento sexual, conforme alguns exemplos a seguir:

Linda morena, morena / Morena que me faz penar / A lua cheia que tanto brilha / Não brilha tanto quanto o teu olhar / Tu és morena uma ótima pequena / Não há branco que não perca até o juízo / Onde tu passas / Sai às vezes bofetão / Toda gente faz questão / Do teu sorriso / Teu coração é uma espécie de pensão / De pensão familiar à beira-mar / Oh! Moreninha, não alugues tudo não / Deixe ao menos o porão pra eu morar / Por tua causa já se faz revolução / Vai haver transformação na cor da lua / Antigamente a mulata era a rainha / Desta vez, ó moreninha, a taça é tua
(*Linda Morena*, música de Lamartine Babo e Mario Reis, 1933)

Lourinha, lourinha / dos olhos claros de cristal / Desta vez em vez da moreninha / Serás a rainha do meu carnaval / Loura boneca / Que vens de outra terra / Que vens da Inglaterra / Ou que vens de paris / Quero te dar / O meu amor mais quente / Do que o sol ardente / Deste meu país / Linda loirinha / Tens o olhar tão claro / Deste azul tão raro / Como um céu de anil / Mas as tuas faces / Vão ficar morenas / Como as das pequenas / Deste meu brasil.
(*Linda Lourinha*, música de Braguinha, 1933)

Tipo acabado de mulher fatal / Que tem como sinal uma cicatriz / Dois olhos muito grandes / Uma boca e um nariz / Dois olhos muito grandes / Uma boca e um nariz / Maria Rosa saiu a passeio / Dizendo que voltava pra jantar / Faz quase um mês / E Maria ainda não veio / Eu peço a todo mundo / Que me ajude a procurar /
(*Maria Rosa*, música de Ary Barroso, 1934)

A mania dessa gente / Que vive sempre a cantar / É exaltar constantemente / As morenas do lugar / No entanto as moreninhas / Cheias de gracilidade / São produto das negrinhas / Alma da brasilidade / Quem foi que ninou o Brasil? / Foi Yáyá / Quem mais padeceu docemente? / Foi Yáyá / Portanto nosso país, oh, Yôyô / Nêgo também é gente.
(*Negra também é gente*, música de Ary Barroso, 1935)

Dona Estela foi moça de salão / Hoje tem uma boa pensão / Muito boa! / E o seu trovador não quer mais amor / O que quer é tutu de feijão (estrofe) / Picadinho à baiana (tem) / Camarão ensopado (tem) / Que cheiro bom que tem a D. Estela / Quando abre a panela

(*A Pensão da Dona Stella*, de Paulo Barbosa e Oswaldo Santiago, 1938)
Tava jogando sinuca / Uma nega maluca / Me apareceu / Vinha com um filho no colo / E dizia pro povo / Que o filho era meu, não senhor / Tome que o filho é seu, não senhor / Pegue o que Deus lhe deu, não senhor / Há tanta gente no mundo / Mas meu azar é profundo / Veja você meu irmão / A bomba, estourou na minha mão /

Tudo acontece comigo / Eu que nem sou do amor / Até parece castigo / Ou então é
influência da cor!
(*Nega Maluca*, composição de Evaldo Ruy e Fernando Lobo, 1950)

Nesse caso, é preciso destacar que, ainda que o conjunto das canções reunidas, aparentemente, não seja homogêneo, claramente revela “interpretações históricas centradas na ideia de uma ‘condição feminina’ (noção que pressupõe identidade e univocidade)”. (CUNHA, 1998, p. 5)

Em outra perspectiva, Ferreira acrescenta que as marchinhas são uma forma de discurso que a sociedade brasileira encontrou para comunicar seus valores e seus costumes em plena ditadura getulista, sendo assim, não podem ser entendidas fora da conjuntura cultural da época. Ainda que os anos 1930 e 1940 tenham sido um período de grande efervescência cultural, seja no cinema, rádio ou teatro de revista, especialmente no Rio de Janeiro, então capital federal, a liberdade de expressão era limitada e as manifestações mais encorajadas eram as demonstrações de patriotismo. É importante ressaltar que é a partir da década de 1930 “que o rádio se torna uma verdadeira mania nacional e o maior difusor de músicas carnavalescas que começam a atingir um grande público ávido por novidades” (FERREIRA, 2004, p. 334). De acordo com o autor, o samba e a marchinha dominam as ruas e os salões do Carnaval no âmbito nacional.

Assim, um grande número de marchinhas vai apresentar as mulheres numa perspectiva biológica, fazendo alusão aos seus dotes físicos, ao padrão de beleza da época, à etnia ou à tonalidade de suas peles. (ERICEIRA, 2013) Nesse sentido, conforme a ótica de Bakhtin, destacada pelo autor, algumas marchinhas, tal como a linguagem carnavalesca, se constroem “parodiando a vida ordinária”, (BAKHTIN, *in* ERICEIRA, 2013, p. 99) ora se opondo, ora reforçando o pensamento hegemônico, formal e oficial.

Convém ressaltar que, no que se refere à propagação de novos hábitos e padrões de comportamento, da mesma maneira, “a imprensa, de uma forma geral, e as revistas, em particular, foram seus principais veículos difusores” (GARCIA, 2005, p.37).

Reconhecendo o caráter pedagógico das charges e, em especial, a potencialidade de veiculação da revista *Careta* no que diz respeito a posicionamentos críticos, a autora acrescenta que, “além de possuir o citado tom de pilhéria, o semanário, em suas páginas, também difundia imagens, por meio das quais, pode-se visualizar a elaboração de diversos códigos de representação social, norteadores das formas de ser e de agir da sociedade carioca contemporânea”. (idem)

Assim sendo, no carnaval de 1939, J. Carlos irá representar em uma das capas da revista *Careta* (Figura 199), de forma metafórica, pelo menos seis personagens homônimas às marchinhas de carnaval, populares até então. Os títulos das canções carnavalescas estão indicados em alguns elementos das indumentárias das personagens. Em maior número, estão nas fitinhas que enfeitam seus cabelos, do mesmo modo, no lenço da ruivinha ou na saia da *Tirolezza*, de autoria de Paulo Barbosa e Osvaldo Santiago, interpretada por Dircinha Baptista, em 1939. A canção deve ter sido inspirada na fantasia de "tirolês", usada com frequência, na época pelos foliões.

Figura 199 - *E acabou-se a história!* J. Carlos.



Fonte: Revista *Careta*, 25 de fevereiro de 1939.

Entre todas as personagens, comentaremos sobre duas dessas representações, que tem certo destaque no desenho. Em primeiro plano, de batom bem vermelho e sobrancelhas bem pintadas e arqueadas, loura como a maior parte das mocinhas no quadro, no estilo das atrizes hollywoodianas, as *bombshells*⁶⁰, símbolos sexuais em voga naquele ano, a D. Stella, personagem homônima da canção *A Pensão da Dona Stella*, interpretada por Carmem Miranda. Conforme a letra da canção transcrita, a “*ex-moça de salão*”, agora dona da pensão e protagonista da cena, cai em prantos, lamentando a morte do rei Momo, fazendo referência no diálogo, a outra personagem que tem o nome de outra canção e que não está presente

⁶⁰ O termo *bombshell* foi usado para designar estrelas de Hollywood, ícones sexuais femininos nos anos 1930, como Carole Lombard e Mae West, ademais, líderes da moda nesse período. (FOGG, 2013)

visualmente na cena, a *Jardineira*, composta por Humberto Porto e Benedito Lacerda, gravada por Orlando Silva no carnaval de 1939. E, contrapondo-se à D. Stella, na banda superior do desenho, ao lado do tipo urbano bem conhecido, o português, a personagem carnavalesca que fazia muito sucesso naquele período, a Boneca de Pixe, que veremos mais adiante, também personagem homônima a uma canção de carnaval.

Ainda em relação à cena, ressaltamos que todas as musas das marchinhas estão velando o rei do Carnaval, quem sabe pela comoção que provocava o inevitável evento da Segunda Guerra Mundial, ou porque se confirmavam as profecias dos meios de comunicação, que anunciavam a morte da festa. Esse discurso apocalíptico, embora não fosse novidade na história do carnaval, é produzido por um intenso debate entre os grupos que defendiam a “valorização do nacionalismo dos anos 1930 e dos interesses em se criar uma festa “popular” capaz de fazer frente aos carnavais “burgueses” europeus” (FERREIRA, 2004, p. 341) e os que defendiam a continuidade de um Grande Carnaval. Conforme o autor, nesse momento, o Carnaval carioca ainda buscava “seu formato ideal”. (idem, p. 354) Conforme Guimarães (2012, p.16) já seria possível identificar “esses movimentos nas diferentes correntes culturais já atuantes na sociedade”, conforme veremos a seguir.

Desse modo, como produto do cruzamento desses diversos “olhares” e do diálogo entre as ideias modernistas e a festa carnavalesca que ocupava as ruas do Rio de Janeiro no final da década de 1930, veremos despontar a personagem carnavalesca “Boneca de pixe”.

A notícia e a imagem mais antiga da figura da “Boneca de pixe” encontrada em nossa pesquisa até o momento foi numa edição da revista *O Cruzeiro* de 18 de março de 1933, publicada duas semanas após o término do carnaval daquele ano. Apesar de, nessa edição (e nas anteriores), encontrarmos muita informação sobre o carnaval – na visão de editores, que buscavam tornar *O Cruzeiro* na “mais moderna revista brasileira” (GRISOLIO, 2014, p.483), confiando ao público feminino seu sucesso editorial – não vislumbramos ninguém usando essa fantasia até aquele momento, exceto uma *Boneca de Bob*. (Figura 200)

Figura 200 – Boneca de Bob



Fonte: *O Cruzeiro*, 18 de março de 1933, p. 26.

A imagem da Boneca de pixe, composta de lã e seda, encontrava-se em companhia de mais seis figuras, conhecidas e populares, distribuídas pelas páginas da reportagem da revista (Figura 201). Estas representações, em forma de bonecos de pano, eram definidas no texto como uma “estilização” e expostas com as respectivas legendas.

Figura 201 - Os Bonecos de Bob



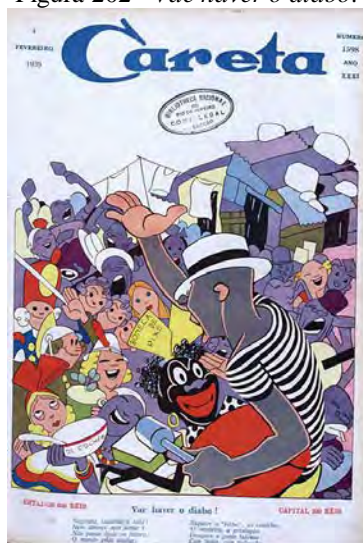
O garoto de fritz. (canto esquerdo superior)
Um authentic egypcio, bem magro, talvez porque se alimente de gafanhotos, mas assim mesmo erecto em suas pernas finas. (canto direito superior)
Ainda dois typos nacionais. A “mina”, mãe preta e a “bahiana” clássica que sempre é procurada como modelo carnavalesco de primeira ordem. (ao centro, a “mãe preta” e ao seu lado direito, a bahiana)
Dois indígenas. O nosso, bem nosso, “jéca” segundo o modelo imprescindível de monteiro lobato, e um africano de cenho feroz, armado de laça e escudo, em attitude nada pacifista. (canto esquerdo inferior)

Fonte: *O Cruzeiro*, 18 de março de 1933, p. 26.

As peças teriam a assinatura de uma intelectual e artista plástica, que adotava o pseudônimo de *Bob*, e confessava no texto da matéria, ter usado fantasia “Boneca de Pixe” no Baile dos Artistas naquele carnaval. Sua identidade seria revelada em outra matéria, da mesma revista, quatro meses depois, em 8 de julho do mesmo ano. Tratava-se de Maria Fausta Bob, e, conforme a entrevista, seria, no contexto da jovem intelectualidade da época, “uma personalidade à parte no meio feminino”, em razão das inúmeras atividades intelectuais e artísticas, em que estava envolvida. Em seu atelier, denominado “pitorescamente” de “Sala Nacionalista”, ela confeccionava todos os bonecos de sua coleção, que seriam expostos na mostra coletiva da *Exposição Geral de Belas Artes*, no Rio de Janeiro, em agosto de 1933, no mesmo ano, da exposição de Cecília Meirelles na Pró-Arte, comentada anteriormente.

Como vimos, a década de 1930 será “um momento importante do processo de valorização (e organização formal) deste imaginário” e esses olhares serviriam para definir a boneca de pixe, como uma personagem muito popular e de grande expressão, nos carnavais dessa década, como veremos a seguir, reafirmando assim, a ideia de um carnaval ligado às raízes negras. (ARAÚJO; FERREIRA, 2012) (Figuras 202 a 204)

Figura 202 - *Vae haver o diabo!*



Fonte: Revista Careta, 04 de fevereiro de 1939.

Figura 203. *Paz entre nós!* J. Carlos.



Fonte: Revista Careta, 18 de fevereiro de 1939.

Figura 204 - A boneca de pixe nas páginas do Amendoim Torradinho



Fonte: Revista Careta, 14 de janeiro de 1939, p. 27.

Conforme podemos observar, a personagem boneca de pixe ocupava um lugar de destaque, não apenas no coração do personagem Amendoim, também, em relação as outras personagens homônimas às marchinhas carnavalescas, em geral brancas e louras.

Com podemos observar na Figura 205, a boneca de pixe, veste uma indumentária simples, que, curiosamente, se assemelha em forma, ao “corte esguio e aerodinâmico” (FOGG, 2013, p. 293) dos vestidos usados pelas mulheres afro-americanas, entre os anos de 1930 e 1940, confeccionados em “fazenda elástica para facilitar os movimentos” (idem, p.292), exigidos pela coreografia de *lindy hop*⁶¹ (Figura 206), um tipo de *swing*⁶², tradicional, que animava as pistas de dança mundo afora, com músicos de salão, “encantando uma plateia que incluía brancos, com a perícia acrobática dos exímios *lindy hoppers* e provocando admiração e assombro” (idem, p. 292)

⁶¹ *Lindy hop* é uma dança de origem afro-americana, “embalada ao som do jazz de grandes orquestras, as chamadas “big bands”, como Glenn Miller, Count Basie, Duke Ellington, Chick Webb, entre muitas outras”. (GABBARD, 1995 apud DEIMIQUEI, LIBERALI, ARTAXO, 2013, p. 269)

⁶² O *swing* é a denominação genérica aplicada aos diversos estilos para danças ao som de músicas tipicamente norte-americanas como o jazz, o blues e o *rock n’ roll* e, dentre tantas danças, estão o *lindy hop* e o *west cost swing* (Millman, 2007, apud, DEIMIQUEI, LIBERALI, ARTAXO, 2013, p. 269).

Figura 205 - Boneca de Pixe.



É uma fantasia? Sim – a nota mais curiosa do Carnaval de 1939. Saiu da cozinha pela mão do Ary barroso e encarnou-se em Carmen Miranda. Depois outras “bonecas” surgiram pela cidade, aos centos... Esta é uma dellas”

Fonte: Revista Careta, 25 de fevereiro de 1939, p. 13.

Segundo Fogg (2013, p. 293), “o caráter de gueto da sociedade americana fez com que os bairros das cidades muitas vezes se organizassem segundo linhas raciais ou étnicas, e zonas predominantemente negras, como o Harlem nova-iorquino testemunhariam o surgimento de uma enxurrada de sons danças e tendências de moda negras”. (Figuras 206 a 208)

Figura 206 - Lind Hop. Um casal usa os modelos típicos para dançar swing



Fonte: FOGG, 2013, p. 292.

Figura 207 - Grupo de jovens dançam ao ritmo *Lind Hop*, c.1940



Fonte: Pinterest. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/374572893992469696/>

Figura 208 - Casal de dançam ao ritmo *Lind Hop*, c.1940



Fonte: Pinterest. <https://br.pinterest.com/pin/374572893992469696/>

Ainda segundo a autora, a peça que “definia a experiência urbana afro-americana durante os anos de 1940 era o terno *zoot*⁶³”, usado pelos rapazes nas Figuras 206 a 208. Conforme Ferreira (2004) seria também, o traje que marcaria o estilo do compositor João da Baiana (Figura 209), figura expressiva do meio do samba e, igualmente, o personagem do malandro, “uma espécie de Don Juan tropical de pele morena”, visto anteriormente nas

⁶³ *Zoot* é uma “corruptela da palavra em inglês *suit*, terno, e sua etimologia vinha da gíria rimada típica da vida do Harlem no começo do século XX, quando um *zoot* era um termo de aprovação para designar qualquer coisa ‘bacana’”. (FOGG, 2013, p. 293)

Figuras 169, 181 e 192, “uma derivação dos tocadores dos instrumentos de percussão nos grupos de samba”. (FERREIRA, 2012, p. 212)

Figura 209 - João da Baiana com o instrumento para o qual tinha grande talento.



Fonte: Acervo da Casa do Choro. Disponível em: <http://www.elfikurten.com.br>

O gênero de dança *lindy hop* vai combinar outras manifestações populares culturais americanas, assumindo outras variações de “ritmos dançantes, como o sapateado, *charleston* e *breakaway*” (Life, 1943, apud DEIMIQUEI, LIBERALI, ARTAXO, 2013, p. 269), que ganharão o mundo nos pés e nos papéis de famosos astros e estrelas de Hollywood.

Outra grande contribuição para a fixação da imagem da boneca de pixe no carnaval brasileiro, e sua projeção internacional, comprovando os múltiplos níveis de influências locais e globais na formação do carnaval e de suas representações, é o filme *Easy to wed* (*Quem manda é o amor*), lançado em 1946, que conta com uma grande constelação de atores estelares, entre esses Esther Williams e Van Johnson. (Figura 210)

Figura 210 - Filme *Easy to Wed*, 1946



Fonte: Disponível em: <https://youtube>

Em *O Cruzeiro* do dia 31 de agosto de 1946, o crítico de cinema Alex Viany, comenta em sua coluna sobre a nova versão da história, agora apresentada em forma de uma comédia musical. A cena mais comentada pelo crítico é um trecho do filme, em que o casal protagonista contracena, dançando e cantando “num português macarrônico”, a marchinha carnavalesca *Boneca de Pixe*. Dias antes, em 10 de agosto de 1946, na mesma revista, a “comédia technocolorida” receberia outra crítica cheia de ironia, sobre as “sardas” do ator. Curiosamente, ambos os comentários não demonstram nenhum estranhamento pelo fato da letra da canção mencionar “a cor de azeviche” da personagem homônima à canção, a “*Boneca de pixe*”, representada no filme pela louríssima Esther Williams.

Uma primeira versão dessa marchinha, seria gravada no ano de 1938, um samba de autoria de Ary Barroso, conhecido então como "*No morro (Eh! Eh!)*", cuja letra está transcrita a seguir, cantado por Aracy Cortes e João Martins, em que o texto composto, não apenas citava a personagem “*Boneca de pixe*”, mas tornava patente algumas de suas principais particularidades: ser uma das diversas representações da mulher negra naquele contexto. Nessa direção, podemos observar na letra da música abaixo, que o trecho “*da cor do azeviche, da jabuticaba*”, faz uma alusão, não só à cor da pele da figura da boneca de pixe - preta como o carvão e a jabuticaba – como também, ao sabor da fruta, conferindo simbolicamente à personagem, uma qualidade sensual:

Venho danado com meus calo quente / Todo enforcado no meus colarinho / Venho empurrado por toda essa gente (Eh! Eh!) / Pra vê meu benzinho / Pra vê meu benzinho / Nego tu veio quase num arranco / Cheio de dedo dentro dessas luva / Tem o ditado diz: nego de branco (Eh! Eh!) / É sina de chuva! / É sina de chuva / **Da cor do azeviche, da jabuticaba / Boneca de piche**, sou eu que te acaba / Tu é preto em meu gosto ninguém me discuta / Mas há muito branco que gosta da fruta / Ai, ai, ai, ai / Tem português assim nas minhas águas / Que culpa eu tenho de sê boa mulata? / Nego se tu burrece as minhas mágoas (Eh! Eh!) Eu te dou a lata! / Eu te dou a lata! / Não me farseia ó muié canaia / Se tu me engana vai havê folia / Eu te sapeco dois rabo de arraia / Aonde - Eh! Eh! / Quebro a padaria / Quebro a padaria
(*NO MORRO* ou *EH! EH!*, música de Ary Barroso & Luiz Iglésias, 1938)

Outra versão da canção *No Morro* ou *Eh! Eh!* viria a ser reeditada pela gravadora Odeon, agora tendo como título o nome “*Boneca de Pixe*”. Interpretada por Almirante e Carmen Miranda. Essa nova edição alcançará um estrondoso sucesso naquele carnaval, immortalizando a canção, e elevando a figura da “boneca de pixe” a uma posição de destaque no carnaval do Rio de Janeiro no final dos anos 30, como uma personagem carnavalesca que se fez sobressair por sua visualidade, incorporando e relacionando, nessa representação, diversas influências globais e locais.

No ano seguinte ao lançamento da segunda edição da canção “Boneca de Pixe”, de 1939, o Cassino da Urca assistiria pela primeira vez a apresentação de um espetáculo somente com artistas negros. Nele haveria uma cena que, segundo Brito (2011), marcaria décadas: o *Casamento de Preto* dirigido por Luiz Peixoto, em que os protagonistas eram dois artistas, negros, do teatro de revista: Grande Otelo, então um jovem ator, comediante, cantor e compositor brasileiro, em carreira ascendente, atuando nos cassinos cariocas e no teatro de revista, e Josephine Baker, uma americana consagrada como estrela nas revistas da França, desde 1925, famosa por suas performances enquanto cantora e dançarina de ritmos norte-americanos negros. A cena contaria, também, com a participação de músicos, como o sambista e artista plástico Heitor dos Prazeres. A principal canção do espetáculo seria a canção *Boneca de Pixe*. (Conforme a pesquisadora, o título original teria sido *Namoro de Preto*) assinada pelos mesmos autores, Ary Barroso e Luiz Iglesias. Para a autora, Grande Otelo já teria apresentado essa canção, em diferentes espetáculos no Rio de Janeiro, São Paulo, Argentina e Uruguai, em 1937, formando dupla então, com a atriz Déo Maia, tornando assim, cena, canção e personagem, notórios. Segundo Veloso (2007, p. 167), “a ambiência do teatro de revista, no Rio de Janeiro, era favorável a uma intensa circulação de valores. Adotando o linguajar das ruas e temas populares, a revista contribuiria, de forma decisiva, para moldar um imaginário brasileiro pautado nos valores luso-africanos.”

Em 1952, a gravadora Mercury, iria lançar um álbum da cantora com o título *The Inimitable Josephine Baker* (Figura 211), com quatro discos de vinil, que apresentavam duas canções em português: *Boneca de Pixe* e *Chiquita Madame* (esta de Braguinha e Alberto Ribeiro, uma composição de 1949).

Figura 211 – Capa do LP da cantora reconhecida internacionalmente, Josephine Baker, que inclui em seu repertório, entre outras músicas francesas, duas canções brasileiras: *Boneca de Pixie* e *Chiquita Madame*.



Fonte: Disponível: <https://www.discogs.com>

Desse modo, talvez seja possível afirmar, que Josephine Baker de alguma forma, tenha colaborado para a construção de uma imagem mais sensualizada e universal da personagem “boneca de pixie”. A estética da “*femme fatale*”, característica marcante da famosa cantora afro-americana, poderia ser presenciada na visualidade das misses que participariam do concurso *Miss Boneca de Pixie*, nos anos de 1950, momento do lançamento do disco de Baker no Brasil. (Figura 212)

Figura 212 - Boneca de Pixe.



Fonte: Revista Careta, 27 de maio de 1939, p. 23.

Esse concurso era um dos diferentes projetos do grupo o TEN, Teatro Experimental do Negro, criado por Abdias de Nascimento⁶⁴, que atendia a proposta inicial, do grupo que era manter “a tradição iniciada pelos diversos clubes recreativos do início do século” (idem, p. 299). Desse modo, o TEN irá investir na organização de concursos de beleza negra, que elegeu em 1947, Maria Tereza (ver Figura 182), como vencedora do concurso Boneca de Pixe, título esse, homônimo à marchinha e à personagem de carnaval, ambos populares nos carnavais dos anos de 1930 e 1940.

A atriz de teatro revista Virginia Lane (Figura 213), também encarnaria a personagem, ao apresentar-se no Teatro Copacabana em 1954, cantando a marcha de Ary Barroso, fantasiada de “boneca de pixe”, usando um figurino, contaminado, de um lado, pelo estilo que definirá a década de 1950, o “*New Look*”⁶⁵, por outro lado, influenciado pela estética *pickaninny*, visto no primeiro capítulo como uma caricatura infantil afro-americana, muito

⁶⁴ Abdias do Nascimento, fundador do grupo TEN, Teatro Experimental do Negro, um artista, intelectual e político conhecido por um discurso que marcava a distinção sobre a lógica do privilégio, como algo herdado, e não como uma vantagem ou desvantagem social. (NASCIMENTO, 1978; 2004)

⁶⁵ *New Look*, estilo de moda dos anos 1950, assinado pelo grande costureiro de Alta Costura, Christian Dior, caracterizado pela definição da cintura, da modelagem godê “guarda-chuva”, pelo uso conspícuo de tecidos.

usada em cartões postais, cartazes e outras produções populares e comerciais, desde o final do século XIX, e que foi reelaborada na primeira metade do século XX. Ao reunir influências e características dos *pickaninnies*, a cantora vai acrescentar, um pouco da estética junina, somando mais uma camada de significado para a “boneca de pixe”, mantendo a concepção inicial, de uma imagem infantilizada de mulher negra.

Figura 213 - Virginia Lane e Rui Cavalcante, em 1954 no Teatro Revista “Ok Baby”, no Teatro Copacabana, no quadro “Boneca de Pixe”, autoria de Ary Barroso.



Fonte: (www.elbufon.com.br)

Três anos depois, no ano de 1957, Carlos Machado, produtor e diretor de espetáculos musicais no formato de teatro de revista, muito apreciados pela elite na época, vai produzir o *show* “*Mister Samba*” em homenagem a Ari Barroso. Entre as canções apresentadas no musical que conta e canta a história do compositor estava a marchinha de carnaval *Boneca de Pixe*. De acordo com a reportagem de David Nasser para a revista *O Cruzeiro* em 19 de outubro de 1957, aquele teria sido “inegavelmente, um dos melhores quadros entre muitos outros que foram apresentados no *show* de Carlos Machado”. Segundo Nasser, Gisele, a figurinista do espetáculo, teria conseguido realizar uma “obra de arte”. No *show* as personagens “bonecas de pixe” (Figura 214) estão espetaculares.

Figura 214 – Foto da peça em homenagem a Ari Barroso.



Fonte: O Cruzeiro, 19 de outubro de 1957, p. 55

Outro acontecimento que demonstra a visibilidade da “boneca de pixe” no espaço da cultura popular brasileira, entre os anos 1950/1960, será o lançamento da revista infantil criada pelo cartunista e jornalista brasileiro, Ziraldo. Na série conhecida como *Pererê*, publicada em 1959, nas páginas da revista brasileira *O Cruzeiro*, a “boneca de pixe” (Figura 215) é a namorada do protagonista da história, o Pererê, um saci, presente nas lendas e folclore nacionais, símbolo do Brasil. Nessa obra os temas e os personagens são tipicamente brasileiros e embora tenha sido criada em 1958, foi em 1960 que a revista mensal em quadrinhos foi lançada, alcançando, nessa década, uma tiragem média de 120 mil exemplares. Vale destacar aqui, que “se os anos 40 e 50 podem ser considerados como momentos de incipiência de uma sociedade de consumo, as décadas de 60 e 70 se definem pela consolidação de um mercado de bens culturais”. (ORTIZ, 2001, p.123)

Figura 215 - Personagem “boneca de pixe”, criada por Ziraldo em 1958, publicado primeiramente em cartuns nas páginas da revista O Cruzeiro, editada como gibi a partir de 1960, sendo essa edição de 1962.



Fonte: Disponível em: <https://encrypted-tbn1.gstatic.com>

Desse modo, a obra de Ziraldo vai reelaborar, estilizar e preservar, a popular personagem “boneca de pixe”, reforçando e fixando seu traço infantil, o caráter arteiro e estereotipado dos *pickaninnies*, elementos já presentes na personagem carnavalesca na ocasião de seu surgimento, no final dos anos trinta, mas com outros significados, conforme foi mostrado anteriormente.

Nesse sentido, é justamente essa “característica dinâmica e atual do carnaval que – em oposição à visão evolucionista e tradicionalista”, que nos oferece pensar no espaço carnavalesco, como um lugar de “intensas e constantes elaborações de significados expressos em formas que podem, ou não, remeter ao passado, mas que são sempre contemporâneas” (FERREIRA, 2010, p.1). Os banhos de mar à fantasia, que surgiram nas primeiras décadas do século XX e perpetuaram-se além da década de 1960, demonstram o carnaval como esse “espaço/tempo” propício para a formação e reprodução de estereótipos.

Podemos notar nas Figuras 216 a 220, o personagem do “selvagem” ressignificado, exibindo elementos antagônicos e ilustrando a dupla vinculação entre a cultura negra e indígena, interpretações que derivam muito mais de um imaginário construído que do real, tal como a boneca de pixe.

Observando as Figuras 216 a 219 a presença de homens vestidos de mulher, muitos deles, com suas faces e corpos pintados de preto, bocas e olhos com contornos em branco,

produzem a mesma impressão que a maquiagem usada pelos índios. Examinando as características visuais desses “índios selvagens”, da “boneca de pixe” e da “nega maluca”, notamos que sua visualidade conversa, ainda, com a estética dos desenhos americanos e europeus ilustravam os cartazes e as capas das partituras das canções apresentadas nos *vaudevilles* no século XIX, da mesma forma que nas propaganda e rótulos dos produtos industrializados que surgem no início do século XX, vistos no capítulo 1.

Figura 216 - Bloco de homens fantasiados de mulheres, usando pintura preta no corpo e rosto, com fantasia que lembra a baiana popular e a boneca de pixe



Fonte: www.memória.bn.br, FonFon, ano 1930, edição 0008, p.36)

Figura 217 - Carnaval de 1934



Fonte: www.memória.bn.br, FonFon, ano 1934, edição 0009, p.38)

Figura 218 - Foliões nas ruas do Flamengo usam maquiagem similar ao *blackface*



Fonte: (www. memória.bn.br, FonFon, ano 1932, edição 0006, p.35)

Figura 219 - Grupo carnavalesco com uma indumentária composta por mistura de elementos diversos



Fonte: (www. memória.bn.br, FonFon, ano 1930, edição 0011, p.63)

Figura 220 - Bloco carnavalesco fantasiado de índios no Clube Tabajara



Fonte: Fon-Fon, ano 1936, edição 0009, p.22 Disponível em www.memória.bn.br

Na visão de Gruzinsky “a imensa floresta é um dos reservatórios onde há muito tempo se alimenta nossa sede de exotismos e de pureza” (GRUZINSKY, 2011, p. 29). Em seu estudo sobre *O pensamento mestiço* (2011), o autor discorre sobre as culturas mescladas, que produzem formas ambíguas e ambivalentes, “oscilando entre as diferentes culturas, pertencendo simultaneamente a todas”, algumas vezes multifacetadas. Em outra perspectiva, Ferreira afirma que toda essa mistura representa uma “série de encontros e diálogos culturais estabelecidos pelos negros escravizados desde sua chegada ao Brasil” (FERREIRA, 2004, p.283-284)

Assim, as décadas seguintes vão herdar todo um imaginário cultural ocidental, racializado e generificado, e a popularidade da “Boneca de pixe” será abalada por outra personagem que ficará conhecida como a “nega maluca”, (Figura 221) que não apenas será cantada por multidões de foliões espalhados pelo Brasil, mas também ocupará as páginas dos mais expressivos meios de comunicação de massa em todo o país, como rádio, jornais e revistas, além de conquistar as ruas da cidade, seja como personagem de carnaval, participando das diferentes folias carnavalescas, representada pelos mais variados tipos de fantasias de “negas malucas”, seja na forma de elementos decorativos no espaço popular da grande festa carioca, a Praça Onze. Mas esse enredo só conheceremos no próximo carnaval!

Figura 221 - Exposição “Até quarta-feira! O folião e o carnaval carioca nas coleções do IMS”



Fonte. IMS fevereiro-março/2011)

CONCLUSÃO

Para compreendermos a dinâmica do processo de construção da imagem do personagem negro no carnaval carioca e brasileiro na primeira metade do século XX, inicialmente, foi fundamental compreendermos e especialmente, abordar o termo “negro” não como uma expressão isolada, mas no contexto de uma cadeia de significados de poderosas ressonâncias que geralmente estiveram associadas a discursos e práticas de exploração social e econômica, em particular no século XX. Foi preciso refletir sobre um conjunto especial de discursos produzidos à volta do termo “negro/negra” que, articulados, implicam nas ideologias de gênero, etnia e formação social, exteriorizados em diversas expressões artísticas e literárias e visíveis em várias representações de nossa cultura popular e visual. Desse modo, buscamos investigar a representação do corpo negro e a incorporação dos elementos da cultura negra, na cultura popular, como verdadeira expressão da modernidade, com destaque para os personagens negros que povoavam o carnaval brasileiro desde o século XIX.

Para atingirmos o objetivo desse trabalho dividimos a tese em dois capítulos, sendo que a Introdução nos possibilitou vislumbrar alguns caminhos importantes, não apenas para alcançarmos nosso objetivo principal, também, nos ofereceu importantes “chaves de leitura” para termos acesso a diferentes perspectivas das múltiplas relações e articulações que estão envolvidas no processo de formação e construção de imagens estereotipadas.

Desse modo, buscando compreender como foram se constituindo essas figuras carnalizadas especificamente a partir dos termos de raça e gênero foi preciso lembrar a todo instante, que o indivíduo jamais pode ser desvinculado de sua existência como ser social, e nem dos contextos históricos que produziram e reproduziram esses conceitos, idéias, termos e valores sobre o mundo e sobre ele próprio. Tornou-se urgente e cada vez mais imperativo, a participação de diversas vozes nessa narrativa, com o cuidado para não nos deixarmos seduzir ou distrair com velhos discursos que através dos anos vão sendo produzidos e reproduzidos a partir de ideologias, disfarçadas ou enfeitadas com “roupagens”, aparentemente novas, mas que se problematizadas forem, poderemos vislumbrar aquilo que nossos olhos pouco exercitados, muitas vezes não conseguem perceber, de tão naturalizadas ou ressignificadas que estão postas para nós determinadas questões.

Assim, para refletirmos sobre a construção de um imaginário sobre a negritude no mundo a partir do século XIX, no primeiro capítulo procuramos trazer uma discussão teórica sobre *a problemática da representação do negro*. Nessa parte, investigamos categorias

culturais ou ideológicas ligadas à problemática da cultura negra, a partir do século XIX e ao longo da primeira metade do século XX. Buscamos compreender de que maneira as relações sociais específicas desse período foram definidoras na construção, discursiva e visual, da imagem do “corpo” negro e na formação de um imaginário sobre a negritude no mundo. Da mesma maneira examinamos os diferentes interesses que estavam por trás da elaboração desses discursos, debruçando-nos em mensagens secundárias e subliminares que se estabeleceram nesses sistemas de representação e que contribuíram na formação de diversas caricaturas de negros e seus estereótipos, presentes na cultura visual ocidental desde o século XIX em charges, propagandas, imprensa (jornais e revistas), literatura, cinema, em espetáculos populares de entretenimento e de variedades realizados por companhias de teatro, tipicamente americanos, conhecidos como *minstrel shows*, em HQ, televisão (séries, novelas), artes plásticas e objetos da cultura popular, compreendendo que ideologias são como sistemas de representações, um conjunto de ideias, imagens, mitos, categorias, discursos e conceitos. Em seguida, procuramos colocar em evidência que falar de negritude é falar, fundamentalmente, mesmo que não de forma restrita, de um empreendimento cultural europeu e americano, ou de uma relação muito particular entre a África, as Américas e a Europa, especialmente daqueles países que adotaram a prática do colonialismo e do imperialismo, a partir do século XVI nas cortes reais e que se desenvolverá até meados do século XX na Europa e América.

Destacamos, igualmente, que o século XX, delimitado no trabalho a sua primeira metade, vai herdar uma forma própria de compreender o negro a partir de um imaginário aparentemente inocente, como *Uncle Remus*, *Uncle Tom*, *Topsy*, *Sambo*, personagens de romances americanos que, ao longo das primeiras décadas do século XX, sofrerão diversas adaptações para o cinema e para a televisão, como *Mammy* e *Prísse* do filme de *O Vento Levou* (1939). Tais personagens se tornarão tão familiares que suas imagens estereotipadas serão usadas para estampar novos produtos que surgirão no mercado americano por volta de 1880, como a marca de mistura de bolos *Aunt Jemima* criada em 1889, e a propaganda produzida nas primeiras décadas do século XX de um creme do trigo, *Cream of Wheat*, que utiliza a imagem de *Rastus*, um personagem negro proveniente da obra *Uncle Remus*, sempre associado à idéia de homens afro-americanos sempre felizes, com ares estúpidos e sem preocupações.

Consideramos que, no Brasil, diversas representações de negro estarão presentes no cotidiano, seja em nossa cultura popular, em artefatos de uso corriqueiro, como xícaras, abridor de lata, bibelôs, saleiros e pimenteiras, seja em nossa cultura literária e visual, em

personagens criados a partir da segunda metade do século XIX. Nesse sentido, alguns personagens negros de história em quadrinhos foram examinados aqui, assim como seus criadores: Benedito (Ângelo Agostin), Giby e Lamparina (J. Carlos), Benjamin (Luis Loureiro) e Azeitona (Luis Sá).

No segundo capítulo destacamos que o carnaval é um terreno fértil para o surgimento de personagens imaginários e tipificados, e abordamos o surgimento dos personagens carnavalescos no carnaval europeu. Tentamos demonstrar que, na Europa, desde as primeiras manifestações nos dias de carnaval, na Idade Média, já se podem identificar pessoas usando máscaras e fantasias personificando animais ou seres selvagens, como o homem-urso, o homem selvagem ou o homem-folha. Observamos também o surgimento do Senhor Carnaval, espécie de precursor do Rei Momo, em oposição à Dona Quaresma, ambos característicos das festas do período carnavalesco das pequenas aldeias europeias da Baixa Idade Média e do início do Renascimento. Outras representações surgiram nos séculos posteriores, como as fantasias de pierrô, arlequim e colombine, derivadas de personagens originais da *commedia dell'arte*, ou tipos como o polichinelo, o mendigo, o marinheiro, o camponês e o *quáquer* que foram habituais no carnaval romano em finais do século XVIII, além de uma diversidade de outros personagens que povoarão os *bals masqués* de Paris, a partir da primeira metade do século XIX, como o dominó “à veneziana”, o *titi*, o *debateur* e o *chicard*. Consideramos que vários desses personagens serão incorporados ao imaginário carnavalesco na Europa e apropriados pelos bailes e brincadeiras de rua, ocorridos no Brasil, a partir da primeira metade do século XIX.

Nesse sentido, examinamos, também, mais especificamente, as décadas de 1930/40, período em que os tipos urbanos do Rio de Janeiro, como a mulata, o malandro, a baiana, o passista e o português, serão apropriados pela festa carnavalesca e se tornarão verdadeiras expressões da festa brasileira, emprestando ao carnaval um caráter mais popular. Contudo, entendemos que os primeiros personagens do carnaval brasileiro, tal como os imaginamos atualmente, foram muito influenciados pelo gosto da burguesia europeia. Tais personagens surgiram nos bailes mascarados realizados no Brasil que seguiam os padrões das festas parisienses de então, a primeira metade do século XIX. Procuramos mostrar que, nesse momento, as fantasias populares são releituras e adaptações dessas representações, ao mesmo tempo sofisticadas e galhofeiras, como por exemplo, os disfarces de diabinho, inspirados na refinada fantasia de Mefistófeles e o figurino de nobres usados pelos “velhos” (ou cabeções) de cordão, que utilizavam como referência os trajes da elite do século XVIII.

A última parte do trabalho investigou os personagens negros que circulavam pelas ruas cariocas nos carnavais desde as primeiras décadas do século XIX, destacando que a partir do início do século XX as brincadeiras carnavalescas vão assimilar os tipos urbanos cariocas, em especial um grupo de personagens negros como a mulata, o malandro, a baiana, o passista, que se tornarão verdadeiras expressões da festa brasileira, emprestando ao carnaval um caráter mais popular. Apresentamos aqui diversos nomes que contribuíram com suas produções, seja na literatura ou em diversas expressões visuais, para a construção do imaginário popular carnavalesco brasileiro, colaborando assim, na formação da visualidade de diferentes tipos carnavalescos negros em charges e ilustrações de jornais ou revistas assinadas por diversos artistas, entre esses, Raul Pederneiras, J. Carlos, Di Cavalcanti, Cecília Meireles, etc.

Procuramos destacar, em especial, que alguns tipos femininos surgiram a partir de marchinhas de carnaval, um gênero de música popular predominante nas folias carnavalescas na primeira metade do século XX, e que emprestaram aos seus personagens homônimos grande notoriedade na época, entre essas a *Baianinha* (1929), de Chocolat e Oscar Mota; *O teu cabelo não nega mulata* (1931), de Lamartine Babo, *Boneca de Pixe* (1931), de Ary Barroso e Luiz Iglésia, *A mulata é a tal* (1948) e *Chiquita Bacana* (1949), de Braguinha; *nega maluca*, etc.

Desse modo, procuramos refletir sobre o carnaval brasileiro e carioca, propondo uma problematização das narrativas que defendem as festas carnavalescas dentro de um ponto de vista essencialista, tradicional e idealizado, do mesmo modo, que sugerimos não pensar o carnaval pela perspectiva de narrativas vazias de sentido, que buscam representar e reproduzir o carnaval à partir do olhar “civilizador”.

Esse trabalho procurou demonstrar que a pesquisa em torno do figurino carnavalesco permite resgatar parte de nossa memória cultural, considerando-se a importância da indumentária como elemento simbólico do processo cultural.

REFERÊNCIAS

AGUILAR, Nelson (org). *Mostra do redescobrimento: negro de corpo e alma*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo /Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.

ALTER, Peter. *Nationalism*. London, Edward Arnold, 1994.

ALTHUSSER, LOUIS. *Ideologia e aparelhos ideológicos de estado*. Lisboa: Editorial Presença, 1970.

ALTHUSSER, LOUIS. *Sobre a reprodução*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. *Revista Estudos Feministas*, São Paulo, v. 8, n. 1, p. 229-236, jan. 2000. ISSN 1806-9584. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/9880/9106>. Acesso em: 03 set. 2017.

APOLINÁRIO, Maria Raquel. *Projeto Aribá: história / ensino fundamental*. São Paulo: Moderna, 2007.

ARAÚJO, Patrícia Vargas Lopes de. *Os festejos de entrudo no século XIX*. Textos Escolhidos de cultura e artes populares, Rio de Janeiro, v.8, n.2, p. 41-55, nov. 2011.

ARAÚJO, Vânia. *Yes, nós temos baianas: o processo de construção da personagem baiana de escola de samba no século XX*. 2011. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

ARAÚJO, Vânia Maria Mourão. FERREIRA, Luiz Felipe. Tradição e modernidade no traje da baiana de escola de samba. *Visualidades*, Goiânia, v. 10 n.1 p. 301-315. jan.-jun. 2012.

ARCHER-STRAW, Petrine. *Negrophilia: avant-garde Paris and black culture in the 1920s*. New York: Thames and Hudson, 2000.

AZEVEDO, Silvia Maria. *Diabo e cultura popular*. São Paulo: Trans/Form/Ação, 1985. p. 61-70.

BAHKTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: Hucitec, 1993.

BARDE, Christine. In: AFP. *Mulher que usa calças em Paris comete crime, aponta livro*. POP&ARTE, 2010. Disponível em: <http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2010/09/mulher-que-usa-calcas-em-paris-comete-crime-aponta-livro.html>. Acesso em: 15 out. 2018

BARTHES, Roland. *Elementos de semiologia*. São Paulo: Cultrix, 2006.

BARTHES, Roland. *Sistema da moda*. Lisboa: Ed. 70, 1999.

BENEDICT, Anderson. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BENTO, Maria Aparecida da Silva. Notas sobre a expressão da banquitude nas instituições. In: BENTO, Maria Aparecida da Silva. *Identidade, branquitude, negritude: contribuições para a psicologia social no Brasil: novos ensaios, relatos de experiência e de pesquisa*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2014. p. 13-34.

BEAUVOIR, Simone. *O Segundo sexo: fatos e mitos*, v. 1. 4.ed. São Paulo: Editora Difusão Européia do Livro, 1970.

BELTING, Hans. Imagem, mídia e corpo. Uma nova abordagem à iconologia. *Revista Ghrebbh*. n. 8. p. 32-60, 2006. Centro interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia – PUC/SP.

BERGER, Peter; LUCKMANN, Thomas. Teorias sobre a identidade. In: BERGER, Peter; LUCKMANN, Thomas. *A construção social da realidade*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1973.

BOLOGNESI, Mario Fernando. *Palhaços*. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

BORA, Leonardo Augusto. Entre bons e maus selvagens: a representação do índio no carnaval brasileiro. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.10, n.2, p. 109-126, nov. 2013.

BOUCHER, François. *História do vestuário no ocidente: das origens aos nossos dias*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BRAGA, Amanda. *Retratos em preto e branco: discursos, corpos e imagens em uma história da beleza negra no Brasil*. 2013. Tese (Doutorado) – UFPB/CCHLA, 2013.

BRANCO, Alberto Manuel Vara. O Nacionalismo nos séculos XVIII, XIX e XX: o princípio construtivo da modernidade numa perspectiva histórica-filosófica e ideológica. Um caso paradigmático: a Alemanha. *Revista Millenium. Revista do Instituto Politécnico de Viseu, Portugal*, ano 21, n. 50, jun. 2016. Disponível em: <https://revistas.rcaap.pt/millenium/issue/view/507>. Acesso em: 19 ago. 2016.

BRITO, Deise Santos de. *Um ator de fronteira: uma análise do ator Grande Otelo no teatro de revista brasileiro entre as décadas de 1920 e 1940*. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2011.

BULCÃO, Renata. O carnaval carioca e a construção de uma identidade brasileira. *Textos Escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.8, n.2, p.143-153, nov.2011.

BURKE, Peter. *O que é história cultural?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2004.

BURKE, Peter. *A Cultura popular na Idade Moderna: Europa, 1500-1800*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BUTELL, Clarissa. FIGUEIREDO, Cecília. ACTIS, Juliana. ZARONI, Rachel. Carlos O cronista do traço. *Revista Eclética*, ano 7, n. 14, p. 68-70, jan.-jun. 2002.

CARDIM, Mônica. *Identidade branca e diferença negra: Alberto Henschel e a representação do negro no Brasil do século XIX*. São Paulo. Dissertação (Mestrado) - Programa Interunidades em Estética e História da Arte. Universidade de São Paulo, 2012.

CARDOSO, Athos Eichler. *As Aventuras de Nhô-Quim & Zé Caipora: os primeiros quadrinhos brasileiros 1869-1883*. Angelo Agostini. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2013.

CARDOSO, Athos Eichler. *Memórias d'O Tico-Tico Juquinha, Giby e Miss Shocking. Quadrinhos brasileiros 1884 – 1950*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2013.

CARDOSO, Lourenço. *O branco “invisível”*: um estudo sobre a emergência da branquitude nas pesquisas sobre as relações raciais no Brasil (Período: 1957-2007). 2008. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Economia e Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, 2008.

CARDOSO, Lourenço. Branquitude acrílica e crítica: a supremacia racial e o branco anti-racista. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, v. 8 n. 1, p.607-630. ene-jun 2010. Disponível em: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/Colombia/alianza-cinde-umz/20131216065611/art.LourencoCardoso.pdf>. Acesso em: 24 out. 2017.

CARVALHO, Joice Anne. MACIEL, Renata Baldin. Considerações sobre pensamento raciológico do século XIX e início do XX e seus reflexos no Brasil. *Aedos*, Porto Alegre, v. 8, n. 19, p. 128-150, dez. 2016.

CASCUDO, Câmara. Luiz. *Dicionário do folclore brasileiro*. São Paulo: Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.

CASTILHO, Suely Dulce de. A Representação do negro na literatura brasileira: novas perspectivas. *Olhar de Professor*, Ponta Grossa, v. 7, n. 1, p. 103-113, 2004.

CAVALCANTI, Maria Laura. *Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile*. Rio de Janeiro: Funarte: UFRJ, 1995.

CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

CHARTIER, Roger. *A história ou a leitura do tempo*; [tradução de Cristina Antunes]. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

CHINEM, Nobuyoshi. *O Papel do negro e o negro no papel: representação e representatividade dos afrodescendentes nos quadrinhos brasileiros*. 2013. Tese (Doutorado) - Programa de Ciências da Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2013.

CIRNE, Moacy. *História e crítica dos quadrinhos brasileiros*. Rio de Janeiro: Europa/FUNARTE, 1990.

CONDURU, Roberto. *Arte afro-brasileira (Projeto pedagógico)*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2007.

CORRÊA, Mariza. Sobre a invenção da mulata. *Cadernos Pagu*, Campinas, SP, n. 6/7, p. 35-50, jan. 2010. ISSN 1809-4449. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1860>. Acesso em: 28 fev. 2016.

COSTA, Jurandir Freire. Prefácio. In: SOUZA, Neuza Santos. *Tornar-se negro: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983. p. 1-18.

COSTA, Rafael Gomes de Sousa da. *Cultura, poder e diferença: por uma teoria política pós-colonial das estratégias de representação e empoderamento subalternas*. 2010. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra, 2010.

CSORDAS, T. J. Embodiment as a paradigm for anthropology. *Ethos*, v. 18, n. 1, p. 5-47, 1990.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. Você me conhece?: significados do carnaval na belle époque carioca. *Proj. História*. São Paulo, v.13, jun.1996.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. *Ecos da folia*. Uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

DAMATTA, Roberto e POPPE, João. *Universo do Carnaval: imagens e reflexo*. Rio de Janeiro: Edições Pinakotheke, 1981.

DANTO, Arthur. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. São Paulo: Cosac Naif, 2005.

DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.

DEIMIQUEI, Aline Mendes. LIBERALI, Rafaela. ARTAXO, Maria Ines. O perfil de aderência, permanência e motivação de praticantes de Lindy Hop e West Coast swing como dança de salão no Brasil. *Revista Brasileira de Prescrição e Fisiologia do Exercício*, São Paulo, v.7, n.39, p.268-277, maio/jun. 2013.

DIDONÉ, Fabiana Machado. *Caricatura e sátira no desterro do século XIX: o periódico Crítico Matraca*. VIII EHA - Encontro de História da Arte, 2012. p.153-162. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2012/Fabiana%20Machado.pdf> Acesso em: 09 out. 2018.

EINSTEIN, Carl. *Negerplastik. Concinnitas*, v. 9, n, 12, Rio de Janeiro: UERJ, julho 2008.

ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*, v. 1. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Editor, 1994.

ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*, v. 2. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

EXPOSIÇÃO Geral de Belas Artes (39:1933: Rio de Janeiro, RJ). In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018.
Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento80151/exposicao-geral-de-belas-artes-39-1933-rio-de-janeiro-rj>. Acesso em: 09 nov. 2018.

ERICEIRA, Ronald Clay dos Santos. As mulheres nas letras das marchinhas carnavalescas (1930-1940). *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.10, n.2, p. 93-107, nov. 2013.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.

FARIA, Marcelo Fecunde de. Zé Pereira: performance e comportamento restaurado nas ruas de Itaberaí (GO). *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.12, n.2, p. 117-130, nov. 2015.

FARIAS, Juliana Barreto. João do Rio e os africanos: raça e ciência nas crônicas da belle époque carioca. *Revista de História*, n. 162, p. 243-270, 1. sem. 2010.

FARIAS, Rita de Cássia Pereira. *Entre a igualdade e a distinção: a trama social de uma grande empresa corporificada no uniforme de trabalho*. 2010. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Unicamp, Campinas, 2010.

FAZENDA, José Vieira. Zé Pereira. In: Antiquaras e Memórias do Rio de Janeiro. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, tomo 88, v. 142, p. 291-296, 1920.

FERREIRA, Alberto Buarque de Holanda. *Miniaurélio Eletrônico versão 5.13*. Curitiba: Editora Positivo, 2004.

FERREIRA, Felipe. *O marquês e o jegue: estudo da fantasia para escolas de samba*. Rio de Janeiro: Altos da Glória, 1999.

FERREIRA, Felipe. Rio de Janeiro, 1850-1930: A Cidade e seu carnaval. *Revista Teias*, n. 9-10, 2000.

FERREIRA, Felipe. Rio de Janeiro, 1850-1930: a cidade e seu carnaval. *Espaço e Cultura*, n. 9-10, p. 7-33, jan./dez. 2000.

FERREIRA, Felipe. Acepções recentes do conceito de lugar e sua importância para o mundo contemporâneo. *Território*, n. 9, p. 65-83, jul./dez. 2000.

FERREIRA, Felipe. Le carnaval de Paris et son influence sur le carnaval de Rio. *Géographie et Cultures*, 45, p. 37-56, 2003. Printemps.

FERREIRA, Felipe. *O livro de ouro do carnaval brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

FERREIRA, Felipe. *Inventando carnavais: o surgimento do carnaval carioca no século XIX e outras questões carnavalescas*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

FERREIRA, Felipe. Estratégias de sobrevivência: o surgimento das escolas de samba no Brasil de Getúlio Vargas. In: PONTES Jr., Geraldo; PEREIRA, Victor Hugo (Org.). *O velho, o novo, o reciclável Estado Novo*. Rio de Janeiro: Letras, 2008: 201-214.

FERREIRA, Felipe. Dinâmicas carnavalescas. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, v. 7. n. 2, 2010. Editorial. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/tecap/issue/view/829> Acesso em: 24/11/2017

FERREIRA, Felipe. *Carnaval e cultura popular*. Rio de Janeiro: Textos Escolhidos e Artes Populares, Editorial, v.8, n. 2, 2011. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/tecap/article/view/10327/8115> Acesso em: 06 dez. 2017.

FERREIRA, Felipe. *Escritos carnavalescos*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012.

FERRO, Marc. *História das colonizações: das conquistas às independências – séculos XIII-XX*. Lisboa, Editorial Presença, 1996.

FOGG, Marnie. *Tudo sobre moda*. Rio de Janeiro: Sextante, 2013.

FONSECA, Maria Nazareth Soares (org.). *Brasil afro-brasileiro*. 2.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

FREITAS, Iohana Brito de. *Cores e olhares no Brasil oitocentista: os tipos negros de Rugendas e Debret*. 2009. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, 2009.

FREITAS, Nanci de. *A commedia dell'arte: máscaras, duplicidade e o riso diabólico do arlequim*. Textos escolhidos de cultura e arte populares, Rio de Janeiro, v. 5, p.65-74, 2008.

FREITAS, Nanci de. *A commedia dell'arte: máscaras, duplicidade e o riso diabólico do arlequim*. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v. 5, p.65-74, 2008.

FREYRE, Gilberto. *Modos de homem e modas de mulher*. Rio de Janeiro: Record, 1987.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala: formação brasileira sob regime da economia patriarcal*. São Paulo: Global, 2003.

FREYRE, Gilberto. *Ordem e progresso*. São Paulo: Global, 2004.

FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos*. São Paulo: Global, 2006.

FREYRE, Gilberto. *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*. São Paulo: Global, 2010.

GARCIA, Sheila do Nascimento. *Revista Careta: um estudo sobre humor visual no Estado Novo (1937 – 1945)*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 2005.

GAVARNI. “*Masques et visages*” en la Colección UC de Arte Gráfico. Universidad de Cantabria, D.L, 2012. Disponível em: <https://web.unican.es/campuscultural/PublishingImages/0.%20%C3%81rea%20de%20Exposiciones/programacion/2012-2013/cat%C3%A1logo.pdf>. Acesso em: 09 out. 2018.

GEERTZ, Clifford. *O saber local: novos ensaios em Antropologia interpretativa*. Petrópolis: Vozes, 1997. p. 142-81.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro : LTC, 2008.

GERMANO Iris. O Carnaval no Brasil: da origem européia à festa nacional. *Caravelle*, n. 73, p. 131-145, 1999. La fête en Amérique latine. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/carav_1147-6753_1999_num_73_1_2857. Acesso em: 09 set. 2018.

GIACOMINI, Sônia Maria. *A alma da festa: família, etnicidade e projetos num clube social na Zona Norte do Rio de Janeiro o Renascença Clube*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

GILL, Andréa B. *Feminismos e políticas de gênero*. 2016. (Apresentação de Trabalho/Conferência ou palestra).

GILL, Andréa B. *Racismo e pós-colonialismo: reverberações epistemológicas*. 2017. (Apresentação de Trabalho/Congresso).

GILL, Andréa B. *Gênero, raça e classe: abordagens feministas pós-coloniais*. 2017. (Apresentação de Trabalho/Conferência ou palestra).

GILL, Andréa B. *Caminhos Interseccionais para Políticas Transformadoras: repensando gênero e (in)segurança para além da manutenção da ordem*. 2018. (Apresentação de Trabalho/Seminário).

Racismo Epistêmico. 2018. (Apresentação de Trabalho/Seminário),

GILL, A. B.; BRAZ, Thiago. *Reinterpretações do Brasil: relações internacionais para além da ótica eurocêntrica*. 2018. (Apresentação de Trabalho/Congresso).

GOMBRICH, E.H. *A história da arte*. Rio de Janeiro, LTC, 2011.

GONÇALVES, Denise Ramos. *A produção audiovisual como mediação na prática científica*. 2013. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

GORDON, Lewis R..Prefácio. In: FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008. p. 11-17.

GONZALES, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. *Revista Ciências Sociais Hoje*, Anpocs, 1984, p. 223-244.

GRAMSCI, Antônio. *Cadernos do cárcere*, v. 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

- GRINBERG, Martine. Carnavals du Moyen Âge e de La Renaissance. In: D'AYALA, Pier Giovanni; BOITEAUX, Martine (org.). *Carnavals et mascarades*. Paris: Bordas, 1988. p.50-57.
- GRISOLIO, Lilian Marta. Uma revista em guerra: a revista O Cruzeiro nos primeiros anos da guerra fria no Brasil. *OP SIS*, Catalão-GO, v. 14, n. Especial, p. 476-494, 2014.
- GRUZINSKI, Serge. *O pensamento mestiço*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2011.
- GUIMARÃES, Antonio S. A. Preconceito de cor e racismo no Brasil. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 47, n. 1, 2004. USP.
- GUSMÃO, João Lucas Fagundes Versiani. *Corpo e raça durante o século XIX no filme "A Vênus Negra" (2010)*. Trabalho apresentado nos Anais XIX Encontro Regional de História. Juiz de Fora, 28 a 31 de julho de 2014.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP& A Editora, 1997.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidade e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- HALL, Stuart. Notas sobre a desconstrução do "popular". In: SOUIC, Liv (org). *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. BH: UFMG, 2006: 231-247.
- HOBSBAWM, Eric. Introdução: a invenção das tradições. In: HOBSBAWN, Eric; RANGER, Terence Ranger (org.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984. p. 9-23.
- HOBSBAWM, Eric. *Nações e nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26. ed. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1995.
- HOLLANDER, Anne. *O sexo e as roupas: a evolução do traje moderno*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- HOOKS, Bell. Intelectuais Negras. *Estudos feministas*. Rio de Janeiro, v.3, n, 2, p .464-469, 1995. IFCS/UERJ e PPCIS/UERJ.
- JESUS, Diego Santos Vieira de. Mundo macho: homens, masculinidades e relações internacionais. *Revista Brasileira de Estudos Políticos*, Belo Horizonte, n. 109, p. 309-364, jul./dez. 2014.
- KEDOURIE, Elie. *Nationalism*. 4. ed. Oxford, B. Blackwell, 1993.

KELLY, M. Janson. *Yankee doodle and the macaroni*. Indianópolis: IUPUI Arts & Humanities Institute, February 2, 2017.

Disponível em: <https://www.jasonmkelly.com/jason-m-kelly/2017/02/02/yankee-doodle-macaroni>. Acesso em: 01 out. 2018.

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*. Campinas, SP: [S.n.], 2006.

LABORNE, Ana Amélia de Paula. Branquitude e colonialidade do saber. *Revista Da Associação Brasileira De Pesquisadores/As Negros/As (ABPN)*, [S.l.], v. 6, n. 13, p. 148-161, jun. 2014. ISSN 2177-2770. Disponível em: <http://abpnrevista.org.br/revista/index.php/revistaabpn1/article/view/156>. Acesso em: 08 jun. 2018.

LAVIER, James. *A roupa e a moda: uma história concisa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LIGIÉRO, Zeca. *Carmem Miranda: uma performance afro-brasileira*. Rio de Janeiro: Publit, 2006.

LIMA, Nicolle Taner. *Os meninos na casa do pequeno jornaleiro: institucionalização, protagonismo e trajetórias (Curitiba, 1960-1978)*. 2017. Dissertação (Mestrado em História) - Centro de Ciências Humanas e da Educação, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2017.

LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LOPES, Ana Patrícia Quaresma. *Exposições Universais Parienses Oitocentistas*. Prova Final de Licenciatura em Arquitetura. Coimbra: dArq-FCTUC, julho de 2007.

LOPES, Romildo Sergio. *Representação da identidade negra nas histórias em quadrinhos*. Trabalho apresentado no DT07 – Comunicação, Espaço e Cidadania – XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste – Ouro Preto - MG – 28 a 30/06/2012.

LUGONES, Maria. *Rumo a um feminismo descolonial*. *Estudos Feministas*. Florianópolis, v. 22, n.3, 320, p. 935-952, set.-dez. 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/36755>. Acesso em: 17 ago. 2017.

LURIE, Alison. *A Linguagem das roupas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

MAIA, João Marcelo E. *Ao sul da teoria: a atualidade teórica do pensamento social brasileiro*. Brasília: Sociedade e Estado, 2011, 26(2), 71-94. Disponível em: <https://dx.doi.org/10.1590/S0102-69922011000200005>. Acesso em: 24 set. 2018.

MARTINI, Gerlaine Torres. *A uniformização do típico em uma tradição culinária afro-brasileira*. 2007. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Depto. Antropologia, Universidade de Brasília, 2007.

MARTINS, Mônica. O impacto das Exposições Universais do século XIX para as relações econômicas brasileiras e o avanço tecnológico: uma análise sobre a participação das províncias. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE HISTÓRIA ECONÔMICA, 12.; CONFERÊNCIA INTERNACIONAL DE HISTÓRIA DE EMPRESAS, 13. *Anais do...* Niterói: UFF/ABPHE, 2017.

MATHIEU, Clémence. O “Gille” de Binche: um emblema identitário. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.11, n.2, p. 129-180, nov. 2014.

MAURÍLIO, Rafael Hoffmann. *A importância da litografia para o desenvolvimento dos primeiros anos das artes gráficas no Brasil*. Bauru: V CIPED, 10-12 out., 2009, p.119-125.

MEIRELLES, Cecília. *Batuque, samba e macumba: estudos de gesto e de ritmo 1926-1934*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MORAIS FILHO, Mello. *Festas e tradições populares do Brasil*. Rio de Janeiro: Briguiet, 1946.

MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MODESTO, Rosangela do Socorro. *Análise de representações negras na pintura paraense na primeira metade do século XX e o ensino de arte: perspectiva da aplicação da lei 10.639/2003*. 2013. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2013.

MORAES, Eneida de. *História do carnaval carioca*. Rio de Janeiro: Record, 1987.

MOURA, Regina. Sobre a indumentária na festa popular: imagens, signos e fantasias. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.7, n.1, p.101-108, maio de 2010.

NASCIMENTO, Abdias do. *O genocídio do Negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1978.

NEPOMUCENO, Eric Brasil. *Carnavais da abolição: diabos e cucumbis no Rio de Janeiro (1879- 1888)*. 2011. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.

NEPOMUCENO, Eric Brasil. Diabos encarnados: carnaval e liberdade nas ruas do Rio de Janeiro (1879-1888). *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.10, n.2, p. 7-28, nov. 2013.

NEPOMUCENO, Eric Brasil. Cucumbis carnavalescos: áfricas, carnaval e abolição (Rio de Janeiro, década de 1880). *Afro-Ásia*, n. 49, p. 273-312, 2014.

NOGUEIRA, Juliana Keller. FELIPE, Delton Aparecido. TERUYA, Teresa Kazuko. (UEM). *Conceitos de gênero, etnia e raça: reflexões sobre a diversidade cultural na educação escolar*, 2008.

OLIVEIRA, Madson L. G. De; GERHARDT, Suely M. Os figurinos carnavalescos para a comissão de frente do GRESE Império da Tijuca – 2011. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.8, n.2, p.199-214, nov. 2011.

OLIVEIRA, Karine Costa. *África e os “retornados”*: fotorreportagens de Pierre Verger n’O Cruzeiro. Comunicação apresentada no XXVII Simpósio Nacional de História – Conhecimento histórico e diálogo social. Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFNR – Natal 22 a 26 de julho de 2013.

ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

PADOVANI, Ariovaldo. Os medos escatológicos: a representação do demônio e os seus agentes no imaginário medieval. *Alétheia - Revista de estudos sobre Antigüidade e Medievo*, v. único, jan. /dez. 2008. Disponível em: https://www.dropbox.com/sh/uisa5sk8z6y8src/AABs7uo_9OWzfV59SepEBMLAa?dl=0. Acesso em: 19 set. 2018.

PERRONE-MOISES, Beatriz. L’alliance normando-tupi au xvi^e siècle: la célébration de Rouen. *Journal de la Société Américaniste*, v. 94, n.1, p. 45-64, 2008. Disponível em : <https://jsa.revues.org/8773>. Acesso em: 12 jul. 2016.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Exposições universais: espetáculos da modernidade do século XIX*. São Paulo: Hucitec, 1997.

PRADO JÚNIOR, Caio. *História e desenvolvimento: a contribuição da historiografia para a teoria e prática do desenvolvimento brasileiro*. 2. ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1978.

RACINET, Albert. *Enciclopédia Histórica do Traje*. Lisboa: Editora Replicação, s/d.

RAMOS, Alberto Guerreiro. Patologia social do "branco" brasileiro. In: RAMOS, Alberto Guerreiro. *Introdução crítica à sociologia brasileira*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995, p.215-240.

REIS, Tadeu Dulci. A batucada agora já vai começando: samba, carnaval e raça em Assis Valente. 2017. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Juiz de Fora, 2017.

SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SAND, Maurice. *Masques et Bouffons: Comédie italienne*. Paris, Michel Lévy Freres, 1860.

SANTIAGO, SILVIANO. *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco +Alves Editora S.A, 1976.

SANTORO, Emílio. Estereótipos, preconceitos e políticas migratórias. *Revista de Estudos Constitucionais, Hermenêutica e Teoria do Direito (RECHTD)*, v. 6, n.1, p. 15-30, jan.-jun. 2014.

SANTOS, Fábio Antônio Vieira dos. *Tem, mas acabou: um estudo sobre a decoração carnavalesca do Sambódromo*. 2018. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Artes, Universidade do Rio de Janeiro, 2018.

SANTOS, Paulo César dos. *Produtos da terra: tempo, espaço e técnica nas exposições Industriais (1861-1922)*. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2016.

SANTOS, Roberto Elísio dos Santos. VERGUEIRO, Waldomiro. A representação do Brasil nos quadrinhos nacionais: o rural, o urbano e o pop. *Líbero*, São Paulo, v. 19, n. 38, p. 131-142, jul./dez. de 2016.

SARAIVA, Luiz Fernando; ALMICO, Rita. Raízes escravas da modernização capitalista no Brasil. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE HISTÓRIA ECONÔMICA, 12.; CONFERÊNCIA INTERNACIONAL DE HISTÓRIA DE EMPRESAS, 13. *Anais do...* Niterói: UFF/ABPHE, 2017.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O Espetáculo das raças. Cientistas, instituições e questão racial no Brasil de 1870 - 1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SHIOTA, Ricardo Ramos. *Guerreiro Ramos e a questão racial no Brasil*. Campinas: *Temáticas*, 22, (43), p. 73-102, fevereiro/junho, 2014.

SHUMAHER, Shuma; VITAL BRAZIL, Érico. *Mulheres negras do Brasil*. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2007.

SILVA, Emilia Maria Ferreira da. *Representações da sociedade escravista brasileira na viagem pitoresca e histórica ao Brasil, de Jean Baptiste Debret*. 2001. Dissertação (Mestrado em História Social) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2001.

SILVEIRA, Leandro Manhães. *Nas trilhas de sambistas e “povo do santo”*: memórias, cultura e territórios negros no Rio de Janeiro (1905-1950). 2012. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2012.

SOARES, Lélia Contijo. Introdução. In: MEIRELLES, Cecília. *Batuque, samba e macumba: estudos de gesto e de ritmo 1926-1934*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 13-20.

SOUZA, Gilda Mello e. *O espírito das roupas: a moda do século XIX*. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.

SOUSA, João Gustavo Martins Melo de. *Vestidos para brilhar: uma análise da trajetória dos destaques das escolas de samba do Rio de Janeiro*. 2016. 124 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro 2016.

SOUZA, Neuza Santos. Antecedentes históricos da ascensão social do negro brasileiro: a construção da emocionalidade. In: SOUZA, Neuza Santos. *Tornar-se negro: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983. p. 19-24.

- STOREY, John. *Teoria cultural e cultura popular: uma introdução*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015.
- STRÖMBERG, Fredrik. *black images in the comics: a visual history hardcover*. Seattle: Fantagraphics, 2003.
- TAOUCHICHET, Sofiane. *As estratégias visuais licenciosas de Charivari*. [S.l: s.n., s.d].
- THÉBAUD, Françoise. Mulheres, cidadania e Estado na França do século XX. *Tempo*, n.10, p. 1-17, 2000. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=167018242007>. Acesso em: 13 out. 2018.
- TINHORÃO, José Ramos. *As festas no Brasil colonial*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- VELLOSO, Monica Pimenta. A Literatura como espelho da nação. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro. v. 1, n. 2, p. 239-263, 1988.
- VELLOSO, Monica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getulio Vargas, 1996.
- TURANO, Gabriel da Costa. *UES, UGES, FBES, UGESB, CES, CBES e AESB! Que carnaval é esse? As instituições carnavalescas no processo de formação das escolas de samba entre os anos de 1935 e 1953*. Rio de Janeiro, 2017.
- VERGUEIRO, Waldomiro C. S. A odisséia dos quadrinhos infantis brasileiros: Parte: De O Tico-Tico aos quadrinhos Disney, a predominância dos personagens importados. São Paulo: *Revista Agapé*, v. 2, n. 1, p. 1-7, jul.1999. Disponível em: <http://www.eca.usp.br/nucleos/nphqeca/agaque/indiceagaque.htm>. Acesso em: 17 set. 2017.
- XIMENES, Maria Alice. *Corpo e roupa: território da existência e da cultura: reflexões para o redesenho do corpo feminino no século XIX*. Campinas: 2004.
- YUILL, Phyllis J. *Little Black Sambo: a closer look. A history of Helen Bannerman's The Story of Little Black Sambo and its Popularity/Controversy in the United States*. New York, Racism and Sexism Resource Center for Educators, 1976.
- WARBURG, Aby. The entry of the idealizing classical style in the painting of the early renaissance. In: *ART HISTORY AS CULTURAL HISTORY*. Amsterdam: Owerseas Publishing Association, 2001.
- WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- WILSON, Elisabeth. *Enfeitada de sonhos*. Lisboa/São Paulo: Edições 70/Anhembi Morumbi, 2001._