

XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche, 2009.

Um Palco de Identidades: Gênero, Raça e Sexualidade no Rio de Janeiro dos anos 1920.

De Melo Gomes, Tiago.

Cita:

De Melo Gomes, Tiago (2009). *Um Palco de Identidades: Gênero, Raça e Sexualidade no Rio de Janeiro dos anos 1920*. XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-008/1082>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Um Palco de Identidades: Gênero, Raça e Sexualidade no Rio de Janeiro dos anos 1920

Tiago de Melo Gomes

I

Durante alguns anos o escritor Humberto de Campos manteve uma coluna diária no jornal *O Imparcial*, onde se apresentava como o Conselheiro X. X., católico fervoroso e crítico ferrenho das novidades da vida moderna. O personagem escrevia em outros periódicos, publicava livros e escrevia peças de teatro. O conselheiro tinha pontos de vista bem definidos sobre assuntos relativos ao comportamento, mostrando-se freqüentemente indignado com as vestimentas utilizadas pelos jovens da época, e conclamando as autoridades eclesiásticas a tomarem uma iniciativa mais contundente visando proteger o recato das senhoritas¹. Apontava ainda outros elementos que lhe desagradavam, como os almofadinhas, os filmes românticos ou as atividades realizadas na escuridão das salas de cinema². Sendo assim, não é propriamente surpreendente que X. X. também se opusesse às excitantes danças que desde o fim do século anterior tomavam de assalto os salões de dança de toda a Capital Federal³. Em uma crônica indignada o autor faz notar a “falta de decoro” e a “sem cerimônia” que observava nas “pequenas festas da burguesia” e “bailes familiares da classe média”. Descreve então um incidente que teria presenciado, envolvendo sua afilhada, Alaíde:

Apresentada, no baile, a diversos rapazes do conhecimento do dono da casa, concedeu a menina um tango a um deles, que lhe pareceu, entre todos, o mais gentil e civilizado. Ao romper a música, o dono correu para ela, passou-lhe as mãos pelas espáduas e, apertando-lhe ao corpo, saiu a sacolejar-se pela sala, sacudindo-o desesperadamente como quem sacode, à

¹ Ver alguns exemplos: “O Exagero das Modas”, *O Imparcial*, 11-1-20; “O Clero e as Modas”, *O Imparcial*, 21-1-20; “Regeneração”, *O Imparcial*, 31-1-20; “Decotes”, *O Imparcial*, 25-2-20.

² “O Almofadinha”, *O Imparcial*, 22-4-20; “Convenções”, *O Imparcial*, 24-5-20; “Os Cravos”, *O Imparcial*, 31-5-20; “Propaganda Cinematográfica”, *O Imparcial*, 14-6-20; “O Perfume”, *O Imparcial*, 18-9-20.

³ Exemplos são “Dudedícia”, *O Imparcial*, 14-8-20; “Fortunato”, *O Imparcial*, 16-8-20; “O Pé e o Sapato”, *O Imparcial*, 4-11-20.

cabeça do doente, um vidro de remédio. Ao vê-la nas garras impiedosas daquele bárbaro, o meu primeiro pensamento foi atirar-me contra ele e arrebatá-lo a menina; olhando, porém, os outros pares, observei que todos dançavam com a mesma licença, com a mesma liberdade, com a mesma falta de escrúpulo, e, por prudência, voltei os olhos para não ver⁴.

O conservador ponto de vista do conselheiro era muito freqüente nas fontes daqueles anos, muito comumente incrédulas perante a chegada de novos hábitos sociais. Mas há um elemento específico que merece discussão: a descrição acima, enfatizando fortemente o contato corporal entre os dançarinos, lembra a forma pela qual o mesmo autor certamente avaliaria uma salão de dança popular. Neste ponto, o atônito conselheiro não estava sozinho: a muitos parecia que as novidades no campo do comportamento, em especial as modas e danças, eram perigosamente semelhantes ao que viam nas camadas populares. Em outras palavras, nesta visão os jovens da época pareciam estar adotando comportamentos “suspeitos” em sua busca pela modernidade.

Não se pode, portanto, ao se discutir a relação entre modernidade de cultura de massas sem pensar em outros elementos, como a questão da sexualidade, a discussão racial e mesmo a problemática da classe social⁵. Este texto pretende analisar como os tipos afro-brasileiros há muito estabelecidos (a sensual mulata e o esperto malandro) serviram como analogia para que os conservadores do período atacassem novos hábitos (danças, roupas, cortes de cabelo, feminismo, etc.) que surgiam e pareciam desafiar certas normas de convívio social. Ao associar os jovens de classe média e alta àqueles estereótipos afro-brasileiros, os portadores de uma visão menos tolerante em relação a essas novidades pareciam querer indicar-lhes que estavam caminhando para a barbárie.

II

⁴ “Os Fósforos”, *O Imparcial*, 17-7-20.

⁵ Esse cruzamento de categorias foi sugerido por trabalhos como BROWN, Elsa Barkley. “‘What Has Happened Here?’: the politics of difference in women’s history and feminist politics”. *Feminist Studies*, 18:2, 1992; HIGGINBOTHAM, Evelyn Brooks. “African-American Women’s History and the Metalanguage of Race”. *Signs*, 17:2, 1992; da mesma autora “Beyond the Sounds of Silence: Afro-American Women’s History”. *Gender & History*, 1:1, 1989. Trabalhos importantes que buscaram atingir tais objetivos no plano empírico foram, por exemplo BEDERMAN, *op. cit.*; HALL, Jacquelyn Dowd. “‘The Mind That Burns in Each Body’: women, rape and racial violence”. In: SNITOW, Ann, STANSELL, Christine e THOMPSON, Sharon (Orgs.). *Powers of Desire: the politics of sexuality*. New York: Monthly Review Press, 1983; WALKOWITZ, Judith R. *City of Dreadful Delight: narratives of sexual danger in late-Victorian London*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.

Utilizarei dois tipos de fonte: imprensa e peças de teatro de revista. Esse gênero de teatro era bastante popular entre o final do século XIX e meados do século XX. Nascido na Europa, generalizou-se por grandes áreas do planeta naquele mesmo período. Cobrando preços acessíveis e bastante variados, atraía um público grande e internamente diferenciado. Calcado em pequenos quadros onde se alternavam músicas de sucesso, belas mulheres e humor sobre os fatos da atualidade, o teatro de revista tinha ainda como característica a tipificação. Seus personagens eram freqüentemente tipos populares enraizados no imaginário brasileiro. Não havia, portanto, peças sem o *caipira* (pessoas do interior do país que haviam ido visitar a cidade, sempre ingênuos e trapaceados por não conhecerem os códigos culturais da capital), ou o *português* (imigrante muito associado ao pequeno comércio e à paixão por afro-brasileiras). Sem falar no *malandro* (geralmente personagem afro-brasileiro, que não trabalha e vive de pequenos golpes) e na *mulata* (expressão da tradicional hipersexualização associada às afro-brasileiras). Esses dois poderiam atuar em separado ou conjuntamente, explorando um ingênuo português ou caipira enfeitado pela mulata, por exemplo.

Essa caracterização da mulata pode ser encontrada em diversas peças dentro dos mais variados formatos. Uma forma mais simples e bastante comum era a exaltação repleta de metáforas alimentares, sublinhando o prazer:

Mulata, jambo mimoso
Sarará fresca, faceira
És a fruta brasileira
És o pitéu mais gostoso

Quem prova a graça brejeira
Do teu vinho capitoso
Se queda todo dengoso
Mergulha na bebedeira

E tu, leitor carrancudo
Que estás bancando o sisudo
Mas tens cara de pirata

Confessa que em outras eras

Tu já choraste deveras
Pelo xodó de uma mulata⁶

A adoração da mulata como objeto sexual era uma constante, especialmente quando havia portugueses na trama. Contudo, assim como na maior parte dos casos, o texto acima insinua que a preferência pelas mulatas, embora possa ser personificada por portugueses, seria algo generalizado. Além de servir como tipificação bastante erotizada das mulheres afro-brasileiras, à mulata (como em geral acontecia com os personagens afro-brasileiros) cabia o papel de símbolo da nacionalidade. Um exemplo pode ser visto na cena a seguir. Após elogiar a Europa, de onde voltava, o português José Maria ponderava:

José Maria: Mas por mais que pesquisasse, não botei os olhos, nem em Paris, nem em Portugal, com uma mulata daquelas que reviram a gente de dentro para fora!

Oficial: Nem essa que aí vem a bordo?

José Maria: Quem, a Francelina? Essa já é folha corrida! Depois, vem muito cheia de francesismos! Mulata que cai em Paris perde aquele perfume gostoso da zorra que é o seu xodó. O senhor não entende do riscado! A mulata, só mesmo o português é que sabe traduzir direito⁷

O prazer despertado por estas versões altamente sexualizadas das mulatas seria, nesta então já recorrente visão⁸, um símbolo nacional. A ligação entre essas versões da mulata e sua sexualidade fortemente expressa em sua linguagem corporal era naturalmente atribuída à sua herança racial. Embora por certo este fato estivesse subentendido em incontáveis cenas levadas ao palco do teatro de revista carioca, por diversos momentos houve alusões diretas a tal relação:

Remígio: Aqui pra nós que ninguém nos ouve, eu ando enfeitado por uma mulata... ah, seu Firmino, que mulata!

⁶ *A Mulata*, de Marques Porto, 2ª DAP, caixa 31, nº 633 (1925).

⁷ *O Rio Agacha-se*, de J. Simões Coelho, AEPS, caixa 34 (1928).

⁸ Ver, por exemplo, SANT'ANNA, Affonso Romano de. "A Mulher de Cor e o Canibalismo Erótico na Sociedade Escravocrata". In: *O Canibalismo Amoroso*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1984; QUEIRÓZ JR., Teófilo. *Preconceito de Cor e a Mulata na Literatura Brasileira*. São Paulo: Ática, 1982.

Firmino (batendo-lhe na barriga): Uma mulatinha café com leite, claro, hein seu Remígio?

Remígio: Café com leite uma ova. Eu ando embuçado mas é por um cafezinho simples. Cá comigo não há misturas.

(...)

Firmino: No Brasil há tanta coisinha boa... tanta mulher bonita...

Remígio: ... mas tira-lhe a mulata e veja o que é que fica⁹.

Aqui a relação entre sexualidade marcante e ascendência africana é explicitada, mas também sugere-se outro dado. No sistema de classificação racial vigente no Brasil atualmente, tanto “mulato” quanto “pardo” são termos aplicados para caracterizar a presença de mistura racial entre descendentes de europeus e africanos, enquanto termos como “negro”, ou mais pejorativamente “preto” e “crioulo” são aplicados para pessoas de pele mais escura. No diálogo acima percebe-se, no entanto, que a personagem que enfeitiçou Remígio na verdade é por ele identificada como tendo a pele bastante escura. Mas o mesmo personagem a qualifica como “mulata”, de modo que a personagem é alternadamente definida como “mulata” e “crioula”. O primeiro termo indicando algum grau de ascendência africana visível em sua aparência, mas também uma performance que sugerisse uma sexualidade marcante aos observadores¹⁰ Já o segundo termo, indicaria que no caso se tratava de um indivíduo de pele mais escura. Vale lembrar que, em um trabalho sobre a prostituição nas primeiras décadas do século XX concluiu que

Por sua vez, as prostitutas brasileiras negras também eram diferenciadas, só que por causa da cor. “Mulata”, termo que por si só evocava a sensualidade, era geralmente usado em referência àquelas que alcançavam *status* mais privilegiado, por sorte, talento ou dotes físicos, e também pela pele de cor mais clara. “Preta” referia-se à mulher de cor considerada degradada¹¹.

⁹ *A La Garçonne*, de Marques Porto e Afonso de Carvalho, 2ª DAP, caixa 27, nº 544 (1924).

¹⁰ Talvez não seja demais lembrar que se trabalha aqui com o pressuposto de que classificações raciais são sempre históricas, e não dadas a priori, o que justifica a problematização feita deste tema na presente tese. Ver FIELDS, Barbara J. “Ideology and Race in American History”. In: KOUSSER, J. Morgan e Mc PHERSON, James (Orgs.). *Region, Race and Reconstruction: essays in honor of C. Vann Woodward*. New York-Oxford: Oxford University Press, 1982; e da mesma autora, “Slavery, Race and Ideology in the United States of America”. *New Left Review*, nº 181, 1990.

¹¹ CAULFIELD, Sueann. “O Nascimento do Manguê: raça, nação e o controle da prostituição no Rio de Janeiro (1850-1942)”. *Tempo*, nº 9, 2000, p. 48.

O fato de a diferenciação entre “mulatas” e “negras” (ou “pretas”) estar fundada em elementos outros que não o tom de pele mais ou menos escuro não é exclusivo do período do qual esta tese se ocupa. Pode-se lembrar aqui os dados levantados por um estudo realizado várias décadas após os anos 1920 com mulheres que se definiam como “mulatas”¹². Em tal pesquisa, as entrevistadas pareciam concordar que a mistura racial era um pré-requisito necessário para definir alguém como “mulata”, embora o conceito de “mistura” fosse suficientemente elástico para permitir a inclusão de uma variadíssima gama de tons de pele. Mas apenas isso não seria suficiente: uma boa mulata deveria também possuir uma capacidade inata para o ritmo do samba, ser sexualmente atrativa, em especial através dos encantos do corpo tipo “violão” e ser “bem brasileira”. Assim, a mulata nestes depoimentos surge como lugar privilegiado da miscigenação, mas sua definição se liga também à performance corporal e ao seu papel de símbolo nacional¹³.

Tais definições se aproximam bastante do que se pode observar nas fontes dos anos 1920. Por outro lado, essa forte associação entre ascendência africana e sexualidade também aparecia, ainda que com menos frequência e de modo mais velado, em indivíduos do sexo masculino. Um exemplo é a peça na qual a certa altura, perguntado se tem algo contra “pretos”, um personagem responde:

Ressaca: É como nas outras terras. Gosta-se mais das pretas, mesmo porque preto é homem até debaixo d’água¹⁴.

Tal cena mostra como a sexualização de corpos afro-brasileiros atingia igualmente indivíduos do sexo masculino. Contudo, a passagem citada deixa entrever que, como seria de se esperar, os referenciais que estruturam a hipersexualização de indivíduos de ascendência africana são diferentes de acordo com o gênero. No caso dos homens, pode-se especular, por exemplo, que a fala de Ressaca esteja ancorada na

¹² GIACOMINI, Sônia Maria. “Aprendendo a Ser Mulata: um estudo sobre a identidade da mulata profissional”. In: COSTA, Albertina de Oliveira e BRUSCHINI, Cristina (Orgs.). *Entre a Virtude e o Pecado*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos. São Paulo: Fundação Carlos Chagas, 1992.

¹³ Outro trabalho a abordar estes elementos é CORRÊA, Mariza. “Sobre a Invenção da Mulata”. *Cadernos PAGU*, nº 6-7, 1996.

¹⁴ *Duzentos e Cinquenta Contos*, de Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes, 2ª DAP, caixa 15, nº 279 (1921).

difusão na mitologia popular, da idéia de que homens afro-brasileiros tenham pênis mais longos ou musculatura mais desenvolvida, imagens que tocam fundo na constituição da identidade masculina.

É possível notar que essas visões sobre os afro-brasileiros possuem diversas analogias com críticas à vida moderna. Um exemplo é o dos almofadinhas e melindrosas, par que tipificava as mudanças percebidas naquele momento. Na imprensa do período, encontra-se com frequência uma caracterização desses tipos centrada na sexualidade, na ausência do trabalho regular e na preocupação permanente com o lazer dos flertes, danças e cinemas. Facilmente se nota que esses mesmos elementos estão presentes em estereótipos correntes relativos à população afro-brasileira¹⁵. Semelhanças desse tipo, entre alguns elementos que concentravam uma alta carga de significado *moderno* e outros elementos marcadamente vistos como *pré-modernos*, por diversas vezes estariam unidos em discursos críticos à modernidade, mostrando uma associação talvez surpreendente, mas que ajuda em muito a compreender como gênero, raça e sexualidade formavam um bloco que ajudava a estruturar as mais variadas percepções a respeito da modernidade. Em suma, tal associação permite apreender alguns importantes sentidos da modernidade para os contemporâneos.

Assim, não é de se admirar que uma estratégia bastante recorrente nesse contexto fosse associar elementos da vida moderna vistos como excessivamente sexualizados às práticas vistas como relacionadas aos afro-brasileiros. As novíssimas sensações provocadas pelo cinema eram um exemplo, como neste caso, que retrata a conversa de uma empregada doméstica com sua patroa:

Madalena: Por falar em fita, patroa, a senhora tenha paciência... eu logo à noite vou ver outra vez aquela fita O Preto Que Tinha Alma Branca!

Maricota: Você já foi ontem ao cinema, rapariga! A fita é tão boa assim?!

Madalena: Nem me fale, D. Maricota! É o suco! Com um preto daqueles, qualquer mulher branca, por mais loura que seja, deixava que ele tirasse suas casquinhas

Maricota (rindo): Deixe-se disso! Eu não queria para marido um homem que não fosse da minha cor!

(...)

¹⁵ Há diversos exemplos, entre eles texto de Álvaro Sodré em *Fon-Fon*, 31-1-20.

Madalena: Mas o preto tinha alma branca, patroa!¹⁶

Naturalmente o dado crucial do diálogo é a imensa popularidade do cinema, que ajudava a formar um repertório comum a grande parte da sociedade. Mas uma consequência aqui apresentada dessa popularidade é a possibilidade de gerar uma conversa de igual para igual entre patroa e empregada sobre o cinema. Tal fato aparece como viabilizador de uma aproximação entre as duas personagens, se constituindo em um ponto de nivelamento de classes. E sem dúvida nessa visão tal nivelamento se daria por baixo, já que o que está em questão no diálogo reproduzido é uma adoração explicitamente sexual de uma fã por seu ídolo, ambos afro-descendentes. A cena acima descrita acabava por sugerir que jovens audiências de elite, que desejavam ardentemente Rudolph Valentino ou outro astro de cinema poderiam, na verdade, estar perigosamente próximas às versões mais sexualizadas de personagens afro-brasileiros.

Tal postura assumia um tom menos subjacente e mais direto em diversas passagens observadas em periódicos da década de 1920. Um exemplo é uma pequena história publicada na revista *Careta* e protagonizada pela jovem melindrosa Madame Solano, que se apaixona por seu próprio corpo, fato que ao final do conto, virá a ser a causa de sua loucura: “Madame Solano, cada vez que tinha uma dessas alucinações lascivas, murmurava de dentes cerrados ao tombar hirta sobre o leito no último espasmo, em pleno delírio final de uma volúpia bárbara, como que fulminada”. Essa passagem, de tom naturalista, mostra uma grande ênfase na sexualidade da personagem, em termos análogos a descrições de personagens afro-brasileiros¹⁷. Ainda que se trate de um delírio de Madame Solano, não se pode esquecer que tal processo teria começado com a aparentemente inocente vaidade de uma jovem burguesa:

¹⁶ *Comigo Não, Violão!*, de Cardoso de Menezes, AEPS, caixa 15 (1928).

¹⁷ Por exemplo: um jornalista comentava que, ao ser abordada em Petrópolis por um diplomata em uma viagem de trem, uma “senhora escura” “não cedeu. Portou-se como gente branca”, o que claramente indica que o recato sexual era uma idéia com forte conotação racial. “Trepações”, *Fon-Fon*, 4-12-20. Ver também “Vênus Negra” (*Fon-Fon*, 22-9-23), no qual uma “Vênus negra”, que após ter sido alvo da admiração do jornalista devido a seus dotes físicos, recebe ao fim o comentário: “Mas que catanga!”. Tanto a fixação do jornalista em seu desejo pela “Vênus” quanto seu comentário final mostram tanto uma racialização extrema da sexualidade como a tendência a descrever afro-brasileiros com tons naturalistas. O mesmo se aplica a artigo dizendo que enquanto beijos na mão ou na testa não seriam crime, “se for por exemplo, no catingueiro da mulata, isto é, no pescoço – o sujeito vai para a geladeira” (“As Entrevistas Momentosas”, *O Paiz*, 23-10-25).

Madame Solano depois de mirar-se mais uma vez com um sorriso de triunfo no grande espelho que ficava defronte do leito, voltou-se para a criada e acariciando com as mãos os seios, alisando os quadris, aprumou-se envaidecida, perguntando-lhe serenamente:

- Achas-me bela, Joana?

A criada fitou-a de alto a baixo e muito contente por poder lisonjeá-la, afastou-se para o meio da sala e pôs as mãos nas ancas, exclamando em tom solene:

Madame é mesmo bem feitinha de corpo!¹⁸

Para tornar clara sua tese (ou seja, de que a vaidade é um elemento que sexualiza as jovens senhoritas), o autor, pedagogicamente, além de descrever a personagem em delírio utilizando tais termos, ainda descreve na abertura do texto a criada em termos igualmente sexualizados, indicando que tais formas de vaidade poderiam aproximar ou mesmo igualar as jovens orgulhosas de sua civilidade às suas criadas. Em visões mais pessimistas, a situação poderia ser ainda mais grave, com as jovens melindrosas ainda mais associadas à disponibilidade sexual que suas criadas. Um exemplo é o de um jornalista, que descrevia o que seriam os comentários de “duas pretas que passavam”, ou seja, duas cozinheiras conversando sobre seu trabalho:

Dizia uma das tais negras à outra, referindo-se às damas do bom tom que passavam ao seu lado:

- É isto, só sabem vestir bem e andar remexendo os quartos pelas ruas?¹⁹.

O diálogo criado pelo autor é de certa forma mais explícito em seus objetivos, já que mostra as cozinheiras “negras” censurando o estilo de vida das “damas do bom tom”, com uma referência claramente formulada em termos sexuais, muito semelhantes ao que se descreveria uma “mulata” do teatro de revista. E o fato de tal censura partir de duas “negras” confere-lhe ainda maior força, pois, como se viu, a ascendência africana era vista como um elemento a reforçar a sexualidade de quem a possuísse. O comentário citado, estando na boca de uma pessoa cuja moralidade subentendia-se ser mais

¹⁸ *Careta*, nº 624, 5-6-20.

¹⁹ “O Bolchevismo na Cozinha”, *Fon-Fon*, 4-7-25, p. 3.

relaxada, ganha assim uma enorme contundência, afirmando virtualmente que tais “damas” exibiriam uma performance corporal tão erotizada quanto mulheres vistas como menos respeitáveis. Novamente raça e sexualidade, bem como classe, são utilizadas para expressar descontentamento sobre as novidades do mundo das relações de gênero desde o início do século.

Um outro exemplo é dado pelo cronista Mário de Haristal, que ao observar o “mundanismo carioca” de seu “ponto predileto na Avenida Rio Branco” (área muito freqüentada pela elite da capital), nota, a respeito de uma transeunte:

Mas aquela mocinha... Já passou... É estampa só! Modelo clássico de certas virgens contemporâneas, olha os homens com descaso, requebra os quadris, numa lúbrica provocação e sente-se com orgulho mulher para toda uma raça ao imaginar os desejos que provoca com a seminudez do corpo e o requebro musical das ancas²⁰.

Nota-se no texto do cronista um repertório de imagens classicamente utilizado para denotar a acessibilidade sexual, freqüentemente utilizado para descrever prostitutas e mulatas de teatro de revista. A idéia de alguém que “olha os homens com descaso” enquanto exhibe “a seminudez do corpo e o requebro musical das ancas” remete diretamente ao tipo da mulata. A figura da prostituta é igualmente um parâmetro possível desta crônica, em especial se for levada a conta a continuação do texto:

A natureza deu-lhe a estampa da mocidade, mas a civilização, roubando-lhe a alma terna e ingênua, essa cuja vida efêmera não devia passar dos ilusões platônicas do amor, precipitou-lhe o despertar do instinto e fá-la pensar antecipadamente na caça ao homem, matando-lhe assim todos os sonhos castos da puberdade.

A referência possível à figura da prostituta remete sem disfarces a uma imagem de total acessibilidade sexual encrustada em pleno mundanismo carioca²¹. A idéia de

²⁰ “Da Rua do Ouvidor ao Ponto Chic”, *Careta*, nº 683, 23-7-21.

²¹ Neste ponto me parece relevante a afirmação de Margareth Rago: “Num complexo campo de redefinição de papéis e de valores, a prostituta foi construída como um contra-ideal necessário para atuar como limite à liberdade feminina. A elaboração médico-policial de sua identidade facilitou a

que a civilização teria sido a causa da ruína da “mocinha” em questão indica que o autor parece sugerir que uma série de elementos da modernidade (são citados no texto o vestuário e a dança) estariam conduzindo jovens da elite a se igualarem a figuras inequivocamente sexualizadas, como a mulata e mesmo a prostituta²².

O recurso de relacionar as novidades do comportamento a imagens de acessibilidade sexual não era privilégio do jornalista citado. Em uma crônica o literato Antônio Torres utilizaria, sem disfarces, a figura da prostituta como paralelo ao estilo das jovens senhoritas da Capital²³. Discutindo a presença do cinema na cidade, Torres acha que “o cinema, em si nem é bom nem é mau”. Porém, crê que “no Rio de Janeiro, o cinema é altamente prejudicial. Só de raro aparece alguma fita capaz de instruir e de edificar o público”. As fitas francesas seriam sempre sobre o adultério, as italianas sobre “chamas da paixão”, enquanto as norte-americanas seriam sobre ambos os temas e ainda mais: “a brutalidade selvática dos vaqueiros, as correrias doidas por montes de matagais, o egoísmo metálico dos banqueiros, todo um conjunto complexo de qualidades de onde se extrai, como se isola na retorta um alcalóide, falta de elegância mental, ausência de sentimentos cavalheirescos e muita sensaboria ou mazorra”. Além disso, tais filmes seriam veículos de propaganda e completamente realistas e amorais, refletindo características norte-americanas. Com isto, seu reflexo no Brasil seria pernicioso por levar à imitação dos trajes por aqui:

Quem quiser aquilatar a influência do cinema no Rio basta-lhe deter-se meia hora numa avenida e ver passar as moças; com poucas exceções, o vestuário e o andar são evidentemente copiados das atrizes e meretrizes dos cinemas. Antigamente se distinguiam damas de família e damas de alegre vida, quando não pelo vestuário – modesto nas primeiras, espaventoso nas segundas – ao menos por certo saracoteado de ancas muito característico nas últimas e que altamente escandalizavam as senhoras honestas. Já agora é

internalização do modelo ideal de boa dona de casa, por oposição” (“Imagens da Prostituição na Belle Époque Paulistana”. Cadernos Pagu, nº 1, 1993, p. 34. Ver ainda *Os Prazeres da Noite: prostituição e códigos de sexualidade feminina em São Paulo (1890-1930)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991). Creio porém que a prostituta não foi a única figura utilizada para pressionar as jovens de classe média e alta a seguirem um padrão burguês de moralidade, e a mulata parece ser um claro exemplo neste sentido.

²² Outros autores acreditavam que tais modas do momento na verdade eram “exageros” de mulheres que, buscando ser elegantes, apenas soariam como aberrações. Salta aos olhos a tentativa de associar tais modas ao que hoje se chamaria de “novos-ricos” ou “emergentes”, o que seria um indicativo, nesta visão, de “falta de classe”. Ver “A Semana”, de Oscar Lopes em *O Paiz*, 18-1-20.

²³ “Se o Cinema é Útil”, *Gazeta de Notícias*, 1-5-20.

difícil distingui-las, porque o vestuário de todas é semelhante, sendo também igual em todas a gelatinosa trepidação das garupas.

Aqui Antônio Torres explicita de modo inquestionável sua visão de que as jovens melindrosas que desfilavam pelo mundo elegante da Capital se assemelhavam cada vez mais às prostitutas, tanto no que tange ao vestuário como no campo da performance corporal. Torres se permite mesmo aludir à postura dessas senhoritas através da expressão “gelatinosa trepidação das garupas”, muito próxima do comentário das “negras” citadas anteriormente a respeito das jovens “remexendo os quadris”, mostrando que o jornalista colocou na boca das cozinheiras uma fala que se remetia tanto à associação entre raça e disponibilidade sexual (a figura da “mulata”) como à total acessibilidade sexual (a figura da prostituta).

III

Em outros momentos, a crítica das novidades do século XX em termos raciais não se estruturava na idéia de hipersexualização, mas sim na oposição entre “barbárie” e “civilização”. O exemplo que se segue equipara de modo direto uma forma moderna de dançar à práticas temidas consensualmente aceitas como “negras”. Uma charge, após mostrar casal de dançarinos em plena diversão, anotava o diálogo:

- Quero ver se apronto o charleston.
- Só serve mesmo pra gente se divertir.
- Está enganada: serve para a capoeiragem dos salões²⁴.

Se um paralelo entre modas que se difundiam nos espaços elegantes da Capital e o que eram vistas como manifestações “negras” eram construídos com o objetivo de ridicularizar tais novidades, por certo não era outro o propósito de comparações semelhantes com a África, que radicalizam a visão de que as novidades do período se assemelhavam desagradavelmente à elementos encontrados entre populações mergulhadas na “barbárie”:

²⁴ *Careta*, nº 975, 26-2-27. Ver ainda “Nos Teatros”, *Correio da Manhã*, 24-1-20, sobre os “requebros” de “mocinhas da alta” ao som de sambas carnavalescos.

As negras moças ou velhas da tribo dos Massais da África Central enfeitam-se tanto com bugigangas, brincos, pulseiras e *pendentifs* como as nossas elegantes que passam pela Avenida Central²⁵.

É possível apontar outros exemplos tão explícitos quanto o supracitado. Um outro periódico publicou em 1920 uma fotografia de “moças diolas” mostrando duas africanas enroladas com panos na altura da cintura e tendo o tronco coberto apenas por alguns colares no pescoço. Ao lado das fotografias, um pequeno texto:

Duas melindrosas africanas. Os decotes um pouco mais profundos do que os que vemos no Municipal, as saias mais curtas do que as que passam pela Avenida, não impedem que as jovens senegalescas estejam perfeitamente obedientes ao momento elegante. Pulseiras e colares são do último *chic*. É o que se vê nas vitrinas da rue de la Paix e da rua do Ouvidor. Será que no Senegal se lê o *Chiffon*? Ou será da África que tiramos as nossas modas?²⁶.

Tais referências à África eram contundentes por lançar mão não apenas do apelo racial, mas também por acionarem a oposição entre “barbárie” e “civilização” para criticar o que se via nas ruas do Rio de Janeiro. Contudo, as semelhanças entre “melindrosas” e “moças diolas” são colocadas também em termos do quanto os dois grupos de mulheres estariam dispostas a exhibir partes do corpo em público, tornando este paralelo fundado também na imagem de acessibilidade sexual ostentada, na visão do cronista, pelas melindrosas. Assim, o autor constrói um quadro no qual todo o ocidente parece estar adotando padrões de comportamento semelhantes aos de selvagens africanos que não têm pudor em exhibir o corpo em público, imagem que mostra com precisão o importante papel desempenhado por concepções de raça, sexualidade e civilização na crítica à modernidade.

Talvez o cruzamento entre gênero, raça e sexualidade na estruturação de algumas percepções mais refratárias à modernidade tenha chegado a seu auge em uma

²⁵ “O Eterno Feminino”, *Careta*, nº 858, 29-11-24.

²⁶ “Bilhete”, *Fon-Fon*, 5-3-21. Outro exemplo semelhante está em *Fon-Fon*, 30-9-24. Há ainda “Mulheres Que Usam Calças”, *Eu Sei Tudo*, out/17, observando que a moda das calças femininas era ridícula e que tal vestimenta só era utilizado por africanas, asiáticas e proletárias européias.

charge denominada “Preto no Branco”, que sintetiza visualmente tais apreensões ao mostrar um casal caminhando na rua. O homem possui a pele escura e veste-se de modo tradicional. Ela, vestida à moda moderna. Dois observadores comentam: “São casados! Ela casou-se porque ele era o preto que tinha alma branca, e ele por sua vez casou-se porque ela tinha a alma preta”²⁷. Portanto, a passagem não esconde sua visão de que ter “alma branca” é comportar-se dentro dos padrões há muito estabelecidos, enquanto a “alma preta” é relacionada às novidades. A associação aqui é inequívoca: enquanto à raça branca corresponderia a tradição, os “pretos” seriam o equivalente racial da modernidade, que aparece aqui definitivamente “enegrecida”. O recado parece claro e dirigido para a juventude inserida na “vida moderna”, representada por seus tipos quintessenciais, o almofadinha e a melindrosa: ser moderno é comportar-se como um afro-brasileiro típico, com todas as implicações daí decorrentes.

IV

E os afro-brasileiros? O que pensariam disso tudo? Como sempre, trata-se de um desafio imaginar o que as platéias da cidade pensavam das peças que assistiam. E os autores das peças, bem como jornalistas, em geral eram de pele clara. No entanto, há uma importante exceção. Em 1926 foi fundada a Companhia Negra de Revistas, liderada por De Chocolat e formada apenas por artistas afro-brasileiros. Entre eles, nomes importantes, como os músicos Pixinguinha, Bonfiglio de Oliveira e Sebastião Cirino, a barbadiana Miss Mons e a estrela Rosa Negra. Uma passagem por sua peça de maior sucesso (*Tudo Preto*, de autoria de De Chocolat) pode ser útil como comparação com o cenário apresentado até aqui. Não para saber o que os afro-brasileiros pensavam, dado que certamente todos não pensavam a mesma coisa. Mas como uma possibilidade de contraponto.

Em *Tudo Preto*, a população afro-brasileira não está primordialmente associada à sexualidade, mas à identidade nacional. No início da peça, há uma conversa entre dois protagonistas, e Benedito aponta o lugar onde deve ser buscada a originalidade da peça: "No norte, na minha saudosa Bahia. Os nossos avós, quando vieram da África, construíram as primeiras palhoças na Bahia, e foram delas que saíram as primeiras mulatas e negras brasileiras". Ao que se segue uma "baiana" cantando uma música com

²⁷ Careta, n° 1064, 10-11-28.

letra cheia de dengues, no mesmo estilo das músicas compostas por Ari Barroso, em especial para Carmem Miranda nos anos 30. Em apoio a esta cena, canta-se “Cristo Nasceu na Bahia”, composição de Sebastião Cirino e Duque, que se tornaria a partir de então um clássico da música popular brasileira. Seu refrão dizia:

“Dizem que Cristo nasceu em Belém
A história se enganou
Cristo nasceu na Bahia, meu bem
E o baiano criou”

Patrício nota então que não conhecia esta naturalidade de Cristo, observando com entusiasmo: “Sim senhor! Não conhecia essa preciosidade! Também, nascido e criado em São Paulo!”. Ao que Benedito acrescenta: “Pudera, vivendo quase no meio estrangeiro, não tiveste tempo nem ocasião de conhecer o que deverias!”. Em seguida, canta uma modinha, “à nossa alma, à sensibilidade da nossa raça!”, para que Patrício não a confunda com “romanzas amacarronadas”. Nota-se então que os dois personagens principais simbolizam dois brasis diferentes. O baiano Benedito, não por acaso tendo o nome do santo de grande popularidade entre a comunidade negra, é depositário de uma cultura negra apontada como autêntica e fonte da mais pura brasilidade. Parecia aqui consolidada a associação, tão comum ainda nos dias de hoje, estado da Bahia com este imaginário da pureza da cultura negra. Por outro lado, Patrício desconhece as raízes do que é identificado como “cultura negra”, sendo por isto caracterizado quase como estrangeiro, em especial por viver no estado de São Paulo²⁸. A Bahia (por sinal, terra natal de De Chocolate) simbolizaria um "Brasil Negro", enquanto São Paulo seria a "Europa no Brasil"²⁹, sendo a primeira claramente identificada à brasilidade verdadeira.

Outro dado interessante é a apoteose da revista. As apoteoses, nas convenções do teatro de revista, tinham a função de funcionar como um *grand finale* para as peças,

²⁸ Não por acaso há referência às “romanzas amacarronadas”: o imigrante europeu é assim associado à uma cultura alienígena, enquanto o negro simboliza uma cultura nacional autêntica. Também é uma forma de referência à imigração estrangeira para o estado de São Paulo, em particular de italianos.

²⁹ A Bahia é um estado situado na região mais pobre do Brasil (nordeste), mas também uma das primeiras áreas de povoamento, ainda no século XVI. Pela sua grande população afro-brasileira e estagnação econômica, é frequentemente associada às tradições brasileiras, sendo sua capital (Salvador) verdadeiramente vista como “capital negra do Brasil”. Já São Paulo ascendeu rapidamente no século XIX, através do café e, posteriormente, da indústria, atraindo grande número de imigrantes estrangeiros. Ainda é o estado mais rico e populoso do Brasil.

quando a companhia inteira voltava ao palco para dançar ao som de alguma música, em geral de caráter exaltativo a alguma coisa. E a apoteose de *Tudo Preto* denomina-se “Mãe Negra”. O texto da peça não indica seu conteúdo, mas é imensamente provável que a peça reivindicasse o reconhecimento da contribuição negra na formação do Brasil, simbolizada na Mãe Negra. Hoje em dia tal símbolo é mais associado à idéia de que o Brasil não conhece o racismo. A ama-de-leite escrava nesse caso simbolizaria uma convivência harmoniosa desde os tempos da escravidão. Mas no contexto da década de 1920 este personagem assume outra conotação: tanto no Rio de Janeiro como em São Paulo, os afro-brasileiros lutavam para conseguir erigir monumentos em homenagem à Mãe Negra, assunto amplamente comentado na Capital Federal quando da encenação de *Tudo Preto*, e defendido por cronistas como Benjamin Costallat:

“Não devemos apenas querer bem ao negro, nem das negras fazer estrelas de teatro. O negro merece que lhe levantamos o monumento da gratidão brasileira”³⁰.

Esses movimentos acabaram por tornar-se bandeiras aglutinadoras dos movimentos negros do período. Com isto, é possível imaginar que a apoteose pudesse ser fundamentalmente uma tomada de posição política a favor dos movimentos pela construção do monumento à Mãe Negra, mas sem deixar de lado a exaltação a uma brasilidade fortemente associada à cultura negra.

Tudo Preto nos indica claramente uma maneira diferente de representar o papel dos afro-brasileiros na sociedade brasileira. A Companhia Negra de Revistas tentava posicionar os africanos e seus descendentes no centro da nacionalidade brasileira, origem dos traços vistos como mais característicos do Brasil (samba, capoeira, etc.). Ao defender a construção da estátua à Mãe Negra, a peça parecia acreditar que se tratava de uma maneira de reconhecer o fato de que desde os tempos da escravidão o trabalho dos africanos e seus descendentes era o que viabilizava a construção da pátria. Nunca encontrei indícios do que a população afro-brasileira tenha achado disso tudo, mas acredito que seja o suficiente para demonstrar que estereótipos freqüentes no mundo do entretenimento e da imprensa não eram a única maneira de pensar o lugar dos afro-brasileiros no universo sócio-cultural daqueles anos. Afro-brasileiros de carne e osso

³⁰ *A Notícia*, 24/04/1926.

tinham suas próprias idéias, e *Tudo Preto* é muito útil para indicar-nos como tais questões eram importantes e recebiam múltiplas leituras naquele contexto.