

[GABRIELA ORDONES PENNA]<sup>1</sup>

Doutora em Arte e Cultura Visual pela Universidade Federal de Goiás – UFG (2016).

Mestre em Moda, Cultura e Arte pelo Centro Universitário Senac São Paulo (2007).

[gabipenna@yahoo.com.br](mailto:gabipenna@yahoo.com.br)

# Que mulata é essa? As ilustrações de Alceu Penna para o show *Brasil Export* (1972)<sup>2</sup>

*Who is this mulatto woman?  
Alceu Penna's illustrations of the Brasil  
Export show (1972)*

[94]

**[resumo]** Alceu Penna (1915–1980), criador da coluna *As Garotas do Alceu* em *O Cruzeiro*, se tornou referência em moda e comportamento pelas suas ilustrações em meados do século XX. Ao lado dessa atuação na imprensa, desenvolveu uma sólida e pouco conhecida carreira desenhando figurinos para espetáculos diversos entre as décadas de 1930 e 1970. Este artigo aborda a carreira de Penna como figurinista dos palcos dos cassinos ao teatro de revista até chegar aos shows tipo exportação, estes últimos difusores da mulata como objeto de desejo nacional. *Brasil Export* (1972), de Abelardo Figueiredo, para o qual o artista cria figurinos, se destaca no conjunto da sua produção, porque aponta ausências importantes para compreender a imagem da mulata que dele emerge.

[palavras-chave]

Alceu Penna; mulata; ilustração de figurinos; *Brasil Export*.

**[abstract]** Alceu Penna (1915–1980) creator of the column *As Garotas do Alceu* in *The Cruzeiro* magazine became a reference in fashion and behavior by his illustrations in the mid-twentieth century. Alongside this activity in the press, he developed a solid and little-known career designing costumes for several shows between the 1930s and 1970. This article discusses his career as a costume designer from casinos to the export shows that will spread the mulatto woman as a national object of desire. *Brasil Export* (1972) by Abelardo Figueiredo for which the artist creates costumes stand out in all of its production, because it points to important absences to understand the image of the mulatto woman who emerges from it.

**[keywords]** Alceu Penna; mulatto woman; costume illustration; *Brasil Export*.

## Alceu Penna, também um figurinista

Alceu de Paula Penna (1915-1980) facilmente poderia passar despercebido dos radares históricos de meados do século XX. No entanto, a despeito de seu jeito tímido, suas criações ecoaram de forma contundente no Brasil. Seu rosto escondia-se atrás das imagens de vestidos e roupas de passeio que desenhava para a seção *Portfólio Modas* em *O Cruzeiro* e nas colunas de moda de *A Cigarra*. Seu primeiro sucesso, a coluna ilustrada *As Garotas do Alceu* (1938-1964), imprimiu seu nome na história da imprensa, como referência em moda e comportamento de uma geração de jovens que se dividiam entre o desejo de modernização e o modelo vigilante e ainda hegemônico que relegava a mulher à posição secundária na sociedade.

Se seu nome viveu pelo que inspirou nas páginas das principais revistas do país, é também verdade que ele construiu para si próprio uma carreira tão importante, porém menos conhecida, quanto essa como figurinista, que atravessou as suas quatro décadas de atividades profissionais (1930-1970).

Do glamour dos cassinos, da fase hollywoodiana do Teatro de Revista à emergência da mulata nos shows exportação, a partir dos anos 1970, ele emprestou seu pincel a numerosas criações. Alceu Penna já era colaborador do *Diários Associados* quando começou a desenhar peças gráficas e figurinos para os principais cassinos do Rio de Janeiro, como o emblemático Cassino da Urca<sup>3</sup>.



Figura 1 - Alceu Penna, década de 1950.  
Fonte: Jornal Estado de Minas (BH). Acervo: Gedoc.

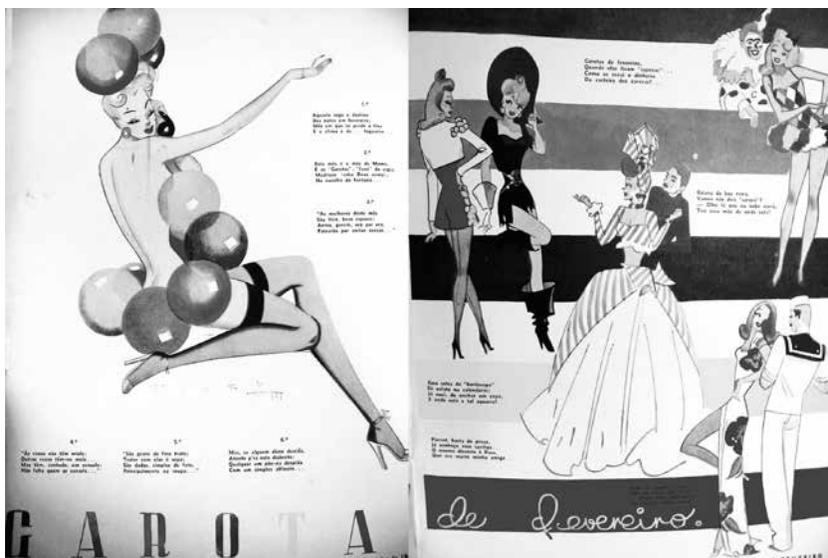


Figura 2 - *As Garotas do Alceu*, 7 de fevereiro de 1942. *O Cruzeiro*.  
Fonte: Jornal Estado de Minas (BH). Acervo: Gedoc.

Transitando nesses bastidores, Alceu firmou uma amizade com a cantora Carmen Miranda. Ela era uma estrela em ascensão meteórica, que o empresário Joaquim Rolla havia "roubado" do rival Cassino Copacabana (1923-1946)<sup>4</sup>. Durante a turnê da cantora pelos Estados Unidos, eles se reencontraram novamente na Feira Mundial de Nova York (1939) e o artista chega a assessorar alguns de seus *looks*<sup>5</sup>.

A década de 1940 é marcada por investimentos pesados na profissionalização da cena do entretenimento brasileiro, que sofria de uma falta de especialização das profissões ligadas às artes. A própria definição de figurinista era ainda incerta. Muitas vezes, confundido com estilista e costureiro, ou seja, profissionais da moda em geral (BONADIO, 2015).



Figura 3 - Menu criado por Alceu Penna para o Cassino da Urca, *circa* 1940. Acervo pessoal Alceu Penna (RJ).

São Paulo assiste à modernização do teatro, especialmente com o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), a partir de 1948, enquanto no Rio de Janeiro uma nova fase do teatro de revista<sup>6</sup> emerge com as companhias de Carlos Machado (1908-1992) e Walter Pinto (1913-1994)<sup>7</sup>.

Nesse contexto Alceu Penna trabalha com as duas grandes figuras da cena do entretenimento brasileiro em meados do século XX: Silveira Sampaio e Chianca de Garcia<sup>8</sup>. Ele assinou figurinos para os shows *Quem roubou meu samba?* (1953), de Chianca, *No país dos Cadillacs* (1954) e *Brasil de Pedro a Pedro* (1955), de Silveira Sampaio.

*Brasil de Pedro a Pedro* foi apresentado também na boate Béguin do tradicional Hotel Glória no Rio de Janeiro e produzido por Eduardo Tapajós, diretor artístico do hotel e um dos responsáveis pela retomada de seu prestígio social no começo dos anos 1950. O espetáculo contava uma paródia da chegada de Pedro Álvares Cabral ao Brasil recepcionado pelos índios, culminando em uma história da confraternização das raças. Seguindo a linha do teatro musicado, o formato era caricato e cômico – misturam-se índios, europeus, congado, baianas, descobrimento do Brasil em um caldeirão de referências.

Alceu Penna aparece em destaque no encarte da produção. Ele posa em uma página inteira junto a um vestido bordado usado pelo elenco português e um croqui de mulheres de saias rodadas típicas das baianas. O rebuscamento do vestido e a feminilidade da silhueta contrastam com os corpos estilizados e pouco detalhados do croqui de baianas, que, como se verá, é uma pista importante para entender seu desenho e a mulher que do seu trabalho emerge.



[ 97 ]

Figura 4 - Livreto do show *Brasil de Pedro a Pedro* apresentado na boate Bequin do Hotel Glória, RJ. 1955.

Acervo pessoal Alceu Penna (RJ).



Figura 5 - Parte interna do livreto do show *Brasil de Pedro a Pedro* mostra Alceu Penna segurando um dos seus croquis desenhados para o show. 1955.

Acervo pessoal Alceu Penna (RJ).

A atenção notável que Penna recebe no encarte acima referido era algo incomum, pois, normalmente, a atenção se voltava para as estrelas e no máximo para o diretor famoso. É certo que ele não era um anônimo, uma vez que seu nome era referência na imprensa como árbitro da moda e elegância nas publicações do gigante *Diários Associados*, tal como mostra a reportagem *De Pedro a Pedro* em *O Cruzeiro* de 3 de dezembro de 1955. O repórter referia-se ao artista como "Alnosso", para reforçá-lo no trocadilho como "prata da casa" e uma (rara) foto do artista acompanhava o texto.

No fim da década de 1940, Alceu desenha o "guarda-roupa" da estreia de Bibi Ferreira no teatro de revista com *Escândalos 1950*, em 3 de março de 1950, no Teatro Carlos Gomes. Infelizmente, todo o trabalho foi consumido em chamas em um terrível incêndio que mobilizou a classe artística cerca de um mês após a estreia.

A partir dos anos 1960 as revistas já não conseguiam manter o público e qualidade das produções. Ao mesmo tempo que o samba-canção retoma seu lugar nas boates de Copacabana, a palavra vedete começa a ser substituída, gradativamente, por bailarina ou dançarina. Começa uma transição do formato do teatro de revista para os shows que marcaram a década seguinte: tipo exportação.

### A transição do teatro de revista para o sistema *export*

Sem transparecer as agitações políticas a que o Brasil estava imerso na década de 1960, que inicia com a renúncia do presidente Jânio Quadros (1917-1972) e culmina com o Golpe Militar em 1964, Alceu Penna é chamado por Carlos Manga (1928-2015) para assinar sua mais nova produção – *Frenesi* (1966) no Golden Room do Copacabana Palace.

A história do show se passava, inicialmente, no século XVII e contava a história do rei Barba Roxa, vivido por Paulo Araújo (se consolidaria no seriado *A Grande Família* na década de 1970), e suas sete mulheres. O rei, depois de amaldiçoado pelo sádico mago vivido pelo comediante Grande Otelo (1915-1993) fica condenado a viver várias vidas, repetidamente. Depois de sete gerações, finalmente, o perfil das suas esposas muda drasticamente de damas alvas e recatadas para mulheres negras dançarinas de escola de samba.

Os figurinos de Alceu Penna atravessam diferentes temporalidades, como se observa em seus croquis, que vão desde vestidos caracterizados na Baixa Idade Média, passando por vestimentas típicas de baianas, tops e tangas de passistas de escola de samba até comportados vestidos coquetel inspirados na moda *Op art* de Paco Rabanne (1934-) e André Courrèges (1923-2016). É notável como os figurinos das mulheres negras mostram mais o corpo desnudo do que das mulheres brancas, parecendo haver uma diferenciação no pudor desses corpos aos olhos de Alceu e dos produtores do espetáculo.

Tal como muitas das montagens do tipo, *Frenesi* também explorou na temática e nos quadros elementos ligados ao imaginário brasileiro, como carnaval, samba e baianas, mas introduziu uma figura que, até então, não ocupava espaço de destaque junto a vedetes consolidadas aos moldes das atrizes norte-americanas: a mulher negra mestiça, dançarina, que se convencionou chamar de mulata nos palcos do teatro de revista.

As mulatas Esmeralda Barros e Marinês<sup>9</sup> cercavam Grande Otelo em fotografia para o *Correio da Manhã* em 1966, sugerindo uma proximidade racial partilhada. Ele faz um gesto de comoção e orgulho, levando as mãos ao peito, como se estivesse sendo arrebatado pela beleza estonteante das duas, que vestiam roupas diminutas evidenciando o corpo não tão distante das colegas vedetes brancas. O direcionamento pós-64 primava pela associação com o capital internacional, com vultosos investimentos do Estado, que suprimiu os direitos de cidadania dos trabalhadores como uma das estratégias para se chegar ao objetivo (RIDENTI, 2003).



Figura 6 – Croqui show Frenesi com as esposas do Barba Roxa no contexto dos anos 1960. Acervo pessoal Alceu Penna (RJ).



Figura 7 – Fotografia de Grande Otelo, a grande estrela do show, entre as mulatas Esmeralda e Marizez para o show *Frenesi*. 1966. *Jornal Correio da Manhã*. Acervo: Hemeroteca Biblioteca Nacional Digital (RJ).

A realidade opressora contrasta com uma reportagem veiculada na revista *Manchete* em 6 de julho de 1974 sobre a mais nova invenção brasileira: a tanga. A revista declara sem pudor "A tanga é nossa". A roupa era uma versão diminuta do biquíni tradicional, porém mais "cavada". As imagens de belas mulheres na praia são facilmente associadas a um produto genuinamente brasileiro (o uso do pronome possessivo (nossa) deixa claro), não a tanga em si, mas a irreverência e a sensualidade que ela evocava.

O sexo (e a exploração da imagem da mulher) se constrói como uma estratégia para fazer circular receita. A beleza feminina tendeu, ao longo da história de sua representação servir ao desejo. Simone de Beauvoir (1980) lembra que a beleza da mulher variou bastante ao longo do tempo, mas se uma coisa permaneceu constante foi o fato de exigir que seu corpo fosse um objeto passivo e inerte, pois a mulher destina-se à possessão e ao desejo.

A intenção era que o país fosse um exportador de sucesso, com produtos de qualidade, que pudessem ser identificados facilmente como *made in Brazil*. Os militares buscavam formar uma imagem de país internacionalmente robusto. Os ícones do mestiço, o samba e o carnaval, a exemplo da Era Vargas, já não serviam mais isoladamente para esse propósito, estavam desgastados.

É curioso perceber que a censura militar não era moralizante, ou seja, não se prestava a vigiar a sexualidade, as imagens (femininas) veiculadas em jornais e revistas, mas garantir que o poder permanecesse onde "deveria ficar", a conter os opositores ao regime.

[100]

O sexo provou ser um recurso extremamente vendável e atrativo, desde os primórdios do teatro de revista pelas vedetes, mas naquele ponto precisava-se de algo mais original para o mercado externo. Nesse sentido, começam a proliferar casas, shows e espetáculos no Rio de Janeiro, recebendo estrangeiros ávidos por paisagens, música, comida e mulheres, mas não quaisquer mulheres. A mulher negra mestiça, dançarina, conhecida por mulata, que vinha, timidamente, conquistando espaço nos palcos, nesse momento ganha os holofotes. Ela é o mais novo símbolo nacional. As mais famosas casas noturnas do tipo estiveram nas mãos de Oswaldo Sargentelli (1923–2002)<sup>10</sup>: Sambão (1969), Sucata (1970) e Oba-Oba (1973), esta última foi referência em Ipanema.

Esses shows exibiam quadros de música e dança muito bem produzidos, protagonizados por um time de belas mulatas, exaltando o país e sua abundância, invariavelmente seminuas ou em roupas diminutas, similares às vistas nas passarelas das escolas de samba. O enredo se torna, por vezes, quase inexistente tal como as roupas das dançarinas. Nesse contexto, a sensualidade e a erotização desse corpo se tornam concretas e explícitas, ancoradas no que se convencionou chamar de *shows tipo exportação*.

É interessante perceber que na maior parte dos registros fotográficos, especialmente do Sargentelli, as mulatas se posicionavam em fila, com as pernas levemente flectidas, lembrando as precursoras coristas do teatro de revista de onde esses shows claramente se inspiraram.

O lugar da mulata no *sistema export* vai encontrar justificativa em arraigadas noções coloniais de identidade feminina mestiça. Segundo Eduardo Paiva (2011), a mestiçagem desde o descobrimento esteve associada à sensualidade e sexualidade, fruto de uma ocupação eminentemente masculina.

Esse imaginário será retratado por Gilberto Freyre (2006), que retoma um ditado popular "Branca para casar, mulata para f., negra para trabalhar" (pp. 9–10). A mulata servia à luxúria e aos prazeres dos seus senhores e era superior à negra que servia exclusivamente ao trabalho, pois em seu corpo circulava sangue branco, suas características recebiam acento desse fenômeno, ainda que misturado.



Figura 8 – As mulatas do Sargentelli aparecem em revistas masculinas, evidenciando ainda mais o corpo miscigenado como um objeto. Revista *Homem*, agosto, 1976. Acervo pessoal Aníbal Penna (BH).

Nesse sentido, entendemos a própria origem do termo "mulato", que carrega o estigma eugenista da mistura proibida entre negros e brancos. A palavra consta no primeiro *Dicionário Enciclopédico da Língua Portuguesa*, publicado em Coimbra no século XVIII. Segundo a obra de referência, a palavra "mulato" é derivada de mula, animal gerado de diferentes espécies (HILL, 2008).

Na segunda metade do século XIX, o Brasil Imperial se vê às voltas com teorias a respeito de raça e miscigenação que circulavam na Europa contaminadas pelo positivismo, evolucionismo e materialismo. As teorias europeias, que condenavam a miscigenação, no entanto, não poderiam ser abraçadas em sua totalidade no país, pois significaria admitir o fracasso de uma nação que, de forma promissora, acabava de nascer.

Lilia Schwarcz (1993), na sua obra *O espetáculo das raças*, evidencia a proliferação de centros de produção de ideias e teorias a respeito do país e sua conformação racial pelos chamados "homens da ciência". Surgem teorias a respeito da origem do homem brasileiro e a mais difundida delas ficou conhecida como Teoria do Branqueamento, que conheceu seu auge de aceitação entre 1880 e 1920.

A inferioridade da raça negra condenada pelas teorias eugenistas seria resolvida pelas miscigenações sucessivas, levando a um quadro racial dividido entre brancos, crioulos e mestiços. Cada vez mais aceita dentro daquele contexto, era uma maneira dos teóricos se distanciarem de práticas de segregação em relação ao negro, mas também mantê-lo em uma escala de submissão e inferioridade latente (SKIDMORE, 1989).

A antropóloga Mariza Corrêa (1996) acrescenta que se discutia na literatura médica se os mulatos eram ou não estéreis como as mulas – um híbrido oriundo do cruzamento entre éguas e jumentos. Essa discussão evidenciava o lugar marginal dos frutos da mistura entre brancos e negros, colocando o mulato como um desvio da normalidade.

Além disso, esse pensamento evoca um imaginário de um contato sexual com a mulher negra mestiça sem restrições e perigos da procriação degenerada.

Se o corpo miscigenado era algo a ser superado com o passar dos anos, o corpo feminino resultante dessa mistura racial era ainda mais problemático, uma vez que carregava uma dupla marginalidade: além de miscigenado, feminino.

Durante o governo militar a imagem da mulata se torna símbolo de uma terra abundante e receptiva, seus atributos corporais deveriam seduzir o estrangeiro, atraí-lo e convencê-lo da pujança nacional. Se o mestiço fora anteriormente um agente nacional, nesse momento a mulata passa a ser um objeto da nação (CORREA, 1996).

Esse corpo, quase um patrimônio econômico brasileiro, uma *commodity*, foi regulado de maneira firme, por códigos de aparência, predicados e comportamento. Isso vai ao encontro da máxima alardeada pelo especialista em mulatas, Oswaldo Sargentelli, para quem não bastava apenas ser mulata, tinha que saber sambar.

Havia, portanto, uma distinção entre essas mulheres. Para ser uma mulata, não bastava ser uma mulher negra mestiça, mas tinha que atender a predicados físicos e aptidões específicas. Mulata, portanto, é menos uma conformação de raça e mais uma designação profissional, nesse período ligada aos shows exportação<sup>11</sup>.

Para ser mulata a pele deveria ser marrom – nem muito escura nem clara demais –, os traços tinham que afastar a lembrança negra, ou seja, o nariz chato, os lábios grossos, o cabelo frisado, indicativos de negritude (DÍAZ-BENÍTEZ, 2010).

Além disso, essa mulher tinha que ter ginga, samba no pé, simpatia, quadris generosos, coxas grossas e torneadas, seios empinados, firmes. Assim, o tipo ideal da mulata profissional atendia a uma combinação "confortável" entre as características físicas negras e brancas, em que a negra deveria receber menor acento.

Além de respeitar um modelo de beleza específico, a mulata profissional devia antes de tudo encarnar toda a aura de desejo em torno dela. Isso se dá, em particular, numa forma de interação com o público: ela tem de seduzir. Sua capacidade de sedução, em última instância, constitui a prova de sua efetiva capacitação profissional (GIACOMINI, 2006).

No final dos anos 1980, o Senac no Rio de Janeiro chegou a ministrar um inédito Curso de Formação Profissional de Mulatas. Sim, no Rio de Janeiro, *locus* da mulata por excelência, cartão-postal do Brasil no exterior, sede das principais casas noturnas do gênero e berço das escolas de samba do país.

A mulata bonita, de corpo violão, boa sambista e sedutora é produzida segundo um determinado modelo. De acordo com Sonia Giacomini (2006), o segredo reside na seleção das mulheres, um processo meticuloso, a produção da mulata profissional. Dessa forma, o show de mulata é como uma prova de que a mulata brasileira é tudo o que dela se diz e imagina: encontram-se aí, no palco, para quem quiser ver, as mulatas brasileiras autênticas.

### Alceu Penna desenha um Brasil *Export*

O nome do show já diretamente sugeria um Brasil para exportação. Com o apoio do empresário e banqueiro Roberto Simonsen Neto, os proprietários dos cassinos Stardust de Las Vegas contrataram Abelardo Figueiredo para montar o espetáculo.

Abelardo era um dos nomes mais emblemáticos da noite paulistana com a casa O Beco e para o show reúne um elenco estelar, tal como ele descreve:

Trouxe Elza Soares da Itália, onde estava morando; tirei Marly Tavares, a estrela do Skindô, das mãos de Sérgio Mendes, no Caesar's Palace de Las Vegas; convenci o grande bailarino e coreógrafo americano 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 (1931-2010) e os figurinos assinados por Alceu Penna (1915-1981), que nesse momento já era um veterano na criação de costumes. Cyro e Alceu formavam uma dupla afinada, uma vez que trabalharam juntos nos desfiles-espetáculos da Rhodia Têxtil durante a Fenit entre 1963 e 1970.



Figura 9 - Cartaz do show *Brasil Export* com a predominância das cores da bandeira brasileira verde e amarela. 1972. Acervo pessoal Alceu Penna (RJ).

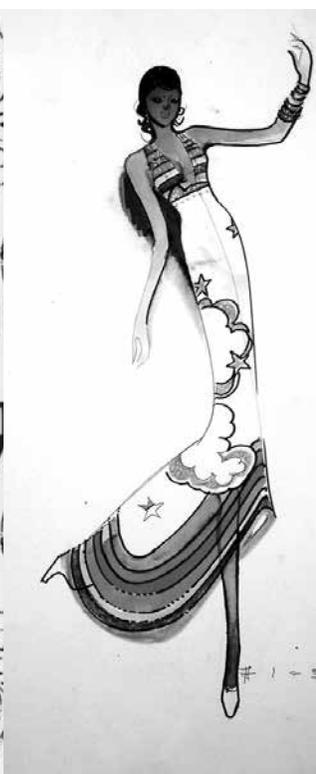


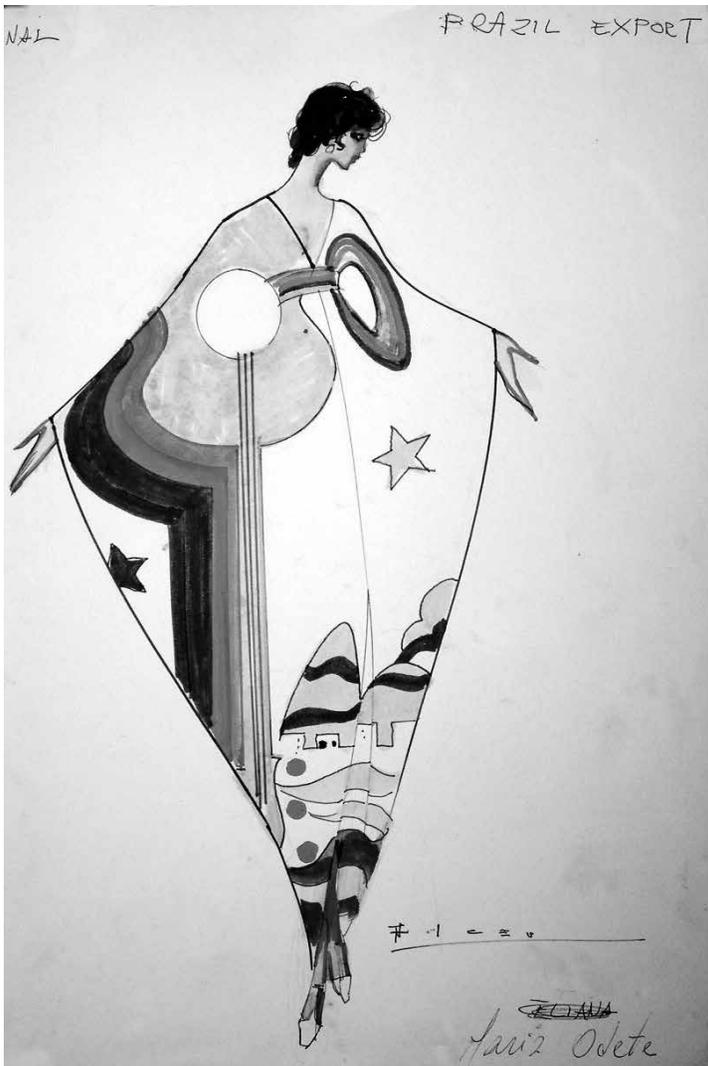
Figura 10 - Figurino desenhado para Elza Soares. Show *Brasil Export*. 1972. Acervo pessoal Alceu Penna (RJ).

*Brasil Export* explorou todos os estereótipos brasileiros em um caldeirão de referências, que Abelardo era especialista em fazer: baianas, mulatas, Rio de Janeiro com suas belezas naturais que aparecem nas estampas dos figurinos de Alceu Penna encontrados no seu acervo pessoal.

Para Elza Soares ele desenhou um vestido frente única de fundo claro, arco-íris e nuvens com um barrado de arco-íris, devidamente identificada pelo seu nome no croqui, junto ao nome do espetáculo. Ao lado, porém, do nome de Elza está escrito Pittman riscado, provavelmente referente a Eliana Pittman<sup>12</sup>.

Eliana não se recorda exatamente do figurino, mas, vagamente, de ter algo com estrelas, arco-íris, Rio de Janeiro – referindo-se provavelmente às estampas desenvolvidas por Alceu Penna. Sobre o figurinista não se lembra pessoalmente, porém se recorda dele como um nome forte da moda<sup>13</sup>. Elza Soares afirma ter participado do show, mas não se lembra do figurino<sup>14</sup>. Assim, paira uma dúvida para qual cantora esse figurino foi destinado. Além desse ele criou para uma certa "Maria Odette" um *caftan* com as estampas do Corcovado, o mar, estrelas e um violão, em clara referência à Bossa Nova, que fazia um efeito curioso onde a cavidade central do instrumento encontrava o vazado da roupa abaixo dos braços. A Maria Odette famosa nesse período era a Bianchi, que ficou reconhecida, nacio-

nalmente, após defender as músicas *Boa palavra* em 1966 no II Festival da Música Popular da TV Excelsior e *Um Dia* no II Festival da Música Popular Brasileira da TV Record. No entanto, ao ser contatada, ela disse não se lembrar desse show ou mesmo de ter participado<sup>15</sup>.



[ 104 ]

Figura 11- Figurino desenhado para Maria Odette. Show *Brasil Export*. 1972. Acervo pessoal Alceu Penna (RJ).

Essa informação está de acordo com a ausência da associação da cantora ao espetáculo na imprensa e na biografia de Abelardo Figueiredo. É possível que muitos desenhos de figurinos encontrados em seu acervo pessoal nunca tenham saído do papel. O croqui é importante para a execução dos modelos, feitos por costureiras e não pelo artista, que apenas os concebia visualmente. Mas, se saíram, podem ter sofrido mudanças consideráveis no momento da confecção, algo muito comum, uma vez que a roupa pensada no papel precisa adequar-se ao corpo e às condições do ambiente.

No acervo de Alceu Penna foi encontrada uma ilustração do show que, provavelmente, foi desenhada para a modelo e atriz Elke Maravilha (1945-2016)<sup>16</sup>. Intitulado nesse trabalho de a Loira Vedete, esse desenho se destaca dos demais feitos para o show, por ser uma mulher branca de farta cabeleira loira, um penteado que a modelo e artista exibiu no período, como se pode observar na montagem de *O Cordão Encantado*, de Luiz Marinho, em 26 de junho de 1974.

A última ilustração que compõe a série é a intitulada aqui *Mulata Rosa Shock* que usa um microvestido estampado com um violão semelhante ao do figurino de Maria Odette. Contrariando as expectativas, estava escrito show *Circus* (1973). Pelo exame de fotografias de *Circus* pesquisadas nas revistas *O Cruzeiro* e *Manchete*, essa estampa não aparece nem nos figurinos ou cenário e destoa completamente da temática do espetáculo. Adicionalmente, há escrito no croqui "Salette", possivelmente a dançarina mulata Salette Rebouças, que participou de *Brasil Export*.



Figura 12- Figurino Mulata Rosa Shock. Show *Brasil Export*. 1972. Acervo pessoal Alceu Penna (RJ).



Figura 13 - Figurino Loira vedete. Show *Brasil Export*. 1972. Acervo pessoal Alceu Penna (RJ).

No lugar das vedetes brancas, agora são as mulatas as grandes estrelas. Abelardo Figueiredo (2008, p. 189) relembra da importância dessas mulheres em seus espetáculos:

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, em que ele usa tom erotizado, certa mitificação em relação às mulatas, tratando-as como objetos de sua posse: "Minhas mulatas". Seu discurso indicava a visão sobre elas. Tanto que ele faz uma comparação clara entre Marina Montini e Gabriela, personagem do romance do escritor baiano Jorge Amado – *Gabriela, Cravo e Canela* (1958), que é descrita como bela, ingênua e faceira, mas sexualmente provocante.

Ao lado de famosas como Marina Montini – a musa exótica de 1,80 metro que ocupava as aquarelas do pintor Di Cavalcanti –, estavam Salete Rebouças, a Miss Bahia, e Marly Tavares, que já havia trabalhado com Abelardo no show *Skin-dô* na década de 1960 e era considerada uma veterana, pois começou sua carreira nos palcos de Carlos Machado no teatro de revista.



Figura 14 - Figurino mulata-baiana. Show *Brasil Export*. 1972. Acervo pessoal Alceu Penna (RJ).

[106]

Relativo à ala feminina de destaque do show, no arquivo de Penna há uma ilustração, intitulada aqui por *Mulata Baiana*<sup>17</sup>, que se despe até a completa nudez e exhibe no glúteo esquerdo um timbre "Brasil Export". Não há nome escrito no desenho que indique ou dê pistas sobre a identidade dessa mulher.

No entanto, uma reportagem do *Correio da Manhã*, de 18 de novembro de 1971, a respeito do show, falava sobre uma mulher mulata chamada Nixon "uma tremenda mulata tipo exportação" vestindo shorts e que em suas pernas e barriga exibia um carimbo com os dizeres *Brasil Export*<sup>18</sup>. Ao ser perguntada sobre Nixon, Elza Soares afirma que ela foi sua criação e se chamava Nadir, cuja carreira ela impulsionou, primeiramente, como modelo e depois como dançarina na época<sup>19</sup>. É importante ressaltar a escassez de informações disponíveis sobre a identidade dessas mulheres. Cantoras e atrizes mais proeminentes como Elza Soares e Eliana Pittman não ofereceram problemas nesse sentido, afinal não se encaixavam no rótulo de dançarinas. À despeito da cor da pele, elas não eram "mulatas", ou seja, não se encaixavam nessa categoria profissional. Algumas exceções são Marly Tavares e a célebre Marina Montini, com ampla informação sobre suas trajetórias na imprensa, especialmente.

Abelardo Figueiredo continuou a investir nessa linha de shows com o apoio da Embratur entre 1976 e 1979 idealizando *Holiday in Brazil* e *Meu Brasil Brasileiro*, que teve temporadas na sua casa O Beco e fora do país também, seguindo a mesma linha de *Brasil Export*.

### Imagens da mulata *export*: Uma ausência presente

Roland Barthes (2012) resalta uma espécie de purgatório mitológico, pelo qual os artistas devem passar para se tornarem lendários, junto de um legado que deixam para trás. Na mesma medida, há também uma necessidade de classificá-los, de associá-los como uma espécie a seu gênero.

Alceu começa a sua carreira assinando figurinos de shows dos cassinos do Rio de Janeiro e espetáculos do teatro de revista, onde as belas vedetes encantavam o público com números bem coreografados e vestidas com figurinos que faziam jus aos seus invejáveis atributos físicos.

Na sua carreira na imprensa, que manteve de forma paralela, encontrou sucesso e reconhecimento do público feminino, mas não somente, nos editoriais de moda e na coluna *As Garotas*. Esta última inspirou uma geração inteira de jovens brasileiras com uma moda ousada na medida e uma língua afiada que desafiava os papéis femininos tradicionais em vigência no período (PENNA, 2010).

Se ele emprestou a elas sua sensibilidade e elegância no vestir, certamente, elas lhe deram mais: a sua carreira. Não há como não notar que a mulher ocupa um lugar de destaque na sua trajetória profissional e, naturalmente, em seus desenhos. Se o purgatório de Erté (1892-1990) é a mulher, ou melhor, as mulheres, pode-se pensar que o "purgatório" de Alceu Penna também o é (BARTHES, 2009).



Figura 15 - Cartaz do filme *A mulata que queria pecar*, 1977. Ziraldo.

Fonte: Cinemateca Brasileira. Banco de Conteúdos Culturais. Disponível em: [http://www.bcc.org.br/cartazes/cartaz\\_fb/024883](http://www.bcc.org.br/cartazes/cartaz_fb/024883). Acesso em: 31 fev. 2014.

Mas dizer que o purgatório de Alceu são as mulheres não é suficiente. Porque essa afirmativa não esclarece sobre a mulher que seus pincéis privilegiaram, aquela que ele imortalizou em cada escolha de traço, cores e formas.

A série *Brasil Export* surge em meio aos documentos do seu arquivo e da sua produção como um farol, que se destaca em um oceano de imagens produzidas em mais de trinta anos de profissão como desenhista.

Há uma certa expectativa ao desenhar uma mulher mulata, especialmente, durante o período da apoteose dos shows exportação. O ilustrador Ziraldo, por exemplo, criou em 1977 um cartaz para o filme *A mulata que queria pecar*. A mulata de Ziraldo era extremamente curvilínea, seios abundantes, quadris arredondados, cintura pequena e glúteos avantajados. Ela está envolta em uma serpente em clara alusão à passagem bíblica de Adão e Eva, em que esta sucumbe à tentação da serpente e come a maçã envenenada, condenando-os à expulsão do paraíso. A serpente simboliza o pecado, a tentação, a corrupção, diretamente associados à mulata. O corpo dessa mulher servia ao interesse de propaganda ao mercado estrangeiro durante o governo militar, mas também com isso estimulou uma profusão de imagens como esta associada à volúpia, orgias e fantasias, que não pareciam encontrar eco nos desenhos de Alceu.

O artista criou para o show cinco imagens. À primeira ideia que vem à mente é de um imaginário brasileiro. As estampas nos croquis remetem aos cartões-positais mais famosos do Rio de Janeiro – este que continuava sendo o centro cultural do país, mesmo perdendo o posto de capital.

Dessas cinco imagens, duas são de mulheres brancas – a ilustração de Maria Odette e a da Loira Vedete, supostamente feita para Elke Maravilha. Por outro lado, compõem as mulheres mulatas da série a ilustração de Elza Soares, a Mulata Rosa Shock e Mulata Baiana. Essa distinção, contudo, não é feita senão pela cor da pele. Elas são incrivelmente similares. Elza Soares, a Mulata Baiana e a Mulata Rosa Shock possuem traços delicados, nariz afilado, corpos longilíneos tanto como as manequins internacionais quanto as deusas feéricas desenhadas por Penna para moda e shows de cassinos e teatro de revista.

É perceptível que a figura da mulher negra e mulata é praticamente inexistente antes da década de 1960 no seu trabalho. Um dos primeiros que trouxe essa figura de forma mais contundente foi o já falado show *Frenesi* (1966). Em certo croqui para esse show uma mulata dançarina aparece sendo seduzida por um homem branco. Um corpo marrom vivo contrasta com as cores claras e apagadas das mulheres ao fundo. Ela está com pouquíssima roupa, enquanto as outras estão vestidas em trajes elaborados, casacos, vestidos. Seu semblante de olhos fechados parece se curvar à imagem do homem ao seu lado – tão branco quanto apagado. Ela é o centro, mas não está no comando, pois é também o objeto.

O mundo da moda, no qual Alceu Penna construiu a sua carreira primordialmente, era dominado pela supremacia dos padrões de beleza europeu e norte-americano. Os cadernos de alta-costura do artista, onde ele registrou os lançamentos das *maisons* até meados do século XX, revelam uma teia monocromática da ausência de diversidade racial, compatível com a maior parte das manequins do período.

É apenas a partir da década de 1960 que a mulher negra miscigenada começa a figurar em concursos de beleza, para além de clubes como o Renascença de Cultura Negra, a exemplo do Miss Guanabara com Aizita Nascimento (1939-) e Vera Lucia Couto<sup>20</sup>.



Figura 16 – Show *Frenesi*. 1966.  
Acervo pessoal Alceu Penna (RJ).

A revista *Manchete* em 18 de junho de 1960 destaca a Miss Renascença Dirce Machado<sup>21</sup> no Rio de Janeiro como a grande sensação do Miss Guanabara. Segundo a reportagem, Dirce era recepcionista de cabeleireiro na Tijuca, carioca, de 1,65 metro distribuído em 58 kg e manequim 44. Um corpo, sem dúvida, curvilíneo.

A revista *O Cruzeiro*, da mesma data, cobriu o mesmo concurso e referiu-se às candidatas mulatas como *semi-coloreds* e *produto* genuinamente brasileiro. Atenção para a designação *produto*, não mulher, assim como para a expressão *semi-coloreds*, que indicava uma pele nem totalmente branca nem totalmente negra. Essa última expressão, também, pode ser pensada pela preconceituosa expressão usada para referir-se à população negra como "pessoas de cor".

A ausência de mulheres negras e mulatas na profissão de modelo internacional só começa a dar sinais de mudança a partir de um marco na fotografia de moda: em 1965, Richard Avedon fotografa a modelo Donayle Luna para uma das mais emblemáticas revistas de moda, a *Harper's Bazaar* (BONADIO, 2010).

Esse movimento ecoa no trabalho da multinacional têxtil Rhodia, para a qual Alceu trabalhou como consultor, estilista e figurinista. O famoso time de manequins, talvez as primeiras consideradas profissionais, encarnavam tipos físicos variados, como Luana, uma mulher negra, e Mailú, uma mulher de ascendência oriental, condizentes com a noção de brasilidade que a empresa se esforçava para atrelar aos seus produtos (BONADIO, 2015).

Até mesmo *As Garotas* inspiradas nas norte-americanas *The Gibson Girls*<sup>22</sup> não apresentavam tipos físicos diversificados. Eram figuras brancas, com uma variação pequena entre loiras e morenas, com uma cinturinha impossível de tão pequena, quadris arredondados, mas muito longilíneas.

Rudolph `Piper (1976, p. 88) enfatiza as características físicas de uma *pin-up*, como *As Garotas*:

Ela possui olhos grandes, uma boca larga que ri, mostrando os dentes muito brancos, um busto que poderia servir de cabide, nádegas que fariam com que um atirador revirasse os olhos, coxas acolchoadas e tornozelos decentes. Seios, nádegas, sorriso: eis de que é composta a *pin-up* (...).

[109]

No entanto, a falta de diversidade racial no trabalho de Alceu Penna também encontra correspondência na construção eugênica de um ideal nacional, para além de padrões estrangeiros de beleza. Os croquis evidenciam uma colonialidade estética, inserida em uma história de discursos e imagens tecidas sobre a mulher negra mestiça brasileira.

A ilustração do figurino de Elza Soares mostra uma figura de cabelos lisos, que, se não fosse pela cor da pele, jamais se faria entender por uma representação de uma mulher negra. É ainda mais surpreendente ao comparar a ilustração de Alceu à aparência de Elza Soares na época. A cantora estava lançando seu LP *Elza Pedre Passagem* (1972) e seu visual na capa não poderia estar mais em consonância com o movimento *black power*: uma cabeleira alta e firme – o penteado símbolo do orgulho negro, da luta pela igualdade racial.

O Brasil vivenciava a exploração máxima da mulher negra miscigenada nos palcos de casas de shows e ao mesmo tempo nos EUA ascendiam movimentos liderados por Martin Luther King e Malcom X, que travam batalhas contra a segregação racial. O Brasil absorve os ecos dessas lutas. Inspirado pelo movimento *black power* e pelas lutas de independência das colônias portuguesas na África, que vê surgir um orgulho da raça negra, em 1978 eclode o Movimento Negro Unificado (STAM, 1997).

Na ilustração da Mulata Baiana e a Mulata Rosa Shock o símbolo do orgulho da raça negra aparece, porém nesta última a cabeleira é cor-de-rosa. Uma cor um tanto inesperada, mas que perfazia a ideia do exótico e fantasioso; ideias muito associadas à imagem que, por vezes, se construía ao redor da mulata, principalmente aos olhos do estrangeiro. Roland Barthes (2012) fala que o pen-

teado é o acessório maior, pelo qual o artista experimenta no corpo feminino as transformações que precisa elaborar, como um alquimista, um objeto novo – o penteado não é corpo nem acessório, mas partilha dos dois. A alquimia de Alceu Penna, talvez, foi a de empregar um símbolo de orgulho racial em imagens de mulatas branqueadas.

Nota-se nas imagens de *Brasil Export* outras ausências também. Não há corpos velhos, maduros ou mesmo gordos e flácidos. A Mulata Baiana, por exemplo é longilínea, pernas e braços tão longos que chegam a ocupar a maior parte do espaço do desenho, possui curvas controladas, glúteos pequenos. Da mesma forma Elza Soares e a Mulata Rosa Shock obedecem a esse padrão.

Talvez, a exceção seria o desenho de Maria Odette, pois não há como observar seu corpo, totalmente escondido em um *caftan* bufante. Como não existem registros que a cantora Maria Odette participou da montagem – ela era ligeiramente fora dos padrões corporais –, não há como avaliar a figura nesse sentido. No entanto, é intrigante que, em meio a imagens tão desnudas, uma em especial esteja tão coberta a ponto de não mostrar nem mesmo a sua silhueta.

Magreza e juventude é algo que atravessou a produção de Alceu como um todo. O corpo que ele propagou era o ideal daquele momento, magro, sem exageros, porque as curvas deveriam existir, marcando a cintura e pernas torneadas tão bem encarnadas pelas *pin-ups*. Ele compartilhou desse padrão de feminilidade, que deveria servir ao olhar dos milhares de homens que retornavam para casa dos *fronts* de batalha na Segunda Guerra Mundial.

Esse era também o corpo das vedetes, que Alceu Penna tanto vestiu ao longo de sua carreira como figurinista dos cassinos e das revistas. A exigência das pernas de fora não parecia ser apenas dos produtores das revistas, mas também de Alceu. Sua mulher, ao que tudo indica, precisava de algumas boas doses de exposição da pele, para levar a sua assinatura no canto direito do papel.

O corpo é um elemento importante no desenho do artista. E ele não parece se importar que assim o seja, pelo contrário, o esforço é de ressaltá-lo. Ele é a expressão primeira de onde parte a mulher que desenha. Nesse sentido pensa-se sobre a Mulata Baiana com vestimentas que remetem ao passado colonial brasileiro. A brancura das roupas rouba a cena em contraste com a cor escura da pele.

A saia volumosa da baiana vai caindo por terra, aos poucos, mostrando de forma crescente seu corpo em um jogo fetichista de um quase *strip-tease* perante o olhar do expectador. Existe um orquestramento. Alceu escolhe, cuidadosamente, a porção exata de pele que deseja evidenciar e a roupa regula essa aparição. A roupa e o corpo orquestram um jogo de mostrar e esconder. Ela se distancia da sua corporeidade e passa para uma outra existência. Não é uma mulher, mas uma imagem e uma visão.

Um jogo entre relevar e esconder é posto em ação, em que sugerir é muito mais poderoso que mostrar, afinal ela está de costas e evoca a imaginação do observador. A atenção se volta, novamente, para as nádegas. É como se o *strip-tease* fosse o enredo e as nádegas, finalmente, o desfecho. A imagem parece existir por causa dessa parte do corpo tão popularmente valorizada no Brasil e difundida largamente nos shows exportação.

Diferentemente das outras imagens da série *Brasil Export* que possuem nomes atrelados, como Elza Soares e Maria Odette, essa mulher não tem nome. Sua única designação está marcada no seu corpo, na sua nádega com os dizeres *Brasil Export*. Esse parece ser o *punctum* tal como Barthes (2009) se refere, um desvio na imagem, aquilo que inquieta: o timbre indica a sua procedência e confirma seu status de objeto.

Ao contrário da atenção voltada para os membros superiores tidos como mais belos e castos desde o século XVI, em detrimento das pernas, um simples suporte do corpo, a beleza do século XX consagra um interesse justamente

pelas partes inferiores (VIGARELLO, 2006). As pernas são desnudadas em shorts e as nádegas ganham o exterior com as tangas de Ipanema.

Esse acento no desenho do artista pode ser entendido como uma evidência do des pudoramento ligado ao corpo feminino e uma consequente erotização, uma vez que o deslocamento de interesse pelas partes inferiores do corpo revela a atenção pelos órgãos sexuais, antes encobertos por volumosos tecidos.



Figura 17 - Detalhe do figurino Mulata Baiana. Show *Brasil Export*, 1972. Acervo pessoal Alceu Penna. Rio de Janeiro, RJ.

O destaque que as nádegas ocupam no desenho da Mulata Baiana em detrimento do rosto e de outras partes do corpo, remete à uma expressão popularmente conhecida, difundida em letras de músicas: "Raimunda, feia de cara, boa de bunda". A sua autoria é desconhecida e controversa, mas há uma chance de ter surgido justamente nesse momento exportação, que criou um monumento à bunda, símbolo carnal da mulata e que ecoou fortemente no exterior em cartões-postais. Não é coincidência que, segundo o bureau de informações *ProScore*, na década de 1920 Raimunda era o 18º nome mais usado no Brasil, e desde os anos 1980 – momento da apoteose das mulatas export – não consta nem entre os 200 mais populares<sup>23</sup>. É certo que com a difusão dessa expressão pejorativa, muitos pais optaram por não vincular suas filhas a uma carga simbólica tão pesada.

Não é à toa que a bunda ganha destaque no croqui de Alceu Penna. Essa parte do corpo foi extensamente explorada nos shows exportação, em detrimento de rostos e seios, tornando-se símbolo máximo da brasilidade. É como se essa mulher negra miscigenada e dançarina deixasse de existir como uma pessoa. Ela é um objeto.

A substituição da parte pelo todo é o efeito de uma prática de representação semelhante ao estereótipo: o fetichismo. Ele é marcado pela intervenção da fantasia na representação do que é essencial à noção de pessoa: sua integridade e autenticidade. Fetichismo implica também deslocamento. O interesse sexual pela genitália, foi deslocado para as nádegas. Estereótipo e fetichismo aqui marcam o modo pelo qual foi racionalizada a existência da mulher negra e como foi legitimada sua presença nas hierarquias mais baixas de ser humano. (DAMASCENO, 2008).

Pensando a distância entre a mulher mulata e sua imagem construída e difundida durante o regime militar, Michel Foucault (1988) colabora em *Isto não é um cachimbo*, pela obra de René Magritte Ceci n'est pas une pipe (1926), ao questionar a função clássica da representação plástica, ou seja, seu suposto compromisso em ser fiel a "realidade". A forma entregaria o seu conteúdo, em uma correspondência direta? A imagem de um cachimbo, que não é um, inquieta. Ele é "desmedido, flutuante e ideal – um simples sonho ou ideia de um". Existe um texto que rotula a imagem, uma legenda, mas ele é incapaz de mostrar o cachimbo.

A imagem da mulher mulata em *Brasil Export* é como o cachimbo, e o timbre no seu glúteo a sua legenda. Seria essa marca suficiente para compreendê-la? A mulata que não é uma, um corpo que não é seu, uma história inventada. Ela é uma promessa, sem dúvida, inserida em um discurso, mas como tal ele é incapaz de dar conta de toda a sua complexidade.

### Fechando as cortinas

Alceu Penna criou para si um mundo povoado por mulheres, das jovens, espartas 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 de Alceu – figuras raras de se ver na sua obra – em *Brasil Export*. Foram poucas e muito peculiares. Com seu olhar sedimentado na moda e em tudo o que girava em torno dela, mesmo se tratando de figurino, Alceu criou figuras de mulatas em consonância com a moda psicodélica em voga nas ruas nos anos 1970. Em um jogo de "mostra e esconde" o ilustrador cumpriu com a difícil missão de desenhar figurinos para um show tão "despido" quanto um tipo exportação.

Alceu Penna compartilhou amplamente do modelo ideal de beleza branca moldada pela indústria estrangeira e, certamente, o propagou, tal como fez durante mais de trinta anos na revista *O Cruzeiro*. Não à toa, as suas mulatas são as mais brancas que se pode pensar.

Elas pertencem a um momento histórico. Foram tecidas nesse imaginário das "mulatas exportação", da venda desse produto nacional da abundância. Ele partilhou disso, assim como do padrão de beleza do *statement* europeu e norte-americano. Elas eram lindas, brejeiras, pareciam sambar muito bem na ponta dos seus pincéis, mas eram, paradoxalmente, brancas. Seus trabalhos não espelham a diversidade racial ou mesmo corporal em seus desenhos.

No entanto, a importância dessa série de ilustrações reside no apontamento de uma ausência no trabalho do artista, afinal é a única a ancorar sua temática no sistema *export* de forma tão clara. É dessa ausência que se firma a presença das escassas mulheres negras mestiças em sua obra e que se delinea a mulher que, predominantemente, é privilégio de seu olhar e de seus pincéis.

[Recebido em: 24/06/2016]

[Aprovado em: 28/07/2016]

## NOTAS

[1] Da Universidade Federal de Goiás – UFG. Autora do livro *Vamos Garotas! Alceu Penna, moda, corpo e emancipação feminina* (1938–1957) (AnnaBlume/FAPESP, 2010). Pesquisadora e sobrinha-neta do ilustrador mineiro Alceu Penna. Pesquisadora e produtora executiva da exposição *Alceu Penna é 100!*, que comemorou o centenário do artista e ocorreu no Centro de Referência de Moda em Belo Horizonte (2015), sob curadoria de Maria Claudia Bonadio.

[2] Este artigo deriva da pesquisa de doutorado intitulada *Produções de sentidos em um arquivo pessoal: As ilustrações de figurinos de Alceu Penna para o show Brazil Export (1972)*, desenvolvida no Programa de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual na UFG e concluída em 2016 com financiamento da Capes. A grafia de Brasil para o show *Brazil Export* foi usada com “Z” na tese de doutorado, em respeito à grafia utilizada nos próprios croquis feitos pelo ilustrador. No entanto, no cartaz da produção e na imprensa, o show era referido com grafia de acordo com as normas da língua portuguesa, ou seja, Brasil com “S”.

[3] Ele foi originalmente concebido como um hotel-balneário em 1922. No entanto, é apenas em meados da década que a casa se moderniza e vira símbolo de luxo nas mãos do empresário mineiro Joaquim Rolla. Saiba mais: PERDIGÃO, João; CORRADI, Euler. *O rei da roleta, a incrível vida de Joaquim Rolla, o homem que inventou o Cassino da Urca e transformou a história do entretenimento no Brasil*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.

[4] O Hotel Copacabana Palace foi inaugurado em 1923 pelo empresário Octávio Guinle. Projetado pelo arquiteto francês Joseph Gire e inspirado nos hotéis Negresco, em Nice, e Carlton, em Cannes. Na década de 1930, o Golden Room foi inaugurado como a primeira casa de espetáculos da América Latina. Saiba mais: CASTRO, Ruy. *Carmen: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

[5] Apesar dessa colaboração ter ocorrido, não é possível determinar precisamente quantos e quais figurinos usados pela cantora em seus filmes foram assinados por Alceu Penna. Sua colaboração ocorria de maneira informal, e nos filmes da cantora não há créditos para o ilustrador (BONADIO & GUIMARÃES, 2010). No Museu Carmen Miranda, também não existem, até o momento, registros de nenhuma assinatura do artista em roupas ou acessórios usados por Carmen disponíveis no acervo, comprovada por uma visita guiada à instituição em dezembro de 2015 pelo diretor César Balbi.

[6] Esse é um gênero que data do século XIX. Consistia em um tipo de espetáculo de variedades brasileiro, com quadros de música e dança, anedotas, alegorias e esquetes, no qual se criticam os fatos mais em evidência no momento. Nesse início é conhecido por revista do ano. As produções tinham por foco mais os textos do que a encenação, ainda bem modesta. A segunda fase acontece entre as décadas de 1920 e 1930 com o empresário Manoel Pinto. Entra o componente da nudez feminina influenciada pela Cia Ba-ta-clan. O auge é em meados do século XX, quando o filho de Manoel, Walter, cria uma companhia luxuosa, repleta de elementos fantásticos na coreografia, figurino e cenários. Essa última fase áurea do teatro de revista – a partir da década de 1960 ele entra em declínio – coincidiu com o fechamento dos cassinos pelo presidente Eurico Gaspar Dutra em 1947.

[7] Carlos Machado foi produtor de inúmeros shows e dono de várias boates que marcaram a cena carioca, como a Night and Day e Montecarlo. Seu estilo de show era um pouco menos apoteótico do que o de Walter Pinto, que construiu a sua imagem calcada em um marketing pessoal pesado, chegando a aparecer mais que as estrelas. Saiba mais: PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. *Viva o rebolado! a vida e morte do teatro de revista brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

[8] Eduardo Chianca de Garcia (1898–1983) foi um dramaturgo, jornalista e cineasta português radicado no Brasil. Fez uma bela carreira como diretor artístico do cassino da Urca e se tornou um pioneiro nas telenovelas brasileiras, como em *Coração Delator*, de 1953, na extinta TV Tupi. Silveira Sampaio (1914–1964) foi um ator, autor, produtor e diretor de teatro nos anos 1950 e 1960. Pioneiro do estilo talk show na TV brasileira com o “Bate papo com Silveira Sampaio” na Record em São Paulo. Saiba mais: [www.funarte.gov.br](http://www.funarte.gov.br).

[9] É notável a falta de informação sobre essas mulheres. Muitas nem sobrenome ostentavam, como Marinês. Apenas algumas se tornaram conhecidas, como Marina Montini. Ela aprendeu a desfilas após ser escolhida Miss Renascença e Miss Guanabara, tendo então sido convidada para ser modelo da Bloch Editores. Marina chamou a atenção do pintor Di Cavalcanti (1897–1976) nas páginas da revista *Manchete* na década de 1960. Ela posou para ele, diariamente, entre 1969 a 1976 e acabou se tornando sua musa.

[10] O samba já era algo de família, pois era sobrinho de Lamartine Babo (1904–1963), consagrado compositor de marchas carnavalescas. Começou a sua carreira no rádio no fim da década de 1940, mas logo migrou para a TV Tupi apresentando programas como *O preto no branco* (1957–1964) e *Advogado do diabo*. A expressão popular “ziriguidum” é atribuída a ele.

[11] Diferentemente de etnia, que prevê um pertencimento grupal, portanto cultural, a raça pode ser definida como “populações que diferem significativamente nas frequências de seus genes”. FROTA-PESSOA, O. Raça e eugenia. In: SCHWARCZ, L.M. *Raça e diversidade*. São Paulo: Edusp/Estação Ciência, 1996, p. 29.

[12] Eliana Leite da Silva (1945–), conhecida por Eliana Pittman, é uma cantora e atriz brasileira. Ela iniciou a carreira em 1961 ao lado do padrasto, o saxofonista americano Booker Pittman. Emplacou sucessos nos anos 1960 e 1970, como *Viola enluarada*, e estrelou shows, muitos de exportação.

[13] PITTMAN, Eliana. Conversa informal. (Messenger). 9 de fevereiro de 2016. Originalmente empregada: PENNA, Gabriela Ordones. *Produções de sentidos em um arquivo pessoal: as ilustrações de figurinos de Alceu Penna para o show Brazil Export (1972)*. Tese (Doutorado) em Arte e Cultura Visual. Universidade Federal de Goiás, 2016.

[14] SORAES, Elza. Entrevista. (Por telefone). Entrevistadora Gabriela Ordones Penna. 25 de fevereiro de 2016. Originalmente empregada: PENNA, Gabriela Ordones. *Produções de sentidos em um arquivo pessoal: as ilustrações de figurinos de Alceu Penna para o show Brazil Export (1972)*. Tese (Doutorado) em Arte e Cultura Visual. Universidade Federal de Goiás, 2016.

[15] BIANCHI, Maria Odette. Conversa informal. (Messenger). 15 de dezembro de 2015. Originalmente empregada: PENNA, Gabriela Ordones. *Produções de sentidos em um arquivo pessoal: as ilustrações de figurinos de Alceu Penna para o show Brazil Export (1972)*. Tese (Doutorado) em Arte e Cultura Visual. Universidade Federal de Goiás, 2016.

<sup>[16]</sup> Elke Maravilha, nome artístico de Elke Georgievna Grunnupp, foi uma manequim, modelo e atriz brasileira nascida na Rússia. Nos anos 1950, ainda em Minas Gerais, onde fixou residência com a família ao emigrar para o país, foi Glamour Girl, o concurso de beleza mais tradicional do Estado, que lhe deu visibilidade para perseguir carreira no Rio de Janeiro. Elke foi uma das manequins preferidas da costureira mineira Zuzu Angel e de Guilherme Guimarães. Em 1972 começou na TV como jurada do programa *Cassino do Chacrinha*. Um dos seus últimos trabalhos foi o espetáculo *Elke canta e conta*, que comemorou seus 70 anos de carreira. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org>>. Acesso em: 18 set. 2014

<sup>[17]</sup> Essa ilustração recebeu o título nesse trabalho de mulata baiana por mostrar uma mulher negra miscigenada, dançarina, popularmente conhecida por mulata desde os primórdios do teatro de revista brasileiro, que usa uma vestimenta inspiradas nas baianas.

<sup>[18]</sup> CORREIO DA MANHÃ. 18 de novembro de 1971, p. 3. Acervo Biblioteca Nacional Digital. Rio de Janeiro, RJ.

<sup>[19]</sup> SOARES, Elza. Entrevista. (Por telefone). Entrevistadora Gabriela Ordones Penna. 24 de fevereiro de 2016. Belo Horizonte, BH. Originalmente empregada: PENNA, Gabriela Ordones. *Produções de sentidos em um arquivo pessoal: as ilustrações de figurinos de Alceu Penna para o show Brazil Export (1972)*. Tese (Doutorado) em Arte e Cultura Visual. Universidade Federal de Goiás, 2016.

<sup>[20]</sup> Não foi encontrada data de nascimento ou morte, apenas referências de sua importância nos concursos de beleza negra.

<sup>[21]</sup> Não foi encontrada data de nascimento ou morte, apenas referências de sua importância nos concursos de beleza negra.

<sup>[22]</sup> O termo *pin-up* foi primeiramente usado em 1941, apesar da prática de desenho de mulheres sensuais datar do século XIX. As Gibson Girls do norte-americano Charles Dana Gibson fizeram história no final do século XIX e nas primeiras décadas do século XX. Gibson começou seu trabalho na *Life Magazine*, mas chegou a contribuir com outras revistas como a *Bazaar* e *Weekly*. Alberto Vargas (1896-1982) e George Petty (1894-1975) tornaram-se, mais tarde, expoentes do gênero. As *pin-ups* estamparam pôsteres e calendários, tornando-se populares entre os soldados americanos, durante a Segunda Guerra Mundial. Betty Grable ficou famosa nas estampas desses pôsteres, assim como Josephine Baker, Lauren Bacall, Marilyn Monroe, Kim Novak, entre outras. PENNA, Gabriela Ordones. *Vamos Garotas! Alceu Penna, moda, corpo e emancipação feminina*. São Paulo: AnnaBlume, 2010.

<sup>[23]</sup> Disponível em: <<http://www.proscore.com.br/site/index.php>>. Acesso em: 15 jun. 2016

[ 14 ]

## REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Tradução: Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

\_\_\_\_\_. *O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições 70, 2009.

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

BONADIO, Maria Claudia. *O fio sintético é um show! moda, política e publicidade Rhodia S/A. 1960-1970*. Campinas, 2005. Tese (Doutorado), Universidade Estadual de Campinas.

\_\_\_\_\_. GUIMARÃES, Maria Eduarda A. Alceu Penna e a construção de um estilo brasileiro: modas e figurinos. In: *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 16, n. 33, p. 145-175, jan./jun. 2010.

\_\_\_\_\_. As modelos negras na publicidade de moda no Brasil nos anos 1960. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL DE MODA, 3º, 2010, São Paulo, Anais... Disponível em: <[http://www.coloquiomodacom.br/anais/anais/6-Coloquio-de-Moda\\_2010/69020\\_As\\_modelos\\_negras\\_na\\_publicidade\\_de\\_moda\\_no\\_Brasil\\_dos.pdf](http://www.coloquiomodacom.br/anais/anais/6-Coloquio-de-Moda_2010/69020_As_modelos_negras_na_publicidade_de_moda_no_Brasil_dos.pdf)>. Acesso em: 10. dez. 2015

\_\_\_\_\_. *Moda e publicidade no Brasil nos anos 1960*. São Paulo: nVersos, 2014.

CASTRO, Ruy. Carmen: uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

\_\_\_\_\_. Ruy. *A noite do meu bem: a história e as histórias do samba-canção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

\_\_\_\_\_. Ruy. *Estrela solitária: um brasileiro chamado Garrincha*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CORRÊA, Mariza. Sobre a invenção da mulata. In: *Cadernos Pagu* (6-7), 1996: p. 35-50. Disponível em: <<http://www.ieg.ufsc.br/admin/downloads/artigos/31102009-091413correa.pdf>>. Acesso em: 11 out. 2014.

DAMASCENO, Janaina. O corpo do outro. Construções raciais e imagens de controle do corpo feminino negro: caso da Vênus Hotentote. In: FAZENDO GÊNERO 8 - CORPO, VIOLÊNCIA E PODER, de 25 a 28 de agosto de 2008, Florianópolis.

DANTAS, Audálio. A mídia e o golpe militar. In: *Estudos Avançados*. São Paulo, v. 28, n. 80, p. 59-74, abril. 2014. Disponível em: <http://ref.scielo.org/f3j7mc>. Acesso em: 2 mar. 2016.

- DÍAZ-Benítez, María Elvira. *Nas redes do sexo: os bastidores do pornô brasileiro*. São Paulo: Zahar, 2010.
- FREYRE, Gilberto. *Casa grande e senzala*. São Paulo: Global, 2006.
- FIGUEIREDO, Abelardo. *O show não pode parar*. São Paulo: Editora Sapucaia, 2008.
- GIACOMINI, Sonia Maria. *Mulatas profissionais: raça, gênero e ocupação*. In: Estudos Feministas, Florianópolis, 14(1): 336, janeiro-abril/2006. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ref/v14n1/a06v14n1>>. Acesso em: COMPLETAR.
- HILL, Marcos César de Senna. *Quem são os mulatos?: sua imagem na pintura modernista brasileira entre 1916 e 1934*. Belo Horizonte, 2008. Tese (Doutorado), Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG.
- JUNIOR, Gonçalo. *Alceu Penna e as Garotas do Brasil: moda e imprensa 1933/1980*. São Paulo: CQL, 2004.
- NEVES, Flávio Menna Barreto. *Apostas encerradas: o breve império do Cassino Quitandinha*. Petrópolis: Globalmídia Comunicação, 2009.
- PAIVA, Eduardo França. *Corpos pretos e mestiços no mundo moderno: deslocamento de gentes, trânsito de imagens*. In: AMARANTINO, Marcia. PRIORI, Mary. (orgs.). *História do corpo no Brasil*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. *Viva o rebolado: vida e morte do teatro de revista brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.
- PENNA, Gabriela Ordones. *Vamos Garotas!: Alceu Penna, moda, corpo e emancipação feminina (1938-1957)*. São Paulo: AnnaBlume/ FAPESP, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Produções de sentidos em um arquivo pessoal: as ilustrações de figurinos de Alceu Penna para o show *Brazil Export* (1972)*. Goiânia, 2016. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Visual), Universidade Federal de Goiás.
- PERDIGÃO, João; CONRRADI, Euler. *O rei da roleta: a incrível vida de Joaquim Rolla*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.
- PIPER, Rudolf. *Garotas de papel: história da pin-up brasileira em 170 ilustrações*. São Paulo: Ed. Global, 1976.
- PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: USP e Perspectiva, 1988.
- RIDENTI, Marcelo. *Cultura e política: os anos de 1960-1970 e sua herança*. In: FERREIRA, Jorge Et DELGADO, Almeida Neves (Orgs.). *O Brasil Republicano: os tempos da ditadura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- SANTOS, Raphael Bispo. *Feminilidade a dedo: danças, performances e erotismos no show bussiness brasileiro*. In: ACENO, vol. 1, n. 2, p. 25- 39, ago. a dez. de 2014. ISSN 2358-5587.
- SCHWARCZ, L. M. *Raça e diversidade*. São Paulo: Edusp/Estação Ciência, 1996.
- \_\_\_\_\_. *O espetáculo das raças*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- STAM, Robert. *Tropical multiculturalism: a comparative history of race in brazilian cinema and culture*. Duke University Press, 1997.
- SKIDMORE, Thomas E. *Preto no branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.
- VIGARELLO, Georges. *História da beleza: o corpo e a arte de se embelezar, do renascimento aos dias de hoje*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.