

Imagens da mulata: sensualidade nos figurinos de Alceu Penna para Brazil Export (1972)

**Gabriela Ordones Penna
Universidade Federal de Goiás, Brasil
gabipenna@yahoo.com.br**

Resumo

A mulata como imagem de um Brasil imaginado no exterior emerge nos anos 1970 em shows tipo “exportação”. Nessa linha, este artigo intenciona investigar nas ilustrações de Alceu Penna (1915-1980), para o show Brazil Export (1972) no Canecão – RJ, a imagem “sensualizada” do corpo da mulata como “espaço” centralizador desse imaginário nacional e objeto de desejo.

Palavras-chave

Alceu Penna –mulata – sensualidade

Abstract

The mulatta sensual image as an imagined Brazil abroad, emerges in the 1970s in shows such as "export". In this line, this paper intends to investigate the illustrations by Alceu Penna, to the show Brazil Export (1972) in Canecão - RJ, through the sensual body of the mulatta as a centralized space of a national imaginary and an object of desire.

Key-words

Alceu Penna –mulatta – sensualidade

1. Brazil Export: o show não pode parar

Era o ano de 1972, no Brasil, quando o *showman* Abelardo Figueiredo, idealizador de inúmeros shows, musicais, tais como “Skindô”, “São Paulo Night Andei”, “Stravaganza”, estreou na casa de shows Canecão no Rio de Janeiro, a sua mais nova produção – *Brazil Export*.

O nome de Abelardo já era em si um chamariz, uma vez que fazia parte de um seleto grupo de produtores, como Walter Pinto, Carlos Machado e Chianca de Garcia, que revolucionaram a cena do entretenimento no país na segunda metade do século XX.

O jornalista Gilberto di Pierro, conhecido como Giba Um, recorda do porte das produções do amigo:

“As estreias eram tão badaladas, quanto premiêres de Hollywood. Abelardo escolhia temas, passava por filmes, gêneros, misturava can-can com música popular brasileira, enfiava um cantor e uma cantora no meio, luzes, cortinas, truques, muitos truques, e todo mundo saía de alma lavada.” (FIGUEIREDO, 2008, p 09)

O show Brazil Export foi um dos projetos mais ousados do produtor. O show tinha como pano de fundo os cenários mais icônicos do Rio de Janeiro, como o Arpoador e o Pão de Açúcar, que serviam como molduras para as belezas de incríveis mulatas. Como Abelardo mesmo costumava dizer, contou com um “time da pesada”:

“Trouxe Elza Soares da Itália, onde estava morando; tirei Marly Tavares, a estrela do Skindô, das mãos de Sérgio Mendes, no Caesaer’s Palace de Las Vegas; convenci o grande bailarino e coreógrafo americano Jo Jo Smith a trocar Nova York pelo Rio; convidei Jonas Moura, o maior bailarino de frevo do Brasil e meu queridíssimo Lennie Dale para o espetáculo, e fomos à luta.” (FIGUEIREDO, 2008, p. 09)

A cenografia foi de Cyro Del Nero e os figurinos assinados por Alceu Penna, nesse momento, um veterano na criação de costumes.

O Correio da Manhã anunciava a produção e elenco estrelado em 15 de janeiro de 1972:

“O elenco é da pesada e tem nomes como, Elza Soares, Lennie Dale, Jo Jo Smith, Marli Tavares, Luiza, Mimi Montez, Marina Montini, Djalma Dias, Elke, Salete Rebouças, as Jo Jo Dancers, Os Imperiais do Ritmo, entre outros. Produção e direção do próprio Abelardo, cenários de Cyro Del Nero e figurinos de Alceu Penna.”

Alceu Penna já reunia, nesse momento, experiência suficiente para encarar um desafio como esse. Já havia trabalhado com Abelardo Figueiredo em *Stravaganza*, além de ter completado mais de 30 anos desenhando figurinos, tais como *Escândalos* (1950) com Bibi Ferreira, *Quem roubou meu samba?* (1953) de Chianca de Garcia, *No país dos cadillacs* (1956) de Silveira Sampaio, esses grandes nomes do entretenimento brasileiro.

Elza Soares foi a grande estrela musical da produção. Já uma artista consagrada no país, era considerada como uma espécie de embaixatriz do samba brasileiro, tendo sido convidada para cantar na Copa do Mundo no Chile em 1962.

Alceu Penna desenhou, especialmente, para ela, um vestido longo, frente única, em que o top estampava listras horizontais, lembrando um arco íris e o restante do vestido apresentava um fundo branco com motivos de nuvens e estrelas, arrematados pelo mesmo motivo arco-íris do top na sua barra. Um efeito visual poderoso no palco.

O show contou, também, com a não menos talentosa a intérprete Maria Odette, uma das responsáveis pelo lançamento de Caetano Veloso como compositor, ao defender “Boa Palavra”, em 1966, no II Festival da Música Popular da TV Excelsior, que a consagrou nacionalmente, e “Um Dia”, no II Festival da Música Popular Brasileira da TV Record.

Alceu desenhou para ela um figurino bem elaborado, que mais uma vez explorava cenários cariocas. Uma espécie de túnica, estampada com um violão, estrelas, detalhes das listras do arco-íris, o Corcovado e as praias com o cenário urbano do Rio de Janeiro ao fundo. As mangas se fundem com o corpo da túnica, formando um triângulo invertido.

O show grandioso tinha projetos para fazer uma temporada no exterior, mas não vingou como conta o próprio Abelardo em sua biografia:

“No Canecão, montamos o Brasil Export Show 1972. A ideia era ir para Las Vegas e, de repente, correr o mundo, sei lá. Não deu certo, os caras de lá, os gringos que vieram nos contratar, pareciam saídos de um filme, eram barra pesada mesmo e eu não segurei a onda. Os esquemas eram pesados pra valer, os contratos loucos e eu...infartei!” (FIGUEIREDO, 2008, p.245)

O que vingou foi uma feira promovida por Caio de Alcântara Machado com o mesmo nome “Brazil Export” em 1973 em Bruxelas, na Bélgica, com apoio da Embratur, que visou impulsionar as exportações. Essa feira que, aparentemente, nada tinha a ver com o show de Abelardo Figueiredo, compartilhou uma temática semelhante – a exaltação e venda de um ideal de brasilidade no exterior, cada produção à sua maneira.

2. A mulata: um corpo nacional e erotizado

“Que corpo é este que me impõe uma identidade, um lugar no mundo, que me conduz no labirinto das normas e valores sociais/morais? Que corpo é esse que eu habito cuja imagem invertida reflete o olhar-espelho dos outros?” (SWAIN, 2000, p 47)

A problematização¹ da identidade² brasileira perpassou pelos corpos, estes que atravessam a diversidade das manifestações culturais e religiosas, estudadas por teóricos e cientistas brasileiros desde o século XIX. Segundo Swain (2000, p.51) a imagem e os sentidos atribuídos aos corpos não são dados existentes previamente, sobre as quais se engendram os papéis sociais; são, ao contrário, uma invenção social.

¹ Segundo Michel Foucault as problematizações se formam como um conjunto de praticas discursivas e não discursivas que faz alguma coisa entrar no jogo da verdade e do falso e a constitui objeto para o pensamento. In: RAGO. Margareth. A marca da pantera: Foucault para historiadores.

² Identidade é entendida, a partir de Stuart Hall (2003; 2005), como uma construção histórica que pode ter diversas formas e conteúdos, sendo que a identidade nacional foi a principal nos Estados Modernos Ocidentais, operando ainda hoje, mas ao lado (e muitas vezes em conflito) de outras identidades.

O corpo é um mundo em si mesmo, palco de conflitos e mudanças, em que é problematizado e modificado enquanto materialidade e corpus simbólico: “O corpo é, ao mesmo tempo, a coisa mais sólida, mais elusiva, ilusória, concreta, metafórica, sempre presente e distante: um sítio, um instrumento, um entorno, uma singularidade e uma multiplicidade”. (TURNER, 1989, p.33)

Pensar o Brasil enquanto nação, bem como sua identidade, já estava presente desde a decadência do regime colonial, e se fez necessária nos anos seguintes à independência. Segundo Hall (2011, p.49) a nação não é apenas uma entidade política, mas algo que produz sentidos – um sistema de representação cultural. As pessoas não são apenas cidadãs legais, mas compartilham de uma ideia de nação ancorada na cultura nacional.

A saga em formular uma ideia de Brasil, que havia “nascido” por meio do estrangeiro, procede em uma produção vasta de discursos, sobretudo acerca da conformação racial. Jenkins (2001, p.23) lembra que longe de serem retrato fiel da realidade, os discursos são apropriações do mundo, que imputam um significado a ele.

No século XIX, na busca pela identidade brasileira, o corpo miscigenado³ era visto como entrave ao crescimento da nação. Oliveira Vianna um dos expoentes da chamada Teoria do Branqueamento, via a mistura de raças como um problema a ser suplantado. Ela pregava que, com passar do tempo, as sucessivas misturas raciais levariam a um branqueamento da população brasileira: “(...) os brasileiros em geral tinham o *mais* branco por *melhor*, o que levava naturalmente a um ideal de ‘branqueamento’, que teve expressão tanto nos escritos elitistas quanto no folclore popular.” (SKIDMORE, 1989, p. 60).

Se nesse período, o corpo miscigenado era algo a ser superado com o passar dos anos, o corpo feminino resultante dessa mistura racial, em que se inclui a mulata, era ainda mais problemático, uma vez que o passado colonial a

³ O conceito de miscigenação aqui é usado como mistura de raças. Um dos conceitos mais amplamente abraçados de miscigenação foi proposto por Gilberto Freyre na década de 1930, em que ela seria um equilíbrio precário de antagonismos, em que as diferenças coexistem harmonicamente em um mesmo ser. In: FREYRE, Gilberto. Modos de homem, modas de mulher. Rio de Janeiro: Record, 1986. Diferentemente de etnia, que prevê um pertencimento grupal, portanto cultural, a raça pode ser definida por como “populações que diferem significativamente nas frequências de seus genes.” In: FROTA-PESSOA, O. Raça e eugenia. In: SCHWARCZ, L.M. *Raça e Diversidade*. São Paulo: Edusp/Estação Ciência, 1996, p. 29

confinou em dois papéis, igualmente depreciativos: a de escrava para o trabalho e para o sexo com os senhores. Aliás, a construção da identidade feminina miscigenada foi marcada, desde o primeiro contato, pela disponibilidade corporal aparente das nativas, tão bem evidenciado pelas palavras da carta de Pero Vaz de Caminha.

O pensamento do branqueamento, racista e determinista, foi reproblematicado, mas não apagado inteiramente, especialmente, a partir da década de 1920, com a Semana da Arte Moderna (1922), esta que se propôs a enfrentar novamente o desafio de se pensar a identidade brasileira. Pela primeira vez, essa ideia de brasilidade é abraçada em sua variedade e complexidade, a exemplo de obras como *Macunaíma* (1928) de Mario de Andrade (1893-1945) e o próprio Manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade (1890-1954):

“Aos olhos dos jovens intelectuais, a homogeneidade cultural, que seus maiores haviam considerado de importância fundamental na definição de uma *identidade*, surgia agora ou como uma ilusão ou como um falso problema. A própria civilização ocidental, a própria civilização europeia constituíam aglomerados tão heterogêneos quanto a brasileira. Diferenças étnicas e raciais, sincretismos culturais, misturas de civilizações, eram a constante no universo social e nada tinham a ver com atrasos em relação a progresso, ou falta de desenvolvimento, ou propensão à barbárie. Sua ocorrência resultaria, isso sim, de fatores históricos e econômicos”. (QUEIROZ, 1989, p.05)

Nessa reformulação identitária brasileira a figura da mulata, vista como representação clara da miscigenação, começa a sair da margem e ocupar lugar central nas artes plásticas, evidenciado pelas mulatas de Di Cavalcanti e as amas de leite de Tarsila do Amaral.

Embora, nesse momento, ocupando papel importante na cultura brasileira, na prática, essa mulher de origem miscigenada, a mulata, de antepassado escravo, sem ascendência social, continuava deslocada socialmente, se servindo do que mais lhe era atribuído valor: seus atributos corporais. Situação inteiramente distinta do homem, a quem fora dada, mesmo que, ilusoriamente, a promessa de melhoria de vida pelo trabalho pós-escravidão, bem retratado pelo romance *O Mulato* (1881) de Aluisio Azevedo. Como afirma Correia (1996, p.09) é impossível tratar de raça sem tratar de sexo ou sexualidade.

Essa sexualização da mulata é retomada por Freyre (1933, p.9-10) ao lembrar-se do ditado “Branca para casar, mulata para f., negra para trabalhar”, revelando a preferência sexual pela mulata em relação à negra:

“Essa mestiçagem americana desenvolveu-se associada, obviamente, a um forte componente sexual e sensual. Fertilizado pela particular condição de uma ocupação eminentemente masculina (...)” (PAIVA, 2011, p.85)

Na margem social, a identidade da mulher mulata foi, ao longo da história brasileira, manipulada segundo agendas, que não as serviam. O mestiço se tornou um agente de sentidos nacionais e a mestiça um objeto social:

“(...) a mulata é uma figura engendrada, culturalmente construída num longo processo histórico que a opõe seja às figuras femininas que são moeda corrente em nossas pesquisas, seja às figuras masculinas que se opõem a elas (opondo-se, ao mesmo tempo, ao Branco e ao Negro). No universo textual, ambos, o mulato e a mulata, saíram do âmbito das classificações de sexo para o das classificações de gênero, mas seguindo caminhos diferentes: um transformou-se em agente social, elemento importante para a definição ou constituição da sociedade nacional, outra transformou-se em objeto social, símbolo de uma sociedade (que se quer) mestiça”. (CORREIA, 1996, p.14)

A questão da identidade nacional toma um novo rumo a partir do Estado Novo (1937-1945), quando o governo ao promover o desenvolvimento social e econômico, percebia que a falta de unidade do país era um sério obstáculo para atingir esse objetivo. Assim, uma identidade cultural foi forjada, manifestada pela transformação de certos símbolos brasileiros em ícones de uma nação, como o mestiço. Esse último foi considerado o exemplo daquilo que era essencialmente brasileiro:

“A ideologia da mestiçagem, que estava aprisionada nas ambigüidades das teorias racistas ao ser reelaborada pode difundir-se socialmente e se tornar senso comum, ritualmente celebrado nas relações do cotidiano, ou nos grandes eventos como o carnaval e o futebol. O que era mestiço torna-se nacional.” (ORTIZ, 1994, p. 41)

De acordo com ABREU (2000) o mestiço se torna mais uma categoria cultural que uma racial. Nesse momento, o conceito de raça foi substituído pelo

de cultura. Essa conformação racial particular, o mestiço, servirá mais ao propósito unificador do governo do que à aceitação da complexa conformação racial brasileira. Não à toa, um dos primeiros símbolos nacionais no exterior foi a cantora Carmen Miranda, de origem portuguesa, branca, que se apropriou de forma “estilizada” da roupa original das baianas, que por si só já é uma tomada particular de uma herança escravocrata.

Esses discursos de brasilidade forjados em símbolos como o samba, o carnaval e o mestiço foram pensados e trabalhados pelo governo e por uma elite intelectual, o que remete às reflexões de Foucault (2002, p.08) acerca do sentido e função do discurso:

“(...) a produção de um discurso é, ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade.”

Entre as décadas de 1940 e 1950 a cena dos espetáculos no Brasil ganha fôlego e ares de superprodução. O teatro de revista se renovava perante o aparecimento de companhias luxuosas, como a Walter Pinto, com cenários e figurinos mais elaborados, contando com estrelas como Oscarito e vedetes como Mara Rubia:

“A forma suplantou de vez a ingenuidade e a improvisação. As coreografias, que chegavam a conter quarenta girls, eram rigorosamente precisas. Cortinas de veludo, cenários suntuosos, plumas, iluminação feérica, ao som da orquestra que tocava retumbante, faziam parte da grande ilusão.” (VENEZIANO, 2006, p.257).

O teatro de revista foi um palco dominado pela sensualidade das vedetes que cantavam, dançavam e levavam o público ao delírio. A maioria são moças brancas, como Mary Marley, Mara Rubia e Virginia Lane, no entanto, Araci Cortes, uma mulata de voz aclamada ganhava cada vez mais espaço.

É nesse momento que começa uma preocupação em “vender” o Brasil como uma nação forte e moderna no exterior, evidenciado pela criação do Departamento de Imprensa e Propaganda.

Esse empenho de criar um mercado consumidor do Brasil acentua-se na ditadura militar (1964-1984):

“(...) a EMBRATUR divulgou intensamente a imagem do Brasil como paraíso das mulatas, reeditando o imaginário consolidado desde Gilberto Freyre em torno da mestiçagem/erotização e agregando o imaginário de paraíso construído pelos viajantes europeus do período colonial, que apresenta o país como um jardim das delícias, rico em prazeres”. (GOMES, 2009, p.05)

Em pleno regime militar, já com a decadência completa do Teatro de Revista, o país vê proliferar no centro cultural do país, o Rio de Janeiro, casas de shows e espetáculos, como o Canecão (1967) e os empreendimentos de Oswaldo Sargentelli (1923-2002) - a Sucata (1970) e Ôba, Ôba (1973), que imortalizaram o show de mulatas tipo exportação. Inclui nessa lista o show Brazil Export (1972) de Abelardo Figueiredo no Canecão RJ, que fora contratado, naturalmente, por um grupo estrangeiro, daí a escrita de Brasil com “z” e não com “s”.

Diferentemente do momento do Estado Novo, a valorização do corpo miscigenado saiu da representação utópica de uma nação, para uma exploração real do corpo feminino da mulata, ancorada nos ecos da disponibilidade dos corpos dos colonizados, buscando vender uma imagem de país desenvolvido e repleto de mulheres bonitas e sensuais – verdadeiros troféus da abundância tupiniquim.

Abelardo Figueiredo (2008, p.189) relembra das cobiçadas mulatas imprescindíveis em shows de grande audiência:

“E as mulatas? Muitas e todas lindas. As minhas mulatas. Nunca fiz show sem mulata! Agora está vindo forte aqui na minha lembrança uma delas em especial, a Aizita Nascimento, que havia sido Miss Guanabara e era uma mulher deslumbrante, maravilhosa. Fizemos juntos grandes sucessos. E a Marina Montini? Nossa, a Marina...que aparição que ela era! Corremos o mundo inteiro trabalhando juntos, ela foi a minha Gabriela, linda demais.”

Percebe-se na fala de Abelardo certa mitificação, em tom erotizado, uma utilização constante de pronomes possessivos para se referir a essas moças, condizente com o que representavam naquele momento no Brasil.

Chamados de tipo exportação, porque era um tipo de montagem, que se valia da imagem estereotipada da mulata brasileira, como tipificação da beleza nacional, erotizada, destinada a ser “vendida” para um mercado estrangeiro voraz, por explorar o “exotismo” de países como o Brasil.

3. Um corpo brasileiro e sensual: imagens da mulata em Brazil Export

(...) Ô, mulata assanhada
 Que passa com graça
 Fazendo pirraça
 Fingindo inocente
 Tirando o sossego da gente! (...)

Ataúfo Alves. Elza Soares. 1965. LP Um show de beleza, Odeon

A visualidade é tal como o discurso, um construto, um híbrido, investido diretamente nos acontecimentos históricos, em que se deixa escapar pensamentos, estereótipos, preconceitos, desejos, enfim, um imaginário de uma sociedade.

“Quando lemos imagens – de qualquer tipo, sejam pintadas, esculpidas, fotografadas, edificadas ou encenadas, atribuímos à elas o carácter temporal da narrativa. Ampliamos o que é limitado por uma moldura para um antes e um depois e, por meio da arte de narrar história (sejam de amor ou de ódio), conferimos à imagem imutável uma vida infinita e inesgotável”. (MANGUEL, p.27)

Olhando para a visualidade no trabalho de Alceu Penna, percebe-se algo que salta aos olhos, ou seja, um elemento que parece nunca se separar de seus traços – a mulher. À exemplo do ilustrador franco-russo Erté, resgatado por Barthes (2009, p.107), o “purgatório” de Alceu Penna, também, são as mulheres.

A história da representação feminina é um palco de conflitos silenciosos, de estereótipos e jogos de dominação patriarcal. Suas vozes eram ignoradas e seus corpos não as pertenciam. Segundo Duby & Perrot (1992, p.140) a

imagem é um jogo guiado por regras culturais, sendo a imagem da mulher uma história em si mesma.

O ilustrador, ao longo de sua carreira, deu forma e vestiu muitas mulheres. Das comportadas e atrevidas jovens da coluna “Garotas” em *O Cruzeiro*, às figuras femininas maduras e exóticas das ilustrações para figurinos, todas, sem exceção carregavam a sensibilidade das mãos que as criaram.

Dentro dessa diversidade, entretanto, o corpo miscigenado da mulata começa a aparecer nos seus trabalhos a partir dos anos 1960, embora não seja muito frequente. A consistência maior dessas imagens no trabalho de Alceu Penna reside na série para o show Brazil Export, 1972.

Tomando como base o fato de que a história das mulheres – branca e da elite - é um resgate historicamente recente, pode-se imaginar como são ainda mais remotas as impressões do corpo da mulata no Brasil, um corpo duplamente marginal – feminino e miscigenado.

Segundo Antonacci (2005, p.30) o corpo negro – assim como o mulato - foi encerrado e construído em discursos dominantes das heranças coloniais:

“Na condição de escravizados, à primeira vista pensamos que suas vozes e memórias ficaram enredadas em malhas dominantes que, construídas na empatia entre discursos e alvos de poderes colonizadores, dificultam a percepção de alternativas vencidas como de incorporações reconstituintes de alteridades diante de horizontes antropocêntricos.”

Até as décadas de 1960 e 1970, a mulata não é figura presente nas ilustrações de Alceu Penna, seja para imprensa ou para espetáculos. Por exemplo, as figuras das baianas, amplamente presente na sua obra, tanto na imprensa quanto nos figurinos, são retratadas em corpos fantasiados das moças brancas da elite. A fantasia de baiana de Martha Rocha desenhada por Alceu Penna para o concurso Miss Brasil, por exemplo, reflete essa apropriação selecionada da miscigenação brasileira.

Essa constatação abre caminhos para entender que Alceu Penna abraçou um ideal de mulher dominante naquele momento. A valorização do corpo miscigenado como constituinte da identidade brasileira se dava mais no campo das ideias do que propriamente na realidade, à exemplo do Estado Novo e,

mais tarde, na ditadura militar: “A mestiçagem brasileira nunca foi um fenômeno homogêneo. Os defensores do mestiço como símbolo nacional tiveram que escolher, entre várias mestiçagens ocorridas no Brasil aquelas que melhor se enquadravam nos seus projetos de identidade nacional.” (VIANNA, 2002 p.68)

O ideal de beleza feminina, tão propagado nos concursos e revistas, ainda seguia padrões exclusivamente estrangeiros:

“As mulheres escolhidas devem representar a modernidade do país, exibir os penteados da moda, a silhueta esbelta, maquiagem sofisticada, enfim, assemelhar-se o máximo possível aos modelos internacionais, que são, nesse momento, difundidos pelos cânones da moda francesa e, sobretudo, pelas estrelas americanas.” (SCHPUN, 1999, p.124).

É necessário perceber que esse ideal de beleza feminina não é, para Alceu Penna, completamente abandonado na série Brazil Export. A ilustração do figurino de Elza Soares (Fig. 01) e a da mulata - baiana (Fig. 02), revelam feições que não correspondem à diversidade de biótipos das mulatas – nariz arrebitado e afilado, um corpo longilíneo – braços, pernas e tronco alongados como de manequins estrangeiras. As curvas do corpo são ressaltadas, mas não muito acentuadas, como a da maioria das famosas mulatas do Sargentelli.

Contrariando as expectativas, a ilustração do figurino de Elza Soares mostra uma figura de cabelos lisos, que se não fosse pela cor morena da pele, jamais se faria entender por uma representação de uma mulata. Por outro lado, na ilustração da mulata - baiana, a figura ostenta uma cabeleira alta e firme, lembrando os penteados *black-power*. O penteado aqui se torna um elemento a mais na construção



Fig. 01. Figurino desenhado para Elza Soares. Show Brazil Export. 1972. Alceu Penna.

dessa imagem feminina particular, que vai se complementar ao vestuário e ao próprio corpo desenhado:

“O penteado, acessório maior (tem substitutos menores nas mantilhas, caudas, colares e braceletes, tudo que faz parte do corpo) é exatamente o meio pelo qual o artista experimenta no corpo feminino as transformações que precisa elaborar, tal como um alquimista, um objeto novo, nem corpo, nem vestuário, participando, contudo de um e de outro.” (BARTHES, 2009, p.114)



Fig. 02. Figurino mulata-baiana. Show Brazil Export. 1972. Alceu Penna.

Essa retratação selecionada das características da miscigenação refletida nos figurinos de Brazil Export reflete o esperado para esse corpo - o tipo ideal da mulata atendia a uma combinação “confortável” entre as características físicas negras e brancas, onde a negra deveria receber menor acento.

Imagens de um Brasil imaginado em franco desenvolvimento econômico, a mulata serviu á um propósito de vender o que o país tinha de melhor – o Rio de Janeiro e as mulheres, bonitas e servis ao estrangeiro. O país clamava pela

construção de uma imagem positiva e atrativa no exterior. Os cartões postais mais famosos do Rio de Janeiro - este que continuava sendo o centro cultural do país, mesmo perdendo o posto de capital - serão amplamente estampados nos figurinos de Elza Soares (Fig.01) e Maria Odette (Fig. 03), como o Corcovado, Pão de Açúcar, as praias.

Outra tipificação do Brasil se faz presente em Brazil Export pela figura da mulata - baiana (Fig.02). A figura da baiana, presente no imaginário brasileiro como herança escravocrata, se distancia das representações até então focadas em mulheres brancas como Carmen Miranda e alia-se ao corpo mulato, para evocar uma identidade, ainda que artificial. O que interessa não é mais descobrir a verdadeira identidade brasileira, mas mercantilizá-la a todo custo.

É interessante perceber a questão da nudez ou a quase nudez para esse show. A mulher estampada nas ilustrações do figurino Elza Soares e da mulata - baiana (Fig. 01 e Fig 02) estão muito mais despidas, se comparadas à ilustração do figurino de Maria Odette (Fig.03). Aliás, esse último, destoa por completo da imagem da mulata - tipo exportação, até porque Maria Odette era uma cantora branca em plena ascensão. Seu figurino é uma espécie de vestido - túnica, que cobre o corpo por inteiro. Só recebe atenção mesmo as estampas do Rio de Janeiro. Em contrapartida, o vestido comportado frente única desenhado para Elza Soares (Fig. 01), por exemplo, recebe um decote generoso na frente e costas. O ápice da nudez se encontra na ilustração da mulata – baiana (Fig. 02), em que se mostra uma sequencia em que ela é despida por completo.

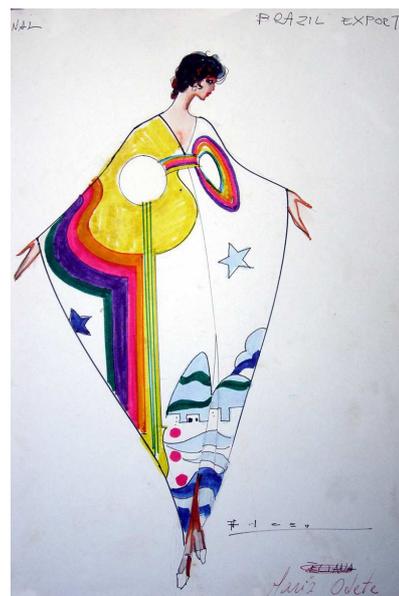


Fig. 03. Figurino desenhado para Maria Odette. Show Brazil Export. 1972. Alceu Penna.

Analisando ainda essas duas últimas ilustrações citadas, o figurino de Elza Soares é mais comportado, uma vez que mesmo sendo mulata, não se encaixava no perfil de mulatas de show, ou seja, dançarinas com pouquíssima roupa. Elza Soares era uma cantora de destaque internacional. Segundo Costa (2002, p.161), as imagens em si não são falsas ou verdadeiras, mas expressões de anseios e sentimentos correspondentes ao que a realidade é ou ao que pode vir a ser.

Pensando nessa diferença entre os figurinos de cada integrante do show Brazil Export, percebe-se que mulata não é mais uma designação de cor de pele, ou seja, de uma mistura racial apenas, mas refere-se a uma categoria de mulher, esta “coisificada”, estereotipada, alçada a objeto de desejo: “Algumas imagens nos levam a lembrar, outras a moldar nosso comportamento; ou a consumir algum produto ou serviço; ou a formar conceitos ou reafirmar pré-conceitos que temos sobre determinado assunto; outras despertam fantasias e desejos.” (KOSSOY, 2009, p.44).

Pode-se perceber uma marca, um timbre no glúteo esquerdo da mulata-baiana (Fig.02) com os dizeres – Brazil Export, como se fosse uma marca similar à usada nos gados, ou seja, uma propriedade de um país e objeto do desejo, que aqui sugere ser masculino.

A beleza feminina, não apenas da mulata, tendeu, ao longo da história de sua representação, a servir ao desejo:

“O ideal da beleza feminina é variável, mas certas exigências permanecem constantes: entre outras exige-se que seu corpo ofereça as qualidades inertes e passivas de um objeto, porquanto a mulher se destina a ser possuída (...) não deve ser promessa de outra coisa senão de si mesmo: precisa deter o desejo.” (BEAUVOIR, 1980, p.200)

Não era raro, por exemplo, as mulatas mais famosas do país, como as do Sargentelli, aparecerem em revistas masculinas, como na edição da revista Homem de 1976. A mulata se torna um objeto de fetiche⁴: “A incorporação do fetichismo é evidente em nossa sociedade, e pode ser vista em diversos

⁴Em latim *fetiché*, significa fazer (*faticius*), cujo sentido é imitar por sinais, por isso a conotação de fingimento, disfarce.

contextos que representam de um modo ou de outro, uma propriedade mágica do objeto fetichizado”. (BOTTI, 2003:105)

Na ilustração da mulata – baiana (Fig.02) ela é despida, paulatinamente, até a completa nudez, em um jogo fetichista de um quase strip-tease perante o olhar do expectador. Um jogo entre relevar e esconder é posto em ação, onde sugerir é muito mais poderoso que mostrar. Segundo Botti (2003, p.125) pensando na fotografia, a escolha de mostrar a modelo vestida ao invés de nua é por si só uma escolha fetichista.

Todas as mulheres desenhadas por Alceu Penna, nas mais diferentes épocas e propósitos, carregam uma sensualidade intrínseca. Esse traço pode ser pensado pela perspectiva de um homem que desenhava mulheres. A mulher carrega uma porção feminina, a vigiada, e outra masculina, a vigilante, que observa a sua imagem tal como deve ser apresentada ao homem: “O vigilante da mulher dentro de si própria é masculino: a vigiada, feminina. Assim, a mulher transforma-se a si própria em objeto – e muito especialmente em objeto visual: uma visão.” (BERGUER, 1972, p.51).

Cortes, transparências, fendas, roupas rentes aos corpos, davam forma a imagens femininas que não se rendiam aos apelos do explícito. Mesmo na quase nudez do figurino da mulata - baiana de Brazil Export (Fig.02), Alceu Penna não flerta com o explícito e vulgar, como facilmente poderia. Isso porque o vestuário é um elemento primordial no trabalho do ilustrador. O corpo feminino não interessa sozinho, ele precisa vir acompanhado da roupa. Como lembra Barthes (2009, p.111) em relação ao trabalho de Erté, o corpo está lá para que o vestuário exista, sendo um prolongamento do corpo.

Alceu Penna parecia entender como poucos, que desenhar mulheres requer andar por caminhos menos percorridos, mais misteriosos, repleto de mitificações e estereótipos, sem, contudo, nunca se deixar levar pela obviedade ou tomar para si olhares de outrem.

Considerações Finais

Alceu Penna criou para si um mundo povoado por mulheres, das jovens, espertas e atrevidas “Garotas” às figuras sublimes e enigmáticas dos espetáculos. Não apenas criou um mundo feminino, mas um mundo seu, particular, que refletiu a sua sensibilidade em desenhar, que por tantas vezes revelaram uma negociação sem fim entre os seus anseios e os da sociedade em que se inseria.

Assim, pensamos as mulatas em seu trabalho de Brazil Export, onde elas aparecem com mais força. Alceu Penna compartilhou amplamente do modelo ideal de beleza branca moldada pela indústria estrangeira e, certamente o propagou. Não á toa, as suas mulatas são as mais brancas que se pode pensar.

No entanto, a importância desse trabalho reside no tratamento diferenciado dado ao corpo dessa mulata. Imagens de um país ainda preso a um passado colonizado e escravocrata, a mulata desenhada por Alceu parecia resistir aos apelos escancarados da sexualização de uma mulher destinada a ser moeda brasileira no exterior. O ilustrador não confundia sensualidade com o extremo da quase pornografia. Não parece pelos desenhos de Brazil Export, nem no seu mais ousado deles da mulata-baiana, que Alceu estava interessado em mostrar atributos físicos como um troféu masculino, mas ao contrario, era revelar e elevar a beleza do *corpo - produto nacional* com um pouco mais de elegância.

Referências Bibliográficas

ABREU, R. A capital contaminada: construção da identidade nacional pela negação do espírito carioca. In. Lopes, A.E. **Entre Europa e África: a invenção do carioca**. Rio de Janeiro: TopBooks, 2000.

ANTONACCI Maria Antonieta. Corpos negros: desafiando verdades. In: CASTRO. Ana Lúcia. RAMOS. Maria Lúcia Bueno. **Corpo Território da Cultura**. São Paulo: Annablume, 2005.

BARTHES. **O obvio e o obtuso**. Lisboa: Edições 70, 2009.

BERGUER, John. **Modos de Ver**. Lisboa: Edições 70, 1972.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BOTTI, Mariana Meloni Vieira. *Fotografia e fetiche: um olhar sobre a imagem da mulher*. In: **Cadernos Pagu** (21) 2003.

CORRÊA, Mariza. Sobre a invenção da mulata. In: **Cadernos Pagu** (6-7), 1996: p.p 35-50. Disponível em: <http://www.ieg.ufsc.br/admin/downloads/artigos/31102009-091413correa.pdf>. Acessado em 08/05/13

COSTA, Cristina. **A imagem da mulher**: um estudo de arte brasileira. Rio de Janeiro: SENAC, 2002.

DUBY, Georges; PERROT, Michelle. **Imagens da Mulher**. São Paulo: Afrontamento, 1992, p. 140.

FIGUEIREDO, Abelardo. **O Show não pode parar**. São Paulo: Sapucaia, 2008.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. 8 Edição. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

----- **A Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Graal, 2004.

FREYRE, Gilberto. **Modos de homem e modas de mulher**. Rio de Janeiro: Record, 1986

GOMES, Mariana Selister. *A Construção do Brasil como Paraíso das Mulatas: do Imaginário Colonial ao Marketing Turístico*. In: **Anais do ANPUH – XXV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA**. Fortaleza, 2009. Disponível em:

HALL, Stuart. **A identidade Cultural na pós-modernidade**. 11 edição. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

KOSSOY. **Realidades e Ficções na trama fotográfica**. 4 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**: cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PAIVA, Eduardo França. *Corpos pretos e mestiços no mundo moderno – deslocamento de gentes, trânsito de imagens*. In: AMARANTINO, Marcia.

PRIORI. Mary Del. (orgs.). *História do corpo no Brasil*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

QUEIROZ. Maria Isaura Pereira de. *Identidade Cultura e Identidade nacional no Brasil*. In: **Tempo Social** – Revista de Sociologia da USP. São Paulo 1(1), 1. Sem. 1989. Disponível em:

RAGO. Margareth. *As marcas da pantera: Foucault para historiadores*. In: **Revista Resgate**. São Paulo: centro de Memória da Unicamp, 1993.

SCHPUN. Mônica Raisa. **Beleza em Jogo**: cultura física e comportamento em São Paulo nos anos 20. São Paulo: SENAC, 1999.

SKIDMORE, T. **Preto no Branco**: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

SWAIN. Tânia Navarro. *A invenção do corpo feminino ou a hora da vez do nomadismo identitário*. In: SWAIN, Tânia Navarro (org.). **Feminismos: Teorias e Perspectivas**. *Textos de História*. Revista do Programa de Pós-graduação em História da UNB. Brasília, Unb, Vol. 08, n. 1/2, 2000, p. 47-84

TURNER. Bryan. S. **El Cuerpo y la sociedad**: exploraciones em teoria social. México: Fondo de Cultura Econômica. 1989, p. 33

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2002.

Crédito de imagens

Fig. 01. Alceu Penna. Croqui show Brazil Export desenvolvido para Elza Soares, Canecão. Rio de Janeiro. 1972. Acervo particular família Penna.

Fig. 02. Alceu Penna. Croqui show Brazil Export, mulata – baiana. Canecão. Rio de Janeiro. 1972. Acervo particular família Penna.

Fig. 03. Alceu Penna. Croqui show Brazil Export desenvolvido para Maria Odette. Canecão. Rio de Janeiro. 1972. Acervo particular família Penna.