

ELLEN KARIN DAINESE MAZIERO

**MULHERES E CARNAVAIS NA CIDADE DO RIO DE JANEIRO:
representações do corpo (1961-1980)**

**Assis
2018**

ELLEN KARIN DAINESE MAZIERO

**MULHERES E CARNAVAIS NA CIDADE DO RIO DE JANEIRO:
representações do corpo (1961-1980)**

Tese apresentada à Faculdade de Ciências e
Letras de Assis – UNESP – Universidade
Estadual Paulista para a obtenção do título de
Doutora em História (Área de Conhecimento:
História e Sociedade)

Orientadora: Profa Dra. Zélia Lopes da Silva

**Assis
2018**

Catálogo elaborado pela Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca da
Universidade Estadual de Londrina

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

M476m Maziero, Ellen Karin Dainese.
Mulheres e carnavais na cidade do Rio de Janeiro: representações do
corpo (1961-1980) / Ellen Karin Dainese Maziero, 2018.
236 f. : il.

Orientadora: Zélia Lopes da Silva.
Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual Paulista Júlio
de Mesquita Filho. Faculdade de Ciências e Letras, Assis.
Inclui Bibliografia.

1. Mulheres - Brasil. 2. Mulheres cariocas. 3. Carnaval. 4. Transgressão.
I. Silva, Zélia Lopes da. II. Título.

396:394.25 (81)(091)

Ellen Karin Dainese Maziero

MULHERES CARIOCAS E CARNAVAIS: corpo e transgressão (1961-1980)

Tese apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, para obtenção do título de Doutora em HISTÓRIA. (Área de Conhecimento: HISTÓRIA E SOCIEDADE)

Data da Aprovação: 01/03/2018

COMISSÃO EXAMINADORA


PRESIDENTE: PROFA. DRA. Zélia Lopes da Silva - UNESP/ASSIS


MEMBROS: PROFA. DRA. Tânia Regina de Luca - UNESP/ASSIS


PROFA. DRA. Priscila David - UNIP/ASSIS

PROFA. DRA. Helenise Monteiro Guimarães - UFRJ/RIO DE JANEIRO


PROFA. DRA. Lidia Maria Vianna Possas - UNESP/MARÍLIA

*Dedico esta tese aos meus amados pais, José Donizete Maziero e
Cirene Maria Dainese Maziero, os principais companheiros desta
longa e intensa jornada.*

AGRADECIMENTOS

Escrever uma tese de doutorado nunca é uma tarefa fácil, ainda mais quando a pesquisa, a escrita e o desenvolvimento das análises ocorrem conjuntamente aos compromissos profissionais assumidos. Ao refletir sobre essa longa jornada que não circunscrevo somente aos anos dedicados à escrita da tese, mas também ao período da graduação e do mestrado, percebo quantas foram as realizações alcançadas, as amizades iniciadas em razão da UNESP/Assis e os aprendizados decorrentes da elaboração de duas pesquisas. Os desafios enfrentados, especialmente nessa última etapa, ajudaram a constituir a pessoa que sou hoje, e, sem dúvida, o caminho teria sido muito mais árduo se eu não tivesse ao meu lado pessoas com as quais pudesse contar e que me auxiliaram das mais diversas formas.

Agradeço, em primeiro lugar, à minha orientadora, Zélia Lopes da Silva, por todos esses anos de orientação, amizade, paciência, incentivo e pelas fundamentais contribuições a este trabalho. É certo que o professor orientador desempenha um papel importante na trajetória intelectual de seus alunos. Posso afirmar, sem recorrer a exageros, que Zélia, pela dedicação ao ofício da História, pelo rigor profissional e, particularmente, por me instigar a prosseguir na vida acadêmica, deixa marcas ainda mais profundas no meu ser. A ela minha eterna gratidão.

Aos meus amados pais por me ensinarem a não desistir diante dos obstáculos da vida e por estarem sempre ao meu lado. Obrigada pelo amor, pela dedicação e por todo o aporte fornecido para a realização desta tese.

À minha querida avó, Idalina Bigotto Dainese, pelas orações, pelo afeto e por me ensinar a ter fé, essencial em determinados momentos da vida.

À professora Tania Regina de Luca, presente em minha trajetória intelectual desde a graduação, pelas importantes contribuições às minhas pesquisas e, especialmente, pelas críticas e apontamentos realizados durante o Exame de Qualificação. Sou grata também à professora Priscila David, pela leitura minuciosa de meu texto e por facilitar, junto à ENGEMAP, a elaboração dos mapas que constam nesta tese. A elas, agradeço, imensamente, por terem colaborado, com suas orientações precisas, para o prosseguimento e finalização deste trabalho.

Aos colegas e amigos da EMEF. Des. Paulo Colombo Pereira de Queiroz, pelo carinho, pela companhia e pelo apoio. Estendo este agradecimento à Secretaria Estadual de

Educação, à qual está vinculada a escola em que sou titular – E.E. Aristides de Castro –, pelo afastamento concedido para o desenvolvimento desta pesquisa.

Aos amigos que me acompanharam nesta jornada, pelos momentos de alegria e distração, pela torcida e por me encorajarem cada um a seu modo. Meu muitíssimo obrigada a: Joice Serafim, Danilo Bezerra, Wellington Amarante, Rafael Mateus, Roseli Alencar, Jacqueline de Souza, Carla Lisboa, Jane Pereira e Margaret Vellasco. Sei que ao nomear alguns amigos, esqueço, eventualmente, de tantos outros que foram e são especiais e me ajudaram na travessia que é concluir um doutorado. De qualquer modo, não poderia deixar de agradecer, de um modo especial, às minhas amigas-irmãs Fernanda Aparecida Henrique da Silva e Pâmela Torres Michelette, pelos anos de cumplicidade e carinho, e, no caso de Fernanda, pela “presença” quase cotidiana, apesar da nossa grande distância física. Agradeço, igualmente, ao querido amigo Deivid Aparecido Costruba, com quem pude dividir as incertezas e alegrias destes últimos anos.

Agradeço, também, aos professores da UNESP/Assis, pela formação durante os anos de graduação e pelas disciplinas ministradas no mestrado e doutorado, além dos funcionários da Biblioteca e do Programa de Pós-graduação, pelo esclarecimento de dúvidas e pela solicitude no atendimento.

Aos funcionários da Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes (ECA), da Universidade de São Paulo, da Biblioteca e Centro de Documentação do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), do Centro de Documentação e Apoio à Pesquisa (CEDAP), da UNESP/Assis, e, por fim, aos servidores do Museu da Imagem e do Som (MIS) do Rio de Janeiro, pela afabilidade e presteza com que me atenderam no acesso às fontes utilizadas na pesquisa.

À Kátia Mello pela correção do texto e ao Renato Miranda pela elaboração dos mapas.

À Marilene Maria Lopes Lucena pela elaboração da ficha catalográfica que consta neste trabalho.

E, por fim, ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pelo apoio financeiro concedido a esta pesquisa durante os seis últimos meses.

*Meu choro não é nada além de carnaval
É lágrima de samba na ponta dos pés
A multidão avança como vendaval
Me joga na avenida que não sei qual é*

*Pirata e super homem cantam o calor
Um peixe amarelo beija minha mão
As asas de um anjo soltas pelo chão
Na chuva de confetes deixo a minha dor*

*Na avenida deixei lá
A pele preta e a minha voz
Na avenida deixei lá
A minha fala, minha opinião
A minha casa, minha solidão
Joguei do alto do terceiro andar
Quebrei a cara e me livreii
Do resto dessa vida,
Na avenida, dura até o fim
Mulher do fim do mundo
Eu sou e vou até o fim cantar
[...]*

*“Mulher do Fim do Mundo” – Elza Soares, 2015.
(Romulo Fróes e Alice Coutinho)*

MAZIERO, Ellen Karin Dainese. **MULHERES E CARNAVAIS NA CIDADE DO RIO DE JANEIRO: representações do corpo (1961-1980)**. 2018. 236 f. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, 2018.

RESUMO

Esta tese se propõe a investigar as representações da imprensa quanto à presença das mulheres nos carnavais da cidade do Rio de Janeiro, entre 1961 e 1980, período de questionamentos e mudanças nos papéis femininos e de redefinições na própria festa carnavalesca. Considerado um festejo libidinoso, o carnaval propiciava ambientes mais livres para transgressão de antigas normas morais e, também, para reafirmação dos novos valores em construção na época. Nesse tipo de festividade, as mulheres buscavam formas mais explícitas para extravasar sua sensualidade e colocar em xeque valores e costumes tradicionais. As mudanças ocorridas no Brasil nos anos em estudo, especialmente a chamada revolução sexual e as demandas provenientes do movimento feminista, provocaram transformações irreversíveis no modo de viver de muitas mulheres e lhes permitiram maior liberdade de ação. No entanto, a progressiva comercialização do carnaval e a erotização do corpo feminino ocorrida na sociedade mais ampla trouxeram contornos mais sexuais para as posturas assumidas pelas mulheres nessas celebrações e para as representações da imprensa. A partir da cobertura dos carnavais realizada pela imprensa periódica – *O Cruzeiro*, *Manchete* e *O Globo* –, de charges e fotografias publicadas nas revistas selecionadas e de depoimentos orais de mulheres envolvidas nos festejos carnavalescos, pretende-se examinar a especificidade da presença feminina nessas festividades, bem como suas transgressões às proibições e normas existentes na sociedade da época.

Palavras-chave: Representações. Imprensa e Carnaval. Corpo. Mulheres Cariocas. Transgressão.

MAZIERO, Ellen Karin Dainese. **WOMEN AND CARNIVAL REVELRIES IN THE CITY OF RIO DE JANEIRO: representations of the body (1961-1980)**. 2018. 236 p. Doctoral dissertation (History) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, 2018.

ABSTRACT

This dissertation was carried out to investigate representations produced by the press concerning the presence of women in carnival revelries held in Rio de Janeiro from 1961 to 1980, period of questionings and changes in the roles played by women and of redefinitions of the very carnival celebration. Viewed as a kind of libidinous festivity, carnival provided favorable surroundings for transgression of old moral rules and, also, for the reaffirmation of new values in progress at that time. In this kind of festivity, women searched for more explicit ways to let out their sensuality and keep in check traditional values and customs. The changes which took place in Brazil in the period at issue, mainly the so called sexual revolution and the demands resulted from feminist movements, caused irreversible changes in the way of living of many women and allowed them to enjoy freedom of action. However, the advancing commercialization of carnival and the eroticizing trend of the female body within a wider scope of society brought about more sexual profiles for the posture adopted by women in such festivities and for the representations produced by the press. From the coverage of carnivals by the periodicals – *O Cruzeiro*, *Manchete* and *O Globo* –, of cartoons and photographs published in the selected magazines and from oral testimonies given by women involved in carnival revelries, one tries to assess the specificity of women's presence in such festivities, as well as their transgressions of prohibitions and rules prevailing within the society of the period at issue.

Keywords: Representations. The press and Carnival. Body. Women from Rio de Janeiro. Transgression.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Leni Soares em dois momentos de sua vida: doméstica e porta-bandeira do Império Serrano	87
Figura 2 – Rol de proibições para os festejos carnavalescos de 1962	122
Figura 3 – Charge de Carlos Estêvão sobre a proibição do biquíni nos festejos carnavalescos de 1952	130
Figura 4 – Pierrete <i>Saint-Tropez</i> no Baile dos Artistas no Hotel Glória, em 1962.	134
Figura 5 – Charge de Ziraldo, de 1963, sobre o exagero das fantasias apresentadas no concurso carnavalesco do Municipal	135
Figura 6 – Charge de Ziraldo acerca do esforço das mulheres negras para participar do carnaval	137
Figura 7 – Foliona vestida de noiva no Baile do Hotel Copacabana Palace, em 1964	138
Figura 8 – Charge "Turistas e Mulatas"	168
Figura 9 – Charge "Turistas no Carnaval"	176
Figura 10 – Foliona “hippie” no Baile do Municipal, em 1971.....	181
Figura 11 – Folionas desfilam de tanga no bloco Bafo da Onça, no carnaval de 1974.....	185
Figura 12 – Foliona diverte-se com seu biquíni estilizado no carnaval do Municipal, de 1975.....	190
Figura 13 – Mulher expõe parcialmente seu corpo no baile "Uma Noite em Bagdá", no Clube Monte Líbano, em 1975.....	191
Figura 14 – Desfilante simulando a exposição dos seios na abertura do carnaval da Beija-Flor, de 1978	202
Figura 15 – Uma das páginas da matéria da revista <i>Manchete</i> sobre a suposta "explosão do sexo" no carnaval em fins da década de 1970.....	206
Figura 16 – Desfilante da Beija-Flor no carnaval de 1980.....	214

LISTA DE QUADROS

- QUADRO 1** – Sambas-enredos de temáticas femininas dos carnavais cariocas de 1961 a 1980..... 51
- QUADRO 2** – Alguns dos destaques e passistas das escolas de samba identificados nas revistas ilustradas selecionadas.....77
- QUADRO 3** – Mulheres que “puxaram” sambas-enredos nas décadas de 1960 e 1970.....101

LISTA DE MAPAS

MAPA 1 – Bailes em clubes esportivos, recreativos, grêmios, boates, hotéis, associações diversas, cinema e teatros (1961-1980).....	45
MAPA 2 – Bailes públicos carnavalescos do Rio de Janeiro em 1976.....	99

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
CAPÍTULO 1 – O Rio de Janeiro, os espaços de seus carnavais e as representações femininas nos sambas-enredos, bailes e folias de rua (1961-1980).....	36
1.1 – Representações de mulheres nos sambas-enredos de agremiações cariocas.....	50
1.2 – Mulheres nas pândegas carnavalescas de rua e dos salões cariocas.	65
CAPÍTULO 2 – ENTRE A LIBERAÇÃO FEMININA E O CONSERVADORISMO: a manifestação da sensualidade das mulheres cariocas nos carnavais dos anos 1960	106
2.1 – A sensualidade feminina nos festejos carnavalescos dos anos 1960	114
2.2 – A tensão moral dos anos 1960 e os limites da liberação sexual feminina.....	143
CAPÍTULO 3 – Sexualidade e desnudamento do corpo feminino nos carnavais dos anos 1970.....	154
3.1 – Corpo, beleza e ousadia na representação da mulher carioca.	157
3.2 – Liberação ou objetificação do corpo feminino no carnaval?	177
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	215
REFERÊNCIAS.....	219

INTRODUÇÃO

Nesta pesquisa procurou-se perscrutar as representações da imprensa sobre a presença das mulheres nos festejos momescos do Rio de Janeiro, entre 1961 e 1980, considerando a importância do carnaval como momento de transgressão e de afirmação dos valores morais em construção no período, sem ignorar nesse processo, no entanto, a crescente comercialização do corpo feminino. Os anos em questão foram marcados por mudanças significativas no próprio modo de fazer o carnaval e no papel das mulheres, que acompanharam as transformações econômicas, políticas e sociais ocorridas no país durante essas décadas. A chamada revolução sexual e a intensificação dos movimentos de emancipação feminina propiciaram o questionamento dos valores morais vigentes e a expansão das possibilidades de realização da mulher, para além das funções idealizadas de esposa, mãe e dona de casa. O carnaval, por explorar desejos libidinosos, e evidenciar posturas escarnecedoras e subversivas, permitiu às mulheres, nesse período de intensas mudanças e de coexistência de formas distintas de práticas sociais, transgredirem normas e regras, bem como reafirmarem no espaço festivo as transformações em curso.

É importante salientar que a noção de transgressão, significativa na análise da temática em questão, não se refere apenas ao sentido de fazer, no âmbito dos festejos, o que normalmente seria proibido, mas de construir e afirmar novos valores, observando, evidentemente, as particularidades de cada período. A análise do assunto em estudo pautou-se em um material diversificado, composto por reportagens relativas ao carnaval, fotografias, letras de músicas, charges e a cobertura da imprensa diária. Esse material encontra-se sobretudo nas revistas ilustradas *O Cruzeiro* e *Manchete*¹, que representam significativamente a cobertura fotorjornalística da grande imprensa a respeito dos carnavais da cidade do Rio de Janeiro, trazendo o clima dos festejos de salão e a especificidade das mulheres nessas celebrações, e, também, no jornal diário *O Globo*², importante para pesquisa pelos registros

¹ Esses periódicos apresentam um grande número de matérias dedicadas ao carnaval, com edições praticamente inteiras voltadas à temática, principalmente em relação aos festejos de salão, ainda pouco explorados pelos pesquisadores se comparados aos carnavais de rua.

² O jornal *O Globo* foi fundado por Irineu Marinho, em 29 de julho de 1925, no Rio de Janeiro, tornando-se um dos principais veículos da imprensa e assumindo ao longo de sua trajetória uma orientação política conservadora no campo político. Aproximou-se da UDN (União Democrática Nacional) e encampou muitas das ideias levantadas pelo partido e pela sua principal liderança, Carlos Lacerda, como, por exemplo, a defesa ao *impeachment* de Vargas como resultado da ferrenha oposição realizada ao seu segundo governo, o que acabou por culminar no suicídio do presidente em 1954. É válido destacar, também, o apoio do jornal aos interesses do capital estrangeiro e às proposições do Fundo Monetário Internacional, o FMI, bem como o caráter opositivo manifestado pelo periódico ao governo de Juscelino Kubitschek e de João Goulart, atacando as reformas de base

dedicados à folia, abrangendo inclusive os locais dos festejos e os seus pormenores. Além dessas fontes, integram a pesquisa os depoimentos orais³ de mulheres ligadas ao universo carnavalesco, presentes no Museu da Imagem e do Som (MIS) do Rio de Janeiro, bem como obras de memorialistas e estudiosos do tema que trazem informações sobre a participação feminina no âmbito dos folguedos.

As mulheres enfocadas nessa pesquisa pertenciam a diferentes estratos sociais – à elite e às camadas populares – e suas representações apareciam nas revistas selecionadas para esta pesquisa, que cobriam tanto os carnavais da elite, nos bailes do Teatro Municipal e do Hotel Copacabana Palace, por exemplo, quanto os folguedos das classes populares, como os blocos carnavalescos e, sobretudo, os desfiles das escolas de samba. Além disso, as representações de si, de porta-bandeiras, por exemplo, permitem explorar igualmente esse universo popular.

Não obstante as representações presentes nas reportagens da imprensa selecionada abarcarem segmentos sociais distintos, a noção de transgressão relaciona-se a posturas e práticas de ambos os grupos, em diferentes momentos, haja vista as proibições da polícia e as restrições mais implícitas, de ordem moral e de gênero. Além do mais, o escopo documental escolhido possibilita a compreensão das representações sobre as folionas e também da forma como as mulheres utilizaram seu corpo durante os festejos para expressarem suas representações de si, seja como transgressão em um primeiro momento, seja como reafirmação de valores já existentes, mas ainda debatidos por uma sociedade tradicionalmente machista e conservadora.

Tendo em vista as transformações políticas, econômicas e sociais que se processaram no Brasil no período selecionado, com a mudança de um regime democrático para uma ditadura militar, a partir de 1964, e as mudanças concernentes ao campo dos costumes e da moral, no sentido de uma progressiva liberação sexual, apesar da rigidez da censura, a questão

propostas por este último e apoiando o golpe militar que o retirou do poder. Em 1963, rompeu com Carlos Lacerda e, em 1965, houve a expansão das Organizações Globo, com a fundação da TV. O jornal permaneceu no apoio à ditadura militar, reafirmando os discursos de combate à subversão e à suposta ameaça comunista e, no momento de abertura política, aprovou os rumos tomados pelo então presidente João Figueiredo na liberalização do regime. LEAL, Carlos Eduardo; MONTALVÃO, Sérgio. *O Globo*. In: ABREU, Alzira Alves de (Coord.). *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro – pós 1930*. Rio de Janeiro: FGV; CPDOC, 2001. Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/globo-o>>. Acesso em: 21 abr. 2018.

³ Esses depoimentos foram concedidos ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro e integram coleção própria da instituição denominada “Depoimentos para Posteridade”, constituída a partir de gravações, em áudio e vídeo, de entrevistas com personalidades importantes no campo cultural. Os depoimentos consultados para essa pesquisa ocorreram de maneira descontraída, de tal forma que espectadores importantes eram eventualmente convidados a interagir, e os entrevistadores, indicados pelo próprio MIS ou pelo depoente, por vezes interpelavam a fala do entrevistado e acrescentavam dados, não impossibilitando, no entanto, o caráter informativo dos depoimentos e sua importância para o estudo em questão.

corporal é um assunto de interesse neste trabalho, ainda mais em se tratando de um tema tão relacionado ao corpo, como é o carnaval. Entende-se o corpo não somente em sua parte física, mas, sobretudo, nas representações e significados atribuídos a ele no decorrer do tempo. Assim, o corpo não deixa de ser também uma construção social, cultural e histórica, na qual as imagens dele produzidas, os gestos, as vestimentas, as intervenções, entre outras coisas, configuram a sua formação. O corpo também está sujeito aos códigos morais de uma cultura/sociedade, inserindo-se assim no campo do poder, embora seja possível apresentar “gestualidades conformadas e transgressoras”⁴.

Diversos autores, de forma direta ou indireta, contribuíram para o desenvolvimento dessa discussão, como Michel Foucault⁵, David Le Breton⁶ e Pierre Bourdieu⁷, apenas para citar alguns, que ressaltaram o papel das normas sociais e do poder na configuração dos corpos, por meio da expressão de determinados gestos e emoções ou da valorização de certa aparência. De acordo com Bourdieu, o corpo torna-se um capital simbólico e social na medida em que o sujeito apresenta comportamentos, aparências e posturas condizentes com o que é esperado socialmente, ou seja, dentro dos padrões estabelecidos, podendo obter algum proveito em relação às pessoas que não exercem tais posturas. Considerando essa discussão, é possível questionar até que ponto havia, no âmbito carnavalesco, a conformação ou não das folionas em relação às regras estabelecidas, haja vista que o período em estudo é marcado por mudanças nos costumes, com a progressiva liberdade sexual, enquanto para muitas pessoas o que estava se processando socialmente era o desmoronamento da boa moral e, com isso, uma parcela tradicional da sociedade lutava para manter valores cada vez mais ultrapassados.

Em que pese sua relevância, o tema foi discutido transversalmente pela historiografia, uma vez que as análises realizadas por importantes historiadoras⁸ no estudo dos

⁴ GOELLNER, Silvana Vilodre. Corpo. In: COLLING, Ana Maria; TEDESCHI, Losandro Antonio (Org.). *Dicionário crítico de gênero*. Dourados: Editora UFGD, 2015. p. 134-137.

⁵ FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade*. v. I. A vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 1982; _____. *História da sexualidade*. v. II. O uso dos prazeres. Rio de Janeiro: Graal, 1984; _____. *Microfísica do poder*. São Paulo: Graal, 2012.

⁶ BRETON, David Le. *Sociologia do corpo*. Rio de Janeiro: Vozes, 2006.

⁷ BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

⁸ O assunto foi discutido no artigo científico de SIMSON, Olga R. de Moraes Von. Mulher e carnaval: mito e realidade (Análise da atuação feminina nos folguedos de Momo desde o Entrudo até as Escolas de Samba). *Revista de História*, São Paulo, n. 125-126, p. 07-32, ago./dez. 1991 a jan./jul. 1992, e nos seguintes capítulos de livro: SILVA, Zélia Lopes da. A presença das mulheres nos carnavais da cidade. In: _____. *Os carnavais de rua e dos clubes na cidade de São Paulo: metamorfoses de uma festa (1923-1938)*. São Paulo: Editora Unesp; Londrina: Eduel, 2008. p. 199-239; SOIHET, Rachel. A interdição e o transbordamento do desejo: mulher e carnaval no Rio de Janeiro (1890-1945). In: _____. *A subversão pelo riso: estudos sobre o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998. p. 153-176; SOIHET, Rachel. A sensualidade em festa: representações do corpo feminino nas festas populares no Rio de Janeiro na virada do século XIX para o XX. In: MATOS, Maria Izilda S. de; SOIHET, Rachel (Org.). *O corpo feminino em debate*. São Paulo: Editora Unesp, 2003. p. 177-197.

folgedos momescos foram direcionadas especialmente para a participação das mulheres nos carnavais e para a manifestação da sexualidade e da sensualidade feminina no espaço dos festejos, enfatizando, muito pouco, a questão do corpo⁹.

Nesse sentido, a história do carnaval carioca poderia ser escrita, como sugere Heloísa Turini Bruhns¹⁰, tendo como eixo norteador as proibições, resistências e transgressões quanto ao desnudamento do corpo feminino. Ao discutir as dimensões simbólicas do corpo feminino no âmbito da estética e da clínica, a psicanalista Joana de Vilhena Novaes considera que os modelos vigentes ou o “poder das normas organizadoras do ethos socio-cultural” não são capazes de retirar do corpo seu caráter subversivo, já que “ele transgride, cria, rebela-se”¹¹. Essa dimensão do corpo forneceu subsídios para as análises empreendidas neste trabalho, principalmente no que diz respeito às significações que o corpóreo adquiriu na ocasião do carnaval nos anos em estudo.

Ainda sobre o assunto, é importante salientar que as diferentes interpretações quanto ao caráter dos festejos carnavalescos levaram igualmente a visões opostas sobre a apreensão do corpo pela historiografia acerca dos carnavais. Na perspectiva representada, por exemplo, pela historiadora Rachel Soihet, os festejos momescos eram ocasiões para utilização dos corpos como focos “para a resistência dos significados oficiais”, sobretudo em períodos mais conservadores. Além disso, a autora enxerga nas transgressões de mulheres pertencentes a diversos segmentos sociais no que se refere ao uso do corpo e à manifestação da sensualidade, em épocas anteriores à abordada nesta pesquisa, atitudes de vanguarda e igualmente precursoras dos movimentos posteriores de liberação. Assim, a historiadora em questão reconhece o papel do carnaval na expressão de comportamentos mais livres e nas mudanças morais da década de 1970, considerando que antes mesmo da plena assunção pelas mulheres

⁹ Não obstante a escassez de trabalhos sobre a temática em estudo, os autores que pesquisaram o carnaval distinguem-se entre si pelas próprias interpretações quanto ao caráter da celebração momesca. Os pressupostos teóricos do linguista russo Mikhail Bakhtin, o qual entendeu o carnaval como momento de inversão da ordem, orientaram a quase totalidade dos estudos sobre o tema no Brasil. Entre os autores que seguiram tal perspectiva de estudo no país podem ser citados o antropólogo Roberto DaMatta e as historiadoras Rachel Soihet e Zélia Lopes da Silva, para mencionar apenas alguns. BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. O contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC/UnB, 1987. Outras interpretações, no entanto, não corroboraram esse tipo de análise. A socióloga Maria Isaura Pereira de Queiroz, por exemplo, representa uma linhagem interpretativa oposta à instaurada por Bakhtin, já que não apreende o carnaval como momento de subversão da ordem, mas sim de manutenção do *status quo* vigente. Nas três fases em que dividiu o carnaval (entrudo, grande carnaval e carnaval popular), a autora procurou demonstrar que nunca houve oposição e incompatibilidade entre a festa e a sociedade tal qual se encontrava estruturada. QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *Carnaval brasileiro*. O vivido e o mito. São Paulo: Brasiliense, 1992.

¹⁰ BRUHNS, Heloísa Turini. *Futebol, carnaval e capoeira: entre as gingas do corpo brasileiro*. Campinas: Papyrus, 2000, p. 123.

¹¹ NOVAES, Joana de Vilhena. Beleza e feiura: corpo feminino e regulação social. In: DEL PRIORE, Mary; AMANTINO, Marcia (Org.). *História do corpo no Brasil*. São Paulo: Editora Unesp, 2011. p. 477-506, p. 478.

do seu corpo e da sua sexualidade na esfera cotidiana, muitas delas encontraram no espaço dos festejos uma oportunidade para expressar posturas vistas como “desviantes”¹².

A historiadora Zélia Lopes da Silva também compreende o carnaval pelo viés da transgressão. Em seu estudo sobre os festejos paulistanos dos anos 1920 e 1930, a autora evidenciou as transgressões femininas expressadas nos trajes e em situações carnavalescas que projetavam a quebra das regras cotidianas e sugeriam maior liberdade no campo dos costumes e das intimidades amorosas, como “apalpadelas, beijos e abraços”, e o “uso de fantasias de tecidos transparentes, sempre forrados, indicativas de possibilidade novas de sedução e de liberalidade dos costumes”¹³.

Olga R. de Moraes von Simson, por sua vez, privilegiou os papéis exercidos pelos elementos femininos na criação, organização e transformações dos festejos carnavalescos, sem, no entanto, dedicar-se com diligência à questão do uso dos folguedos pelas mulheres na manifestação de uma sensualidade mais livre, relacionada inclusive à exposição de seus corpos. Do mesmo modo que Maria Isaura, Simson entende o carnaval como reprodutor dos “padrões da sociedade mais ampla” e destaca a “valorização das mulheres jovens e bonitas”¹⁴ no processo de crescimento e transformação das escolas de samba enquanto elementos decorativos imbuídos de forte apelo sexual, sem ressaltar, contudo, outros sentidos e aspectos do desnudar do corpo feminino ao longo da própria trajetória carnavalesca.

No que concerne especificamente ao período em estudo, a socióloga Maria Isaura Pereira de Queiroz¹⁵ apresenta uma compreensão diferente quanto ao uso do corpo nos festejos. Dentro do seu modelo interpretativo de festa carnavalesca, no qual entende que os folguedos momescos se realizavam de acordo com as estruturas sociais já existentes, não passando de um mito a imagem do carnaval como festa do congraçamento e da quebra da ordem, a autora considera o desvelar do corpo feminino não como transgressão, mas como mecanismo da dominação masculina e da procura de destaque social pelas mulheres. O corpo feminino aparece nos folguedos, em seu entendimento, no papel de servir aos interesses masculinos como uma espécie de mercadoria “que deve ser posta em destaque e amplamente exibida”. A liberação das mulheres nos carnavais seria, portanto, uma vitória machista¹⁶.

¹² SOIHET, op. cit., 2003, p. 192-196.

¹³ SILVA, Zélia Lopes da. *Os carnavais de rua e dos clubes na cidade de São Paulo: metamorfoses de uma festa (1923-1938)*. São Paulo: Editora Unesp; Londrina: Eduel, 2008, p. 237.

¹⁴ SIMSON, op. cit., 1992, p. 31.

¹⁵ É importante ressaltar que em diversas passagens deste texto a obra de Maria Isaura Pereira de Queiroz será aludida para refletir a respeito de algumas questões que envolvem o período em escopo e o sentido do próprio carnaval. Não obstante esta pesquisa siga uma corrente interpretativa oposta à de Queiroz, questionamentos e interlocuções sobre pontos de sua obra se fazem necessários e podem enriquecer as análises empreendidas.

¹⁶ QUEIROZ, op. cit., p. 136-140.

Além disso, é possível apreender da análise da autora que o corpo da mulher transformou-se em capital econômico e social no âmbito dos festejos.

A despeito de as análises das pesquisadoras citadas representarem perspectivas diferentes sobre o assunto em destaque, não é possível reduzir a temática em estudo, no período selecionado, à utilização do corpo como canal para transgressão ou exclusivamente como mecanismo de ascensão das mulheres e de transformação de seus corpos em mercadorias. Os anos 1960 e 1970 foram marcados por transformações diversas, relacionadas à moral, aos costumes, à sociedade e à própria economia, que, conseqüentemente, influenciaram mudanças na postura assumida pelas mulheres nos carnavais da época, considerando que o conservadorismo de épocas anteriores coexistia com as alterações em curso. Sendo assim, as duas visões sobre o corpo feminino na esfera dos folguedos, por mais discordantes que possam parecer a princípio, se encaixam na análise da questão no período em estudo.

Nessa perspectiva, a categoria gênero pode contribuir significativamente para as discussões empreendidas neste trabalho, considerando que o conceito¹⁷, na acepção da historiadora Joan Scott, diz respeito às “relações sociais baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos”¹⁸, haja vista que o aspecto relacional entre mulheres e homens não pode ser desconsiderado na apreensão de qualquer um dos dois. A autora refuta, no entanto, a ideia de um caráter fixo para a oposição binária entre masculino/feminino, uma vez que é somente no processo histórico que essa representação pode ser compreendida, na produção e reprodução de discursos em termos da diferença sexual. O conceito se relaciona, ainda, com outras categorias sociais, como raça/etnia e classe, além de significar as próprias relações de poder. Partindo da premissa de Michel de Foucault de que a sexualidade é produzida em contextos históricos, e de que o poder relaciona-se também à produção de saberes sobre as diferenças corporais, Scott entende o gênero, portanto, como elemento constitutivo das relações sociais e

¹⁷ É importante ressaltar que outras análises apontaram as deficiências do uso da categoria gênero tal qual pensada pela historiadora Joan Scott, com as de Linda Nicholson e Judith Butler. Estas autoras negaram a dependência do gênero ao sexo biológico, já que entendem que o corpo biológico também é construído culturalmente e por discursos sociais. Judith Butler, filósofa pós-estruturalista, questionou a correspondência entre o sexo biológico e a identidade de gênero, uma vez que *gays* e *lésbicas*, por exemplo, não se reconheceriam nessa correlação. Baseando-se igualmente em Foucault, a autora salienta a necessidade de se compreender o sexo como construção cultural e discursiva, de modo que o gênero não estaria atrelado ao sexo, sendo o próprio gênero um “artifício flutuante com a conseqüência de que homem e masculino podem, com igual facilidade, significar tanto um corpo feminino como um masculino, e mulher e feminino, tanto um corpo masculino como um feminino”. BUTLER, Judith. *Problemas de gênero*. Feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 25. Sobre o assunto, ver: NICHOLSON, Linda. Interpretando o Gênero. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 8, n. 2, p. 9-41, 2000.

¹⁸ SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 71-99, jul./dez. 1995. p. 86.

como criador de significados no âmbito das diferenças sexuais.

Esta categoria de análise poderá, assim, contribuir para a presente pesquisa na investigação das percepções implícitas de gênero expressadas nas representações de mulheres durante a realização dos folguedos, tendo em vista que os fotógrafos e jornalistas responsáveis pela cobertura dos carnavais eram, em sua grande maioria, homens que atribuíam significados aos comportamentos dos foliões, muitas vezes pautados na oposição binária masculino/feminino.

Do ponto de vista da festa carnavalesca, os fundamentos teóricos do linguista Mikhail Bakhtin¹⁹ orientaram a presente pesquisa na tentativa de compreender como as mulheres usaram essa festividade para transgredir as regras sociais e assumir a sua sensualidade, considerando, também, que a temática foi pouco explorada até o presente momento. Ao estudar o carnaval da Idade Média, Bakhtin demonstrou a importância desse folguedo para a abolição, mesmo que temporária, das relações hierárquicas e de poder, uma vez que se constituía em espaço para a manifestação de tudo aquilo que era marginalizado e excluído do cotidiano e onde os indivíduos podiam manter contato independentemente das relações estabelecidas no tempo ordinário. Além do mais, os festejos permitiam o destronamento de pessoas e objetos, bem como o rebaixamento de elementos pertencentes ao mundo elevado e abstrato, por meio do realismo grotesco e de sua ênfase na vida corporal e material, abarcando imagens do corpo, da comida, da satisfação das necessidades naturais e da vida sexual.

Ao estudar as representações das mulheres nos festejos momescos, a partir de fontes diversas, que evidenciaram, como será demonstrado, o desnudamento crescente dos corpos femininos por meio de roupas que se tornaram símbolos da liberação dos costumes, como biquínis e shorts, além da manifestação de determinados comportamentos, vistos, muitas vezes, como transgressores, essa pesquisa se insere em uma problemática ainda maior, que é a da sexualidade e das mudanças que ocorreram nesse âmbito ao longo do período estudado. À medida que as transformações no campo da sexualidade se processavam na conjuntura em escopo, com novas formas de se cuidar e de manifestar os desejos, o corpo ganharia uma dimensão mais significativa no sentido de resistir às expectativas tradicionais impostas a ele.

¹⁹ A obra *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de François Rabelais, do linguista e marxista russo Mikhail Bakhtin, tem como objeto específico de estudo a obra de François Rabelais, autor francês que viveu de 1494 a 1553, cujos trabalhos abordam a cultura cômica popular da Idade Média e do Renascimento. Bakhtin considera Rabelais como o porta-voz da cultura cômica popular e, por meio de suas obras, procura mostrar a unidade desta cultura, bem como o seu valor como concepção de mundo. Assim, Rabelais é considerado por Bakhtin como uma espécie de enciclopédia da cultura popular, cujo estudo se faz essencial para a compreensão, mesmo que indireta, das expressões populares. BAKHTIN, op. cit., 1987.

Os anos 1960 foram selecionados para pesquisa principalmente pelo seu caráter de transição, em que regras morais estabelecidas em épocas anteriores coexistiam com os novos valores em construção e, nesse contexto, o carnaval funcionava como canal de expressão para comportamentos que ainda eram alvos de críticas no próprio cotidiano, como por exemplo a manifestação da sensualidade feminina e o desnudamento (mesmo que parcial) de seu corpo em um ambiente exterior ao da praia. No período, os biquínis ultrapassaram as fronteiras daquele espaço e invadiram os festejos carnavalescos de salão, mesmo com as proibições da polícia, o que demonstra o caráter transgressor do carnaval. Os anos 1960 constituem o início de mudanças mais expressivas em relação à sexualidade e a uma maior liberdade do corpo feminino. O surgimento da pílula anticoncepcional, em 1961, contribuiu para as mudanças nos padrões de comportamento das mulheres, mas a sua difusão ocorreu aos poucos, como afirma Carla Bassanezi:

A pílula anticoncepcional, que começa a ser difundida, ainda que timidamente, no Brasil, nos primeiros anos da década de 60, representa um fator de liberação sexual e uma peça fundamental nas possibilidades de questionamento de antigos valores como a castidade feminina. Entretanto, estas influências da pílula nos padrões de comportamento e na mentalidade social só se fazem sentir com intensidade mais visível na segunda metade dos anos 60. A falta de informações, a moral vigente, as dificuldades de acesso às pílulas e seus efeitos colaterais pesam enormemente contra o uso destes anticoncepcionais na época²⁰.

A chegada da pílula anticoncepcional ao Brasil contribuiu para a dissociação entre sexualidade e procriação, até então aceitas somente no âmbito da instituição matrimonial. Acreditou-se, por muito tempo, que o prazer sexual era prerrogativa exclusivamente masculina, sendo as mulheres “distintas” e “respeitáveis”, desprovidas de qualquer desejo e prazer, uma vez que deveriam destinar-se à maternidade²¹. Com a liberação de uma gravidez indesejada, as mulheres podiam manifestar seus desejos mais abertamente, ao mesmo tempo em que as discussões sobre a sexualidade feminina e a afinidade sexual ganhavam espaço nas revistas voltadas a esse público.

O tema da sexualidade, de fato, expandiu-se e se fez presente em algumas revistas

²⁰ BASSANEZI, Carla. *Virando as páginas, revendo as mulheres: relações homem-mulher e revistas femininas, 1945-1964*. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1992, p. 159-160.

²¹ PEDRO, Joana Maria. Corpo, prazer e trabalho. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (Org.). *Nova História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2012. p. 238-259, p. 242.

criadas no período²². Aos poucos a sexualidade deixava de ser tabu para ser discutida abertamente na sociedade, não se restringindo somente ao discurso médico. Era o começo do prazer para todos, possível, naquele momento, por meio da transgressão de valores, mesmo em uma época na qual a ditadura militar interferia na vida íntima das pessoas. Mudanças no campo sexual, evidentemente, não ocorreram de um momento para outro, sem permanências diversas. O corpo, no início da década de 1960, ainda não era “livre”, nem mesmo no que se refere às roupas utilizadas²³. É possível questionar, portanto, a forma como as mulheres brincaram o carnaval, um tipo de festejo mais licencioso, nessa conjuntura, e quais foram as mudanças que ocorreram com o decorrer do tempo, nos modos de festejar e nas suas representações, à medida que as regras em relação à própria sexualidade foram questionadas e algumas delas transformadas. Práticas sexuais envoltas em coerções e regras, por exemplo, aos poucos deixaram de ser vistas como indevidas para tornaram-se comuns entre os casais, como afirma Mary Del Priore:

Carícias generalizavam-se e o beijo mais profundo – o beijo de língua ou *french kiss* – antes escandaloso e mesmo considerado um atentado ao pudor passava a ser sinônimo de paixão. Na cama, novidades. A sexualidade bucal, graças ao avanço da higiene íntima, estende-se a outras partes do corpo. Esse fica inteiro à mercê dos lábios. As preliminares tornam-se mais longas. As sucções mais profundas. A limpeza do corpo e certo hedonismo alimentam carinhos antes inexistentes. O cheiro da pele torna-se atraente, envolvendo o desejo. No quarto, a maior parte das pessoas ficava nua²⁴.

As mudanças descritas por Priore representariam apenas o início de uma maior busca pelo prazer e uma libertação das práticas sexuais, que passaram a ser discutidas por segmentos da imprensa e evidenciadas na assunção, pelas mulheres, de seu corpo, nas pândegas momescas. No período em questão, o carnaval se modificava com o ingresso da classe média

²² Em 1961, surgiu a revista *Cláudia*, da editora Abril, que se tornaria, naquele contexto inicial, a principal observadora das mudanças ocorridas na liberação corporal feminina, embora apresentasse discursos ambíguos situados entre as “antigas e as novas formas de conduta”. A revista, já em seus primeiros números, informava sobre a chegada da pílula no Brasil e gradualmente noticiaria as mudanças acerca da liberação corporal feminina, oferecendo evidências para o início das transformações em relação à sexualidade da mulher. A revista *Nova*, por sua vez, apareceu em 1973, destinada às mulheres de classe média urbana que desejavam exercer a sua sexualidade ativamente, independentemente de serem casadas ou não. GELLACIC, Gisele Bischoff. *Despindo corpos: sexualidade, emoções e novos significados do corpo feminino no Brasil entre 1961 e 1985*. Tese (Doutorado em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2014. p. 21-22.

²³ A pesquisadora Nízia Villaça constatou que, no início dos anos 1960, as poses das modelos nos editoriais de moda ainda apresentavam uma postura rígida e suas roupas, por mais que demonstrassem algumas mudanças, ainda evocavam os grandes estilistas estrangeiros, com suas criações glamorosas, pouco acessíveis e que não possibilitavam uma liberdade de movimentos das mulheres em seu cotidiano. VILLAÇA, Nízia. *A edição do corpo: tecnologia, artes e moda*. Barueri: Estação das Letras, 2007.

²⁴ DEL PRIORE, Mary. *História do amor no Brasil*. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2012, p. 302.

como participante e colaboradora dos desfiles das escolas de samba, a sofisticação dos cortejos, o esvaziamento das canções carnavalescas²⁵ e o direcionamento do desfile das agremiações carnavalescas rumo ao espetáculo, à mercantilização e à internacionalização²⁶, com a venda de ingressos, a partir de 1962 – acompanhando o próprio crescimento do consumo e a massificação em curso –, que impactaram, de forma direta ou indireta, no modo como as mulheres se inseriram nos desfiles, brincaram o carnaval, representaram a si próprias e foram vistas pela imprensa do período. Quanto às mulheres de elite, que brincavam predominantemente nos bailes fechados, as tendências de mudanças na moral e na liberdade do corpo feminino, observáveis, mesmo que em menor grau, mas de modo inicial, a partir de 1961, permitiram outras inserções dessas mulheres nos folguedos, transgredindo e afirmando os novos valores em construção, por meio das posturas apresentadas e das vestimentas escolhidas para festejar o carnaval.

Assinala-se, ainda, que essas alterações se tornaram mais visíveis na passagem para os anos 1970, que acentuaria ainda mais o abandono das antigas fantasias para brincar o carnaval nos folguedos de salão, substituídas em maior proporção pelos biquínis e, principalmente, pelas tangas. É importante apontar, igualmente, que as mudanças nos festejos neste período, assim como as conquistas femininas no âmbito social, abriram espaço para que mulheres, mesmo que em menor quantidade, ocupassem posições de grande visibilidade nas escolas de samba, como a de carnavalesca²⁷ e a de intérprete de samba-enredo²⁸.

O término da pesquisa no ano de 1980 define-se em razão de alguns dados relevantes. As modificações que ocorreram no carnaval nos anos 1960 e, sobretudo nos 1970, assinalados aqui somente em alguns pontos fundamentais, transformaram os desfiles das escolas de samba em verdadeiros espetáculos, com a sofisticação crescente dos cortejos, na intenção de atrair um maior número de turistas. O processo de comercialização do carnaval começou de modo mais contundente ainda em 1962, com a montagem de arquibancadas e a

²⁵ Resultado do desaparecimento dos concursos oficiais/particulares e da indiferença das gravadoras pelo gênero. COSTA, Haroldo. *100 anos de carnaval no Rio de Janeiro*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2001, p. 143-144.

²⁶ Sobre o assunto, ver: BEZERRA, Danilo Alves. *Os carnavais cariocas e sua trajetória de internacionalização (1946-1963)*. Jundiaí: Paco, 2017.

²⁷ Destacam-se os trabalhos das carnavalescas Maria Augusta e Rosa Magalhães. A primeira entrou no universo das escolas de samba em 1969, quando ajudou na elaboração do carnaval do Salgueiro, tornando-se uma carnavalesca de sucesso na escola União da Ilha do Governador, especialmente com o enredo “Domingo”, de 1977, conhecido por ser o primeiro a abordar um tema do cotidiano. Assim como Maria Augusta, Rosa Magalhães também iniciou a sua carreira no Salgueiro, auxiliando o grupo formado por Fernando Pamplona, Arlindo Rodrigues, Joãozinho Trinta e pela própria Maria Augusta, no carnaval de 1971. Rosa Magalhães atuou em diversas escolas de samba com a também carnavalesca Lícia Lacerda, destacando-se nos carnavais dos vinte primeiros anos do Sambódromo.

²⁸ No carnaval de 1969, a cantora Elza Soares puxou pela primeira vez o samba do Salgueiro. DINIZ, Alan; MEDEIROS, Alexandre; FABATO, Fábio. *As três irmãs: como um trio de penetas “arrombou a festa”*. Rio de Janeiro: Novaterra, 2015, p. 86.

venda de ingressos para o público interessado em assistir aos desfiles, mas adquiriu um caráter espetacular somente em 1976, com o crescimento de agremiações como Beija-Flor, Mocidade Independente de Padre Miguel e Imperatriz Leopoldinense, que, a partir de seus desfiles, apresentaram um novo modelo de fazer carnaval, mais voltado para o luxo visual, com fantasias ricamente ornamentadas e carros alegóricos gigantescos. A valorização do aspecto visual dos desfiles sobrepujou, por algumas vezes, as tradições, como em 1980, quando os quesitos “Comissão de Frente” e “Mestre-sala e Porta-bandeira” foram excluídos do julgamento das escolas de samba.

Acompanhando a comercialização dos desfiles das escolas de samba, o corpo feminino, sobretudo o da mulher negra que ocupava o posto de passista, passou a ser associado, de modo mais explícito, à explosão do erotismo presente no carnaval. Embora a imprensa ressaltasse constantemente o samba no pé dessas mulheres, era, muitas vezes, a sua sensualidade, considerada “naturalmente” mais acentuada que a das demais, que ganhava destaque nas matérias sobre o carnaval. Essa representação tornou-se cada vez mais frequente no período estudado. Por outro lado, a abertura democrática, nos moldes dos militares, ou seja, lenta, gradual e “segura”, levou igualmente a uma abertura no campo da moral, resultando na prática do *topless* em 1980. É possível encontrar referências na imprensa periódica de anos anteriores sobre a total exposição dos seios nos bailes carnavalescos; no entanto, tal acontecimento apresentava-se como algo pontual. A prática do *topless* difundida em várias praias brasileiras no verão de 1980, conforme noticiado pela imprensa, apareceu, com maior expressividade, nos bailes de salão, como aponta Maria Isaura Pereira de Queiroz:

[...] no momento em que algumas vezes se levantavam sugerindo a limitação da nudez feminina, surgiu nos bailes de 1980 “a maravilha moderna do *topless*” [...]. A permissividade representada pela nudez do busto instalou-se primeiramente na rotina cotidiana das praias, antes de se introduzir no período excepcional da festa. Embora saudado de maneira entusiasta e adotado em algumas festas, o *topless* permaneceu proibido em 1980. [...] A “liberação” dos vestuários femininos coincidia curiosamente com a liberação política do país: 20 anos de ditadura militar, a abertura democrática expandia-se pouco a pouco a partir de 1980, instalando-se plenamente em 1985²⁹.

Embora o seio desnudo estivesse proibido no carnaval, o *topless* apareceu em várias coberturas carnavalescas da imprensa, que relacionou a liberdade expressada nas fotografias à própria abertura política. Se no início do período estudado a sensualidade se evidenciava de

²⁹ QUEIROZ, op. cit., p. 134-135.

forma mais sutil nas fotografias selecionadas e publicadas pela imprensa, por meio da exposição de partes do corpo, como pernas e barriga, em 1980, término da pesquisa, o seio desnudo e até mesmo o bumbum à mostra, o *bottomless*, ainda menos recorrente, difundiram-se no âmbito dos festejos, fazendo-se presente nos carnavais subsequentes. À medida que mudanças no campo dos costumes ocorreram de forma mais intensa, o carnaval se modificou, as representações da imprensa também mudaram e o aspecto sensual/sexual ficou mais explícito nas seleções e coberturas realizadas pelos periódicos quanto à postura assumida pelas mulheres nessas celebrações. Assim, se os corpos foram considerados rebeldes³⁰ nos anos 1960 e 1970, tendo em vista a construção de novos valores pelos jovens do período, na década de 1980, o corpo/mercadoria se estabeleceria como decorrência da própria consagração da sociedade de consumo.

É importante assinalar, ainda, que as mudanças verificadas na cobertura da imprensa ilustrada sobre os festejos carnavalescos em 1980, com a seleção de imagens mais explícitas da manifestação da sexualidade feminina, relacionam-se, de forma intrínseca, ao fim das prescrições do Decreto-lei nº 1.077/70³¹, voltado para a censura prévia de publicações e de “exteriorizações” contrárias à moral e aos bons costumes, seguindo a própria revogação dos Atos Institucionais, que entrou em vigência em 1979, embora o Decreto-lei nº 20.493/46 – base legal de que se valeu o regime militar para praticar a censura – tenha continuado em vigência no período posterior ao abordado nesta pesquisa.

Seguindo a legislação que extinguiu os Atos Excepcionais, em 1979, o Decreto-lei nº 1.077 perdeu seu poder no mesmo ano, sendo possível conjecturar que tal fato representou, para as revistas ilustradas que cobriam o carnaval, a possibilidade de demonstrar o que acontecia nos festejos de salão sem as restrições da mencionada lei. É perceptível, a partir de então, o aumento nessas revistas de imagens de mulheres em poses ainda mais sensuais, que supostamente representariam a permissividade presente em alguns bailes. Isso não significa afirmar que determinados tipos de poses e comportamentos não se fizeram notar em festejos de anos anteriores. Entretanto, com a revogação da lei, as revistas expunham mais claramente

³⁰ A moda reverberou as mudanças do período, a ponto de diversas vestimentas se tornarem símbolos da liberação dos costumes como, por exemplo, a minissaia, que possibilitou às mulheres “um novo sentido de liberdade e de descoberta do próprio corpo e sexualidade”, conforme afirma a estudiosa do assunto, Nísia Villaça. A mesma autora denominou a moda dos anos 1960 e 1970 como prótese, já que se constituiu “como uma extensão do corpo para expressar linhas de liberdade, contestação e novos imaginários”. VILLAÇA, op. cit., p. 183-192.

³¹ Na interpretação de Carlos Fico, o Decreto nº 1.077 foi criado a fim de ampliar o domínio da censura em áreas não abarcadas pelo decreto anterior, de 1946, ainda em plena vigência durante o regime militar, como, por exemplo, o controle da TV (que não existia em 1946) e das revistas e livros que se multiplicavam na época abordando questões comportamentais (sexo, drogas etc.). FICO, Carlos. “Prezada censura”: cartas ao regime militar. *Topoi*, Rio de Janeiro, n. 5, p. 251-286, set. 2002.

o desnudamento crescente do corpo feminino, no cotidiano e no carnaval, a ponto de apresentar, em 1980, diversas imagens da prática do *topless* no âmbito dos folguedos de salão.

Sobre os pressupostos explicitados até o presente momento, foram definidos objetivos que buscam o entendimento de aspectos relacionados às representações em torno do feminino nestas festividades nos anos em estudo. Sabe-se que as avaliações, da bibliografia e da imprensa, expressam posturas mais ousadas por parte das mulheres cariocas³², especialmente as da zona sul, comumente representadas como vanguardistas. Essas leituras serão arguidas para as demais mulheres folionas e para as mulheres negras que integravam as escolas de samba, considerando suas performances nessas festividades. Além disso, é válido inquirir nesse estudo se a liberdade apregoada nos festejos momescos evidenciavam os novos padrões de comportamento da época e a inversão das próprias normas sociais.

Considerando tais formulações, o encaminhamento da investigação ampara-se nos seguintes questionamentos: de que modo as transformações que se processavam na sociedade brasileira dos anos 1960 e 1970 se articularam e modelaram a especificidade da presença das mulheres nos festejos cariocas, nos espaços públicos e fechados? Tendo em vista as conquistas femininas no período analisado, principalmente no campo da sexualidade, como as mulheres, por meio do carnaval, transgrediram as normas e proibições existentes na sociedade da época e expressaram desejos vinculados a essas mudanças? E, por fim, a dita “revolução sexual” permitiu a apreensão das mulheres no carnaval pelo viés da liberação ou da objetificação de seus corpos?

A investigação com relação à forma como as mulheres brincaram o carnaval no período selecionado, considerando as transgressões praticadas quanto às normas sociais e às proibições existentes na época, centra-se nas representações sobre as mulheres – contidas nos periódicos e demais fontes consultadas – para a apreensão de sua participação nos festejos carnavalescos e para o entendimento de aspectos relacionados ao imaginário em torno do feminino.

Para compreendemos o papel dos periódicos de ilustração nesses festejos e na própria pesquisa, alguns de seus traços são demarcados, a seguir. *O Cruzeiro*, por exemplo,

³² É importante esclarecer que no imaginário coletivo a mulher carioca não é tão somente a que nasceu na cidade do Rio de Janeiro, mas aquela que ao morar nessa localidade incorporou um estilo de vida mais livre ligado à exposição dos corpos e à assunção de posturas mais despojadas, comumente ditas como peculiares das mulheres da zona sul. Assim, ainda que não tivessem sua origem relacionada de fato à cidade do Rio de Janeiro, muitas mulheres foram consideradas como cariocas pela imprensa pelo fato de apresentarem tais características ou por terem uma trajetória vinculada a aspectos culturais do Rio, como o samba e o carnaval. Desse modo, o termo “carioca” será usado neste trabalho para se referir às mulheres folionas do Rio de Janeiro por ser recorrente na imprensa ilustrada e pela impossibilidade de se determinar a origem de muitas das mulheres ali representadas.

foi criado por Assis Chateaubriand, em 1928, e tornou-se uma das revistas de maior vendagem na história do Brasil, alcançando seu auge na segunda metade da década de 1940 e nos anos 1950, quando atingiu a média de 550 mil exemplares, tiragem que seria mantida até o início dos anos 1960³³. O periódico se tornou referência no mercado de revistas devido ao seu alto investimento técnico, sendo o primeiro a inaugurar a rotogravura em quatro cores na imprensa ilustrada nacional, ao qualificado corpo de jornalistas, à qualidade do papel utilizado, ao significativo número de imagens que trazia em suas páginas, além de se constituir como veículo nacional dedicado à crônica social, política e artística do Brasil e do mundo, com correspondentes nas principais capitais internacionais³⁴.

Ao introduzir a dupla repórter-fotógrafo em suas matérias e coberturas, a revista *O Cruzeiro* modificou o padrão adotado pela imprensa até então, no qual o texto predominava em detrimento da imagem³⁵. Seguindo os princípios do fotojornalismo, a imagem fotográfica seria valorizada nesta publicação, assim como em outras que a partir deste momento sofrem sua influência, como cerne da própria cobertura jornalística, estruturando uma nova mensagem vinculada a um intenso controle por parte da equipe editorial na correlação texto/imagem e a uma nova forma de disposição das fotos e do texto³⁶.

No início da década de 1950, o fotojornalismo já estava consolidado como expressão fotográfica nas revistas ilustradas, quando apareceu um novo produto no mercado de periódicos: a revista *Manchete*. Lançada em 26 de abril de 1952, por Adolfo Bloch, a revista apresentou como principal diferencial na disputa com *O Cruzeiro* a expressiva qualidade dos serviços gráficos e jornalísticos. Com trinta anos de experiência no meio gráfico e buscando inspiração na revista ilustrada francesa *Paris-Match*, Bloch procurou apresentar um periódico mais centrado em imagens coloridas, chegando inclusive a contratar agências estrangeiras para fornecer material fotográfico de qualidade, além de investir em impressoras mais eficientes. O apogeu do periódico coincidiu exatamente com o declínio de seu maior concorrente, *O Cruzeiro*, e com a transferência de vários jornalistas e fotógrafos da revista dos *Diários Associados* para sua redação³⁷.

³³ VELASQUES, Muza Clara Chaves. *O Cruzeiro*. In: ABREU, Alzira Alves de (Coord.). *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro - pós 1930*. Rio de Janeiro: FGV; CPDOC, 2001. v. I. p. 1727-1730, p. 1729.

³⁴ MIRA, Maria Celeste. *O leitor e a banca de revistas: a segmentação da cultura no século XX*. São Paulo: Olho d'Água/Fapesp, 2013, p. 23.

³⁵ *Ibid.*, p. 23-24.

³⁶ ESSUS, Ana Maria Mauad de S. Andrade; GRINBERG, Lúcia. O século faz cinquenta anos: fotografia e cultura política em 1950. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 14, n. 27, p. 129-148, 1994. p. 138-139.

³⁷ SIQUEIRA, Carla; MURILO, Tatiana. *Manchete*. In: ABREU, Alzira Alves de (Coord.). *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro - pós 1930*. Rio de Janeiro: FGV; CPDOC, 2001. Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/busca/busca-simples/verbete/verbete-tematico/manchete>>. Acesso em: 8 nov. 2015.

Como o trabalho se alicerçará, em grande parte, no estudo de imagens fixas em que a mulher aparece festejando o carnaval, são utilizadas, como aportes teóricos e historiográficos da pesquisa, as obras de Martine Joly³⁸, Roland Barthes³⁹, Boris Kossoy⁴⁰ e Roger Chartier⁴¹. Esses autores foram escolhidos para pesquisa em meio a um crescente debate sobre os usos da imagem como fonte histórica, pelas importantes análises empreendidas e por seu caráter referencial, uma vez que orientaram outros estudos na área, embora outros autores que discutiram o tema tenham também contribuído para subsidiar as análises realizadas neste estudo, como será evidenciado ao longo do trabalho.

Considerando a imagem como uma subcategoria do ícone, a partir da classificação dos signos realizada pelo estudioso Charles Peirce, Joly procurou demonstrar que a análise de uma imagem é algo complexo e que envolve uma série de significações. Partindo do pressuposto de que um signo é “[...] algo que está no lugar de alguma coisa para alguém, em alguma relação ou alguma qualidade”⁴², a autora considera que a imagem está inserida no campo das representações justamente por evocar, por meio da semelhança, outra coisa que não ela própria, razão pela qual deve ser entendida como um signo.

O caráter analógico da imagem ou, numa linguagem mais semiótica, a relação existente entre o referente e o seu significante, torna o estudo desse tipo de material ainda mais complexo, já que não se pode perder de vista que parecer com algo não significa ser a própria coisa. É necessário, portanto, atentar para as significações que a “naturalidade” aparente das mensagens visuais implica. Nesse sentido, Joly propõe que se considere a análise de outros tipos de signos, como os plásticos (cores, formas, composição interna, textura) e os linguísticos (linguagem verbal), além de conhecer para quem a imagem foi dirigida, sua função, seu contexto de produção e recepção.

Outro importante teórico para o campo das imagens é Roland Barthes, que refletiu sobre a especificidade da imagem fotográfica, particularmente importante para esta pesquisa, já que o autor coloca pontos que devem ser levados em consideração na análise desse tipo de imagem. O autor entende a fotografia como a representação visual de seu referente, concebido não como a “coisa *facultativamente* real a que remete uma imagem ou um signo, mas a coisa

³⁸ JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Campinas: Papirus, 1996.

³⁹ BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

⁴⁰ KOSSOY, Boris. *Fotografia e História*. São Paulo: Ática, 1989; KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. 3. ed. São Paulo: Ateliê, 2002.

⁴¹ CHARTIER, Roger. *A História Cultural*. Entre Práticas e Representações. Trad. Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difel, 1988.

⁴² JOLY, op. cit., p. 33.

necessariamente real que foi colocada diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia”⁴³. Ao contrário de outras imagens, a fotografia atesta “o que vejo de fato existiu” e, portanto, sua singularidade consiste em ratificar o que ela própria representa.

Ampliando ainda mais as discussões quanto ao tema, Kossoy mostra que a fotografia não está isenta de manipulações e interpretações diversas, relacionadas aos interesses do fotógrafo, do cliente e da casa publicadora. De modo similar a Barthes, Kossoy considera que a fotografia, enquanto fixação da imagem do real, “é o que resta do acontecido, fragmento congelado de uma realidade passada, informação maior de vida e morte, além de ser o produto final que caracteriza a intromissão de um ser fotógrafo num instante dos tempos”⁴⁴. Sendo assim, a fotografia é o resultado de um processo que envolve a escolha do fotógrafo por um determinado assunto, considerando o tempo e o espaço em que está inserido, e a tecnologia disponível no momento⁴⁵. A fotografia é, para Kossoy, um documento, no sentido de informar a respeito de um fragmento selecionado da realidade passada, e também uma representação, que contém inúmeras significações, cuja análise deve considerar os elementos técnicos, como fotógrafo, assunto e tecnologia, e os elementos interpretativos, os quais envolvem a contextualização do assunto da fotografia, as relações estabelecidas com outros aspectos da vida social e a compreensão da realidade interior da representação fotográfica⁴⁶.

Considerando o caráter representacional das fotografias apresentadas pelos periódicos em suas coberturas dos festejos carnavalescos e a forma como estes apreenderam a participação das mulheres nessas celebrações, faz-se necessário evidenciar a pertinência do conceito de representação, conforme pensado pelo historiador francês Roger Chartier, para análise da temática e do material pesquisado.

Ao estudar a história do livro e da leitura, Chartier desenvolveu as noções de representação e prática, e contribuiu significativamente para o conceito de apropriação – fundamentais no campo da História Cultural. Esses conceitos não foram elaborados *a priori* pelo autor a fim de fornecer subsídios metodológicos para suas pesquisas, mas, ao contrário, surgiram como resultado da análise do próprio material que Chartier se propôs a estudar. Sendo assim, é possível perceber em Chartier uma preocupação em não dissociar a reflexão teórica do estudo de seus objetos.

⁴³ BARTHES, op. cit., p. 114-115.

⁴⁴ KOSSOY, op. cit., 1989, p. 22.

⁴⁵ Ibid., p. 23-24.

⁴⁶ KOSSOY, op. cit, 2002, p. 57-60.

Ao analisar os livros da chamada Biblioteca Azul⁴⁷, Chartier mostrou que não eram os textos que podiam receber a denominação de “popular”, mas os objetos tipográficos que os apresentavam. Esse exemplo é significativo para demonstrar a invalidade da oposição entre cultura popular e cultura erudita. O autor recusa uma dicotomia entre as duas, em favor de uma noção abrangente de cultura que contemple as circulações fluidas e as práticas partilhadas pelos grupos. Assim, evidenciou a necessidade de se compreender o cruzamento de diferentes formas culturais ao invés de vincular os objetos culturais a determinados setores da sociedade⁴⁸.

Essas observações indicam a forma como as noções de prática, apropriação e representação estão intrinsecamente ligadas às discussões do autor sobre a história do livro e da leitura. Posto isso, pretende-se explorar especificamente o conceito de representação e a forma como este se torna imprescindível para o estudo da participação das mulheres nos festejos carnavalescos cariocas nas décadas de 1960 e 1970.

As representações são constituídas pelas percepções do mundo social. Chartier considera que essas representações, criadas pelos indivíduos ou grupos sociais para interpretar e atribuírem sentido à realidade em que vivem, não são neutras, mas determinadas por interesses diversos. O conceito de representação permitiria assim articular as “divisões objetivas do mundo social às estruturas de percepção”.

Pautando-se em antigas definições de “representação”, como as apresentadas pelo dicionário publicado por Furetière em 1690, Chartier procurou mostrar a duplicidade de sentidos do termo: a representação como forma de fazer presente o objeto ausente, por meio de uma imagem capaz de representá-lo adequadamente, ou como exibição de algo, seja a própria pessoa ou coisa representada⁴⁹. Na perspectiva do autor, essas duas significações da palavra permitem compreender a forma como os homens do Antigo Regime explicaram o

⁴⁷ Livros acessíveis criados no século XVII, na cidade francesa de Troyes e que, vendidos por ambulantes, contavam com uma ampla circulação. Receberam esse nome porque eram editados, na maioria das vezes, com capa azul e tinham como objetivo a reedição de textos que teriam boa aceitação popular. A análise empreendida pelo autor a respeito dos livros da Biblioteca Azul demonstra como os textos que não eram em sua essência populares, já que pertenciam a diversos gêneros da literatura erudita, ganharam essa conotação quando adquiriram outros formatos durante o Antigo Regime. O trabalho de adaptação realizado pelos editores modificava e encurtava os textos, simplificando ao máximo a sua estrutura narrativa a fim de atender as supostas expectativas e competências do público que procuravam atingir. CHARTIER, Roger. *Leituras e leitores na França do Antigo Regime*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

⁴⁸ Ao trabalhar com esse material, Chartier aprofundou ainda outras questões relacionadas ao mundo da leitura, como a tensão que envolvia as estratégias utilizadas pelos autores e editores para induzir os leitores a uma determinada interpretação, e os desvios operados pelos mesmos ao se apropriarem de um texto. A leitura é entendida, assim, como prática criadora, já que cada leitor pode tomar o texto original de uma nova forma, de modo que a apropriação de um texto ou de qualquer outro objeto cultural é lugar de invenção e criação de sentido. *Ibid.*, p. 235-285.

⁴⁹ CHARTIER, op. cit., 1988, p. 20.

funcionamento de sua sociedade e como apreenderam o seu mundo social. Este conceito possibilita, ainda, o entendimento de outras realidades sociais, ou melhor, de outras percepções do real além daquelas tratadas pelo autor em suas pesquisas.

A partir de Chartier, o conceito de representação tornou-se central para os estudos empreendidos no campo da chamada Nova História Cultural. No entanto, diversas críticas foram feitas a essa noção, relacionadas sobretudo ao fato de supostamente distorcer a realidade. As representações, contudo, ampliaram a própria noção que se tinha até então do real. Ao mostrar que as representações “não são simples imagens verídicas ou enganosas do mundo social”, mas maneiras pelas quais os grupos ou indivíduos percebem, interpretam e constroem uma determinada realidade, Chartier atenta que, para além das coisas expressas, há outros sentidos muitas vezes não aparentes. O autor pretende com isso acabar com a falsa dicotomia existente em torno da objetividade das estruturas (identificadas como mais próximas ao real) e a subjetividade das representações (identificadas como pertencentes ao campo da ilusão). A noção de representação, tal como a entende, torna a apreensão do real inteligível, dado o seu papel como lugar de construção de significados. É importante salientar, assim, que para Chartier não existe representação sem interpretação e sem um real que se deseja abarcar.

O autor propõe que se considerem como representações as percepções da realidade, sempre atreladas às práticas sociais, que constituem o seu referente externo. A singularidade das práticas e a relação de complementaridade entre elas e as representações são explicitadas pelo autor quando afirma:

Penso que não existe história possível se não se articulam as representações das práticas e as práticas da representação. Ou seja, qualquer fonte documental que for mobilizada para qualquer tipo de história nunca terá uma relação imediata e transparente com as práticas que designa. Sempre a representação das práticas tem razões, códigos, finalidades e destinatários particulares. Identificá-los é uma condição obrigatória para entender as situações ou práticas que são o objeto da representação⁵⁰.

A reflexão teórica proposta por Chartier pode servir de suporte à análise das fontes selecionadas para pesquisa, sobretudo as imagens relativas aos festejos momescos publicadas pelas revistas ilustradas *O Cruzeiro* e *Manchete*. A cobertura dos carnavais realizada pelas revistas mencionadas fornece, portanto, subsídios para analisar a participação das mulheres nessas celebrações e ao trabalhar com esse tipo de material é de suma importância valer-se

⁵⁰ CHARTIER, Roger. Defesa e ilustração da noção de representação. *Fronteiras*, Dourados, v. 13, n. 24, p. 15-29, jul./dez. 2011. p. 16.

das considerações teóricas de Chartier a respeito da noção de representação. Para tanto, tornam-se necessárias, primeiramente, algumas observações quanto ao sistema de produção desse material, a fim de permitir uma posterior correlação com o referido conceito.

As revistas selecionadas para esta pesquisa eram especializadas em jornalismo ilustrado, ou seja, no fotojornalismo, e foram as primeiras a usar a imagem como cerne da cobertura jornalística, de tal modo a formar discursos. A fim de direcionar o leitor a uma interpretação predefinida das fotografias exibidas, haja vista a multiplicidade de sentidos que uma imagem pode gerar, articulavam-se a elas textos e legendas. A produção de uma fotorreportagem, ou seja, de uma história formada a partir de uma série de imagens, é um processo fragmentado, que envolve a seleção da foto, o trabalho do editor de fotografia e a editoria geral. A partir do fato a ser retratado e das significações que se pretende dar a tal acontecimento, o editor de fotografia de um jornal ou revista seleciona, entre as imagens registradas, aquelas que vão ser publicadas, e, por fim, a editoria geral determina o espaço que as fotografias ocuparão na publicação juntamente ao texto⁵¹.

A fotografia, seja ela de imprensa ou não, é uma representação do passado e, portanto, um discurso sobre o mesmo. Relacionando essas discussões a respeito da especificidade da fotografia ao conceito de representação, é possível perceber que nesse domínio os conteúdos expostos podem ter outros sentidos além dos manifestados. Considerando o fato de que as representações fazem referências a objetos ausentes, as imagens, situadas dentro desse campo, não coincidem exatamente com o real. De acordo com Antônio R. de Oliveira Jr., a fotografia é “tão somente verossímil com o fenômeno histórico que revela visualmente”⁵². Ela é produzida de acordo com o objetivo que se quer atingir, implicando nesse processo seleções e enquadramentos, de maneira que cabe ao estudioso perscrutar seus sentidos implícitos.

Outro aspecto fundamental para a análise das fotografias e das charges publicadas na imprensa é o conhecimento do público para o qual estavam voltadas. Os periódicos *O Cruzeiro* e *Manchete* atingiam um número significativo de leitores pertencentes principalmente às camadas médias urbanas⁵³ e traziam como diferencial o grande número de

⁵¹ PEREGRINO, Nadja. *O Cruzeiro: a revolução da fotorreportagem*. Rio de Janeiro: Dazibao, 1991, p. 45-46.

⁵² OLIVEIRA JR., Antônio R. de. A luz do social nas imagens: fragmentos teóricos na fotografia de documentação social. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 32, p. 51-71, 2000. p. 62.

⁵³ Embora as revistas *O Cruzeiro* e *Manchete* encontrassem respaldo principalmente nas camadas médias urbanas, procuravam atingir um público mais amplo. De acordo com Silvana Louzada da Silva, esses periódicos eram lidos em todo o país por pessoas de diferentes classes sociais e com variado grau de instrução e renda. SILVA, Silvana Louzada da. *Fotojornalismo em revista: o fotojornalismo em O Cruzeiro e Manchete nos governos Juscelino Kubitschek e João Goulart*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2004.

imagens apresentadas. O mercado de revistas demonstra o crescimento verificado no setor das comunicações neste período, sendo que entre 1960 e 1975 o número de exemplares publicados passou de 104 para 202 milhões. Esse aumento explica-se também pelo surgimento de produtos que procuravam atingir públicos cada vez mais especializados⁵⁴, buscando explorar o potencial interesse dos leitores de grupos sociais diversos⁵⁵.

Ao trabalhar com as fotografias veiculadas pela imprensa visando apreender o desnudamento crescente dos corpos femininos nos festejos carnavalescos, bem como as transgressões praticadas em relação às normas e proibições existentes na época, não é possível desconsiderar o fato de que essas imagens eram pensadas e direcionadas intencionalmente para determinados consumidores, o que nem sempre pode parecer evidente. O período em estudo é marcado pela consolidação de um mercado de bens culturais, com setores como o editorial sendo estruturados em forma de indústria⁵⁶. As discussões concernentes ao campo teórico da indústria cultural, constituído ainda na década de 1940 pelos pensadores Adorno e Horkheimer, expoentes da chamada Escola de Frankfurt – uma das principais correntes ideológicas críticas em relação à cultura de massa⁵⁷ –, fornecem aportes importantes para a reflexão da imagem. As fotografias, enquanto meios de sua reprodução, foram entendidas como pertencentes a esse universo, especialmente aquelas relativas à imprensa. Seleccionando aspectos das coisas, das pessoas e dos fatos, essas imagens, conforme interpretação desses autores, usurariam dos sujeitos a capacidade de interpretar os dados da realidade por si próprios. Além disso, os produtos da indústria cultural seguiriam uma espécie de “previsibilidade quase absoluta”⁵⁸, o que permite inferir em relação à temática em questão que os leitores das revistas ilustradas já sabiam o que esperar das coberturas dos festejos

⁵⁴ A criação de novas publicações contribuiu, ainda, para o gradual declínio de *O Cruzeiro* e de outros periódicos do início do século que ainda resistiam. Não obstante a diversificação no mercado de publicações, *O Cruzeiro* e *Manchete* ainda prevaleciam como as revistas semanais mais lidas pelos leitores em 1969, conforme demonstram os dados da pesquisa do Ibope sobre a circulação de revistas semanais, quinzenais e mensais, realizada na Guanabara naquele mesmo ano. Com igual percentual de 16%, *O Cruzeiro* e *Manchete* superavam, ao menos naquele momento, outras publicações semanais como *Veja* (3%) e *Fatos e Fotos* (9%). MIRA, op. cit., p. 38-39.

⁵⁵ ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. Cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 2001, p. 122-123.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 114.

⁵⁷ Em *Dialética do esclarecimento*, obra de 1947, Adorno e Horkheimer empregam pela primeira vez o termo “indústria cultural” em lugar de “cultura de massa”, por entenderem que a segunda terminologia passaria a ideia equivocada de que os bens culturais seriam criações das próprias massas e não produtos uniformizados elaborados visando à obtenção máxima de lucros. De acordo com os autores, o conceito de “indústria cultural” seria, portanto, mais apropriado para elucidar a transformação da arte em mercadoria e a manipulação do comportamento e gosto dos consumidores, mesmo quando o desejo do público fosse considerado na produção dos bens culturais. ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. *A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas*. In: _____. *A Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985. p. 113-156.

⁵⁸ DUARTE, Rodrigo. *Teoria crítica da indústria cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, p. 54-55.

carnavalescos.

As discussões de Adorno e Horkheimer a respeito da produção de bens culturais podem ser relacionadas, ainda, ao fato de as fotografias serem apresentadas pela imprensa como evidências imparciais e objetivas e, portanto, testemunhos diretos da realidade. Segundo os autores, os meios de reprodutividade técnica, como as fotografias, permitem uma espécie de reconstrução do mundo, mas que prescindem de interpretações, e, assim, possibilitam à indústria cultural apresentar seus produtos como o real, ou seja, como o que de fato aconteceu⁵⁹.

A perspectiva de investigação da cultura de massas ou da indústria cultural, tal qual elaborada pelos filósofos e sociólogos alemães, a despeito de sua importância, não considerou os processos de consumo/apropriação dos bens culturais, como evidenciado nos estudos de Michel de Certeau e Roger Chartier. Na obra *A invenção do cotidiano: artes de fazer*, Certeau interroga-se sobre a suposta passividade e manipulação dos indivíduos diante dos produtos oferecidos no mercado de bens culturais. Um dos pilares fundamentais da obra de Certeau é o fato de o consumo de bens culturais pelos sujeitos revelar uma forma de produção que “[...] não se faz notar com os produtos próprios, mas nas maneiras de empregar os produtos impostos por uma ordem econômica dominante”⁶⁰. Há, no entendimento do autor, um binômio entre poder e não poder, explicitado nos conceitos de estratégia e tática. A estratégia postula um lugar próprio onde se produz objetos e normas, podendo ser entendida no cálculo das relações de força. A tática seria o lugar do não poder, representando a forma como os indivíduos ou grupos criariam a partir do “lugar do outro”. Apoiando-se nesses dois conceitos – estratégia e tática –, Certeau enfoca as práticas cotidianas de tipo tático, ou seja, os modos de fazer daqueles desprovidos de um lugar próprio, que agem de forma astuciosa no seu cotidiano.

Diferentemente dos estudos vinculados à vertente de investigação da indústria cultural, que enfatizam os processos de produção dos bens culturais e os meios de manipulação dos sujeitos, a História Cultural, tal qual é praticada por Chartier e Certeau, trabalha com os desvios e as diversas significações que os indivíduos ou grupos conferem aos bens culturais e à realidade em que vivem. Ambos os historiadores negam a passividade que por muito tempo fora atribuída aos sujeitos diante daquilo que lhes era exposto e evidenciam o papel de resistência demonstrado na apropriação/consumo dos objetos culturais. Essa

⁵⁹ DUARTE, op.cit., p. 63.

⁶⁰ CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994, p. 39.

abordagem de estudos distingue-se, portanto, da representada pela indústria cultural e, embora sejam diferentes, ambas contribuem em aspectos diversos para as análises do material em estudo.

As discussões sobre indústria cultural, especificamente, fornecem subsídios para a compreensão das seleções realizadas pela imprensa na cobertura dos festejos momescos e da apresentação de imagens de maior impacto visual. O caráter mercadológico das fotografias de imprensa não impossibilita, no entanto, a sua utilização para o estudo das representações das mulheres nos festejos carnavalescos e suas eventuais transgressões às regras sociais vigentes. Para que tenham aceitação social, as representações precisam apoiar-se na “concreticidade das condições reais de existência”, ou seja, precisam apresentar verossimilhança com o mundo social e com o que se pretende retratar⁶¹.

Considerar essas imagens e as crônicas como indícios do “haver sido” significa cruzar as representações e as práticas que designam, tornando possível a apreensão da realidade interior das representações fotográficas, das caricaturas e da cobertura da imprensa sobre as protagonistas flagradas nesses momentos carnavalescos. Tendo como pressupostos teóricos a noção de representação, de Chartier, e as abordagens relativas às imagens, será possível examinar a especificidade das mulheres nessas celebrações e a forma como a imprensa apreendeu a sua participação nos festejos, traduzindo uma determinada forma de ver e pensar o feminino.

A fim de responder e encaminhar os questionamentos da temática proposta, esta tese está estruturada em três capítulos:

O capítulo inicial apresenta informações sobre a cidade do Rio de Janeiro, a conjuntura social e econômica da época e as modificações dos festejos carnavalescos, além de evidenciar a espacialidade desse carnaval, imprescindível para traçar os diferentes perfis de mulheres que brincavam as pândegas em suas múltiplas possibilidades, seja nos blocos de rua e bailes de salão, seja nos desfiles das escolas de samba. As representações de si, por meio da análise de depoimentos de porta-bandeiras, e as representações dos outros, mediante a investigação da cobertura da imprensa sobre a temática em questão, são igualmente examinadas nessa primeira parte da tese e estendidas ao longo do trabalho. Os dados mais gerais sobre a temática em estudo são importantes, pois possibilitam, nos capítulos subsequentes, uma melhor investigação da presença das mulheres nos folgedos, bem como suas representações.

⁶¹ PESAVENTO, Sandra Jatahy. Em busca de uma outra história: imaginando o imaginário. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 15, n. 29, p. 9-27, 1995. p. 22.

No segundo capítulo procura-se discutir os padrões morais e sexuais da década de 1960 para verificar quais normas sociais foram transgredidas pelas mulheres durante os carnavais e como estas utilizaram o ambiente mais livre dos festejos para expressar atitudes que permaneciam como objetos de censuras e preconceitos em seu cotidiano. Por meio das imagens registradas pelos periódicos, dos textos produzidos pela imprensa, das charges e músicas, averiguou-se até que ponto o carnaval permitia às mulheres a manifestação de comportamentos já existentes, mas que ainda estavam envoltos por estigmas e proibições.

O último capítulo trata do caráter mais ousado comumente atribuído às mulheres cariocas, especialmente no que se refere a sua participação nos carnavais. As mulheres cariocas das classes média e alta eram consideradas mais liberadas que as jovens de outras cidades brasileiras. Nesse sentido, pretendeu-se explorar o impacto de tal estereótipo na cobertura que a imprensa realizava dos carnavais do Rio de Janeiro e a veiculação da figura da mulata, como “mulher-sedução”, ao ideal de mulher carioca. O terceiro capítulo aborda, também, as transformações nos papéis femininos na década de 1970, especialmente aquelas comportamentais propiciadas pela revolução sexual e pelos movimentos feministas, relacionando as modificações nesse campo às alterações na forma das mulheres brincarem o carnaval. Nas décadas selecionadas para estudo, os festejos passaram por significativas transformações, sobretudo os desfiles das escolas de samba, que se tornaram efetivamente populares e passaram a centralizar os festejos carnavalescos, com a sofisticação de seus cortejos e o reconhecimento mais amplo da sociedade brasileira. As mudanças nos costumes, a comercialização do carnaval e a erotização associada ao corpo feminino, nessa conjuntura, trouxeram mudanças nas representações da imprensa ilustrada quanto à postura assumida pelas mulheres nessas celebrações, em que o aspecto sexual, de forma mais contundente, passou a ser explorado pelas revistas na leitura do desnudamento crescente do corpo feminino e na apreensão dessas mulheres pelo viés da objetificação.

CAPÍTULO 1 – O Rio de Janeiro, os espaços de seus carnavais e as representações femininas nos sambas-enredos, bailes e folias de rua (1961-1980)

Os anos em estudo foram marcados por diversas transformações nos âmbitos social, político e econômico, que mudaram significativamente a sociedade brasileira do período. Até 1960, por exemplo, o país apresentava-se, ainda, predominantemente rural, com altas taxas de natalidade e mortalidade. Essa situação se modificaria a partir de então com o desenvolvimento de novas tecnologias no campo da medicina e o aprimoramento dos serviços de saúde, o que ocasionou o crescente declínio da taxa de mortalidade entre os adultos. As taxas de natalidade, por sua vez, sofreram transformações mais expressivas em meados da década de 1960, com o uso de contraceptivos pelas mulheres e o aumento dos procedimentos de esterilização. Em 1960, por exemplo, o número de filhos das mulheres na faixa etária de 14 a 49 era de 6,3, passando para 5,8 em 1970 e 4,4 em 1980⁶².

Embora estivesse em curso uma redução das taxas de natalidade, as capitais dos estados do centro-sul registraram um expressivo crescimento populacional entre 1950 e 1970, decorrente do alto índice de migração rural-urbana e também do intenso fluxo migratório proveniente do Nordeste. Na década de 1960, 1,8 milhão de pessoas deixaram o Nordeste e, na década seguinte, mais de 2,4 milhões⁶³. Entre as capitais dos estados brasileiros, a cidade do Rio de Janeiro teve o menor crescimento populacional entre os anos de 1960 e 1970, com uma taxa de 2,7%, enquanto São Paulo, por exemplo, cresceu a uma taxa de 5,2% e Belo Horizonte a 5,8%⁶⁴.

Estima-se que, entre 1960 e 1980, 27 milhões de brasileiros migraram para a cidade. Se em 1960 a maioria da população residia no meio rural, a realidade transformou-se completamente após dez anos, com mais da metade da população sendo recenseada como urbana, em 1970. O desenvolvimento industrial, conduzido sob a égide do capital multinacional – acelerado ainda no período anterior –, a consequente geração de empregos, o crescimento das oportunidades para estudar e a melhoria dos serviços sociais nas principais cidades brasileiras foram alguns dos fatores que impulsionaram a migração em massa para os

⁶² KLEIN, Herbert S.; LUNA, Francisco Vidal. População e Sociedade. In: REIS, Daniel Aarão (Coord.). *Modernização, Ditadura e Democracia: 1964-2010*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014. v. 5. p. 31-73, p. 31-37 (História do Brasil Nação: 1808-2010).

⁶³ *Ibid.*, p. 48.

⁶⁴ PATARRA, Neide Lopes. Dinâmica populacional e urbanização no Brasil: o período pós-30. In: FAUSTO, Boris (Org.). *História Geral da Civilização Brasileira*. O Brasil Republicano. Economia e Cultura (1930-1964). São Paulo: Deifel, 1984. v. 4. p. 248-268, p. 262.

centros urbanos⁶⁵.

No que concerne especificamente ao Rio de Janeiro, é importante assinalar que o fato de ter perdido o *status* de capital do Brasil, quando da transferência da sede do governo para Brasília, em 1960, passando a partir de então a se constituir como estado da Guanabara – situação que persistiria até 1975 –, trouxe ao antigo Distrito Federal alguns entraves. Com a industrialização dos municípios de Caxias, São João de Meriti, Nova Iguaçu, Nilópolis, São Gonçalo, Niterói, Magé e Itaboraí houve um processo de redistribuição espacial da zona industrial e, conseqüentemente, um aparente esvaziamento neste setor no estado da Guanabara. O número de estabelecimentos industriais instalados no Rio de Janeiro passou de 5.693 em 1950 para 3.200 em 1970, enquanto a mão de obra empregada no setor industrial passou de 171.643 em 1950 para 200.000 em 1970⁶⁶.

Os dados demonstram uma diminuição no número de indústrias instaladas na Guanabara, conseqüência da própria reacomodação do setor dentro da sua antiga área metropolitana e do desenvolvimento do setor terciário. No censo de 1970, a agropecuária e as atividades extrativas ocupavam 1,8% da população economicamente ativa do estado da Guanabara, o setor secundário (indústrias de transformação) representava, por sua vez, 20,2% e o setor terciário 78%. A importância da atividade comercial e da prestação de serviços decorre, em grande parte, do vasto tempo em que o Rio de Janeiro serviu como sede do governo federal, sendo significativamente afetado com a mudança da capital para Brasília, em 1960, especialmente o setor de serviços administrativos⁶⁷. De qualquer forma, a cidade do Rio de Janeiro, transformada em estado da Guanabara, continuou a representar um importante polo de atração de migrantes e não perdeu, contudo, o seu caráter de centro cultural cosmopolita, personificação da própria consolidação dos modos de vida metropolitanos, das mudanças comportamentais e do papel de destaque assumido pelos jovens nas alterações ocorridas no período em estudo.

Os anos que vão de 1950 a 1980, marcados pela rapidez e profundidade das transformações em diversos setores – sem paralelo no Brasil do século XX –, são definidos pelos estudiosos João Manuel Cardoso de Mello e Fernando A. Novais como os mais representativos de uma sociedade, de fato, em movimento. Sobre o assunto, os autores afirmam que:

⁶⁵ KLEIN; LUNA, op. cit., p. 43-44.

⁶⁶ CARDOSO, Ciro Flamarion; ARAUJO, Paulo Henrique da Silva. *Rio de Janeiro*. Madri: Mapfre, 1992, p. 219-221.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 221.

Entre 1950 e 1979, a sensação dos brasileiros, ou de grande parte dos brasileiros, era a de que faltava dar uns poucos passos para finalmente nos tornarmos uma nação moderna [...]. Entre 1945 e 1964, vivemos os momentos decisivos do processo de industrialização, com a instalação de setores tecnologicamente mais avançados, que exigiam investimentos de grande parte; as migrações internas e a urbanização ganham um ritmo acelerado. O ano de 1964 marca uma inflexão, com a mudança do “modelo” econômico, social e político de desenvolvimento, e esta transformação vai se consolidando a partir de 1967-68. Mas nesse período (1964-79), as dimensões mais significativas dessa mudança não eram perceptíveis, deixando a impressão de uma continuidade essencial do progresso, manchada, para muitos, pelo regime autoritário [...]. Num período relativamente curto de cinquenta anos, de 1930 até o início dos anos 80, e, mais aceleradamente, nos trinta anos que vão de 1950 ao final da década de 70, tínhamos sido capazes de construir uma economia moderna, incorporando os padrões de produção e de consumo próprios aos países desenvolvidos⁶⁸.

Os anos 1950 e o início dos 1960, sobretudo, marcaram não somente a construção de um país com novos padrões de produção de mercadorias, como também de uma mentalidade pautada no consumo, associada ao próprio valor de progresso. Além disso, forjou-se nesses anos a ideia de que a liberdade se conquistava no ato de consumir⁶⁹. Houve, na interpretação da historiadora Anna Cristina Camargo Moraes Figueiredo, uma distorção da própria noção de democracia, que passou da esfera pública para a privada, ou seja, na garantia da cultura do consumo que se estabelecia naquele período. Ao passo que a sociedade brasileira se desenvolvia do ponto de vista material, com a produção de itens relacionados à modernidade, como eletrodomésticos, automóveis, roupas e alimentos industrializados, e com a criação de novos meios de comercialização, como supermercados, lojas de departamento e, posteriormente, *shoppings centers*, a fusão entre consumo, liberdade e democracia passou a ser cada vez mais empregada em anúncios publicitários e em matérias de revistas como *O Cruzeiro* e *Manchete*⁷⁰.

Uma vez vinculada à liberdade de escolha do indivíduo, a democracia, para ser exercida em sua plenitude, deveria, conforme o imaginário da época, garantir a aquisição de bens diversos e assegurar a satisfação total do sujeito consumidor. O desaquecimento da economia brasileira no início da década 1960, resultado, entre outros fatores, da queda na taxa de crescimento industrial e da aceleração da inflação, aliado ao medo do comunismo

⁶⁸ MELLO, João Manuel Cardoso de; NOVAIS, Fernando A. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org.). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. v. 4, p. 559-658, p. 560-562.

⁶⁹ FIGUEIREDO, Anna Cristina Camargo Moraes. “*Liberdade é uma calça velha, azul e desbotada*”: publicidade, cultura de consumo e comportamento político no Brasil (1954-1964). São Paulo: Hucitec/História Social – USP, 1998, p. 29.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 139.

disseminado em razão das exigências de reformas mais profundas na sociedade e da sinalização de Jango ao realizá-las de modo substancial, levaram determinados grupos a apoiar o golpe⁷¹. O que estava em jogo para esses grupos e para uma parcela significativa da sociedade era a manutenção da cultura de consumo sistematizada ao longo dos anos 1950 e 1960.

Isso quer dizer que, em grande parte do período desta pesquisa, o Brasil se encontrava sob uma ditadura militar que colocava obstáculos à liberdade de expressão e à manifestação de comportamentos que pudessem significar uma afronta aos padrões morais e sexuais estabelecidos. Não obstante tal tolhimento, a industrialização e o crescimento econômico alcançados pelo país nessa época favoreceram uma maior atuação das mulheres no mercado de trabalho. Os dados demonstram que a participação da mão de obra feminina aumentou 53,6 % entre 1960 e 1980, passando de 17,9% para 27,5% em tais anos⁷². A crescente incorporação da mulher ao mercado de trabalho pode ser explicada também pela ampliação da escolaridade feminina em diferentes níveis e áreas do conhecimento. Entre 1970 e 1975, por exemplo, a presença das mulheres nas universidades aumentou cinco vezes, enquanto o número de homens dobrou no mesmo período⁷³.

A conquista de novos espaços pelas mulheres na sociedade e na política e, em seu âmbito, nos movimentos sociais, evidencia-se nessas décadas com particularidades distintas. As mulheres desempenharam um importante papel nas contestações políticas dos anos 1960 e 1970, quer para apoiar o golpe de 1964, quer para combatê-lo. A capacidade de mobilização de grupos femininos conservadores pode ser verificada, por exemplo, nas “Marchas da Família com Deus pela Liberdade”, as quais arrastaram às ruas milhares de pessoas favoráveis à deposição do presidente João Goulart, acusado de ser comunista. Instaurada a ditadura militar, muitas mulheres, oriundas principalmente do movimento estudantil, passaram a integrar organizações políticas de esquerda e grupos guerrilheiros que propunham a luta armada como via principal para a redemocratização do país ou para o estabelecimento do socialismo⁷⁴. Marcelo Ridenti, observa que, embora não gozasse das mesmas oportunidades dadas aos homens, sobretudo na ocupação de postos de comando, a militância feminina nos

⁷¹ FIGUEIREDO, op. cit., p. 116.

⁷² Percentuais obtidos com base nos dados do IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – Censo Demográfico (1960 a 1980).

⁷³ MATOS, Maria Izilda; BORELLI, Andrea. Espaço feminino no mercado produtivo. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (Org.). *Nova História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2012. p. 126-147, p. 145.

⁷⁴ ADÃO, Maria Cecília de Oliveira. Memórias da luta: a participação feminina nas organizações armadas de esquerda no pós-64. *Patrimônio e Memória*, Assis, v. 4, n. 1, p. 01-24, out. 2008. p. 07.

grupos de luta armada criou um importante canal para sua participação política e constituiu um momento de avanço na liberação das mulheres⁷⁵.

As lutas empreendidas pelos movimentos feministas, identificados como os de “Segunda Onda”, que reivindicavam o direito da mulher ao prazer, ao controle do próprio corpo e à sexualidade, contribuíram igualmente para que as mulheres conquistassem e construíssem novos valores morais e sociais. Assim, a partir dos anos 1960, algumas mudanças significativas ocorreram, como a desvinculação entre sexualidade e maternidade, a menor importância atribuída à virgindade como valor moral a ser preservado, a maior aceitação do trabalho fora de casa e o desejo de autonomia financeira pela mulher.

Apesar das conquistas alcançadas pelas mulheres nas décadas de 1960 e 1970, normas sociais muito estritas e proibições continuavam presentes na sociedade da época, sobretudo com as regulações impostas pela polícia em relação ao desnudamento do corpo feminino. O carnaval – espaço de inversão da ordem e de anulação de coerções – cumpria um papel primordial na transgressão de hábitos e costumes tradicionais e na possibilidade de assunção pelas mulheres de sua sensualidade. Os festejos carnavalescos, por terem tal conotação, contribuíram igualmente para afirmação dos novos valores morais em construção na época.

As importantes mudanças em curso no Brasil se estenderam também à própria forma de fazer carnaval, já que o período em estudo foi importante para a redefinição e a consolidação das escolas de samba no cenário carnavalesco, ao passo que as grandes sociedades e os ranchos decresciam em importância. O carnaval de rua, considerado decadente pela imprensa na década de 1950⁷⁶, em razão do crescimento dos bailes de salão, da diminuição da presença de foliões nas áreas centrais do Rio de Janeiro, do contexto inflacionário do período, das restrições impostas aos foliões, da descentralização dos festejos, da perda de prestígio de antigas modalidades carnavalescas, como os ranchos e as grandes sociedades, entre outras motivações, ganhou outras dimensões por parte da imprensa com o passar do tempo. A afirmação das escolas de samba como atração principal dos festejos

⁷⁵ RIDENTI, Marcelo. As mulheres na política brasileira: os anos de chumbo. *Tempo social*. Revista de Sociologia da USP, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 113-128, jul./dez. 1990. p. 113. Sobre o assunto ver também: CODATO, Adriano Nervo; OLIVEIRA, Marcus Roberto de. A marcha, o terço e o livro: catolicismo conservador e ação política na conjuntura do golpe de 1964. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 24, n. 47, p. 271-302, jul. 2004. WOLFF, Cristina Scheibe. Feminismo e configurações de gênero na guerrilha: perspectivas comparativas no Cone Sul, 1968-1985. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 27, n. 54, p. 19-38, dez. 2007.

⁷⁶ MAZIERO, Ellen Karin Dainese. *Mundo às avessas: mulheres carnavalescas na ótica dos filmes de chanchada e da imprensa na década de 1950*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, 2011, p. 53-54.

momenscos – ainda que os bailes de salão ocupassem uma posição importante no carnaval – significou o aumento do número de páginas dedicadas às escolas de samba nos periódicos da época e o reconhecimento que o carnaval havia se transformado nesse processo, ao contrário, dos recorrentes discursos dos anos 1950, que anunciavam a morte dos carnavais de rua.

Corroborando a ideia de carnaval como quebra da ordem, a revista *O Cruzeiro*, no início dos anos 1960, procurou demonstrar a verdadeira essência do carnaval de rua:

Não é apenas uma canção marcada pelo teleco-teco dos tamborins, dos reco-recos e dos pandeiros. É a crítica sorridente dos acontecimentos, o protesto em ritmo humorístico contra as aflições da vida, a caricatura dos figurões do dia. Mais do que pura manifestação de alegria, é uma libertação de recalques, uma sublevação da hierarquia social, um maneirismo de dizer as coisas caladas, o ano a fio, no fundo negro dos barracos e das casas pobres. Quem faz o carnaval de rua são, principalmente, os que não têm dinheiro para os convites dos grandes bailes e os que se juntam, nos ranchos e cordões, escolas de samba e préstitos, com um dinheiro amealhado por força da tradição⁷⁷.

Não obstante o crescimento das escolas de samba e a atração de um grande público nas ruas centrais da cidade, muitos bairros e subúrbios do Rio de Janeiro festejavam o tríduo momesco em grupos de foliões, blocos, além da decoração dos coretos existentes visando à premiação da Secretaria de Turismo, uma tradição no que se refere ao carnaval popular. Os jornais cobriam mais esses festejos, enquanto as revistas ilustradas noticiavam, por vezes, alguns aspectos dessa forma de brincar o carnaval. O periódico *O Cruzeiro*, por exemplo, procurou demonstrar a animação das ruas não centrais da cidade em comentários mais generalizantes, como este referente ao carnaval de 1962:

Da Penha a Jacarepaguá, de Bangu ao Largo da Abolição, do Grajaú a Gamboa, o samba veio a público, em grupos de foliões e blocos [...] Os dois quilômetros da Rua João Ribeiro, em Pilares, as ruas da Abolição, Rocha Miranda e outros subúrbios estiveram, da noite de sábado até a madrugada da quarta-feira de cinzas, cheias de uma multidão alegre [...] ⁷⁸.

Os festejos nessas áreas não contavam, em grande parte das vezes, com o apoio da prefeitura, necessitando do auxílio dos comerciantes locais e dos moradores do bairro para decorar passarelas e coretos. A decoração das ruas centrais, por sua vez, locais onde desfilavam ranchos, grandes sociedades, blocos e escolas de samba, fazia parte dos programas

⁷⁷ BASTOS, Jairo Martins. Carnaval: do morro às ruas. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 21, p. 105, 04 mar. 1961.

⁷⁸ CARVALHO, Bernardino de; AMÉRICO, Rubens; ALMEIDA, João de. Rio canta e dança nas ruas. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 24, p. 55, 24 mar. 1962.

da Prefeitura para o carnaval desde 1932, quando o carnaval foi oficializado. A pesquisadora Helenise Monteiro Guimarães⁷⁹ percebeu, em seus estudos sobre as ornamentações de ruas e salões de bailes do Rio de Janeiro, que a partir dos anos 1960 as decorações se relacionaram especialmente à transformação de “determinados espaços em territórios festivos” com o propósito de atrair o público – que até então se encontrava descentralizado nas festividades carnavalescas pela cidade – para as áreas centrais e assim promover o turismo internacional.

Nos primeiros anos da década de 1960, como inferido em enxerto anterior, os desfiles de ranchos e grandes sociedades apareceram na imprensa como modalidades carnavalescas ainda escolhidas para brincar o carnaval e apreciadas pelo folião comum, sem recursos para participar dos grandes bailes do Rio de Janeiro. No entanto, o declínio gradual desse tipo de carnaval cada vez mais apagado pelo protagonismo assumido pelas escolas de samba suscitou reportagens que já sinalizavam para a sua extinção. Em 1965, em matéria intitulada “Ranchos declinam em passeata”, *O Cruzeiro* levantou as possíveis razões para o progressivo desaparecimento desse gênero carnavalesco:

Os ranchos estão no fim. O que se viu no Maracanãzinho foi sintomático: arquibancadas quase vazias (700 pessoas no máximo em todo Estádio), e os ranchos a desfilar com uma média de 30 a 40 pessoas. Descobrir de quem é a culpa é quase impossível. O fato é que o público já não tem mais interesse nas “passeatas” de ranchos. As fantasias são pobres, se bem que sinceras, e a organização praticamente não existe. Mas a marcha-rancho, ou simplesmente “o rancho”, está aí nas paradas de sucesso [...] Então a conclusão é simples: sob o ponto de vista de espetáculo de massa, as Escolas de Samba tomaram há bastante tempo o lugar dos ditos ranchos carnavalescos. [...] Agora os ranchos estão em declínio mas ainda não morreram. Alguns poucos ainda fazem suas “passeatas” no segundo dia do Carnaval, mas como fantasmas de carnavais passados⁸⁰.

No ano seguinte, mais uma vez os ranchos foram relacionados a uma tradição do passado:

[...] os ranchos dão a nota de saudade nos 4 dias de Momo [...] tudo neles rescende a passado e poesia ingênua, que ingênuas são as suas fantasias, as suas borboletas enormes e a própria bandinha tipo interior, que marca as melodias de ritmo lento. Segunda-feira foi a noite dos ranchos na Avenida Presidente Vargas. Apresentaram-se a um público reduzido e desanimado [...] ⁸¹.

⁷⁹ GUIMARÃES, Helenise. *A batalha das ornamentações: a Escola de Belas Artes e o carnaval carioca*. Rio de Janeiro: Rio Books, 2015.

⁸⁰ BENEVIDES, Henrique. RANCHOS declinam em passeata. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 23, p. 95, 13 mar. 1965.

⁸¹ PRESENÇA da saudade no Carnaval. Ranchos. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 24, p. 73, 19 mar. 1966.

Observações como estas eram realizadas também para os préstitos das grandes sociedades, que assim como os ranchos emprestaram elementos diversos para a constituição dos desfiles das escolas de samba. Sobre as Grandes Sociedades, em 1966, a mesma revista noticiou que:

Com a presença de vedetes já um tanto gorduchas [...], as Grandes Sociedades marcaram os momentos finais do Carnaval – 66, desfilando nas Avenidas Presidente Vargas e Rio Branco. Um final melancólico e de mau gosto.

De ano para ano vem-se acentuando a decadência das Sociedades, que já constituíram o grande sucesso de antigos carnavais⁸².

É perceptível nos fragmentos acima selecionados que ranchos e grandes sociedades representavam não somente formas mais antigas de brincar o carnaval, mas traduziam valores de tempos passados, expressos em frases como: “que ingênuas são as suas fantasias, as suas borboletas enormes e a própria bandinha tipo interior, que marca as melodias de ritmo lento” e: “com a presença de vedetes já um tanto gorduchas”. Ao contrário dessa representação, a imprensa exaltava a beleza das passistas das escolas de samba, sobretudo das “mulatas”, que contribuíam para o espetáculo carnavalesco com sua “beleza cheia de graça, de charme e de sensualismo”. Essa questão será explorada em profundidade nos capítulos subsequentes, assinalada aqui somente para marcar o declínio de modalidades tradicionais de brincar o carnaval, que eram associadas inclusive ao uso de fantasias não envolventes pelas mulheres, no caso dos ranchos, e à presença de mulheres vistas como pouco atraentes nos préstitos das grandes sociedades.

Os bailes fechados, dedicados à elite, também eram amplamente cobertos pela imprensa ilustrada, considerando que alguns faziam parte das festividades oficiais do carnaval carioca. As possibilidades de divertimento para a classe média e para a elite eram diversas, podendo brincar em hotéis – Glória e Copacabana Palace –, clubes – Monte Líbano e Sírrio Libanês –, teatro – Municipal – e em clubes esportivos – Flamengo, Fluminense e Vasco, para citar apenas alguns. Muitos desses bailes atraíam diversos segmentos da imprensa, como estações de rádio, revistas, jornais e emissoras de televisão, uma vez que contavam com a presença de personalidades do universo artístico nacional e internacional. Além disso, participar de bailes como do Municipal e do Copacabana Palace significava para muitas mulheres a oportunidade de estar sob os holofotes da imprensa e assim buscar projeção social.

Embora intensamente realizados na área central da cidade, os bailes carnavalescos

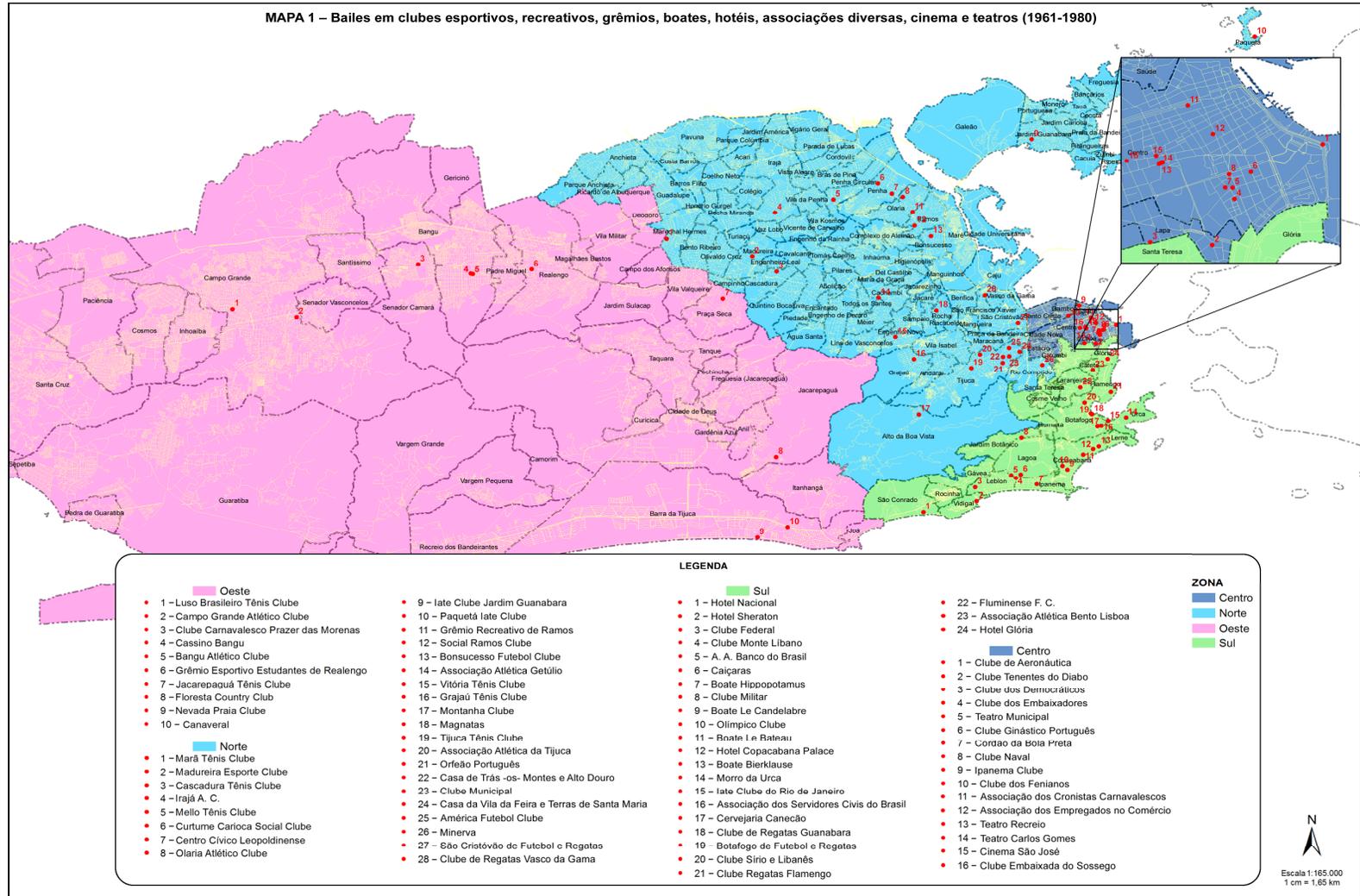
⁸² AS Grandes Sociedades: muita côr e pouca animação. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 24, p. 80, 19 mar. 1966.

encontravam-se espalhados por outras regiões do Rio de Janeiro, sobretudo nas zonas norte e sul, além de bairros do subúrbio da zona oeste. O mapa 1 evidencia alguns bailes realizados em parcela significativa do período, considerando a cobertura da imprensa sobre o assunto, que, por sua vez, selecionava quais deles seriam noticiados e cobertos. Muitos dos festejos assinalados nessa representação gráfica não se realizaram de modo concomitante em todo o período analisado⁸³. De qualquer forma, o mapa demonstra a descentralização dos festejos fechados e as oportunidades carnavalescas contidas em diversas partes da cidade.

O principal núcleo festivo ainda era a região central, considerando o seu reduzido tamanho diante de outras áreas da cidade, com bailes realizados na Avenida Rio Branco, pela Associação dos Empregados no Comércio, pelo Clube Naval e pelo Clube Militar, na Avenida Constituição, pelo Clube Embaixada do Sossego, e na Avenida 13 de maio, pelo Cordão da Bola Preta, apenas para citar alguns exemplos. Na zona sul eram várias as possibilidades carnavalescas para as camadas mais ricas da população carioca, que poderiam se divertir no Hotel Nacional, no Clube Monte Líbano e no Clube Sírio e Libanês, além dos folguedos promovidos pelas associações esportivas como Botafogo de Futebol e Regatas e Clube Regatas Flamengo, conforme salientado anteriormente. Os folguedos realizados nessa região da cidade eram os mais registrados pelas revistas ilustradas *O Cruzeiro* e *Manchete*, no que concerne aos carnavais fechados, principalmente por reunirem muitos membros da alta classe média e da elite, que manifestavam comportamentos vistos como “livres”.

A zona norte, no entanto, não ficava de fora da folia e realizava diversos carnavais nos salões do Montanha Clube, Social Ramos Clube, Olaria Atlético Clube e Madureira Esporte Clube. Vale assinalar, ainda, que a zona norte se notabilizava no cenário carnavalesco pela presença de escolas de samba tradicionais, como Portela, Mangueira, Salgueiro e Império Serrano, entre outras agremiações, o que indica o potencial festivo da região. Em menor proporção, a zona oeste, mais afastada do centro, também possuía clubes e agremiações esportivas que festejavam o carnaval, como o Floresta Country Club, Campo Grande Atlético Clube e Grêmio Esportivo Estudantes de Realengo.

⁸³ Entre os bailes que não ocorreram em todo o período analisado, encontram-se os realizados no Teatro Recreio, que deixou de existir em 1968, quando foi demolido; no Copacabana Palace, que passou a não promover mais festejos carnavalescos em 1974; e no Teatro Municipal, que no ano de 1976 interrompeu uma tradição de mais de quarenta anos na organização do principal festejo fechado da cidade.



O mapa foi elaborado a partir da Base de Dados Geográficos do SIURB (Sistema Municipal de Informações Urbanas) da cidade do Rio de Janeiro, pela empresa ENGEMAP/Assis, com base nas informações fornecidas pela autora desta tese. Os dados do mapa foram extraídos do jornal *O Globo*. O QUE vai pelos Clubes, 17/02/1962, p. 9; CARNAVAL nos clubes, 03/02/1964, p. 10; O QUE vai pelos Clubes, 18/02/1966, p. 05; O QUE vai pelos Clubes, 05/02/1966, p. 09; O QUE vai pelos Clubes, 10/02/1966, p. 05; PROGRAMA semanal nos clubes, 20/01/1967, p. 11; ROTEIRO do folião, 20/02/1971; SERVIÇOS da cidade durante o carnaval, 02/03/1973, p. 06; UM SERVIÇO para quem vai brincar nos salões do Rio, 29/01/1978, p. 19; UM ROTEIRO para o carnaval de salão do Rio, 18/02/1979, p. 14; ROTEIRO DOS bailes no Rio, 10/02/1980, p. 24.

O mapa 1 demonstra, assim, que os moradores do Rio de Janeiro podiam brincar o carnaval não somente acompanhando os desfiles das escolas de samba, das grandes sociedades e de outras modalidades carnavalescas, mas nos diversos bailes fechados que ocorriam pela cidade.

Muitos dos bailes mencionados se notabilizaram pelo clima de maior permissividade, constantemente ressaltado pela imprensa, que procurava selecionar e publicar imagens que pudessem demonstrar o extravasamento emocional daqueles foliões. Mudanças relacionadas à moralidade no âmbito carnavalesco eram consideradas mais perceptíveis nos festejos fechados. Em 1967, por exemplo, a revista *Manchete* assinalou as modificações percebidas na forma das mulheres brincarem o carnaval no Municipal: “No princípio, as mulheres brincavam acompanhadas. Depois evoluíram, dançando em cima das mesas. Hoje pulam sozinhas no salão em adorável igualdade com os homens”⁸⁴.

É importante assinalar que a liberação do corpo tinha especial apelo aos segmentos mais ricos da sociedade. Além disso, é possível conjecturar que as mulheres que participavam dos bailes mencionados sentiam-se seguras em manifestar comportamentos considerados ousados, pois encontravam nesses locais espaços mais protegidos, com a existência de um forte sistema de segurança e a cobrança de ingressos caros, o que acabava por “selecionar” pessoas que compartilhavam de valores similares e as resguardava em relação à multidão.

Outro baile muito coberto pelas revistas selecionadas era o dos Enxutos, realizado em parte significativa do período, no Cine Teatro São José, notabilizado pela presença de travestis. Criado pelos irmãos Álvaro Marzullo e Vicente Marzullo, esses bailes se destacavam de acordo com a imprensa pela “audácia” das chamadas bonecas que apareciam nas páginas dos periódicos ilustrados em meio a plumas e pedrarias. Se, por um lado, os travestis eram fotografados e ganhavam destaque em reportagens que procuravam destacar a liberdade encontrada no Baile dos Enxutos para exibirem os corpos transformados e a beleza das roupas utilizadas nos concursos realizados, por outro o aspecto “exótico” permanecia como tom em algumas imagens selecionadas para noticiar a realização de tal baile.

Além disso, havia proibições e exigências por parte da Divisão de Censura e Diversões Públicas quanto à realização de bailes voltados para o público homossexual. Nos festejos de 1971, por exemplo, Edgar Façanha, então diretor da Divisão de Censura, proibiu a realização de bailes exclusivamente para travestis, alegando que essa forma de divertimento

⁸⁴ MUNICIPAL, oh, que delícia de baile. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 774, p. 19, 18 fev. 1967.

se configurava como uma “berrante e afrontosa apologia da homossexualidade”⁸⁵. Antes disso, em 1969, uma portaria já havia proibido a utilização da denominação “Enxuto” para o baile promovido pelos irmãos Marzullo, razão pela qual passou a se chamar somente “Baile de Galã do São José”⁸⁶, embora fosse de conhecimento geral a participação dos travestis. O jornal *O Globo*, na ocasião, divulgou a portaria “N”, nº 0064, da Secretaria de Segurança, que trazia entre suas proibições:

[...] a realização de qualquer festejo que tenha o propósito de explorar a degradação humana, por seus vícios ou defeitos, ou a pública apologia desses males, tais como Baile das Bonecas, Baile dos Enxutos etc., conforme estabelece a letra f do Capítulo das Proibições, da Portaria do Secretário de Segurança⁸⁷.

Diante das críticas recebidas, Façanha procurava justificar a medida afirmando que os homossexuais não seriam proibidos de entrar nos bailes existentes, mas que não se aceitaria a organização de festejos exclusivos para esse público. O sociólogo Paulo Sérgio do Carmo compreendeu esse tipo de reação por parte da polícia e as atitudes dúbias da imprensa ao retratar os bailes de carnaval com a presença significativa de travestis como indicativos de uma “tensão entre duas vertentes de moralidade”:

Por um lado, a moralidade religiosa tradicional, que associava o “homossexualismo” a uma aberração antinatural; por outro, a tolerância ou aceitação resultante da existência de homens efeminados – as “bichas” – e travestis como algo inevitável e como personagens relativamente inofensivos do cenário carnavalesco⁸⁸.

As mudanças verificadas na sociedade brasileira da época, provocadas pelo desenvolvimento econômico e pela expansão cultural, relacionam-se à própria comercialização do carnaval. Esse processo ocorreu de fato a partir da década de 1960,⁸⁹ com a contratação de especialistas em decoração e artes plásticas – muitos pertencentes à Escola de Belas Artes –, o crescente interesse de outros segmentos sociais – especialmente da classe

⁸⁵ TRAVESTI bem comportado poderá entrar nos bailes. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 05, 27 out. 1971.

⁸⁶ BAILE do São José: mais de mil bonecas no salão. *Manchete*, Rio de Janeiro, p. 54, 13 mar. 1976.

⁸⁷ CARNAVAL-70 já tem normas: proibidos bailes degradantes. *O Globo*, Rio de Janeiro, 10 nov. 1969, p. 05.

⁸⁸ CARMO, Paulo Sérgio do. *Entre a luxúria e o pudor: a história do sexo no Brasil*. São Paulo: Octavo, 2011, p. 299.

⁸⁹ Essa década evidencia a entrada de pessoas com formação universitária e originárias das camadas médias, o que acabou por assinalar uma nova etapa na elaboração dos desfiles, com destaque para as fantasias e alegorias, que contribuíram para a valorização visual dos cortejos. VALENÇA, Rachel T. *Carnaval: para tudo se acabar na quarta-feira*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996, p. 61-62.

média⁹⁰ – em assistir, desfilar e participar ativamente da elaboração dos folguedos e a transformação da festa em espetáculo. Além do mais, o estreitamento de relações com os bicheiros, responsáveis pelo enriquecimento de muitas das agremiações⁹¹, e a transmissão pela televisão⁹² dos seus cortejos carnavalescos também contribuíram para que essa modalidade de brincar o carnaval ganhasse ainda mais projeção.

A massificação da festa pode, portanto, ser facilmente identificada na intensa divulgação dos desfiles das escolas de samba pelos meios de comunicação, no crescimento do turismo atrelado ao carnaval e na gravação anual dos principais sambas-enredos. Até o fim dos anos 1960, por exemplo, poucos eram os sambas-enredo gravados e divulgados pelos meios de comunicação. O interesse mercantil por essa modalidade de música se deu, de fato, em 1968, com o lançamento do primeiro LP de sambas de enredo, segmento que cresceria significativamente na década seguinte. O caráter espetacular da festa, por sua vez, é evidenciado pela centralização que a visualidade assumiu nos desfiles das agremiações carnavalescas com a estreita relação estabelecida entre a Escola Nacional de Belas Artes e o carnaval produzido pelas escolas de samba⁹³.

As modificações temáticas, plásticas e visuais pelas quais passaram as escolas de samba no período em estudo foram resultado do trabalho do folclorista Dirceu Néri, da artista plástica e figurinista Marie Louise Nery, do cenógrafo e professor da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, Fernando Pamplona, e do cenógrafo e figurinista Arlindo Rodrigues, na escola de samba Acadêmicos do Salgueiro, ainda no começo dos anos 1960. As transformações logo se expandiram para as demais agremiações e, mais tarde, Joãozinho Trinta, Rosa Magalhães e Maria Augusta aprofundaram ainda mais as modificações na estética do carnaval, fazendo com que os desfiles se tornassem, de fato, produtos de consumo das massas.

A presença de artistas pertencentes à Escola de Belas Artes nas escolas de samba, na década 1960, foi entendida como importante não somente pelas inovações estéticas no

⁹⁰ Para a estudiosa do carnaval Olga Simson, quanto mais os cortejos das escolas de samba foram se mostrando importantes no conjunto das atividades carnavalescas, mais essas agremiações tiveram que se adaptar ao gosto das classes médias, responsáveis por elaborar e julgar os desfiles e espectadoras por excelência dessa modalidade de brincar o carnaval. É possível inferir das colocações de Simson que a aceitação dos desfiles das escolas de samba como principal atrativo do carnaval carioca se deu por meio da incorporação de outras camadas da população. SIMSON, Olga R. de Moraes Von. Transformações culturais, criatividade popular e comunicação de massa: o carnaval brasileiro ao longo do tempo. *Cadernos Ceru*, São Paulo, n. 17, s.p., dez. 1981.

⁹¹ QUEIROZ, op. cit., p. 97-103.

⁹² Os desfiles das escolas de samba passaram a ser televisionados ainda na década de 1960, pela extinta TV Continental. Nos anos 1970 inicia-se a transmissão em cores, o que contribuiu para consumir os desfiles como festa-espetáculo. LENHARO, Alcir. *Cantores do rádio: a trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995, p. 215.

⁹³ Sobre o assunto, ver: GUIMARÃES, op. cit.

universo dessas agremiações carnavalescas, mas também pela expansão da temática negra⁹⁴ nos desfiles. O trabalho desenvolvido por Fernando Pamplona e outros artistas na Acadêmicos do Salgueiro, a partir de 1960, é comumente ressaltado por parte da bibliografia sobre o tema como determinante para a recorrência da temática negra pela agremiação, vista, muitas vezes, como pioneira nesse quesito. O historiador Guilherme Faria, assim com outros pesquisadores, apreende os enredos do Salgueiro de 1959 a 1964 como uma continuidade do enfoque negro já dado pela agremiação aos seus desfiles desde 1954 (“Uma Romaria na Bahia”), além de relativizar o pioneirismo associado ao Salgueiro na introdução de temáticas afro-brasileiras na década de 1960, demonstrando a existência de outras agremiações que abordaram a questão do negro no período. Não houve, por parte da imprensa, segundo o autor, a demarcação do Salgueiro “como o único líder da revolução temática nos desfiles das escolas de samba”⁹⁵, ao contrário da interpretação cristalizada pela bibliografia específica sobre tais escolas.

Danilo Alves Bezerra inferiu que importância de Fernando Pamplona à frente do Salgueiro não estaria na proposição da temática negra para os sambas-enredos, mas na transposição do tema para as fantasias e alegorias, algo ainda inédito no universo das escolas de samba, na ocasião da sua entrada no Salgueiro em 1960⁹⁶. Desse modo, embora referências ao negro já tivessem sido feitas no âmbito das escolas de samba, em menções diretas ou indiretas a personagens e aspectos de sua história, a tradução alegórica dessa temática, como salientou Bezerra, ocorreu, de fato, nos anos 1960 e o período apresentou enredos quase sequenciais sobre o assunto, a destacar: *Quilombo dos Palmares* (Salgueiro, 1960), *Casa-Grande e Senzala* (Mangueira, 1962), *Relíquias da Bahia* (Mangueira, 1963), *Chica da Silva* (Salgueiro, 1963), *Chico Rei* (Salgueiro, 1964), *História de um Preto Velho* (Mangueira, 1964), *Glórias e Graças da Bahia* (Império Serrano, 1966) e *Bahia de Todos os Deuses* (Salgueiro, 1969).

⁹⁴ A temática negra, embora estivesse presente anteriormente à década de 1950, não foi considerada por alguns estudiosos como representativa desse universo. Monique Augras considera os sambas anteriores aos do Salgueiro, a contar de 1954, com *Romaria à Bahia*, pouco significativos na alusão da temática negra, por carecerem de referências mais diretas ao conteúdo. O Salgueiro, ao trazer um enredo exaltando a Bahia como “terra do samba, de gente bamba e do candomblé”, inaugurou, na interpretação da pesquisadora, a presença da negritude no samba-enredo, que se faria presente também em carnavais de anos subsequentes. AUGRAS, Monique. *O Brasil do samba-enredo*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998, p. 90-91. Nesse sentido, podem-se citar também os enredos: Navio Negreiro (Salgueiro, 1957) e Viagens pitorescas através do Brasil – Debret (Salgueiro, 1959).

⁹⁵ FARIA, Guilherme José Motta. O G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro e as representações do negro nos desfiles das escolas de samba nos anos 1960. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2014, p. 276.

⁹⁶ BEZERRA, op. cit., p. 307-308.

A temática afro-brasileira, na década de 1970, apareceu predominantemente em enredos que enfocaram lendas e mitos, como: *Festa para um rei negro* (Salgueiro, 1971), *Ilu Ayé* (Portela, 1972), *Rainha mestiça em tempo de lundu* (Mocidade, 1972), *Lendas do Abaeté* (Mangueira, 1973), *Dona Santa, rainha do maracatu* (Império, 1974) e *Festa dos deuses afro-brasileiros* (Em Cima da Hora, 1974). Outros aspectos da cultura negra também se fizeram notar no período compreendido entre 1972 e 1975, como esclarece a estudiosa Monique Augras, que elencou os sambas-enredo: *Banzô Ayê* (Unidos do Jacarezinho), *Ganga Zumba* (Unidos da Tijuca), *Zumbi dos Palmares* (Unidos de Mangueiras), *Chico Rei* (Império de Campo Grande), *Samba, dança para orixás* (Unidos da Ponte), *A Deusa dos orixás* (União de Vaz Lobo), *Lendas e festas dos iabás* (União da Ilha), *Mulata maior* (Unidos de Lucas), *Duduca Lunga, a maravilhosa arte negra* (Unidos do Jacarezinho), *Magia africana e seus mistérios* (Unidos da Tijuca) e *Ajuim-Obá* (Arranco)⁹⁷.

1.1 – Representações de mulheres nos sambas-enredos de agremiações cariocas

O surgimento e a expansão de temas renegados por muito tempo na história do Brasil, como os relacionados à cultura negra, podem ter igualmente contribuído para o crescimento de enredos que abordaram figuras femininas no período em escopo. O Quadro 1⁹⁸ sintetiza os temas dos sambas-enredo de diferentes agremiações que apresentaram as mulheres como protagonistas nas exibições carnavalescas ao longo do período selecionado, acompanhando, de certa forma, as próprias mudanças temáticas em curso e as discussões que se faziam presentes na sociedade sobre o “ser mulher”:

⁹⁷ AUGRAS, op. cit., p. 93. Sobre o assunto, ver: MUSSA, Alberto; SIMAS, Luiz Antonio. *Samba de enredo: história e arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

⁹⁸ As siglas AESB (Associação das Escolas de Samba do Brasil) e CBES (Confederação Brasileira das Escolas de Samba), que constam na coluna “resultado”, referem-se às entidades de representação das escolas de samba. É importante ressaltar, no entanto, que pelos idos dos anos 1960, a AESB passou a chamar-se Associação das Escolas de Samba do Estado da Guanabara (AESEG). Em razão da fusão do estado do Rio de Janeiro com a Guanabara, em 1975, a entidade adotou a denominação Associação das Escolas de Samba da Cidade do Rio de Janeiro (AESCRJ). Em relação à CBES, a partir de setembro de 1973, ela se torna a “representação máxima oficial das entidades”, congregando algumas associações e federações de escolas de samba de todo o país.

ASSOCIAÇÃO das Escolas de Samba do Brasil. In: DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/aesb-associacao-das-escolas-de-samba-do-brasil/dados-artisticos>>. Acesso em: 14 dez. 2017.

CONFEDERAÇÃO Brasileira das Escolas de Samba. In: DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/cbes---confederacao-brasileira-das-escolas-de-samba/dados-artisticos>>. Acesso em: 14 dez. 2017.

QUADRO 1 – Sambas-enredos de temáticas femininas dos carnavais cariocas de 1961 a 1980

ANO	ESCOLA DE SAMBA	PRESIDENTE	CARNAVALESCO	SAMBA-ENREDO	COMPOSITOR (ES)	RESULTADO
1963	G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro	Osmar Valença	Arlindo Rodrigues	Chica da Silva	Noel Rosa de Oliveira e Anescar Rodrigues	Campeã do Grupo 1 (AESB e CBES) com 93 pontos
1964	G.R.E.S. Imperatriz Leopoldinense	Amaury Jório	Armando Iglesias, Antônio Carbonelli e Paulo dos Santos Freitas	A Favorita do Imperador, Marquesa de Santos.	Maurílio da Penha Aparecida e Silva (Bidi)	2ª colocada no Grupo 2 (AESB e CBES) com 63 pontos Escola subiu de grupo após o desfile
1967	G.R.E.S. Em Cima da Hora	João Severino Gonçalves	Sebastião Souza de Oliveira	Vida e Amores de Beja	Dodô Marujo – Zeca do Varejo Zeca do Marujo	3ª colocada no Grupo 2 (AESEG e CBES) com 88 pontos
1968	G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro	Osmar Valença	Fernando Pamplona e Maria Louise Néri	Dona Beja, a feiticeira de Araxá	Aurinho da Ilha	3ª colocada no Grupo 1 (AESEG e CBES) com 112 pontos.
	G.R.E.S. Em Cima da Hora	João Severino Gonçalves	Ney Roriz	Anita Garibaldi, Amor e Revolução	Edinoel – Jair Torrada	Campeã do Grupo 2 (AESEG e CBES) com 114 pontos Escola subiu de grupo após o desfile
1969	S.R.E.S. Lins Imperial	Ovo Paes de Aguiar	José Félix Garcez Netto	A Imperatriz das Rosas (samba-enredo sobre D. Amélia, esposa de D. Pedro I)	Nelzinho, Tibúrcio e João Banan	6ª colocada no Grupo 2 (AESEG e CBES) com 92 pontos
	G.R.E.S. Unidos de Bangu	Não identificado	Josafá Pereira	Maria Quitéria, heroína da independência	Sem informações	14ª colocada no Grupo 3 (AESEG e CBES) com 65 pontos
1970	G.R.E.S. Acadêmicos de Santa Cruz	Não identificado	Joecil Vargas	Bravura, amor e beleza da mulher brasileira	Rubens Fausto [Rubinho] – Paulo Fernandes Lima [Paulinho]	10ª colocada no Grupo 1 (AESEG e CBES) com 37 pontos Escola desceu de grupo após o desfile
	G.R.E.S. União de Jacarepaguá	Não identificado	Julio Mattos	Salões e damas imperiais	Renato Nascimento, Jorge Mexeu e Djandir Bastos	5ª colocada no Grupo 2 (AESEG e CBES) com 71 pontos

1972	G.R.E.S. Império Serrano	Irani Santos Ferreira	Fernando Pinto	Alô, alô, taí Carmem Miranda	Heitor Achilles – Wilson Diabo – Maneco	Campeã do Grupo 1 (AESEG e CBES) com 68 pontos
	G.R.E.S. Tupy de Brás de Pina	Sidney Ferreira Dam	Jairo de Souza	Chiquinha Gonzaga, alma cantante do Brasil	Alfredo Maia e Foguete	Campeã do Grupo 2 (AESEG e CBES) com 66 pontos
1973	G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro	Osmar Valença	Joãosinho Trinta e Maria Augusta	Eneida, amor e fantasia	Geraldo Babão	3ª colocada no Grupo 1 (AESEG e CBES) com 56 pontos
1974	G.R.E.S. Império Serrano	Irani Santos Ferreira	Fernando Pinto	Dona Santa, rainha do maracatu	Wilson Diabo – Malaquias – Carlinhos	3ª colocada no Grupo 1 (AESEG) com 93 pontos
	G.R.E.S. Unidos de Lucas	Anatólio Izidro da Silva	Edson Machado	Mulata Maior – A Divina Elizeth Cardoso	Joãozinho Empolgação, Pedro Paulo e Zeca Melodia	2ª colocada no Grupo 2 (AESEG) com 95 pontos
1975	G.R.E.S. Império Serrano	Irani Santos Ferreira	Fernando Pinto	Zaquia Jorge, a vedete do subúrbio, estrela de Madureira	Alvarese	3ª colocada no Grupo 1 (AESEG) com 105 p
	G.R.E.S. Unidos do Jacarezinho	Mario José	Não identificado	Catarina Mina	Rode	12ª colocada no Grupo 2 (AESEG) com 87 pontos
	G.R.E.S. Paraíso do Tuiuti	Não identificado	Júlio Matos	Obra e Vida de Cecília Meirelles	Noca da Portela e Poliba	7ª colocada no Grupo 2 (AESEG) com 92 pontos
1976	G.R.E.S. Mocidade Independente de Padre Miguel	Osman Pereira Leite	Arlindo Rodrigues	Mãe Menininha do Gantois (homenagem à Maria Escolástica da Conceição Nazaré, conhecida como Mãe Menininha do Gantois – Iyálorixá “mãe-de-santo” brasileira)	Toco – Djalma Cril	3ª colocada no Grupo 1 (AESCRJ) com 116 pontos
1977	G.R.E.S. Acadêmicos da Cidade de Deus	Não identificado	Não identificado	Baronesa da Taquara	Zardino e Iran	16ª colocada no Grupo 2 (AESCRJ) com 37 pontos
1978	G.R.E.S. Portela	Carlos Teixeira Martins	Rosa Magalhães	Mulher à Brasileira	Jair Amorim – Evaldo Gouveia	5ª colocada no Grupo 1 (AESCRJ) com 148 pontos

Fontes: Sambas-enredos compilados pela LIESA; MUSSA; SIMAS, op. cit., p. 191-203; Escolas de sambas. Disponível em: <<http://www.galeriadosamba.com.br/>>. Acesso em: 01 jul. 2017.

Esses sambas de enredo que tematizaram as mulheres, por meio de figuras históricas, personalidades marcantes na história do carnaval carioca e nomes relacionados à religiosidade afro-brasileira e à música nacional, são importantes para este estudo por evidenciarem as escolhas realizadas pelas escolas ao elegerem as mulheres a serem homenageadas e o aumento no número de sambas-enredo que abordaram a temática feminina. Muito embora outros sambas de enredo tenham abordado as mulheres em suas letras, em algum aspecto, o Quadro 1 enfocou somente aqueles que trouxeram em seu título a tônica feminina, excetuando-se os relacionados às lendas populares⁹⁹, à mitologia religiosa¹⁰⁰ e às personagens de obras literárias e musicais¹⁰¹.

Não obstante enredos de anos anteriores aos estudados nessa pesquisa fizessem referências, em menor ou maior grau, a personalidades femininas, essas poucas menções homenageavam mulheres pertencentes ao mesmo universo temático: o da história. Enredos foram dedicados à princesa Isabel (Portela, 1948) e a Bárbara Heliodora (Império Serrano, 1958), enquanto outros enalteciam, indiretamente, figuras femininas como Ana Neri (*Homenagem à Medicina Brasileira*, Império Serrano, 1952) ou traziam alusões sobre as mulheres em temas mais gerais, como *Sinhá-Moça* (Unidos da Tijuca, 1955) e *Bravos e Heroínas* (Unidos da Tijuca, 1959).

É significativo, portanto, o aumento de sambas-enredos que tematizaram alguma figura ou conteúdo relacionado à mulher no período em estudo, apesar de ainda serem poucos em comparação ao total de sambas-enredos apresentados. A expansão da temática negra, na década de 1960, como exposto anteriormente, também se relacionou a uma tentativa de enaltecimento de figuras femininas negras e de valorização do patrimônio cultural de origem africana. Os sambas-enredos *Chica da Silva*, *Dona Santa*, *rainha do maracatu*, *Catarina Mina* e *Mãe Menininha do Gantois* evidenciaram esse aspecto, mesmo que com perspectivas distintas. Os sambas *Chica da Silva* (Acadêmicos do Salgueiro, 1963) e *Catarina Mina* (Unidos de Jacarezinho, 1975) apresentam, do ponto de vista temático, elementos comuns: contam a história de ex-escravas do período colonial brasileiro que se notabilizaram pelo prestígio social e pelas riquezas adquiridas a partir de seus envolvimento amorosos com

⁹⁹ Podem-se citar os sambas-enredo “Uiara a deusa da Terra grande” (Unidos do Cabuçu, 1975), “A lenda das serejas rainhas do mar” (Império Serrano, 1976) e “No reino da Mãe do ouro” (Mangueira, 1976).

¹⁰⁰ É possível referir-se aos sambas de enredo “Festa de Yemanjá” (Unidos de Padre Miguel/ 1978), “Louvação às três rainhas” (São Clemente, 1979) e “As três mulheres do rei” (Império da Tijuca, 1979).

¹⁰¹ Entre estes sambas-enredo é possível citar “Peri e Ceci” (Beija-Flor, 1963), “Gabriela, cravo e canela” (Unidos de São Carlos/Estácio de Sá, 1969), “As Musas de Chico Buarque de Holanda” (Unidos do Cabuçu, 1970), “Marília de Dirceu” (União de Jacarepaguá, 1971), “Heroínas do Romance Brasileiro” (Unidos de São Carlos/Estácio de Sá, 1974), “Essa Negra Fulô”, baseado no poema do alagoano Jorge de Lima de título similar, “Essa Negra Fulô” e “A morte da porta-estandarte”, enredo inspirado no conto de Aníbal Machado de mesmo nome (Imperatriz Leopoldinense, 1975).

riquezas. Foi o que aconteceu com Chica da Silva, escrava parda, comprada e alforriada por João Fernandes, com quem teve treze filhos, o que coloca em xeque as características sensuais atribuídas a sua figura, de forma mais contundente, na década de 1970. Embora no samba do Salgueiro, de 1963, a sensualidade apareça de forma mais sutil associada à imagem de Chica, uma vez que é salientada a pouca beleza de sua figura, dando a inferir que ela usou de outros artifícios para conquistar o contratador de diamantes, outros aspectos são relacionados à ex-escrava, como o poder alcançado por meio do seu envolvimento amoroso e a assunção de uma postura mais altiva diante da sociedade mineira.

Furtado demonstra que grande parte das informações que se tinha de Chica da Silva foram colhidas na obra de Joaquim Felício dos Santos¹⁰⁴, que, se por um lado, transformou Chica em “objeto historiográfico”, por outro, construiu uma imagem negativa a seu respeito, retratando-a como “boçal e careca, pois era-lhe incompreensível que uma escrava pudesse despertar a atenção de um homem branco e chegar a esta posição”¹⁰⁵. Este elemento da representação de Chica, ou seja, a imagem de uma mulher feia, apareceu no samba em análise, ainda que atenuado, talvez em razão das notas explicativas de Nazaré Meneses, aditadas ao segundo volume da obra de Joaquim Felício, em 1924, que relativizaram a aparência de Chica, “boçal, mas nunca odienta e asquerosa”, do contrário, “não teria inspirado ao desembargador”¹⁰⁶ ou da obra de Soter Couto, “Vultos e fatos de Diamantina”, de 1954, na qual Chica é retrata como uma mulher bela, única razão possível para os seus romances. Entre representações tão díspares, os compositores do samba a colocaram como uma mulher que não tinha “grande beleza”.

No entanto, outros aspectos acrescidos pela literatura à figura de Chica provavelmente influenciaram a composição do samba-enredo do Salgueiro. Pela inexistência de pesquisas históricas sobre o tema, as interpretações de Joaquim Felício continuaram presentes por muito tempo, ao passo que a literatura compensou as “lacunas da história” com o uso da imaginação. A obra de Cecília Meireles, *Romanceiro da Inconfidência*, de 1953, traz em alguns poemas a história de Chica e do contratador, na qual ela é retratada como uma mulher sensual e poderosa, “[...] a Chica que manda”, frase presente no samba do Salgueiro. Na peça de Antônio Callado, “O tesouro de Chica da Silva”, de 1959, tal figura aparece como

¹⁰⁴ Advogado diamantinense que atuou para os herdeiros de Chica na ação de posse dos bens de João Fernandes e que, a partir disso, dedicou-se à escrita da história da ex-escrava, publicada, primeiramente, nas páginas d’*O Jequitinhonha* e, posteriormente, constaria no livro *Memórias do Distrito Diamantino*, publicado em 1868.

¹⁰⁵ FURTADO, op. cit., 2001, p. 43.

¹⁰⁶ FURTADO, op. cit., 2003, p. 271.

astuciosa, em oposição ao seu companheiro, e igualmente como a mulher que “manda”. A pesquisadora Júnia Ferreira Furtado desmistifica a imagem de “rainha ou bruxa” atribuída a Chica, ao mostrar, por meio da análise da documentação consultada, uma mulher conservadora que possuía escravos e participava das principais irmandades religiosas do seu tempo, como uma forma de ascender socialmente e “procurar diminuir o estigma que a condição de mulata e forra imprimia”¹⁰⁷, além de fornecer pistas que possibilitam conjecturar as possíveis obras consultadas por Noel Rosa de Oliveira e Anescar Rodrigues para compor o samba vitorioso do Salgueiro.

Ao contrário, Catarina Mina passou para história como uma negra escrava que comprou a própria liberdade à custa de seu trabalho em uma barraca ao pé da ladeira da Rua da Calçada e das relações sexuais mantidas com ricos comerciantes portugueses da Praia Grande, que se encantavam com sua beleza e sensualidade, como descreveu Rode:

Trazemos para este carnaval/Um fato importante/Da era colonial/Uma escrava que viveu no Maranhão/Era linda e sedutora/Despertava a atenção/Foi, foi Catarina Mina/Preta bela, preta fina/Empolgava a multidão/Êra, êra, êra /Lá vem Catarina toda faceira/Era esbanjadora de riqueza/Em São Luis, cidade dos azulejos/Satisfez o seu desejo/Muitos cobiçavam seu amor/Mas com um cafuzo ela se casou/Olha o boi-bumbá/Olha o catimbó/Salve o batuque/No terreiro da vovó¹⁰⁸.

As mulheres cantadas nesses sambas-enredos são exaltadas por terem conseguido superar sua condição de escravas e por atingirem a alta sociedade, numa inversão dos valores tradicionais, expressados em versos como: “É a mulata que era escrava/sentiu forte transformação,/trocando o gemido da senzala/pela fidalguia do salão” (*Chica da Silva*) ou “Lá vem Catarina toda faceira/Era esbanjadora de riqueza/Em São Luis, cidade dos azulejos/Satisfez o seu desejo” (*Catarina Mina*). O primeiro samba-enredo traz o escárnio de tal situação ao mostrar que Francisca da Silva não somente “do cativo zombou ô-ô-ô-ô-ô”, como se tornou a “Chica que manda”, “importante, majestosa e invejada”.

Os sambas-enredos *Dona Santa*, *rainha do maracatu* e *Mãe Menininha do Gantois* homenageiam, por sua vez, mulheres negras que simbolizam manifestações culturais e religiosas de origem afro-brasileira, como o maracatu¹⁰⁹ e o candomblé, respectivamente.

¹⁰⁷ FURTADO, op. cit., 2001, p. 73.

¹⁰⁸“Catarina Mina”. Disponível em: <<http://www.galeriadosamba.com.br/carnavais/unidos-do-jacarezinho/1975/29/>>. Acesso em: 14 jun. 2017.

¹⁰⁹ Dança que se desenrola em forma de cortejo, ao som de instrumentos de percussão, na representação de uma corte, que evoca reis, guerras e uma pátria perdida, com referências aos orixás do candomblé.

Representando ao longo de vários carnavais a figura da rainha, no chamado maracatu elefante, Dona Santa¹¹⁰, que antes já havia participado de inúmeras congadas, demonstrando o gosto pelo batuque da zabumba, foi exaltada no samba de Wilson Diabo, Malaquias e Carlinhos, da Império Serrano, em 1974:

Vejam em noite de gala/As nações africanas/Que o tempo não levou/É maracatu/Olhem quanto esplendor/Na festança real/Vêm as nações importantes/Saudando a rainha Dona Santa/Cantarolando num baque virado alucinante/Ô ô ô ô ô/Olha a costa velha do batuque do tambor/Ô ô ô/“Maracatu Elefante” chegou/Perto do pátio da soberana/Um festival em cores/Enfeita a nação/Vejam a garbosa rainha/Na matriz do Rosário/Depois da coroação/Chegou maracatu no Império original/Maracatu tradição do carnaval¹¹¹.

O samba-enredo, de Toco e Djalma Cril, apresentado pela escola Mocidade Independente de Padre Miguel, em 1976¹¹², sobre a iyálorixá Maria Escolástica da Conceição Nazaré, conhecida como Mãe Menininha do Gantois, presta uma homenagem a essa importante figura do candomblé, religião em que as mulheres ocupam uma posição central:

Já raiou o dia/A passarela vai se transformar/Num cenário de magia/Terra da velha bahia/E do famoso Gantuá/Arerê, arerá/Candomblé vem da Bahia/Onde baixam os orixás/Oh, meu pai Ogum na sua fé/Saravá Nanã e Oxumaré/Xangô, Oxossi, Oxalá e Iemanjá/Filha de Oxum pra nos ajudar/Vem nos dar axé/Nos erês dos orixás, (...minha mãe)/Oh, minha mãe, Menininha/Vem ver como toda a cidade/Cantem seu louvor a Mocidade.

A sensualidade de mulheres negras, como Chica da Silva e Catarina Mina, explorada nos sambas-enredos mencionados, embora não fugisse ao estereótipo vigente, no qual tal apanágio era considerado típico da figura feminina negra/mulata, representou do ponto de vista temático e musical uma mudança importante no universo carnavalesco, já que priorizou mulheres transgressoras. De acordo com Monique Augras, *Chica da Silva* (1963) e *Chico Rei* (1964) passaram “uma imagem de negro insubmisso, bem diferente do estereótipo do ‘bom escravo’, caro à sociedade brasileira”¹¹³.

No entanto, tal sensualidade foi também destacada em relação a outra figura feminina que por duas vezes apareceu no período estudado nos desfiles das escolas de samba:

¹¹⁰ Dona Santa liderava um cortejo real, voltado para a reprodução das antigas cortes africanas. Nessa manifestação cultural, Dona Santa, assim como outros integrantes, deixavam suas posições cotidianas para se transformarem em personalidades da realeza, ou seja, a mediação nesse âmbito ocorria dentro da esfera carnavalesca.

¹¹¹ “Dona Santa, rainha do maracatu”. Departamento Cultural LIESA, Sambas-enredo, 1974.

¹¹² “Menininha do Gantois”. Departamento Cultural LIESA, Sambas-enredo, 1976.

¹¹³ AUGRAS, op. cit., p. 138.

Ana Jacinta, a Dona Beja. Ela foi tema da agremiação Em Cima da Hora, com *Vida e Amores de Beja*¹¹⁴, em 1967, e da Acadêmicos do Salgueiro, com *Dona Beja, a feiticeira de Araxá*, em 1968. Neste último samba-enredo, Dona Beja é representada como “certa jovem linda, divinal” que “seduziu com seus encantos de menina/o Ouvidor Geral” e “na Corte, fascinou toda a nobreza/com seu porte de princesa/e seu jeito singular”. É importante salientar que a representação perpetuada de Dona Beja – cortesã de grande beleza, de pele branca, cabelos loiros e olhos claros –, presente na letra do samba-enredo do Salgueiro, na iconografia e literatura sobre o tema, não foi fundamentada em evidências documentais, mas resultado da idealização de Sebastião de Afonseca e Silva, conforme demonstram os estudos da historiadora Rosa Maria Spinoso de Montandon¹¹⁵. A autora identificou na “História de Araxá” – texto publicado em capítulos pelo semanário *Correio de Araxá*, em 1914 – a construção de tal mito em torno da figura de Dona Beja, que seria reafirmado nas notas pessoais do autor, nos romances e obras de arte produzidos posteriormente, os quais tiveram Silva como fonte principal.

A autora evidencia, ainda, que a idealização de Sebastião de Afonseca e Silva quanto à figura de Beja não estava desconectada do “objeto do desejo” da classe média da época, pensada como moderna e cosmopolita. Sua representação estética traduziu o racismo existente na sociedade do período, considerando a distância entre a imagem construída de Beja e a aparência física da maioria das mulheres de Araxá. Os atributos físicos associados a ela demonstram, portanto, não somente um gosto pessoal do autor, mas as expectativas de uma coletividade.

Essa imagem já cristalizada de Ana Jacinta aparece igualmente no samba do Salgueiro. Dona Beja, em representação típica, não se resignou ao rapto do qual foi vítima e acabou por exercer uma posição de poder na sociedade de Araxá, do século XIX, prostituindo-se e acumulando fortuna. Tal fato, no entanto, é abrandado na letra do samba do Salgueiro, de Aurinho da Ilha, que não deixou de ressaltar a subversão dos valores tradicionais:

Certa jovem linda, divinal,/seduziu com seus encantos de menina/o Ouvidor Geral./Levada a trocar de roupagem,/numa nova linhagem/ela foi debutar./Na Corte, fascinou toda a nobreza/com seu porte de princesa/e seu jeito singular./Ana Jacinta, rainha das flores,/dos grandes amores,/dos salões reais,/com seus encantos e suas influências/supera as intrigas/e os preconceitos sociais./Era tão linda, tão meiga, tão bela,/ninguém mais

¹¹⁴ A letra de tal samba não foi encontrada.

¹¹⁵ MONTANDON, Rosa Maria Spinoso de. *Dona Beja: racismo e preconceito na concepção estética do mito. ArtCultura*, Uberlândia, v. 7, n. 10, p. 111-120, jan-jun. 2005.

formosa que ela/no reino daquele Ouvidor./Ela com seu trejeito reticente/fez um reinado diferente/na corte de Araxá,/e nos devaneios da festa de Jatobá./ Mas antes, com seu trejeito feiticeiro,/traz o Triângulo Mineiro/de volta a Minas Gerais,/e até o fim da vida/Dona Beja ouviu falar/e seu nome figurar na história de Araxá¹¹⁶.

Ainda que a figura de Dona Beja evocasse igualmente a chave da sensualidade, a pesquisadora Monique Augras apreendeu diferenciações entre a sua representação e a da escrava do Arraial do Tijuco:

Se comparada com Chica da Silva, aparece nova inversão: contrariando as representações corriqueiras, a feiticeira é uma branca. É claro que a palavra “feiticeira” é usada em sentido figurado, mas não deixa de ser curiosa a adjetivação, quanto mais que a negra Chica é considerada feia, enquanto a branca Ana Jacinta é descrita como “linda, divinal”. Seu feitiço é, por assim dizer, obra da natureza, e não de algum “trabalho” mágico¹¹⁷.

Personalidades ligadas à música popular brasileira também ganharam destaque nos carnavais das escolas de samba no período, uma vez que foram encontrados três sambas-enredos que homenagearam mulheres nesse viés temático: Carmen Miranda, Chiquinha Gonzaga e Elizeth Cardoso. A agremiação Império Serrano, em 1972, além de escolher a figura de Carmem Miranda para o enredo daquele ano, teve outra mulher em uma posição de destaque, a cantora Marlene, que puxou o samba-enredo da escola. Celebrando a famosa cantora e, de certa forma, justificando a escolha de Carmen para o enredo de 1972 pela sua intrínseca relação com o carnaval, visto que gravou diversas marchinhas carnavalescas e projetou a figura da baiana no mundo, o Império, com o samba de Wilson Diabo, Heitor Rocha e Maneco, entoou:

Uma pequena notável/Cantou muito samba/É motivo de carnaval/Pandeiro, camisa listrada/Tornou a baiana internacional/Seu nome corria chão/Na boca de toda a gente./Que grilo é esse?/Vou embarcar nessa onda/É o Império Serrano que canta/Dando uma de Carmen Miranda/Cai, cai, cai, cai./Quem mandou escorregar/Cai, cai, cai, cai./É melhor se levantar/Cai, cai, cai, cai./Quem mandou escorregar/Cai, cai, cai, cai./É melhor se levantar¹¹⁸.

A agremiação Tupy de Brás de Pina explorou não somente o aspecto carnavalesco da figura tema do samba-enredo de 1972, a pianista e compositora Chiquinha Gonzaga, autora

¹¹⁶ “Dona Beja, a feiticeira de Araxá”. Departamento Cultural LIESA, Sambas-enredo, 1968.

¹¹⁷ AUGRAS, op. cit., p. 139.

¹¹⁸ “Alô, Alô taí Carmem Miranda”. Disponível em: <<http://www.galeriadosamba.com.br/carnavais/imperio-serrano/1972/4/>>. Acesso em: 15 jun. 2017.

da primeira marcha carnavalesca com letra, *Ó Abre Alas* (1899), mas também outros elementos de sua vida, como o fato de musicar a opereta “A corte na roça”, em 1885, e reger um concerto de violões em 1889. O termo “maestrina”, inexistente até o momento em que Gonzaga começou profissionalmente na música, é ressaltado no samba-enredo de Alfredo Maia e Foguete, da Tupy, que, ao escolher homenagear essa importante figura da música brasileira, acabou por priorizar também uma mulher transgressora, considerando a presença significativa de sambas-enredos no período sobre rainhas e mulheres com títulos de nobreza:

Apaixonada e atraída/Pela beleza/Das luzes da ribalta/Compôs de admirável/Partitura para opereta/A corte na roça/Dirigiu um concerto/De cem violões/Engalanando a platéia/Dos nobres salões/Nesta melodia/Vamos recordar/A maestrina/Da música popular/O abre-alas, que eu quero passar/Eu sou da lira não posso negar/Ó Chiquinha Gonzaga, Chiquinha/Ó Chiquinha Gonzaga, Chiquinha/Ó Chiquinha Gonzaga, Chiquinha/Alma cantante do Brasil¹¹⁹.

O samba-enredo da Unidos de Lucas, de 1974, composição de Joãozinho Empolgação, Pedro Paulo e Zeca Melodia, sobre a cantora Elizeth Cardoso, fez alusão ao seu último álbum, *Mulata Maior*, lançado ainda no ano anterior, e utilizou-se deste título para nortear a sua homenagem:

Lucas, em tempo de carnaval/Na imaginação/Do nosso escritor/Ensinando coisas belas,/Pra você mulata,/Eu tenho música/Ouvi-la cantar é um prazer/Em nosso dia-a-dia/E nesta festa popular/A você exaltamos/Com grande alegria/Arrasta mulata, sua sandália de ouro,/Levanta poeira do asfalto,/“Mulata maior”, meu tesouro/No Municipal você/Foi sensação,/No interior Brasil,/Em forma de canção/Hoje nossa escola/Está feliz porque,/Ao invés de ouvi-la/Está cantando pra você/Vem mulata, vem sorrir/E cantar com esta gente/Que está sempre a aplaudir¹²⁰.

Embora temáticas como as expostas anteriormente fossem exploradas no período em estudo, as relacionadas às figuras da história ainda permaneciam muito presentes, totalizando o maior número de sambas-enredos, com: *A favorita do Imperador*, *Marquesa de Santos*, *Anita Garibaldi*, *Amor e Revolução*, *Imperatriz das Rosas* (samba-enredo sobre D. Amélia, esposa de D. Pedro I), *Maria Quitéria, heroína da independência* e *Baronesa da Taquara*. Mesmo não fazendo referência a nenhuma figura específica, o samba-enredo *Salões e Damas*

¹¹⁹ “Gonzaga, alma cantante do Brasil” Disponível em: <<http://www.galeriadosamba.com.br/carnavais/tupy-de-bras-de-pina/1972/154/>>. Acesso em: 15 jun. 2017.

¹²⁰ “Mulata Maior”. Disponível em: <<http://www.galeriadosamba.com.br/carnavais/unidos-de-lucas/1974/207/>>. Acesso em: 15 jun. 2017.

Imperiais, da União de Jacarepaguá, de 1970, faz menção ao luxo e ao requinte das festas no período imperial e, conseqüentemente, de seus frequentantes “damas e cavalheiros importantes”.

Apesar de pertencerem ao mesmo universo temático, o da história, essas mulheres homenageadas se notabilizaram por razões distintas: D. Amélia, Marquesa de Santos (Domitila de Castro) e Baronesa de Taquara pelo envolvimento e/ou pertencimento à nobreza, Anita Garibaldi e Maria Quitéria, por sua vez, pela coragem e por terem participado de conflitos armados, como a Revolução Farroupilha – apenas para citar o exemplo mais conhecido – e a defesa da independência brasileira, como integrante de um batalhão, respectivamente.

A respeito da personagem tema do carnaval da Imperatriz Leopoldinense, de 1964, Domitila de Castro Canto e Melo, amante de D. Pedro I e figura antagônica de sua esposa, que por ironia denomina tal agremiação carnavalesca, foi ressaltada no samba pelas conquistas de títulos nobiliárquicos como o de Viscondessa e, posteriormente, de Marquesa, a partir do seu envolvimento amoroso com o imperador. O samba em questão traz alguns dados sobre a forma como Domitila e D. Pedro I se conheceram, que não constam na historiografia sobre o tema. A falta de registros sobre esse acontecimento particular talvez tenha incentivado a imaginação do autor do samba, Maurílio da Penha Aparecida e Silva (Bidi), a criar a cena da festa ocorrida em São Paulo, quando, na realidade, o que se conhece sobre o encontro é que ele aconteceu nessa cidade pouco antes da independência do Brasil¹²¹, mas ignoram-se as circunstâncias.

Nos salões (Em pleno salões)/Imperiais (Imperiais)/Domitila de Castro Canto e Melo/Consolidou seus ideias/Em São Paulo numa festa exuberante/Conheceu o triunfante Imperador/D. Pedro I, que a fez favorita/do seu nobre amor/E como se não bastasse/Para fazê-la feliz/Nomeou-a primeira dama/da Imperatriz/E, logo após, Viscondessa de Santos/Engalanado a corte com/os seus encantos/Domitila alcançou o pedestal da nobreza/Recebendo o pergaminho/que a tornava marquesa/Fez vibrar a corte com/um baile colossal/Valsando radiante/Com sua majestade Imperial/Lá, laiá, laiá/A bela Titila foi glorificada/Num suntuoso beijamão/Onde esteve sentada/Ao lado do soberano/Que solenemente quis/Dar-lhe a glória de alguns/momentos/Como Imperatriz¹²².

¹²¹ Sobre o assunto, consultar: DEL PRIORE, Mary. *A carne e o sangue: a imperatriz D. Leopoldina, D. Pedro I e Domitila, a marquesa de Santos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2012; REZZUTTI, Paulo. *Domitila: a verdadeira história da marquesa de Santos*. 2. ed. São Paulo: Geração Editorial, 2017.

¹²²“A Favorita do Imperador, Marquesa de Santos”. Disponível em: <<http://www.galeriadosamba.com.br/carnavais/imperatriz-leopoldinense/1964/6/>>. Acesso em: 15 jun. 2017.

Questionar quanto às fontes consultadas pelos compositores para escrever os sambas das agremiações carnavalescas torna-se importante para investigar os recortes realizados e as leituras da história. No entanto, tal assunto precisa ser ainda investigado. Outras mulheres também foram mote de sambas-enredos, como a jornalista e pesquisadora do carnaval Eneida – conhecida pela sua dedicação à folia por promover todos os anos o “Baile do Pierrô” –, que ganhou homenagem da escola Acadêmicos do Salgueiro, em 1973, e foi representada como “amiga dos sambistas” e mulher de “coração puro e nobre”. A escritora Cecília Meireles também teve seu nome inscrito no rol dos sambas-enredos que homenagearam mulheres. A Paraíso do Tuiuti exaltou a poetisa, em 1975, como figura “que a mulher brasileira simboliza”. No mesmo ano, a Império Serrano, com o samba de Fernando Pinto, prestou uma homenagem à atriz e vedete do teatro de revista Zaquia Jorge, falecida ainda em 1957, que se destacou por inaugurar o primeiro teatro de revista no subúrbio, no bairro de Madureira, local pouco contemplado com espetáculos culturais, fato este exaltado pela escola:

O Império deu o toque de alvorada/Seu samba a estrela despertou/A cidade está toda enfeitada/Pra ver a vedete que voltou/Com seu viver de alegria/Fez tanta gente sonhar/Outra vez se abre o pano/Pra todo o céu suburbano/Ver sua estrela brilhar/Viagem, revista, aquarela/O passado é presente/E neste teatro-passarela/Ela resplandece novamente/Baleiro, bala/Grita o menino assim/Da Central a Madureira/É pregão até o fim¹²³.

Como demonstrado, os sambas-enredos sobre personalidades femininas cresceram significativamente no período em escopo, no entanto, é relevante destacar o surgimento de dois sambas que tematizaram, de modo mais geral, a figura da mulher brasileira: *Bravura, amor e beleza da mulher brasileira*, da Acadêmicos de Santa Cruz (1970), e *Mulher à Brasileira*, da Portela (1978). Escritos na década de 1970, os sambas, de certa maneira, reverberam as mudanças da época no sentido de valorização das conquistas femininas. O ano de 1975, escolhido pela Organização das Nações Unidas como o “Ano Internacional da Mulher”, ensejou discussões em vários países sobre a situação de preconceito e desigualdade em que as mulheres se encontravam¹²⁴.

Embora as letras dos sambas citados não exprimissem questões relacionadas às demandas dos movimentos feministas e não denunciasses os problemas enfrentados pelas

¹²³“Zaquia Jorge, a vedete do subúrbio, estrela de Madureira”. Disponível em: <<http://www.galeriadosamba.com.br/carnavais/imperio-serrano/1975/4/>>. Acesso em: 15 jun. 2017.

¹²⁴ STUDART, Heloneida. 1975: o ano da mulher. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 1.187, p. 26-29, 18 jan. 1975; STUDART, Heloneida. 1975: o ano da libertação da mulher. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 1.197, p. 42-45, 29 mar. 1975.

mulheres, o fato de abordarem a “mulher brasileira”, numa perspectiva generalizante, indica como este era um tema em voga na sociedade do período. A agremiação Acadêmicos de Santa Cruz, procurando exaltar a “bravura” da mulher nacional, optou por citar nomes da nossa história que se relacionaram a esse qualitativo como: Clara Camarão (indígena brasileira que lutou contra a invasão holandesa em Pernambuco), Anita Garibaldi (figura que já havia sido homenageada no carnaval), Bárbara Heliodora (poetisa e participante do movimento Inconfidente brasileiro) e Ana Neri (enfermeira brasileira). Nesse sentido, os autores do samba-enredo *Bravura, amor e beleza da mulher brasileira*, Rubens Fausto e Paulo Fernandes Lima, acabaram por exaltar figuras associadas à coragem feminina em um tom nacionalista:

Brasil/És um gigante encantado/Representado por teu pavilhão/Brasil/Hoje exaltamos o teu passado/Simbolizando as glórias em nossos anais/A despontar desta história/Com bravura, amor e glória/Da mulher que o mundo criou/Exuberância de Clara Camarão/Que em Pernambuco/Cumpriu sua missão/Brasil/Simbolismo de riqueza/Desde a época colonial/Com heroísmo da mulher/Houve transformação em geral/Ao desbravar tua nobreza/Com angústia e tristeza/Nos campos irmanadas para lutar/Anita Garibaldi, Bárbara Heliodora/Gênios imortais de nossa história/Ana Néri, a famosa enfermeira,/Que orgulhou todo torrão brasileiro/Independência e Abolição/Foram os fatos mais importantes desta nação/Quando os negros envaidecidos de alegria/Comemoravam a libertação/Brasil/Simbolismo de riqueza/Da beleza universal/Do samba altaneiro/E do patriotismo nacional¹²⁵.

O samba-enredo de Jair Amorim e Evaldo Gouveia, do carnaval da Portela de 1978, também se refere às mulheres que se notabilizaram na história brasileira, no entanto, não cita nenhum nome específico. Ao descortinar o passado, o heroísmo não é a única característica atribuída à mulher nacional, mas também a beleza e a sensualidade, expressas em sorrisos, olhares e no “feitiço” da mulata, que se estende para toda brasileira, seja ela branca, negra ou morena:

Amor, amor, amor/A mulher em festival/Traz a Portela/É riso, é luz, é cor/É poema, o carnaval/Falando nela/Tanta história pra contar/Tantos nomes pra lembrar/Com ternura e emoção/Das heroínas que são/Nosso orgulho e nossa tradição/Dessas mulheres gentis/Que fizeram o meu país feliz/(Vou cantar para exaltar)/Um sorriso em sua boca/Um olhar daquele jeito/Nossa alma fica louca/Coração bate no peito/Branças, negras e morenas têm (ora se têm)/O feitiço que a mulata tem (e como tem)/Brasileira é uma beleza em flor/E beleza não tem cor/**Olê, olê, olê, olá/ Podem falar/Mas mulher como a nossa igual não há/(Meu amor...)**¹²⁶.

¹²⁵ “Bravura, amor e beleza da mulher brasileira”. Departamento Cultural LIESA, Samba-enredo, 1970.

¹²⁶ “Mulher à Brasileira”. Departamento Cultural LIESA, Samba-enredo, 1978.

Se o samba-enredo da Portela não citou nenhum nome feminino, tratando da mulher brasileira de um modo geral, o mesmo não se pode dizer do seu desfile, que priorizou personalidades femininas de diversos momentos da história e relacionadas a diferentes universos temáticos, seja da música, da política, da história, da literatura, do carnaval ou das artes, apenas para citar alguns, para serem homenageadas. À frente da escola como carnavalesca estava igualmente uma mulher, Rosa Magalhães, o que pode explicar muitas das escolhas realizadas, além de Lícia Lacerda, na elaboração dos figurinos, adereços e alegorias, e Iarema, na escultura. As figuras femininas escolhidas para compor e dar sentido ao enredo da escola foram: índia Paraguaçu, Marquesa de Santos, Anita Garibaldi, Chica da Silva, Princesa Isabel, Nísia Floresta, Chiquinha Gonzaga, Tia Ciata, Tarsila do Amaral, Maria Bonita, Carmem Miranda, Darcy Vargas, Maria de São Pedro, Eneida, Cacilda Becker, Leila Diniz, Vilma Nascimento (porta-bandeira da escola) e Rachel Queiroz. Algumas dessas mulheres já haviam aparecido no carnaval anteriormente, como Eneida, Carmem Miranda, Chiquinha Gonzaga e, sobretudo, aquelas vinculadas à história, como Marquesa de Santos, Anita Garibaldi, Princesa Isabel e Chica da Silva, quase todas no período aqui analisado.

A escolha da atriz Leila Diniz, símbolo da liberdade feminina, e da escritora e feminista Nísia Floresta como representantes da história que seria contada na avenida demonstra como temas discutidos na época, como o feminismo e a liberdade sexual da mulher, começavam, aos poucos, a aparecer nos enredos carnavalescos, embora esses nomes não constassem na letra do samba em questão e as demandas associadas a essas figuras femininas não se fizessem presentes. Tal enredo foi apontado por Hiram Araújo, estudioso do carnaval, como “inédito”, já que nunca havia sido “focalizado” daquela forma. Quanto ao fato de o desfile destacar duas mulheres ainda vivas na época – Rachel de Queiroz e Vilma do Nascimento –, a justificativa da escola era a de que a primeira se tornou “imortal ao ingressar na Academia Brasileira de Letras” e a segunda era “integrante da escola”. As outras mulheres foram escolhidas “pelas diversas atividades que desenvolveram nos mais diversos campos”¹²⁷. É importante lembrar que, naquela época, os sambas e os enredos se referiam quase sempre ao tempo passado, sendo poucos os que faziam alusões ao presente.

Como salientado anteriormente, os sambas *Bravura, amor e beleza da mulher brasileira* e *Mulher à Brasileira*, embora carregassem estereótipos diversos, podem ser considerados, em nível temático, inovadores na exaltação da mulher brasileira, acompanhando, de certa forma, a projeção que tal assunto ganhou na década de 1970. O

¹²⁷ PORTELA. Mulher à brasileira. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 2429, p. 40, 28 jan. 1978.

estereótipo presente no segundo samba refere-se principalmente ao fato de a sensualidade da mulher brasileira ser descrita como mais livre e associada originalmente à mulata, representação já muito conhecida no imaginário social, servindo, nesse caso específico, como paradigma para avaliar a beleza das demais mulheres do país. Se por um lado, os sambas se destacaram por abordarem o “ser mulher”, por outro não acompanharam as discussões da época e o questionamento das representações correntes. As lutas femininas ressaltadas nos dois sambas atrelavam-se a um passado mais remoto, sem qualquer menção ao presente de mudanças. Essas breves considerações a respeito dos sambas-enredos relacionados às figuras femininas indicaram, portanto, a diversidade de nomes de mulheres que apareceram como mote para os desfiles e o crescimento de enredos com tal temática no período estudado, a destacar os anos 1970, com treze sambas.

1.2 – Mulheres nas pândegas carnavalescas de rua e dos salões cariocas

No que se refere aos grandes salões, a imprensa ilustrada demonstrava o luxo dos bailes por meio das imagens selecionadas e da descrição de detalhes que poderiam dar ao leitor uma dimensão dessa modalidade de brincar o carnaval, revelando, por exemplo, o quanto deveria ser desembolsado para brincar em um festejo voltado para as camadas mais elevadas da população, como o baile do Municipal, sobre o qual a revista *O Cruzeiro*, em 1964, destacou:

[...] o ambiente que cercou uma multidão de foliões que, não se sabe como, depois e além de ingerir 2200 garrafas de champanha nacional + 1800 francês, 3500 litros de uísque e 20 mil xícaras de cafezinho, tivesse estômago para absorver mais de duas toneladas de peru, duas idem de melão, meia tonelada de maçãs e cem mil salgadinhos, de quebra, pra tirar o gosto. [...] o folião podia escolher, conforme suas posses ou disposição de espírito, as seguintes maneiras de viver o Baile do Municipal. Os que quisessem somente se divertir teriam de desembolsar apenas 20 mil cruzeiros. Já quem quisesse uma mesa (para ver, ouvir e mesmo cantar) teria de pagar 35 mil cruzeiros “per capita”. Quem tivesse 42 mil cruzeiros sobrando, à disposição da noite de segunda-feira, podia adquirir um lugarzinho numa frisa quase ao rés-do-chão. O preço da animação se elevava à medida que o folião subia para locais mais altos: o camarote, por exemplo, cotado a 45 mil cruzeiros, por pessoa. [...] os camarotes mais oficiais – o do Presidente da República e o do Governo do Estado – foram vendidos por 2 milhões de cruzeiros, cada¹²⁸.

¹²⁸ OS DEZ mil do Municipal. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 21, p. 18, 29 fev. 1964.

Alguns itens servidos, como champanhe, uísque e peru, revelam a sofisticação do festejo. Sobre os valores a serem gastos para participar do baile, para efeitos de comparação, um exemplar da revista *O Cruzeiro* custava Cr\$ 150,00 em 29 de fevereiro de 1964, enquanto o valor mínimo a ser pago para brincar nos salões do teatro era de 20 mil cruzeiros no mesmo período.

Quanto aos desfiles das escolas de samba, o luxo poderia ser percebido nas fantasias dos componentes das principais agremiações, como Mangueira, Portela, Salgueiro e Império Serrano. A revista *Manchete*, ao mostrar os preparativos para o carnaval de 1965, informa que a Portela desfilaria naquele ano com mais de três mil figurantes e com uma verba de 90 milhões de cruzeiros, enquanto o Salgueiro gastaria 80 milhões de cruzeiros na realização de seu carnaval. O propósito desse tipo de matéria era evidenciar também o crescimento das escolas de samba, com os seus milhões, e a “guerra” estabelecida em busca da vitória. A dedicação de um integrante a uma única agremiação já não era tão recorrente no contexto de modificações dos anos 1960, como é perceptível no texto a seguir, também referente ao carnaval de 1965:

Silvana, cantora do Império Serrano, foi para Portela. O Trio Fluminense saiu do Salgueiro e entrou na Portela. Jaburu, comandante de ala da Portela, mudou-se para o Império. A bateria da Mocidade Independente, sensação do carnaval do ano passado, recebeu diversos convites da Portela e do Império, mas não os aceitou. [...] É a guerra das escolas, a guerra do samba, a mais bonita, envolvente e feérica dos últimos quatrocentos anos¹²⁹.

Além disso, a preocupação com a estética do desfile, objetivando uma maior inserção no mercado de consumo cultural, levou algumas escolas, como o Salgueiro, a interessar-se de modo especial pela dança apresentada pelos assistas. Nesse sentido, é importante ressaltar o trabalho da bailarina e coreógrafa Mercedes Batista na composição de alas de passo marcado no Salgueiro e na criação de uma coreografia para a Comissão de Frente do enredo campeão da escola, “Chica da Silva”, ainda no carnaval de 1963.

Inovações diversas eram realizadas pelas escolas, em maior ou menor proporção, não apenas como forma de se diferenciarem umas das outras, mas pretendendo a espetacularização dos desfiles, uma vez que tal intento relacionava-se ao próprio projeto de internacionalização do carnaval, construído entre 1957 e 1963, conforme aponta a pesquisa do historiador Danilo Bezerra. Ele identificou, por meio do estudo de jornais e revistas do

¹²⁹ KALLÁS, André; SOUZA, Juvenil de; CLAUDIO, Edson. Onde nasce o carnaval. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 670, p. 88, 20 fev. 1965.

período, ações tomadas pela Secretaria de Turismo, em conjunto com a iniciativa privada, figurada por Jorge Guinle, herdeiro do Hotel Copacabana Palace, e por Harry Stone, representante de Hollywood no Brasil, que sinalizavam para a divulgação do carnaval no exterior, a promoção do turismo e a vinda de artistas internacionais. Estes últimos, aliás, funcionavam como chamarizes para os glamorosos bailes da elite e para os coquetéis “organizados especialmente para ‘produzir’ notícias em torno das amenidades e das intimidades das estrelas, aproximando signos culturais de Brasil e Estados Unidos”¹³⁰.

Os ensaios e desfiles das escolas de samba também não escaparam da presença de elementos estrangeiros e das visitas de embaixadores e políticos. Outras ações envolviam a realização de bailes de carnaval pelas embaixadas brasileiras na Rússia e nos Estados Unidos e a formação de conjuntos musicais compostos por passistas e ritmistas que se apresentavam em outros países e nos transatlânticos que atracavam na baía de Guanabara na época do carnaval¹³¹.

Do mesmo modo que os desfiles das escolas de samba agigantaram-se no período, as ornamentações das ruas também se tornaram mais opulentas, figurando como outro ponto alto do carnaval carioca. É importante ressaltar que as inovações estéticas dos desfiles das escolas de samba no período abordado se deram em razão da entrada de profissionais da Escola de Belas Artes, instituição que forneceu artistas para decoração das ruas e salões durante os festejos. Esse investimento por parte do poder público, na ornamentação de ruas e salões, indica a afirmação do Rio de Janeiro como centro turístico internacional.

Além do mais, a concorrência estabelecida por meio dos concursos oficiais para decoração das ruas, com premiações significativas, estimulou a melhoria da qualidade dos projetos e a inserção de novos profissionais. Os artistas da Escola de Belas Artes foram, portanto, os responsáveis por uma mudança estética no carnaval, com a experimentação de materiais e modos de produção¹³². É válido considerar, ainda, que a participação de artistas de formação nos desfiles carnavalescos não se deu pela primeira vez no início do período estudado; Monique Augras informa que as grandes sociedades há tempos recorriam a “especialistas para montarem seus préstitos”. Também nessa direção, a historiadora Zélia Lopes da Silva identificou no discurso da imprensa, ainda em 1932 – no momento em que se discutia a necessidade da institucionalização do carnaval –, evidências da já integração de artistas plásticos na realização dos festejos da cidade. A pesquisadora cita como exemplo o

¹³⁰ BEZERRA, op. cit., p. 239.

¹³¹ Ibid., p. 290-291.

¹³² GUIMARÃES, op.cit. Nesta obra, a autora esclarece, ainda, a respeito das ornamentações das ruas e dos salões cariocas, sendo referencial no assunto.

caso do escultor Magalhães Corrêa, que há vários anos atuava no préstito dos Fenianos¹³³. No que se refere especificamente às escolas de samba, Augras verificou a presença de cenógrafos em 1935, quando encontrou referências à presença dos mesmos na famosa escola Vizinha Faladeira¹³⁴.

A mudança da capital federal para Brasília, em 21 de abril de 1960, não significou para o então estabelecido estado da Guanabara o abandono do ideal de centro cultural do país, construído ainda em períodos anteriores. Ao contrário, o primeiro governador eleito, Carlos Lacerda, procurou reafirmar a Guanabara como capital cultural, local de encontro de diversas influências culturais e, portanto, “vitrine da nação”¹³⁵. O carnaval, nessa interpretação, expressava a alegria do povo brasileiro, sua desenvoltura e a mistura de elementos diversos, por mais que algumas de suas manifestações, como os desfiles das escolas de samba, recebessem, de determinados setores, críticas relacionadas à participação e à presença da classe média nos ensaios, desfiles e também na elaboração dos folguedos.

A imprensa, que acompanhava a espetacularização do carnaval, tecia elogios à grandeza das escolas, ao mesmo tempo em que dedicava espaço para as críticas concernentes às transformações que afastavam as agremiações das suas tradições. Em matéria sobre os desfiles de 1966, a revista *O Cruzeiro* salientou a busca de elementos diversos pelas escolas de samba como forma de se diferenciarem dentro da concorrida competição:

No afã de sobrepujarem as rivais, as escolas têm lançado mão de diversos expedientes, sempre visando ao espetacular: violinos, passos de “ballet”, tímpanos, artistas famosos, guitarra elétrica, travestis etc. O protesto geral não coibiu de todo, mas atenuou os abusos e fez com que algumas escolas dessem um oportuno meia-volta-volver nesse caminho perigoso¹³⁶.

A participação de mulheres provenientes do universo artístico nos desfiles das escolas de samba também foi associada a uma descaracterização do carnaval, já que muitas não tinham nenhum envolvimento com as escolas e as buscavam somente no anseio de se projetarem ainda mais no cenário nacional. Enquanto alguns críticos entendiam a presença dessas mulheres como “prova de que o samba está cada vez mais forte, mais entusiasmado”, e que elas poderiam contribuir para enaltecer ainda mais os desfiles, outros enxergavam nessa

¹³³ SILVA, op. cit., 2008, p. 128.

¹³⁴ AUGRAS, op. cit., p. 86.

¹³⁵ FERREIRA, Marieta de Moraes. Apresentação à segunda edição. In: _____. *Rio de Janeiro: uma cidade na história*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2015. p. 07-10, p. 08.

¹³⁶ VASCONCELOS, Ary; CARNEIRO, Glauco. O samba pede passagem. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 23, p. 119, 12 mar. 1966.

inserção um desvirtuamento das escolas, como nos informa a revista *O Cruzeiro*, também sobre o carnaval de 1966:

Quem não conhece a famosíssima Isabel Valença? A Gigi da Mangueira? A dupla Wilma e Odila, que acompanham a Portela? A incomparável Paula? E tantas outras. Mas entre estas “outras” existe gente que dizem não pertencer ao samba autêntico, ao samba do morro. Gente que nem do asfalto veio, mas dos palcos e dos “shows” sofisticados, vedetes autênticas que só pisam no morro nas vésperas do Carnaval, e que desfilam e são faladas tanto ou mais que o primeiro grupo aqui citado.

Falaram muito, criticaram mesmo. A intromissão de elementos “de fora” nas Escolas de Samba. Esta gente que só aparece no Carnaval estaria tirando a autenticidade das Escolas. Verdade ou não?

[...] Os do contra diziam entre outras coisas que era simplesmente ridículo, desleal, esta intromissão de gente de fora. [...] Mas afinal contra quem êles lutavam? De princípio, contra os elementos não brasileiros como Anik Malvil e Lennie Dale, anunciadas como integrantes dos desfiles das Escolas. Em seguida, contra tôda e qualquer intromissão de gente que durante os 365 dias do ano está inteiramente desligada das Escolas e que só aparece ou é chamada nas vésperas do Carnaval¹³⁷.

A presença de celebridades nos festejos momescos já era algo comum pelo menos no que se refere aos bailes fechados, como do Municipal e do Copacabana Palace, no qual essa participação relacionava-se à própria tentativa de internacionalização do carnaval. Com o carnaval já internacionalizado e sua crescente espetacularização, nos anos aqui estudados, figuras da *society* carioca, como Beki Klabin, que se notabilizou no universo carnavalesco por desfilarem na Portela, ocuparam espaços importantes nos festejos, não obstante tivessem inicialmente recebido críticas por representarem a invasão de “elementos estranhos” nas escolas.

No trecho da revista *O Cruzeiro*, reproduzido acima, Regina Helena Esberard, mais conhecida como Gigi da Mangueira, embora proveniente de uma família rica de origem francesa e moradora de Ipanema, zona sul do Rio de Janeiro, não foi vista como elemento “de fora”, mas como passista representante do “autêntico samba”, posta ao lado de Isabel Valença e Paula, figuras da comunidade, possivelmente pela dedicação à referida agremiação e pela excelência dos passos de samba apresentados. Em entrevista para o Museu da Imagem e do Som, a ex-porta-bandeira da Portela, Vilma Nascimento, elegeu a socialite Beki Klabin como uma personalidade importante da agremiação, sendo tal escolha justificada pelo fato de Beki não ter exigido nada para desfilarem no tempo que permaneceu na escola. É possível supor que Vilma Nascimento optou por Beki Klabin, ao invés de citar algum nome da comunidade, por

¹³⁷ MULLER, Gilda. Elas sambam no asfalto. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 22, p. 71, 05 mar. 1966.

entender que a dedicação à agremiação não era um aspecto comum às muitas mulheres da alta sociedade ou do mundo artístico, que buscavam as escolas apenas no anseio de aparecerem nos canais de televisão e nas revistas que cobriam o carnaval. Vilma talvez tivesse visto em Klabin, representante da alta sociedade, o reconhecimento desse grupo social às escolas de samba.

Um aspecto importante a ser ressaltado nessa discussão é a ocorrência de uma situação análoga ao que vinha sendo criticado na época, porém, no seu sentido inverso, ou seja, a participação de uma integrante de agremiação carnavalesca – Isabel Valença – no tradicional concurso de fantasias do Teatro Municipal. Enquanto as escolas de samba representavam o amálgama de diversas manifestações populares no âmbito carnavalesco, resultado da soma de elementos dos ranchos, cordões e das grandes sociedades, o baile do Municipal se constituía como o principal divertimento da elite no carnaval. Isabel Valença, que ganhou destaque na pândega de 1963 por encarnar a personagem tema do vitorioso enredo do Salgueiro, “Chica da Silva”, participou, em 1964, do concurso de fantasias do Municipal, trajando a roupa que havia desfilado na avenida, representando, naquele ano, “Rainha Rita de Vila Rica”, no enredo “Chico Rei”. Assim, Isabel Valença entraria para a história do carnaval carioca não somente pela interpretação, na avenida, da fase nobre da ex-escrava *Chica da Silva*, mas por ter sido a primeira mulher integrante de escola de samba a concorrer no tão disputado concurso de fantasias do Municipal. Tal acontecimento se tornaria ainda mais relevante pelo fato de Valença atingir a primeira colocação na categoria feminina (luxo) do concurso, o que foi visto pela imprensa como mais um indicativo do luxo que estaria “tanto nos grandes salões como nos terreiros das escolas de samba”¹³⁸, além de evidenciar a aproximação de segmentos sociais distintos em suas manifestações culturais e práticas sociais.

A espetacularização e o destaque assumido pelas escolas de samba no período em análise acabaram por influenciar outras modalidades de brincar o carnaval, como os blocos de rua, que se sofisticaram no período e foram acusados de perder sua “fisionomia original”, ainda no carnaval de 1969:

Na noite quente do sábado, os blocos desceram para a Avenida Presidente Vargas. E as milhares de pessoas que lá se encontravam viram um espetáculo que, a cada ano que passa, vai assumindo características completamente diferentes: é que os blocos, na competição pelos prêmios oferecidos, estão perdendo sua fisionomia original e cada vez mais parecem com escolas de samba [...]. Hoje é muito diferente. Com exceção do Cacique

¹³⁸ FANTASIAS. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 617, p. 38, 15 fev. 1964.

de Ramos e do Bafo da Onça, os blocos viraram mini-escolas de samba. Saem com temas, alegorias, fantasias luxuosas e tudo o mais. De original não sobrou nada. O culpado disto, para Ricardo Cravo Albim, diretor do Museu da Imagem e do Som da Guanabara, é o modismo. Escola de Samba é bacana para todo mundo, atrai turistas, dá cartaz. Assim, os blocos, pouco a pouco, foram se transformando e chegaram ao que são hoje¹³⁹.

É inegável o crescimento de blocos e bandas no Rio de Janeiro do período. Os blocos podiam ser classificados em sujos, de embalo e de enredo. Os primeiros eram constituídos por foliões que não seguiam nenhum padrão de fantasia e saíam às ruas de bairros como Botafogo, Lapa e Laranjeiras. Os blocos de embalo, por sua vez, eram aqueles nos quais os brincantes saíam com a mesma fantasia, no bairro de origem ou no local dos desfiles, a Avenida Presidente Vargas, a partir de 1963, antes da exibição das escolas de samba do grupo 1. Nessa categoria, destacaram-se os blocos Cacique de Ramos, Bafo da Onça e Boêmios de Irajá. Por fim, havia os blocos de enredo, parecidos em escala reduzida com escolas de samba, como os Canarinhos das Laranjeiras, Arranco, Vai Se Quiser, Os Foliões de Botafogo, Cometas do Bispo e Império do Pavão, apenas para citar alguns, que desfilavam e concorriam aos prêmios oferecidos¹⁴⁰. A crítica apresentada pela revista *O Cruzeiro*, em 1969, provavelmente se relacionava aos blocos de enredo, que buscavam inspiração nos desfiles das escolas de samba. Ainda que essas agremiações carnavalescas tivessem exercido influência sobre os blocos em diversos aspectos, ambas as modalidades de brincar o carnaval perderam a centralidade de tempos passados, como ressalta a revista *Manchete*, no carnaval de 1970:

[...] outrora, o carnaval era mais centralizado: isto é, os blocos, as agremiações carnavalescas, as escolas, eram constituídos por moradores de uma região, de um bairro, de uma rua. Hoje ao contrário, a Mangueira, por exemplo, ostenta uma ala inteirinha formada por moças de Copacabana¹⁴¹.

Se por um lado a imprensa tecia críticas à descaracterização dos blocos de enredo, devido à aproximação com as escolas de samba, por outro elogiava o crescimento das chamadas bandas, “versões modernas dos antigos cordões”, que expandiam o carnaval de rua, visto como menos expressivo em comparação com os festejos do passado. Mais do que isso, a imprensa considerava as bandas as responsáveis por trazer o povo novamente para as ruas, como é perceptível no trecho a seguir, retirado da revista *Manchete*, de 1972:

¹³⁹ DIAS, Etevaldo. BLOCOS abrem o carnaval da Avenida. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 09, p. 109-111, 27 fev. 1969.

¹⁴⁰ COSTA, op. cit., 2001, p. 176-177.

¹⁴¹ 4 MILHÕES na Avenida. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 929, p. 37, 07 fev. 1970.

As bandas cariocas estão devolvendo uma das manifestações mais autênticas da racionada alegria popular: o carnaval de rua. Avós à parte, ninguém poderia imaginar que, um dia, o asfalto pudesse se encher outra vez de gente cantando e dançando. Isso era coisa dos chamados bons tempos. Pois agora – e cada vez mais – isso é coisa de gente como a gente, jovem, se não na carteira de identidade, pelo menos na cuca¹⁴².

A Banda de Ipanema, criada ainda em 1965, abriu caminho para que outras bandas surgissem, sobretudo em bairros da zona sul do Rio de Janeiro, apesar de não ficarem circunscritas somente a essa região da cidade. Albino Pinheiro, principal fundador de tal banda, explicou para o *Jornal do Brasil*, em 1972, as razões que justificavam seu sucesso:

O êxito da Banda [...] foi trazer para um público que não entendia de carnaval de rua uma forma de diversão autêntica. Há oito anos, quando começamos a sair, Ipanema era muito mais provinciana. Antes da Banda de Ipanema, praticamente ninguém participava de uma eventual formação de bloco de sujo. O pessoal da Zona Sul, classe média em geral, sempre se recusou a participar do carnaval de rua em sua forma legítima¹⁴³.

A imprensa procurava ressaltar o papel das bandas na animação do carnaval de rua da cidade e a sua capacidade de atingir “tanto quem mora no morro do Cantagalo quanto a quem reside na Vieira Souto”. A questão é que bandas surgiram no Leme, Leblon, Tijuca, Largo do Machado, Penha, entre outros locais, ganhando destaque da imprensa ilustrada, sobretudo as da zona sul, que atraíam artistas como Leila Diniz, Clementina de Jesus, Elza Soares, Marília Pera, Zezé Motta, Elizeth Cardoso, Clóvis Bornay e Emilinha Borba, apenas para citar alguns.

A despeito da presença de artistas nos desfiles das escolas de samba e da polêmica que envolvia tal assunto, em 1972 a revista *Manchete* entrevistou cinco personalidades com e sem experiência nesse universo, sendo apenas um homem, o cantor Jorge Ben, sobre as razões que as teriam levado a “sambar no asfalto”. As mulheres entrevistadas foram a cantora Marlene, que puxaria o samba-enredo do Império Serrano, Miriam Pérsia (atriz de teatro e televisão), Cidinha Campos (apresentadora de vídeo) e Iara Marques (manequim, atriz e passista). Em tom provocativo, considerando a discussão que havia na época sobre a invasão de elementos externos à comunidade nos desfiles das escolas de samba, *Manchete* questionou:

MANCHETE: [...] a Miriam aqui, por exemplo, nunca desfilou. Estréia este ano e já vai como destaque. Você acha justo? Não seria mais honesto, por

¹⁴² SÉRGIO, Renato. Os alegres rapazes das bandas. *Manchete*, Rio de Janeiro, p. 22, 12 fev. 1972.

¹⁴³ A BANDA e a Bandalha. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 02 fev. 1972, s.p.

exemplo, que esse destaque fosse dado a uma integrante da escola, sambista autêntica?

MIRIAM: Acontece o seguinte: o enredo do Império é Carmem Miranda. Serão oito moças representando as várias fases da vida de Carmem Miranda. Daí eles resolveram chamar artistas, cantoras, pessoas que pudessem interpretar bem os papéis. Mas a gente não chegou e invadiu a escola, não. A Olegária, uma figura sensacional, moça maravilhosa, grande destaque do Império, está na nossa ala. E olha: a Olegária é Império desde criancinha. Mas nos recebeu como se já fôssemos da casa. E vou dizer mais uma: já fui convidada muitas vezes para desfilhar. Sempre tive medo. Este ano só aceitei por causa da homenagem a Carmem Miranda [...].

MANCHETE: Há cinco anos atrás, todo mundo aqui já era alguém, gente conhecida. Porque (sic), então, naquela época, vocês não desfilavam? Medo? Preconceito? Afinal, samba de escola sempre existiu. Porque (sic) vocês só descobriram agora? Porque (sic) agora promove mais?...

CIDINHA: Eu não desfilava porque morava em São Paulo. E quando vinha por aqui ninguém me convidava. Eu também não ia chegar lá na escola, bater na porta e pedir: **posso desfilhar um pouquinho?** Não ficava bem. [...]

MANCHETE: Peraí: quando uma pessoa quer desfilhar mesmo, não fica sentada esperando convite. Já pensou se todos os componentes de uma escola fossem esperar que a diretoria os chamasse? Quem vai aos ensaios aprende a sambar e tem fantasia, está automaticamente engajado nos desfiles da Avenida.

CIDINHA: Estou morando no Rio há um ano e já estou saindo. É sinal de que estou na minha.

MANCHETE: É...Mas você esperou o convite. [...]¹⁴⁴.

O trecho transcrito evidencia o debate proposto pela revista na discussão da crescente presença de artistas, de diversas áreas, nas escolas de samba. Enquanto as mulheres entrevistadas tinham uma carreira artística anterior à participação nas escolas, Jorge Ben era o único, conforme informação do periódico, que havia desfilado antes mesmo de ficar famoso. Diante da acusação de estarem usando as escolas como promoção de suas carreiras e imagens, as entrevistadas esclareceram que o interesse na realidade era das escolas, que as convidavam para participar dos desfiles na posição de destaque. Não ressaltaram, no entanto, a visibilidade que tal posto já possibilitava no período. O entendimento das escolas de samba como espetáculo, *show*, justificava a presença de artistas nos desfiles, como pode ser verificado na resposta de Miriam, quando questionada se não estava havendo cada vez menos cariocas no samba:

MIRIAM: E por acaso o samba é propriedade exclusiva do Rio? O samba não é carioca, é brasileiro...

MANCHETE: ...Mas o carioca é que tem o samba no pé...

MIRIAM: Baiano, mineiro, paulista e gaúcho também têm. O que a gente pode dizer é que, no Rio, o samba floresce melhor. Aí sim, porque o clima

¹⁴⁴ AS ESTRELAS descem para o asfalto. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 1.034, p. 24-26, 12 fev. 1972.

carioca – sei lá – ajuda mais. Da mesma forma, as escolas de samba, hoje, não pertencem apenas ao morro. São do Rio, dos que vivem no Rio, dos que fazem o Rio. Elas formam o maior **show** do mundo. E justamente por isso é que considero válido convidar artistas, representantes de todas as artes para participar dos desfiles¹⁴⁵.

As apresentações espetaculares das escolas de samba estavam associadas não somente às inovações trazidas pelos profissionais da arte e da dança, mas à presença de artistas de diferentes segmentos, que proporcionavam às escolas o “*show*” esperado, por exemplo, pela Secretaria de Turismo, interessada em atrair turistas. A fim de possibilitar a tais turistas um espetáculo mais organizado e aumentar os lucros com a exploração do carnaval, algumas medidas foram tomadas nesse sentido, como aponta a matéria da revista *Manchete*, que, de maneira debochada, sugere ao leitor:

Um detalhe importante: coma em casa. Não vá para a cidade com idéia de fazer piquenique. Este ano não haverá aquelas barraquinhas tradicionais, que vendiam tudo. A Secretaria de Justiça proibiu, para **não impressionar mal os turistas**. Também os churrasqueiros, as baianas vendendo acarajés ou bolinhos de tapioca foram proibidos: nada de fogareiros na cidade. Mas se você estiver **na pior**, poderá encontrar angu, pastel, mate, leite, pipocas, amendoim e cachorro-quente (sanduíche e salgadinho só poderão ser vendidos se estiverem embrulhados em plástico ou papel impermeável). O chope e a cerveja foram liberados, mas só podem ser servidos nas barracas devidamente licenciadas. Outra coisa: a partir do momento em que você entrar nas arquibancadas da Presidente Vargas, não poderá mais sair, sob risco de ter de comprar novo ingresso. Não haverá **ticket** de saída, uma vez que lá dentro funcionarão bares com bebidas e cigarros, além de sanitários para homens e mulheres, telefones e caixas de medicamentos para primeiros socorros. Os portadores de ingressos passarão por duas roletas, para que o sistema de vigilância não seja burlado¹⁴⁶.

A respeito das mudanças nas escolas de samba, Roberto M. Moura considera significativo o período em estudo não somente pela entrada de cenógrafos, artistas plásticos, engenheiros, arquitetos e profissionais liberais na organização dos desfiles, mas também pela incorporação de outros valores e de novos costumes nas agremiações carnavalescas. De acordo como o autor, “Práticas como amor à agremiação, desprendimento, sacrifício” foram progressivamente rompidas¹⁴⁷.

Entender as modificações nos desfiles das escolas de samba é fundamental para a compreensão das próprias mudanças na participação das mulheres nessas agremiações. O

¹⁴⁵ AS ESTRELAS, op.cit., p. 24.

¹⁴⁶ DE COMO curtir a maior festa popular do mundo. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 1.035, p. 112, 19 fev. 1972.

¹⁴⁷ MOURA, Roberto M. *Carnaval: da Redentora à Praça do Apocalipse*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986, p. 76.

elemento feminino, por exemplo, passou a ser cada vez mais explorado, sobretudo a figura da mulata, ressaltada em sua beleza e “sensualidade”. A presença feminina foi considerada pela revista *Manchete*, no carnaval de 1973, um dos pontos fortes da Portela: “Este ano, a escola substituiu a Comissão de Frente, tradicionalmente formada com homens vestindo terno, por mais 15 das mais belas mulatas lançadas nos concursos do Clube Renascença”¹⁴⁸. No que concerne aos bailes fechados, a situação não era diferente. À medida que o carnaval torna-se um espetáculo para as massas, transforma-se igualmente em um espetáculo televisivo e editorial. A exposição do corpo feminino nas revistas também aumenta significativamente nos anos 1970 e os bailes voltados para as camadas mais elevadas da população produziam as cenas flagradas, selecionadas e publicadas pelas revistas ilustradas que procuravam demonstrar, sobretudo pelo desnudamento do corpo feminino, a liberação encontrada nesse tipo de folguedo. No entanto, as representações das mulheres nos festejos carnavalescos seguiam, na maioria das vezes, direcionamentos distintos, a depender do lugar das pândegas e das mulheres retratadas.

No que se refere à sexualidade, por exemplo, discutia-se no período em estudo a libertação sexual das mulheres, o controle do seu próprio corpo e a manifestação mais aberta de seus desejos. Os festejos carnavalescos historicamente foram vistos como ambientes propiciadores para demonstração de posturas mais livres pelos seus foliões; no entanto, no contexto das transformações dos anos 1970, o erotismo esteve mais relacionado às mulheres que participavam de bailes como do Monte Líbano e do Municipal, por exemplo, ou seja, as mulheres brancas e de significativo poder aquisitivo. É perceptível no material selecionado, mesmo que de forma implícita, que a liberdade manifestada no carnaval era mais cara às mulheres frequentadoras desses bailes por supostamente expressarem aspectos de sua sexualidade reprimidos em épocas passadas.

As demandas do movimento feminista da década de 1970, relacionadas à questão corporal, eram indiferentes para as mulheres negras que “tinham que lidar com outras necessidades do corpo, como comer, agasalhar-se, comprar remédio etc. Enquanto as brancas discutiam sexualidade, as negras queriam tirar de si o peso de séculos de sexualização”¹⁴⁹. No âmbito dos festejos, enquanto as mulheres brancas de classe média e de elite brincavam mais livres numa perspectiva sexual, diferentemente de períodos anteriores em que “mundanas” e

¹⁴⁸ RIO: O Império encantado do samba. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 1.091, p. 20, 17 mar. 1973.

O Clube Renascença, criado em 1950 e frequentado pela elite negra do Rio de Janeiro, promoveu, desde a sua fundação, concursos com a finalidade de valorizar a beleza das mulheres negras, além de preparar suas misses para disputas estaduais, nacionais e internacionais. BRAGA, Amanda. *História da beleza negra no Brasil: discursos, corpos e práticas*. São Carlos: EdUFSCar, 2015. p. 188.

¹⁴⁹ FERNANDES, Danubia de Andrade. O gênero negro: apontamentos sobre gênero, feminismo e negritude. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 24, n. 3, p. 691-713, set./dez. 2016. p. 705.

“prostitutas” eram as únicas autorizadas a manifestar determinados tipos de comportamento, a mulher negra, nesse campo representacional, era associada ao trabalho desempenhado em uma escola de samba e valorizada em razão disso. A “mulata”, porém, tinha sua imagem vinculada a uma sexualidade impulsiva e exacerbada não decorrente das mudanças da chamada revolução sexual, ou seja, este aspecto atribuído à mulher negra já era aceito como algo naturalizado e que encontrava respaldo no discurso científico em períodos anteriores¹⁵⁰. Nas representações e no imaginário a respeito dos folguedos, a mulata, celebrada nessa ocasião, expressava a dimensão corporal do samba dentro do desfile, ao ocupar o posto de passista. E sambar, como esclarece Simone Toji, é:

[...] movimentar quadris, realizar invenções com pernas, braços e expressões faciais. Sambar é sentir com o corpo, ao som da música samba-enredo. Os passistas das escolas de samba são a demonstração mais engenhosa do que seja o sambar, carregam a responsabilidade de traduzir a música e o evento no movimento e gestos de seus corpos¹⁵¹.

Se por um lado essas mulheres eram valorizadas por demonstrarem o samba no pé, por outro representavam o sensualismo presente nos carnavais das escolas de samba. Embora tal aspecto fosse ressaltado em relação a outras mulheres participantes dos desfiles, as mulatas, identificadas com a própria essência das escolas, expressavam o “ritmo quente que carregam no sangue”. Essa representação da mulata, construída a partir da figura da mucama¹⁵² e da sua articulação com a prestação de serviços sexuais, dentro da sociedade escravocrata, ganhou uma conotação mais lasciva no âmbito carnavalesco no próprio processo de comercialização dos folguedos.

Não obstante o destaque assumido por algumas mulheres nos desfiles das escolas de samba, muitas delas, sobretudo as passistas, não recebiam da imprensa o mesmo espaço ou ao menos a identificação devida. O quadro abaixo mostra somente os nomes das mulheres identificadas como passistas e destaques, evidenciando o nome de poucas passistas, considerando o número de mulheres que apresentavam passos de samba nos desfiles:

¹⁵⁰ A estudiosa Danubia de Andrade Fernandes, ao se pautar nas análises de Yann Le Bihan, demonstra como a premissa “a mulher negra é quente” foi constituída pelo discurso científico no século XVI. Associavam-se às altas temperaturas da África subsaariana ao aumento do tamanho do clitóris feminino, o que explicaria a suposta sensualidade exacerbada da mulher negra. Nesse modelo explicativo o calor “modificaria a morfologia e a morfologia afetaria o comportamento”. FERNANDES, op. cit., p. 695.

¹⁵¹ TOJI, Simone. Passistas da Mangueira: o desfile das emoções na festa carnavalesca carioca. In: CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro; GONÇALVES, Renata (Org.). *Carnaval em múltiplos planos*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008. p. 195-220, p. 213-214.

¹⁵² GONZALES, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. *Revista Ciências Sociais Hoje*, ANPOCS, São Paulo, p. 223-243, 1984. p. 230.

QUADRO 2 – Alguns dos destaques e passistas das escolas de samba identificados nas revistas ilustradas selecionadas

Agremiação Carnavalesca	<u>Destaques</u> das escolas de samba assim identificadas nas revistas ilustradas selecionadas	Recorrência dos nomes nas coberturas carnavalescas - Anos	Informações adicionais
Beija-Flor	Pinah	1977, 1980	Maria da Penha Ferreira Ayoub, conhecida como Pinah – a cinderela negra do carnaval. Dançou com o Príncipe Charles em 1978
Imperatriz Leopoldinense	Ana Rosa	1974	Manequim
	Dalva Pereira	1975	–
	Teresinha Sodré	1980	Atriz
	Leina Krespi	1980	Atriz
Império Serrano	Célia Regina	1975	–
	Ivanoy Pereira	1971, 1972, 1978	–
	Lady Francisco	1980	Atriz
	Míriam Pérsia	1973, 1980	Atriz de teatro e televisão. Desfilou como destaque
	Olegária	1972, 1973, 1975	Primeira mulher a sair como destaque feminino luxuoso. Esposa de Calixto, homem responsável por introduzir os pratos na bateria
	Rosemary	1973	Atriz

Mangueira	Aizita	1968 (Salgueiro) 1971	Revelada pelo Clube Renascença e sexta colocada no concurso de Miss Brasil. Atriz
	Iara Marques	1972	Manequim e atriz
	Ilca	1975	–
	Neide	1969	–
	Rosemary	1971,1975 1980	Cantora
Mocidade Independente de Padre Miguel	Marlene Paiva	1978	Tradicional participante do concurso de fantasias do Teatro Municipal
Portela	Beki Klabin	1972, 1974, 1975, 1976,1978	Figura da alta sociedade carioca
	Cidinha Campos	1971, 1972	Apresentadora de vídeo. Ocupou o posto de africana na Portela (1972)
	Odile Rubirosa	1972, 1975	Atriz francesa atuante na década de 1950. Foi casada com Paulo Marinho, empresário
	Marlene	1972	Cantora
	Clara Nunes	1971	Cantora
	Odila	1966, 1974	–
	Wanda Batista	1978	–
	Vilma	1972, 1974	Tradicional porta-bandeira da Portela que desfilou como destaque por alguns anos, antes de voltar a desfilar no seu tradicional posto
	Salgueiro	Dalva Gonçalves	1975
Isabel Valença		1963, 1964,1966,1967, 1968, 1969, 1971, 1972,1974, 1975, 1976,1980	Notabilizou-se no universo carnavalesco a partir da interpretação na avenida de “Chica da Silva”, destaque do desfile de 1963. Esposa do presidente da escola, Osmar Valença

Unidos do Cabuçu	Teresinha Monte	1978	Jornalista e futura presidente da escola Unidos do Cabuçu
Unidos de Lucas	Elizete Cardoso	1975	Cantora
Unidos de São Carlos	Ivone Martins	1975	–
	Neusa Maria	1975	–
Unidos de Vila Isabel	Martha Anderson	1979, 1980	Atriz
	Pildes Pereira	1970, 1974	Desfilou como destaque no carnaval de 1974 e, por dois anos, assumiu a presidência da escola
Agremiação Carnavalesca	<u>Passistas das escolas de samba assim identificadas nas revistas ilustradas selecionadas</u>	Recorrência dos nomes nas coberturas carnavalescas - Anos	Informações adicionais
Beija-Flor	Lúcia Rodrigues Perez	1977	Manicure em Nova Iguaçu
	Odaléa Coutinho Correia	1977	Auxiliar administrativa do Funrural
Imperatriz Leopoldinense	Maria Rosa	1972, 1978	Manequim, atriz, passista e destaque. O termo “passista amadora” consta na cobertura de O Cruzeiro
	Sueli Arruda	1972	–
Império Serrano	Aparecida	1972	–
	Regina Céli	1975	Passista e destaque. Regina Céli é descrita como a “mulata exportação” do Império Serrano. Carioca de Ramos, sua atuação era mais como passista

Mangueira	Neide	1969	–
	Vânia Regina Meirelles	1978	Nascida e criada na Mangueira. É descrita como “a mulata de ouro” da agremiação
	Sônia	1971	–
	Gigi da Mangueira	1964, 1965, 1967, 1968, 1971, 1975, 1978	Gigi, em 1969, desfilou pela Mocidade Independente de Padre Miguel em razão de um desentendimento com a Mangueira. Foi uma das personalidades femininas ligadas ao carnaval que mais recebeu atenção e matérias das revistas
Mocidade Independente de Padre Miguel	Mariângela	1967	–
Portela	Cacilda	1967	É informado que Cacilda tornou-se passista de Renome Internacional
	Irene	1967	–
	Iva	1967	–
	Maria Lata d’Água	1967, 1970, 1974	Recebeu essa alcunha por equilibrar uma lata d’água na cabeça enquanto sambava
	Nívia	1968	–
	Sandra	1978	–
	Vera	1967	–

Salgueiro	Paula da Silva Campos (Paula do Salgueiro)	1962,1964, 1967, 1969, 1971, 1972	Começou a desfilar no Salgueiro em 1954, como figura de destaque. Ela costumava desfilar na frente da bateria ou isolada, com os ritmistas. A imprensa dedicava algumas matérias à sua presença no carnaval, ressaltando a passagem de Paula pelo exterior
	Irmãs Marinho (Mary, Olivia e Norma)	1965, 1966, 1967, 1968, 1969, 1971.	As irmãs se apresentavam em boates e, com o sucesso, em shows pelo Brasil e pelo exterior. Fizeram sucesso nos espetáculos musicados
	Narcisa	1967, 1968, 1970, 1971	Moradora do morro do Salgueiro. É considerada a “primeira passista da agremiação”
	Sandrinha do Salgueiro	1970	–

O quadro acima foi elaborado pela pesquisadora desta tese a partir da consulta às revistas *O Cruzeiro* e *Manchete*. As informações aqui apresentadas não compreendem todas as participações das mulheres mencionadas nos carnavais do período, uma vez que a construção do quadro considerou somente a recorrência dos nomes dessas mulheres nas revistas selecionadas no que foi possível averiguar. **Fontes:** TEIXEIRA JR., Antônio. Narcisa – sou muito mais eu. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 10, p. 92-93, 10 mar. 1971. FILHO, Ribeiro. “Minha paixão é vermelho e branco”. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 2456, p. 93-95, 28 fev. 1979. MORAES, Mário de; AUDI, Jorge; PASSOS, Hélio; LUIZ, Walter. *Portela campeã do samba. O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 24, p. 139, 24 mar. 1962. ACADÊMICOS do Salgueiro. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 08, p. 10-11, 19 fev. 1975. SEGUNDO, Jorge. Beki Klabin: do society à Portela. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 2430, p. 50-51, 04 fev. 1978. MOCIDADE, reisado, maracatu, bumba-meu-boi. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 2429, p. 39, 28 jan. 1978. SARDA, Rosinha. Gigi: as duas faces do samba. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 29, p. 20-25, 15 abr. 1967. ROCHA, Orlandino. Gigi da Mangueira morreu: nasceu a senhorita Regina Helena Esberard. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 14, p. 44-49, 11 jan. 1964. CARVALHO, José Cândido de. Gigi da Mangueira, quem é você? *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 15, p. 20-25, 13 abr. 1968. IMPÉRIO Serrano, Mocidade Independente, Unidos de Padre Miguel. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 02, p. 27, 12 jan. 1972. IMPERATRIZ LEOPOLDINENSE, *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 08, p. 59, 19 fev. 1975. PORTELA. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 10, p. 97, 06 mar. 1974. AMORIM, Oswaldo. Bateria é o forte da mocidade. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 20, p. 27, 11 fev. 1967. COSTA, Haroldo. É o Salgueiro que chega! *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 05, p. 41-42, 03 fev. 1968. SAMBA de escola. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 05, p. 130, 09 mar. 1968. SOARES, Afrânio Brasil. Rosemary: a grande esperança da TV em cores. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 02, p. 64, 12 jan. 1972. SOARES, Afrânio Brasil. Clara Nunes: a cantora do ano. *O Cruzeiro*,

Rio de Janeiro, n. 05, p. 06, 30 jan. 1974. VILA ISABEL. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 10, p. 30, 06 mar. 1974. VALE, Gilberto do. Regina Céli. Mulata exportação. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 07, p. 97, 12 fev. 1975. ACADÊMICOS do Salgueiro, op. cit., p. 134. KELLY, João Roberto. Som Brasileiro. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 2426, p. 112, 07 jan. 1978. PORTELA. Mulher à brasileira, op. cit., p. 40. ESCOLAS de Samba: o carnaval dos carnavais. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 1.454, p. 22, 01 mar. 1980. RIO: o maior show do mundo. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 1.403, p. 16, 10 mar. 1979. BATISTA, Tarlis. Beija-Flor. Sob o signo do samba. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 1.300, p. 111, 19 mar. 1977. O FANTÁSTICO show de samba. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 1.192, p. 06-14, 22 fev. 1975. CABRAL, Edison; SÉRGIO, Alberto. 67: cada escola um carnaval. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 771, p. 111-113, 28 jan. 1967. ESCOLAS: o samba canta a liberdade. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 774, p. 98 a 102, 18 fev. 1967. ESCOLAS: samba alegria do povo. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 829, p. 104-111, 09 mar. 1968. PINHEIRO, Albino. Samba: alegria do povo. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 932, p. 60-82, 28 fev. 1970. AS ESTRELAS descem para o asfalto, op. cit., p. 24-26. RIO: O Império encantado do samba, op. cit., p. 09-16.

É possível inferir, por meio da análise da tabela e das informações colhidas a respeito de algumas dessas mulheres, que as que assumiram a posição de destaque nos desfiles das escolas de samba pertenciam em sua grande maioria ao universo artístico, atuando como atrizes, modelos ou cantoras. Personalidades como Lady Francisco, Míriam Pérsia, Rosemary, Marlene e Clara Nunes, que já tinham uma carreira artística, foram algumas das mulheres que desfilaram como destaque. Figuras da comunidade também chegaram a ocupar essa posição, no entanto, em menor quantidade, como Vilma, da Portela, Olegária, da Império Serrano e Isabel Valença que, a partir da interpretação de “Chica da Silva”, ganhou espaço cativo na cobertura da imprensa na representação de figuras importantes nas narrativas escolhidas pelo Salgueiro. É válido ressaltar, igualmente, a trajetória de Marlene Paiva e de Beki Klabin. A primeira, conhecida pela participação nos concursos de fantasia do Teatro Municipal, destacou-se na Mocidade Independente de Padre Miguel, enquanto Klabin, figura da alta sociedade carioca, desfilou por anos na Portela.

Quanto às passistas é observável o pertencimento da maioria dessas mulheres às classes populares pelas indicações das ocupações exercidas no tempo ordinário, como, por exemplo, o ofício de manicure, e os locais de origem vinculados às comunidades das escolas de samba. No entanto, tal posto não ficava restrito a elas. Uma prova disso é a fama adquirida no universo carnavalesco por Regina Helena Esberard, conhecida como Gigi da Mangueira, moradora de Ipanema e oriunda de uma família com posses, como já salientado. De modo geral, as mulheres identificadas pelas revistas eram aquelas que pertenciam ao universo artístico ou reconhecidas pelo seu talento e tradição no posto ocupado. No caso das passistas, no entanto, muitas deixavam de ter seus nomes publicados nas revistas, não obstante sua desenvoltura no samba estivesse presente nas matérias sobre os desfiles das escolas de samba. As revistas ilustradas dedicaram, assim, maior atenção às passistas conhecidas e tradicionais

das escolas de sambas. Essas mulheres, pela própria trajetória no carnaval e pelo reconhecimento conquistado em suas respectivas agremiações, representando, muitas vezes, a principal festividade brasileira no exterior, ensejaram matérias ou comentários diversos. A revista *O Cruzeiro*, por exemplo, apresentou matérias exclusivas sobre Paula da Silva Campos e Narcisa, do Salgueiro, Regina Céli, do Império Serrano e Vânia Regina Meirelles, da Mangueira.

A sensualidade não se constituía em principal qualitativo para descrever essas mulheres, ao contrário, era o talento na apresentação de passos de samba e a origem mais humilde e ligada ao samba que norteava as reportagens e observações sobre a inserção das mesmas nas agremiações. O aspecto sensual, quando ressaltado, mostra-se mais sutil na comparação com as passistas anônimas, classificadas somente como “mulatas”. Em frente à sua casa no morro do Salgueiro, descrito pela revista como “barraco”, Narcisa estampava a matéria de *O Cruzeiro*, que salientava sua inclinação precoce para o samba e a decisão de permanecer naquela comunidade mesmo com a melhora das condições de vida:

Já falei com o Nando (noivo), que ele, apesar de professor, vai ter que morar aqui no morro. Se ganhar dinheiro mais alto, constrói um barraco melhor. O importante não é a casa, e sim o local. Já poderia morar em outro bairro, até mesmo na zona sul. Prefiro ficar aqui mesmo, todos gostam de mim, eu morreria de saudade. A Escola ficaria sem uma passista. E, neste assunto, sou muito mais eu¹⁵³.

Nesse discurso Narcisa procura reafirmar sua posição de “primeira passista” do Salgueiro e demonstrar sua dedicação e ligação à escola, o que importava à revista, considerando que esse tipo de representação era recorrente. Ao fotografá-la em seu lugar de origem, *O Cruzeiro* somente reforçava esse aspecto. Quanto à Paula, a revista demonstrava sua importância para o carnaval e o destaque alcançado pela posição ocupada no Salgueiro: “E quem não conhece a Paula do Salgueiro? A Paula é internacional, já foi à Europa e tudo mais”¹⁵⁴. Além disso, é ressaltado o fato de ela ter sido capa de revistas famosas como *Life* e *Ebony* e razão de diversas reportagens no Brasil. Tais fatos foram salientados pela revista para, na sequência, apresentar o dilema vivido pela passista no ano de 1968, corroborando, desse modo, a imagem de excepcionalidade da festa carnavalesca. Paula encontrava-se desempregada e aguardava a Capitania dos Portos chamá-la para atuar como camareira de

¹⁵³ TEIXEIRA JR., op. cit., p. 92-93.

¹⁵⁴ COSTA, op. cit., p. 41, 03 fev. 1968.

bordo no Lóide Brasileiro. Além disso, havia sido despejada devido à desapropriação de sua casa para construção de um hospital.

As passistas não identificadas pelas revistas, mas que eram fotografadas e apareciam na cobertura carnavalesca, recebiam comentários mais gerais, como este, referente ao desfile de 1970, no qual a sensualidade constituía o traço principal de sua apreensão:

Esta esplêndida mulata da Imperatriz Leopoldinense não ganhou pontos da comissão julgadora, mas certamente foi uma das coisas mais bonitas do desfile das escolas. As mulatas trazem ao desfile a poderosa contribuição de sua beleza cheia de graça, charme e de sensualismo, além do ritmo quente que carregam no samba. Identificadas com a própria essência das escolas, elas valem 10 pontos extras na visão de todos os homens¹⁵⁵.

Isso não significa dizer, entretanto, que o samba das passistas não era ressaltado nessas representações, mas que não consistia no elemento primeiro a ser associado à sua figura. A revista *Manchete*, ainda em 1970, salientou a importância dessas desfilantes e como eram pouco destacadas individualmente: “Os ritmistas e passistas são a massa e o corpo das escolas de samba. Não contam pontos e são pouco focalizados individualmente, mas de seu ritmo e de seu entusiasmo dependem as notas de harmonia e conjunto”¹⁵⁶.

O prestígio alcançado por algumas passistas nas escolas e conseqüentemente transposto para a imprensa foi demonstrado pela revista *Manchete* ao afirmar que “Paula e Narcisa tiveram permissão para desfilarem em qualquer ala, movimentando-se à vontade”¹⁵⁷. Os textos e legendas que exaltavam a figura da mulata somente cresceram no decorrer da década de 1970, mesmo quando se referiam a mulheres conhecidas que desfilaram como destaque – caso de Aizita, revelada pelo Clube Renascença, sexta colocada no concurso Miss Guanabara e que tinha seguido a carreira de atriz: “Mulata quer dizer mulata. Mulata vestida de verde e rosa, enchendo a Avenida de ginga, mumunha e outras milongas a mais. Mulata de Mangueira é fogo. Tanto faz: Aizita ou simplesmente Maria”¹⁵⁸.

Regina Céli, passista do Império Serrano, foi apresentada como “mulata exportação” pela revista *O Cruzeiro*, em 1975. A reportagem em questão expunha as razões que justificariam a atribuição de tal alcunha a Regina Céli:

¹⁵⁵ PINHEIRO, op. cit., p. 68-69.

¹⁵⁶ Ibid, p. 84.

¹⁵⁷ É CARNAVAL. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 985, p. 09, 06 mar. 1971.

¹⁵⁸ FONSECA, Elias. *Mangueira: a escola risonha e franca*. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 982, p. 42, 13 fev. 1971.

O balanço do corpo no ritmo quente da batucada, a ginga dolente no andar são algumas das características de uma mulata que tem no sangue o samba que ela diz no pé. Regina Céli é um produto nacional tipo exportação que empolga os gringos que vão para Avenida assistir aos desfiles das Escolas de Samba do carnaval carioca¹⁵⁹.

Apesar de o autor do texto, Gilberto do Vale, ressaltar outros aspectos da vida de Regina, tal qual a sua atividade como professora de judô e de defesa pessoal, e a sua dedicação às aulas de piano, o objetivo da matéria, como é explicitado em seu título – “Mulata exportação” –, era apresentar os qualitativos que faziam de Regina Céli símbolo da sensualidade manifestada no samba e que possibilitava demonstrar para os turistas estrangeiros a ginga da “mulher” brasileira. No ano da matéria, Regina assumiria o papel de destaque no Império Serrano, representando Zaquia Jorge, figura que inspirou o enredo da escola “Zaquia Jorge, a vedete do subúrbio, estrela de Madureira”, após 13 anos atuando como passista na agremiação. Além disso, o predicado “exportação” – relacionado à própria comercialização do desfile das escolas de samba e da inserção internacional de figuras desse universo – foi usado pela revista para se referir também ao fato de Regina Céli almejar uma carreira no exterior. Após o desfile daquele ano, ela se dedicaria, segundo a publicação, a apresentações em boates dos Estados Unidos, onde já tinha um contrato assinalado, com validade de um ano.

Outra passista que ganhou notoriedade na revista *O Cruzeiro* foi Vânia Regina Meirelles, na cobertura de 1978, com a alcunha “de mulata de ouro” por sua agremiação, a Mangueira. O foco da matéria em questão era demonstrar, no entanto, o contraste de sua vida cotidiana em relação ao universo carnavalesco, expresso nos dizeres a seguir e em imagens de Vânia em atividades cotidianas no morro da Mangueira e, posteriormente, trajada com sua roupa carnavalesca:

O samba está no sangue de Vânia. Ela é filha de Nananã, uma das figuras mais conhecidas da Mangueira. No jardim de infância da escola, aos cinco anos de idade, ganhou vários concursos e medalhas. Uma delas foi a de Passista da Mangueira. Quando tinha dez anos, venceu o concurso de a melhor passista no programa do Chacrinha. Entre outros títulos que ganhou depois, a sua maior glória foi o gesto da Rainha Elisabeth, quando a escola se apresentou para ela, durante sua visita ao Brasil. A Rainha desceu do palanque e foi beijar e abraçar a menina lá no meio dos outros sambistas. Mas, a vida para Vânia se faz de sonhos, de samba e de trabalho. Na casa de tijolos nus, onde mora com os pais, ela sonha com a glória, que dura uma hora por ano no asfalto, sob as luzes coloridas da passarela do desfile [...] ¹⁶⁰.

¹⁵⁹ VALE, op. cit., p. 97.

¹⁶⁰ FALCÃO, José Cabral. Do morro da Mangueira à passarela de luz. Sonho de uma noite da mulata de ouro. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 2434, p. 13, 04 mar. 1978.

Em 1979, a revista *O Cruzeiro* volta a trazer uma matéria com Paula, do Salgueiro, na época com 61 anos de idade. A matéria rememora a sua trajetória pessoal e profissional, ressaltando o nascimento em Cantagalo, o desquite, a entrada na agremiação na qual ficou conhecida e principalmente os empregos que ocupou ao longo da vida: de empregada doméstica na Tijuca, modelo de nu artístico, vedete nos palcos do Brasil e do mundo, artista de teatro, dançarina em balé folclórico, até funcionária pública do Museu de Belas Artes, onde pretendia se aposentar. Nessa entrevista o que chama a atenção é o fato de Paula querer se opor à imagem já cristalizada no imaginário social e que havia somente se acentuado na década de 1970, com o progressivo desnudamento feminino, ou seja, a sexualização da passista: “A beleza que vejo no samba é a do corpo em movimento, a beleza do samba. Não encontro razão para relacionar mulher sambando com sexo”¹⁶¹.

É importante esclarecer também que, embora a imprensa selecionada corroborasse a imagem da mulher erótica e sensual presente nos carnavais, outras representações eram construídas igualmente no âmbito dos folguedos, destacando, contudo, a inversão da ordem possível no espaço dos festejos momescos, mais comum nas representações de figuras tradicionais do samba. Em relação às mulheres que atuavam como porta-bandeiras nas agremiações carnavalescas, seus corpos ganhavam dimensões distintas quando apreendidos na esfera doméstica e no espaço dos folguedos carnavalescos, como é possível perceber na matéria abaixo, ainda de 1964, da revista *O Cruzeiro*:

Nos dias comuns, passam despercebidas entre o povo. Moças humildes, domésticas, costureiras, donas-de-casa, fabricantes de doces. Mas no carnaval, numa só noite, surgem como Rainhas do Samba, em passarela de asfalto, com suas vestimentas rendadas, enchendo os olhos de turistas suburbanos, turistas de outros Estados do Brasil e turistas mesmo, que vêm de outros países para apreciar a bossa do maior carnaval do mundo. Delas, dessas rainhas anônimas, depende, muitas vezes, a vitória de uma Escola de Samba. Falamos das porta-bandeiras, “prima-donas” do batuque quente que desce dos morros e com suas gingas e malemolências tomam conta do samba, ostentando com garbo os brasões das Escolas¹⁶².

Além disso, a matéria em questão procurou demonstrar, por meio de fotos diversas e de pequenos textos sobre o cotidiano de algumas porta-bandeiras, a “dualidade” vivida por estas mulheres e o simbolismo do carnaval expresso na inversão carnavalesca, evidenciado nas imagens abaixo, em que Leni Soares, da agremiação Império Serrano, aparece em sua função habitual, a de doméstica, e como porta-bandeira em um desfile de carnaval:

¹⁶¹ FILHO, op.cit., p. 93-95.

¹⁶² RAMALHO, Eduardo; AMÉRICO, Rubens. Samba tem rainhas de uma noite só. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 18, p. 39, 08 fev. 1964.

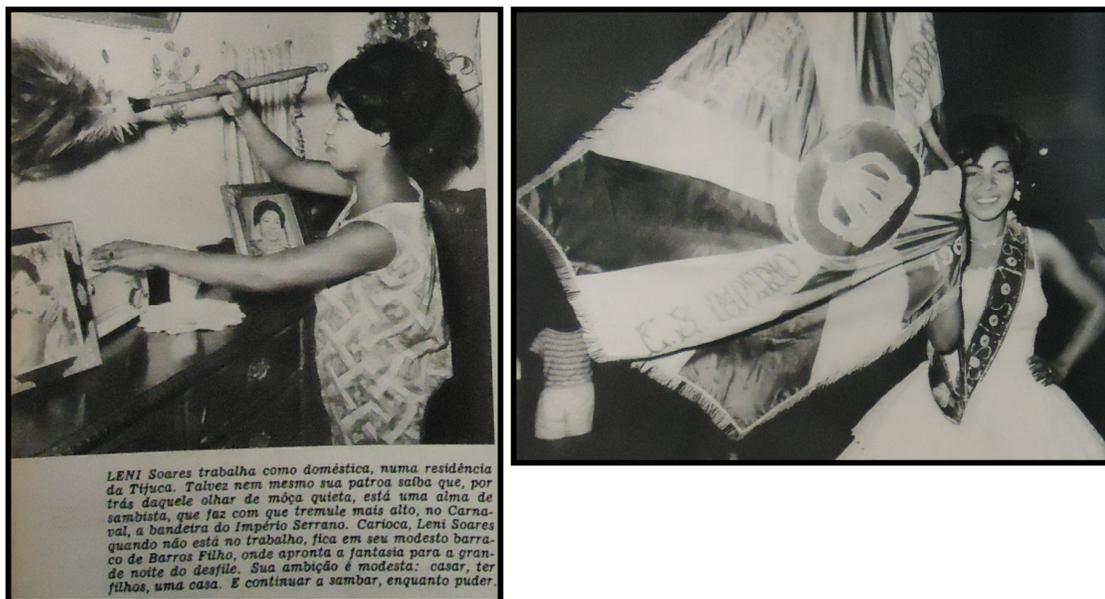


Figura 1 – Leni Soares em dois momentos de sua vida: doméstica e porta-bandeira do Império Serrano¹⁶³

Em matéria intitulada “A porta-bandeira: rainha por uma noite”, de 1971, a revista *Manchete* ressaltou igualmente a importância dessa figura para o carnaval, a notabilidade alcançada por meio dos festejos e o paradoxo vivido por essas mulheres em relação à vida cotidiana:

A glória desta mulher que carrega, balançando ao vento e no sabor do seu gingado, uma bandeira que pesa entre quatro a seis quilos, está no fato único e simples de levar as côres e o brasão de sua escola quilômetros a fio, motivando os componentes e despertando aplausos e admiração do público que se comprime nas arquibancadas e por detrás nos cordões de isolamento [...]. Quem entra no mercado do Centro de Abastecimento do Estado da Guanabara, em São Cristóvão, encontra um bar caprichadamente decorado em verde e rosa. É o bar da Neide, a famosa porta-bandeira da Mangueira. Nascida e criada no morro que deu nome à escola, Neide aos sete anos já desfilava na Ala das Rosas e não esconde que a escola é a grande alegria da sua vida. Seu marido, Carlos Dias de Santana, assistente da diretoria de uma fábrica de produtos químicos, também sai na mesma escola, na Ala dos Duques. Garante que não tem ciúmes de Neide mas quando ela se empolga além da conta, ele põe defeito no vestido do desfile, no sapato e até na confecção da bandeira [...]. A sua rotina diária inclui abrir o bar às seis horas da manhã, cozinhar mais de cinquenta refeições diárias enquanto canta os sambas-enredo e de terreiro da sua escola, e ficar até a saída do último freguês, o que nunca acontece antes das oito horas da noite. Não tendo muito tempo para cultivar a sua vaidade de mulher, Neide enfeita o bar com o maior requinte, mas sempre em verde e rosa, as côres de sua vida, que há 19 anos ela faz tremular na Avenida¹⁶⁴.

¹⁶³ RAMALHO; AMÉRICO, op.cit., p. 40.

¹⁶⁴ COSTA, Haroldo. A porta-bandeira: rainha por uma noite. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 984, p. 74-78, 27 fev. 1971.

O corpo da porta-bandeira é apreendido de uma forma distinta em relação à participação da passista nos desfiles das escolas de samba ou da mulher presente nos folguedos momescos de salão, uma vez que era no esforço realizado para participar do carnaval, para carregar a bandeira de sua agremiação e no gingado apresentado que a figura da porta-bandeira se sobressaía. A matéria transcrita, ao retratar, entre outras histórias, a de Neide, porta-bandeira da Mangueira, ressaltou aspectos relacionados à sua dedicação e competência no posto em contraposição à beleza física, elemento este tão presente nas matérias sobre a participação feminina nos carnavais. Até mesmo para descrever o cotidiano de Neide, a reportagem destacou o seu amor pela escola, ligando a falta de tempo “para cultivar a sua vaidade de mulher” à dedicação ao carnaval e principalmente ao bar do qual era proprietária.

Se a rotina diária de privações e o esforço realizado por essas mulheres para participar do carnaval eram sempre enfatizados pela imprensa nessas ocasiões festivas, o mesmo não poderia se dizer em relação à vida das demais mulheres negras que tinham um cotidiano marcado pela desigualdade e pelo racismo, distante do destaque alcançado no carnaval, embora algumas de suas mazelas estivessem presentes no noticiário da época. Embora seja possível conjecturar que as participantes do carnaval enfrentassem também em suas vidas ordinárias o preconceito racial existente na sociedade, tal aspecto acabava por não ser salientado nas matérias que saíam na imprensa na época carnavalesca. A pesquisadora Silvana Louzada da Silva, em sua dissertação de mestrado, demonstrou o mascaramento da pobreza¹⁶⁵ pelas revistas *O Cruzeiro* e *Manchete* nos governos de Juscelino Kubitschek e João Goulart. Esses periódicos desejavam, por meio de suas páginas, construir uma identidade brasileira ao buscarem um repertório comum que não passava pelas figuras do índio e do negro e no qual a pobreza deveria ser esquecida.

É possível supor que a exceção ao que Louzada apreendeu em relação às revistas selecionadas era a presença do negro nas escolas de samba e a importância do carnaval na construção da imagem do Brasil que se queria vender no exterior. Se as ocupações das mulheres negras desfilantes ganhavam realce nas reportagens das revistas ilustradas era porque tal fato possibilitava corroborar a ideia de carnaval como quebra da ordem e também diferenciar essas mulheres do restante do grupo negro, invisibilizado pela imprensa e pela sociedade mais ampla, revelando o preconceito e a exclusão provenientes do período colonial

¹⁶⁵ Juvenal Pereira, ex- fotógrafo de *O Cruzeiro*, em depoimento para Silvana Louzada da Silva, revelou a orientação que recebia para retratar o negro e o pobre quando da impossibilidade de “eliminá-los” da cena: “Quando você for fotografar uma favela, fotografe a casa mais arrumada, quando você fotografar um negro fotografe o mais limpo e bonito”. SILVA, op. cit., 2004, p. 152.

e da escravidão. Entende-se, assim, que foi a representatividade cultural alcançada pelas escolas de samba que permitiu aos seus criadores, os negros, destacarem-se em diversas reportagens de *O Cruzeiro e Manchete*.

Sobre o carnaval propiciar, mesmo que momentaneamente, outras possibilidades para as mulheres de setores marginalizados da sociedade brasileira, o antropólogo norte-americano Richard Parker, seguidor da vertente de estudos que entende o carnaval como inversão da ordem, considera que:

Assim como o samba desce das favelas, também os sambistas – os mais pobres (e escuros) segmentos da sociedade urbana, cujas lutas e sofrimentos, num sistema econômico e social opressivo, nunca são demasiadamente denunciados – tornam-se o foco do carnaval. Libertados momentaneamente da miséria e da opressão, disfarçam-se de reis e rainhas, homens e mulheres ricos e poderosos que exercem influência e atraem a atenção, o que seria impensável no mundo da vida diária¹⁶⁶.

É importante assinalar que para além das funções habituais exercidas pelas porta-bandeiras no espaço cotidiano, sempre lembradas pelas revistas ilustradas e contrapostas ao tempo do carnaval, destaca-se o fato de que muitas dessas mulheres tiveram suas vidas transformadas também no âmbito ordinário em virtude do carnaval. Vilma, por exemplo, notabilizada por ocupar o posto de primeira porta-bandeira da Portela, antes mesmo de participar da escola, já se apresentava nos espetáculos de Carlos Machado (grande nome no universo dos espetáculos cariocas) empunhando uma bandeira de escola de samba, chegando, inclusive, a fazer filmes de temática carnavalesca. Mocinha também usou da fama adquirida na Mangueira, em um período de internacionalização do carnaval, para se apresentar em eventos e *shows*, como forma de complementar a renda. Dodô, por sua vez, na primeira metade da década de 1970, foi encarregada pelo então presidente da Portela, Carlos Teixeira Martins, o Carlinhos Maracanã, de administrar uma loja dentro da quadra da Portela, que recebeu o nome da pioneira porta-bandeira, onde ela “recebia os turistas no ritmo de recordações emocionantes e frases divertidas para vender camisetas e suvenires da Portela”¹⁶⁷.

A respeito da importância adquirida por algumas mulheres no desfile das escolas de samba, a porta-bandeira Vilma Nascimento, da Portela, em seu depoimento ao Museu da Imagem e do Som (MIS) do Rio de Janeiro, descreve o episódio em que Natalino José

¹⁶⁶ PARKER, Richard G. *Corpos, prazeres e paixões: a cultura sexual no Brasil Contemporâneo*. São Paulo: Best Seller, 1991, p. 226.

¹⁶⁷ MOTTA, Aydano André. *Porta-Bandeiras: onze mulheres incríveis do carnaval carioca*. São Paulo: Verso Brasil, 2013, p. 49 -50. (Coleção Cadernos de Samba).

Nascimento, mais conhecido como “Natal da Portela”, importante figura da escola e sogro de Vilma, retira a roda de uma alegoria da agremiação para esperar sua chegada à avenida:

[...] teve um ano, que eu não me lembro que ano Hiram, que a Portela também já tava com o abre-alas, aquela águia, na frente, e eu tava terminando de bordar o meu sapato. Aí Mazinho: “vamo embora Vilma, anda logo, deixa isso pra lá”. E eu disse: “não vou, não adianta que eu não vou”. Aí começa na televisão eles anuncia que quebrou a alegoria da Portela, a roda caiu, quebrou, e a Portela tava atrasada por causa disso. Eu digo: “ih, que beleza”. Aí acabei de fazer tudo e vou pra Avenida, quando chego no cais do porto o pneu do carro fura [...] e pra arrumar táxi ali de madrugada?! Foi um sufoco, aí conseguimos um e fomos porque a gente já ia já vestida né, já ia vestida, [...] aí quando chegamos lá vem o seu Natal correndo: “oh Ilma [ele a chamava assim], você me mata do coração. Pessoal bota a roda aí no carro e vamos embora” [risos e comentários diversos]. Foi aí que eu tive consciência do que eu era na minha agremiação, que era a Portela naquela época. Pô, fazer isso pra me esperar, é porque eu fazia falta. [um dos entrevistadores comenta] “Valia dez pontos né?!” [Vilma responde]: “justamente”¹⁶⁸.

A circunstância à qual a famosa porta-bandeira se refere ocorreu em 1965, quando Vilma chegou atrasada ao desfile da Portela por ter recebido tardiamente o dinheiro necessário para a confecção de sua fantasia, terminando-a prestes a começar o desfile. Esse depoimento revela significativamente a percepção de Vilma sobre a sua importância para a Portela na ocasião daquele desfile, quando afirma: “pô, fazer isso pra me esperar, é porque eu fazia falta”. Não obstante o reconhecimento de sua excelência no posto, já naquele período, um dos entrevistadores observa a verdadeira motivação por trás da atitude de Natal da Portela: o medo de perder a pontuação referente ao quesito mestre-sala e porta-bandeira. Para Vilma tal episódio demonstrava mais a consideração da agremiação por sua figura do que propriamente pelo posto de porta-bandeira.

Ao longo de sua trajetória na Portela, Vilma deixou de desfilar como porta-bandeira entre 1969 e 1977, em razão do não recebimento do dinheiro prometido pela escola para a confecção de sua fantasia. Sobre o assunto, Vilma esclarece que:

[...] a minha volta aconteceu por causa de Hiram Araújo [diretor cultural da Portela], ele que, voltei por causa de Hiram Araújo, porque eu não queria voltar. Mas ele me convenceu e então eu exigi a presença do presidente e de Necio, eles foram a minha casa. Porque antes disso seu Natal morreu

¹⁶⁸ NASCIMENTO, Vilma. *Depoimento*. Entrevistadores: Helena Teodoro, Manoel dos Santos Dionísio, José Carlos Rego, Hiram Araújo, Lygia Santos e Benício Nascimento. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som – MIS. Entrevista concedida ao projeto “Memória do Povo da Dança do Samba” do MIS/RJ em 30 de julho de 1999 (VI – 00703.1/2).

magoadado com o presidente, da Portela, porque ele queria que eu voltasse antes a sair, quando ele saiu da Ilha Grande ele queria que eu voltasse a sair de porta-bandeira e o presidente disse: “negativo”. Então como ele disse negativo eu disse que ele deveria vir na minha casa. Aí ele foi, conversamos, ele “não, quero sim, tudo bem”, aí eu fiz a minha exigência, porque sempre era eu que fazia as minhas roupas e a minha irmã. Então eu disse a ele que queria escolher, porque quando, depois que eu saí, a porta-bandeira, um mês antes recebia a roupa dela já pronta. Eles pagavam. Então eu disse “não vou ser mais explorada, vou escolher um costureiro e vocês vão lá e pagam”. Assim foi feito, escolhi Evandro e Antônio que até hoje Antônio faz as minhas roupas [...] então eu cheguei à conclusão [...] que eles não pagavam a minha fantasia, eu dava condições a eles de arrumar dinheiro para pagar a minha fantasia, com essa festa que eu dava todo ano [Vilma se refere a uma festa organizada por ela e seu marido na Portela, que recebia inclusive setores da imprensa], entendeu?! Pago não, dou condições, o que arrumava dava para pagar quatro fantasias minhas e do Benício, quer dizer, então começou aí a minha briga com isso tudo [...].¹⁶⁹

O depoimento de Vilma demonstra mudanças diversas relacionadas à organização dos cortejos carnavalescos, considerando que, diferentemente do passado em que as porta-bandeiras faziam e pagavam as suas próprias fantasias, o crescimento das escolas permitiu que muitas tivessem suas roupas pagas, haja vista a própria importância do casal de mestresala e porta-bandeira para a pontuação da escola. O relato, no entanto, revela que o pagamento da roupa usada no desfile não se dava prontamente pelas escolas, sendo muitas vezes necessário usar de pressões diversas para conseguir tal atitude das agremiações carnavalescas. Além disso, a famosa porta-bandeira da Portela fez questão de assinalar que o pagamento da sua fantasia se devia ao trabalho desempenhado, na realização de festas, na geração de renda para a agremiação, e não resultado de uma simples concessão por parte da escola.

O pagamento da fantasia constituía muitas vezes um impeditivo ou entrave para participação das mulheres nas escolas de samba. Além do mais, o ciúme do marido podia atrapalhar a entrada ou a continuidade de uma porta-bandeira em uma agremiação carnavalesca. O depoimento de Mocinha, porta-bandeira da Mangueira, que deixou de desfilar por alguns anos em razão da negativa do marido, é significativo a esse respeito:

É, o meu marido não gostava de carnaval, gostava de fazer presença com a minha fotografia porque aparecia na *Manchete, Cruzeiro* né? A mocinha bonita [...] era por causa do corpo pra mostrar, mas antes ele brigava, “não, carnaval o quê?! porta-bandeira o quê?!”, sabe? Aí fiquei um tempão¹⁷⁰.

¹⁶⁹ NASCIMENTO, Vilma, op. cit.

¹⁷⁰ SOUZA, Rivailda do Nascimento. *Depoimento*. Entrevistadores: Aroldo Bonifácio, José Carlos Rego e Manoel Dionísio. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som – MIS. Entrevista concedida ao projeto “A sorte é sua em conhecer” no auditório da LOTERJ para o MIS/RJ em 2000 (VI – 00758.3).

Sobre seu retorno à Mangueira, Mocinha esclarece como o presidente da escola, Roberto Paulino, em 1960, colaborou no processo de convencimento do seu marido:

[Roberto Paulino] subiu no morro e disse: “eu vou fazer você voltar, como porta-bandeira”. “Mas, o meu marido não vai deixar, você vai se aborrecer”. Ele disse: “não, eu vou buscar você”. Foi lá: “onde você mora?” (perguntou Roberto). Eu dei direitinho a dica, ele foi lá. Chegou lá, o meu marido era daqueles assim meio turrão [...] “o seu Roberto veio conversar com o senhor”, aí ele “quem é esse homem?”. “É o presidente da Mangueira”. “Não tem carnaval” (disse o marido). “Vai lá conversar com o homem, pelo amor de Deus, vai lá ver o que o homem quer”. Aí ele aceitou a conversa do homem, seu Roberto falou que queria “sua esposa emprestada” (risos dos presentes), “carnaval seu Abel”. “Não, não tem dinheiro para vestir, fazer fantasia pra carnaval não. Eu tenho uma porção de criança aí. Posso não” (disse o marido). “Mas, eu não quero que o senhor gaste um tostão, eu vou vestir, a Mangueira vai vestir, vai dar tudo pra sua mulher” (disse Roberto). “Bom, eu vou pensar” (disse o marido de Mocinha, seu Abel). “Mas e as criança (sic), onde vão deixar as crianças?” (continua Abel). Aí minha mãe: “eu tomo conta”. Ela é fofqueira igual a mim. Minha mãe: “eu tomo conta”. Aí ele não teve saída né?!, teve que emprestar a mulher dele [...] ¹⁷¹.

O depoimento de Mocinha revela as dificuldades enfrentadas pelas mulheres após o casamento e o nascimento dos filhos, uma vez que o papel de “rainha do lar-esposa-mãe” não era considerado compatível à participação feminina nas agremiações carnavalescas, embora essas mulheres ocupassem atividades remuneradas no âmbito cotidiano. Além disso, o posto de porta-bandeira exigia o seu complemento masculino, o mestre-sala, que poderia, no imaginário do marido, roubar-lhe a esposa. O alto custo das fantasias também constituía um empecilho, considerando que as mulheres até então confeccionavam seus próprios vestidos, contando, quando possível, com o dinheiro fornecido pelas escolas. O retorno de Mocinha à Mangueira ocorreu em consequência do pagamento dos custos da fantasia utilizada, além do comprometimento de sua mãe com o cuidado dos filhos, tranquilizando o marido e conseguindo assim o “aval” necessário para prosseguir na folia. A partir de então, Abel, marido de Mocinha, deixou de enxergar problemas em sua participação no carnaval, passando, por sua vez, a gostar de “fazer presença” com as fotografias da esposa que apareciam nas coberturas carnavalescas das revistas *O Cruzeiro* e *Manchete*, segundo o entendimento de Mocinha em entrevista anteriormente citada. É possível inferir, a partir desse depoimento, que Abel aceitou de forma mais contundente a participação de Mocinha no carnaval quando ela passou a ganhar visibilidade com o posto e também oportunidades de

¹⁷¹ SOUZA, Rivailda do Nascimento, op. cit.

trabalho.

Mocinha permaneceu como a segunda porta-bandeira da Mangueira por vinte e seis anos, assumindo o lugar de primeira em 1966, devido às divergências de Neide – a principal porta-bandeira da escola – com a direção quanto ao pagamento de sua fantasia, tema, como visto, controverso e motivador de desentendimentos. No ano seguinte, resolvidos os problemas com a direção da Mangueira, Neide retornou ao seu posto e Mocinha somente o assumiria novamente a partir de 1981, com a morte da primeira. No entanto, Mocinha, ainda como segunda porta-bandeira, conseguiria algo inédito: ganhar, em 1979, o Estandarte de Ouro. De acordo com o seu depoimento para o Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, este foi um dos momentos mais importantes de sua vida no mundo do carnaval, já que se “olhava” somente para as primeiras porta-bandeiras.

Sobre os quesitos necessários para ser uma “boa” porta-bandeira, Mocinha, na mesma entrevista, elucida o que seria importante em seu entendimento:

[...] eu acho o seguinte: porta-bandeira não precisa ter uma face linda, bonita, não, eu acho que a porta-bandeira tem que saber dançar, apresentar um bailado, de acordo com o mestre-sala e o mestre-sala de acordo com a porta-bandeira [...] então eu acho que existe um comportamento da porta-bandeira com a bandeira, um respeito, da porta bandeira com a bandeira. Segundo, porta-bandeira ela tem que ser vaidosa com ela, com ela (ênfatisa), não com os outros. Tem que se importar com ela. Eu sou a Mocinha, eu me considero hoje a Mocinha, isso na época. Então eu sou uma porta-bandeira que vou fazer por mim, não quero saber o que os outros fazem, não quero saber se a porta-bandeira, fulana se ajoelha, se ela beija o mestre-sala, se ela joga a bandeira pro alto, eu não tenho nada a ver com ela. Eu tenho a ver com o meu comportamento, que eu sempre tive, eu tenho orgulho de dizer isso. Eu sempre tive muito carinho, tenho até hoje pela bandeira da minha escola, sempre me comportei muito bem em qualquer lugar, na minha escola, haja vista que todas as viagens da Mangueira, aí Aroldo Bonifácio (um dos escolhidos para entrevistá-la) viajou pra França comigo pode falar, né, me comportei muito bem, me comporto até hoje como velha guarda, sabe. Eu acho que, aí uma outra forma, a porta-bandeira tem que ser [...] ela deve ser elegante, ela deve ser simpática, ela não precisa ser bonita, mas deve ser simpática, entendeu? Eu acho que uma porta-bandeira deve saber receber um visitante na sua quadra, que eu vejo isso muito pouco agora sabe? [...] E saber dançar né?! Eu acho que a coisa mais importante é o saber dançar, se comportar com a bandeira e saber dançar¹⁷².

Como salientado anteriormente, a beleza física, qualitativo importante no que se referia à presença feminina nos festejos carnavalescos de salão, não era algo valorizado no universo das porta-bandeiras. No início dos desfiles das escolas de samba, o bailado da porta-bandeira não era avaliado, mas sim a bandeira com o símbolo da escola. A partir de 1958, a

¹⁷² SOUZA, Rivailda do Nascimento, op. cit.

dança do mestre-sala e da porta-bandeira começou a pontuar na competição carnavalesca. No depoimento em questão, Mocinha elenca o que seria, em seu ponto de vista, fundamental para uma porta-bandeira: dançar bem, apresentar a bandeira da escola da melhor forma possível e respeitar o posto, cumprindo as obrigações inerentes a ele.

Outra renomada porta-bandeira, Maria das Dores Alves Rodrigues, mais conhecida como Dodô da Portela, em seu depoimento ao Museu da Imagem e do Som, também ressaltou os qualitativos de uma “boa” porta-bandeira, considerando que na época da entrevista, o ano 2000, ela era responsável por apresentar as novas porta-bandeiras à escola, assim como passar a bandeira da agremiação, além de evidentemente transmitir a experiência alusiva ao período em que representou a Portela e, portanto, significativa para este estudo:

Eu acho que qualquer porta-bandeira e mestre-sala tem que andar bem vestido, seja a escola que for. Num bloco. Agora sendo da Portela, eu faço questão, eu falo, eu cobro delas e deles, entende? Tem que saber sentar. Tem que saber conversar com as pessoas. Tem que saber lidar com as pessoas. Tem que saber se vestir, porque muitas começam a se vestir quando vai pra Portela. A roupa é outra [...]. Porque às vezes tem uma saída, uma festa, vai de qualquer maneira? Que é isso, não pode. Então não é porta-bandeira, nem é mestre-sala. Tem que ter o teu lugar. Tem que ter [...] ¹⁷³.

De forma poética, o jornalista Aydano André Motta, no livro *Onze mulheres incríveis do carnaval carioca: histórias de porta-bandeiras*, descreve o papel e a magia de tal posição em uma agremiação carnavalesca, o que, de certa maneira, corrobora a importância atribuída ao posto pelas próprias porta-bandeiras entrevistadas:

A dança tem, como centro e motivo, o pavilhão, que deve permanecer esticado durante todos os movimentos. A moça gira para um lado e para o outro, veloz e sorridente, o mastro preso à cintura num talabarte e envolvido pelo braço, de um jeito único. Sorriso cristalizado no rosto, ela transforma a bandeira numa extensão do próprio corpo. O vestido, com sua roda generosa, complementa o bailado. Não há, a olho nu, esforço na evolução – somente graça e beleza. A porta-bandeira não demonstra angústia nem sofrimento; flutua, soberana, no altar do Carnaval.

Ao mestre-sala cabe um par de funções: cortejar a dama e guardar o pavilhão que ela carrega, referência simbólica à proteção dos primórdios da festa, o tempo das “brigas” dos ranchos. Durante a apresentação, ele segura a ponta da bandeira e saúda o emblema da escola – sem jamais tocá-lo. Por várias vezes, os dois se curvam ao público, retribuindo os aplausos apaixonados ¹⁷⁴.

¹⁷³ RODRIGUES, Maria das Dores Alves. *Depoimento*. Entrevistadores: Manoel Dionísio e José Carlos Rego. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som – MIS. Entrevista concedida ao MIS/RJ em 28 de julho de 2000 (VI - 00782. 1/2).

¹⁷⁴ MOTTA, op. cit., p. 30-31.

Dodô ocupou a posição de primeira porta-bandeira da Portela até 1957, quando foi substituída por Vilma Nascimento, passando, a partir de então, ao posto de “segunda” porta-bandeira da agremiação em pauta. Essa transição do posto ocorreu, segundo os memorialistas e estudiosos do tema, sem maiores atritos, já que Dodô não teria manifestado resistência, muito pelo contrário, teria deixado a posição à disposição da escola. Sobre o assunto, Aydano considera que:

No fim da década de 1940, a escola ganhou um patrono lendário, o bicheiro Natalino José do Nascimento, o Natal da Portela, líder forte na harmonia da Avenida e no xadrez dos bastidores. Para o Carnaval de 1957, ele estava encantado com o talento de uma jovem porta-bandeira chamada Vilma, e procurou a titular. “Dodô, ela quer ser porta-bandeira”, arriscou, recebendo resposta lacônica – e digna: “O pavilhão está às ordens”.

Como o amor, quando legítimo, despreza postos e vaidades, a primeira campeã com a Portela aceitou o capricho do chefe e foi ser segunda porta-bandeira¹⁷⁵.

No depoimento de Dodô ao MIS, ela, de fato, confirma a versão de que não teria visto problema na substituição, já que sempre existia a possibilidade dessas mulheres serem trocadas por outras consideradas melhores para o posto, em decorrência da opinião da diretoria. No entanto, é perceptível em suas respostas às perguntas dos entrevistadores a compreensão de razões mais específicas para a sua saída da posição de primeira porta-bandeira:

José Carlos Rego: [...] bom, agora, um acontecimento extraordinário na sua vida e que você se conduziu de uma forma muito bonita, que foi em 1957, quando a direção da Portela anuncia pra você que você seria substituída.

Dodô: foi, teve reunião.

José Carlos Rego: como é que se deu, como é que foi esse processo?

Dodô: antigamente pra tirar uma porta-bandeira de uma escola não era assim não [...] não era assim, tinha muito respeito, respeitíssimo (sic). Fizeram uma reunião pra me chamar, entendeu? Eu e o Ari (mestre-sala da época) [...] Aí o Seu Natal falou assim pra mim “Dodô, eu te chamei aqui, pra mim (sic) falar um negócio com você, o que que você acha?”, eu disse assim: “o que é?” “A Vilma quer sair na Portela, o que que você acha?”. Eu disse pra ele, “Seu Natal a primeira bandeira tá à espera dela, não tem problema”. Porque antigamente não via essa, ninguém caçando de porta-bandeira, de só quer ser a primeira, só quer, não era assim, entendeu? Era muito liberal. O importante é a gente tá na escola. Eu nunca dei nota a menos. Então houve assim um rebuliço por causa da minha nota, mas ficou tudo ali em casa. Eu disse: “a primeira bandeira é dela”. Ué, ela queria isso mesmo e ele também, pra que briga?!

Maria Augusta: já conhecia, já tinha visto ela dançar?

¹⁷⁵ MOTTA, op. cit., p. 30-31.

Dodô: Não, ela não frequentava a Portela. Ela era da União de Vaz Lobo. É porque ela já tava namorando o Mazinho.

José Carlos Rego: Certo. Que era o filho do Natal.

Dodô: Era filho do Seu Natal, entende? Então houve contras, não comigo. Aí ele perguntou a Ari: “Ari, qual você quer dançar, com a Dodô ou com a Vilma?”. O Ari falou: “tanto as duas dançam muito bem. Portela tá boa de porta-bandeira [...]”. Então, houve aquele rebuliço. Aí o seu Natal falou assim: “ó, quem se vestir melhor que vai pegar a bandeira”. Eu trabalhava de dia pra fazer a minha roupa e da minha mãe, é ruim hein. O seu Natal, né, custeava a roupa dela. A gente tem que ter consciência, não é? A mim ninguém me ajudava. Tudo bem [...] Porque eu não tenho nada contra ela.

José Carlos Rego: Certo.

Dodô: Não tenho nada com isso, não é? Aí o pessoal olhava pra minha roupa e olhava a roupa dela. Isso quem tinha que falar era ela no depoimento dela.

José Carlos Rego: certo

Dodô: Acaba aí. Eu não falo mais nada.

José Carlos Rego: tá bom então.

Dodô: quem tem cabeça.

José Carlos Rego: você foi ser a segunda porta-bandeira

Dodô: fui

José Carlos Rego: sem problema¹⁷⁶.

Vilma Nascimento, por sua vez, em depoimento ao Museu da Imagem e do Som, esclareceu que não aceitou inicialmente os vários convites feitos por Natal, pai do seu então namorado, que desejava que ela ocupasse o posto de primeira porta-bandeira da Portela, em virtude do carinho pela sua escola de origem, a “União de Vaz Lobo”, e pelo respeito à então primeira porta-bandeira da agremiação, Dodô. É importante assinalar que antes mesmo de conhecer o futuro marido, Mazinho, filho do famoso bicheiro da Portela, Vilma já tinha recebido de Natal o convite para desfilar como porta-bandeira na referida agremiação, em um encontro na boate *Night and Day*, a famosa casa noturna de Carlos Machado, na qual Vilma se apresentava na época com a bandeira da Portela. Natal tinha se dirigido até lá para recuperar justamente a bandeira da escola, que teria sido roubada e estava sendo usada no espetáculo encenado por Vilma. Esse episódio ocorreu em 1952 e teria originado o encantamento de Natal pela porta-bandeira, que a partir de então receberia propostas para integrar a Portela.

No entanto, em 1957, quando já namorava Mazinho, Vilma acabou concordando em desfilar pela Portela, mas afirmou que só desfilaria como segunda porta-bandeira para não prejudicar a veterana da escola. Em seu depoimento, Vilma assegurou que somente passou ao posto de primeira porta-bandeira após Dodô ceder o seu lugar, reconhecendo que Vilma dançava melhor, enquanto ela ficaria, sem contrariedade, como segunda porta-bandeira da agremiação.

¹⁷⁶ RODRIGUES, Maria das Dores Alves, op. cit.

O confronto de ambos os depoimentos demonstra perspectivas diferentes para o assunto em questão, uma vez que Vilma não menciona a “competição” proposta por Natal e se refere somente ao fato de Dodô não ter manifestado objeção à sugestão do patrono da escola, elemento igualmente afirmado pela até então primeira porta-bandeira da Portela. Porém, ao ser questionada sobre a qualidade da dança apresentada pela concorrente, Dodô diz que desconhecia o seu bailado já que Vilma não participava da Portela, mas, na sequência, explicita a razão pela qual, em seu ponto de vista, foi escolhida: “porque ela (Vilma) já tava namorando o Mazinho”.

O depoimento de Dodô deixa transparecer que a “competição” criada por Natal para definir quem ocuparia a posição de primeira porta-bandeira da escola foi apreendida como desigual, uma vez que ela não tinha a roupa custeada, ao contrário de Vilma: “O seu Natal, né, custeava a roupa dela. A gente tem que ter consciência, não é? A mim ninguém me ajudava [...] Aí o pessoal olhava pra minha roupa e olhava a roupa dela. Isso quem tinha que falar era ela no depoimento dela”. Embora tenha assinalado as possíveis razões para a sua saída do posto de primeira porta-bandeira, Dodô, ao rememorar os acontecimentos daquela época, fez uso de um discurso conciliatório, expresso nos termos “nada contra ela” e “sem problema”.

O depoimento de Dodô sobre tal episódio é elucidativo do fato de que ser conhecida e ter participação tradicional em uma escola de samba não garantia necessariamente a continuidade de uma porta-bandeira no posto ocupado, sendo possível a sua substituição por outra mulher considerada mais bem preparada para a posição. É possível presumir que a atitude de Dodô, ainda na segunda metade da década de 1950, demonstre mais um preciso entendimento da situação vivenciada, já que a questão da substituição se apresentava enquanto possibilidade real, do que propriamente um desprendimento em nome da escola, sem contestar, é claro, seu carinho e dedicação à agremiação.

Essas considerações a respeito da posição de porta-bandeira, mesmo aquelas não concernentes diretamente ao período estudado, são importantes para o presente trabalho na medida em que auxiliam no estabelecimento de diferenciações nas representações quanto à participação das mulheres nos festejos carnavalescos, suas mudanças e a percepção dos usos dos corpos em diferentes modalidades de brincar o carnaval.

No decorrer da década de 1970, em meio a diversas mudanças e ao incontestável sucesso das escolas de samba, antigos locais da folia deixaram de existir, enquanto outros surgiam como se trouxessem a necessária renovação dos valores. Em 1976, por exemplo, o Rio de Janeiro já não contava mais com dois bailes que durante muito tempo foram os mais badalados da cidade: o do Hotel Copacabana Palace e o do Teatro Municipal. Com o propósito de substituir o baile do Copacabana Palace, no sábado gordo, o Hotel Nacional se tornou o novo lugar de encontro da *jet-set* nacional e internacional para brincar o carnaval. O

Canecão, por sua vez, substituiu o Municipal como baile oficial da cidade do Rio de Janeiro. Por muito tempo, no entanto, os bailes do Municipal e do Copacabana acompanharam as mudanças na forma dos foliões se divertirem. A revista *Manchete*, ao demonstrar essas mudanças e o ambiente mais livre encontrado nos salões, assinalou razões que talvez explicassem a não realização conjunta desses dois bailes tradicionais do Rio de Janeiro, a partir de 1976, sem enfatizar, contudo, os problemas mais concretos, como, por exemplo, a proibição do Governo de Estado na promoção do Baile do Municipal:

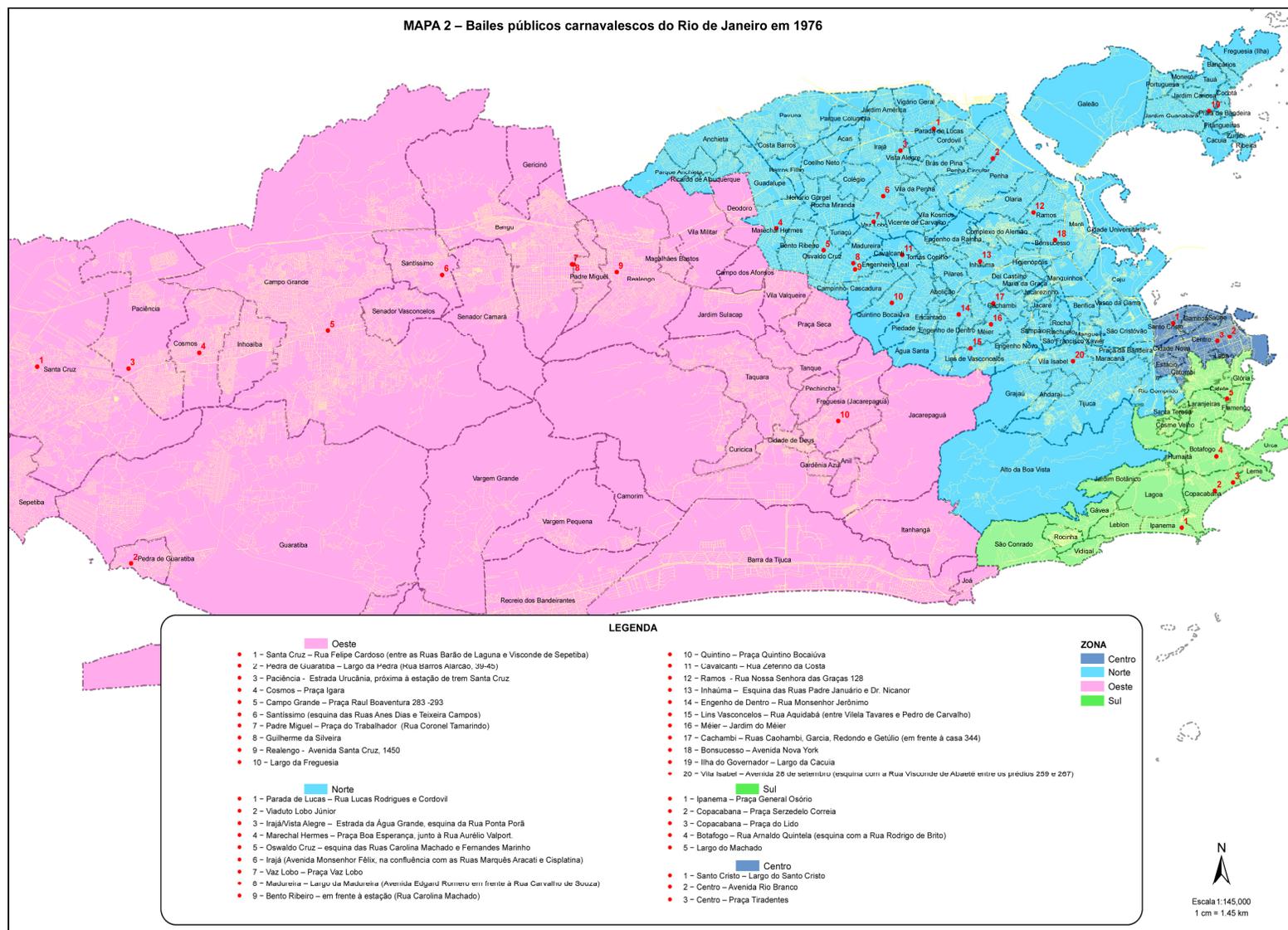
Surgiram a pílula, a permissividade sexual e a tanga. Tudo isso misturado tinha de dar numa boa. E deu. Enquanto na passarela da avenida os bons crioulos se sentiam obrigados a cantar as glórias de Santos Dumont e a literatura de Monteiro Lobato, nos salões da alta e da médias burguesias a turma entrava para valer na grossura e mandava pegar no ganzá. [...] A tanga mudou a ética e a estética do carnaval. Por isso mesmo, o velho Municipal e o cansado Copa não abrirão esse ano suas portas¹⁷⁷.

Além disso, o trecho acima evidencia outros aspectos dos festejos carnavalescos. As escolas de samba, obrigadas a seguir enredos de temáticas nacionais, tinham ainda que lidar com as regras do desfile carnavalesco, enquanto os foliões da elite e da média burguesia que brincavam nos salões dedicados ao seu divertimento, encontravam nesses espaços um clima de maior permissividade para manifestação de comportamentos que fugiam ao estabelecido. No que concerne ao carnaval de rua, coretos eram montados e bandas contratadas¹⁷⁸ para tocar nos bailes públicos realizados pela cidade. O mapa 2 apresenta, então, os bailes públicos promovidos em diversos pontos do Rio de Janeiro, no ano de 1976, sendo perceptível uma maior concentração na zona norte, em bairros como Oswaldo Cruz, Marechal Hermes, Ramos, Cachambi, entre outros, e zona oeste, com festejos organizados em Campo Grande, Realengo, Cosmos e Santa Cruz, apenas para citar alguns. Em relação ao primeiro mapa, que demonstra a predominância das possibilidades carnavalescas no centro da cidade, o segundo, ao contrário, evidencia a organização de bailes públicos majoritariamente nas ruas de bairros afastados da região central. É perceptível, portanto, o interesse da prefeitura na promoção de bailes por toda a cidade, ainda que estes se concentrassem na região norte¹⁷⁹.

¹⁷⁷ MUNICIPAL e Copa: 20 anos de carnaval. 1955 e 1975. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 1.246, p. 42-53, 06 mar. 1976.

¹⁷⁸ No carnaval de 1976, o jornal *O Globo* noticia a contratação de 524 músicos para tocar nos bailes públicos em coretos instalados em diversos pontos da cidade, conforme dados divulgados pela Riotur.

¹⁷⁹ É válido notar que a zona norte da cidade do Rio de Janeiro aparece nos dois mapas apresentados como área importante na realização de alguma modalidade de brincar o carnaval. Os mapas priorizaram os festejos de salão e os bailes públicos, realizados nas ruas, mas a presença de importantes escolas de samba na região norte, como Salgueiro, Portela e Império Serrano, apenas para citar algumas, e de pessoas predispostas à folia, possivelmente explicam o investimento e a realização de festejos diversos nessa parte da cidade.



O mapa foi elaborado a partir da Base de Dados Geográficos do SIURB (Sistema Municipal de Informações Urbanas) da cidade do Rio de Janeiro, pela empresa ENGEMAP/Assis, com base nas informações fornecidas pela autora desta tese. Os dados do mapa foram extraídos do jornal *O Globo*. *OS LOCAIS dos bailes públicos*, 24/02/1976, p. 08; *NOS CORETOS* da cidade a banda animará bailes em 51 bairros, 29/02/1976, p. 07.

A respeito do desfile das escolas de samba, até meados da década de 1970 não havia muita surpresa quanto ao resultado do campeonato dessas agremiações carnavalescas do Rio de Janeiro. As escolas Mangueira, Portela, Império Serrano e Salgueiro alternavam-se no primeiro lugar da competição, sendo conhecidas por essa razão como as “quatro grandes” do carnaval carioca. Essa situação se modificou a partir de 1976 com a vitória da até então pequena Beija-Flor de Nilópolis, que marcaria uma nova fase dos desfiles ao colocar em xeque as “tradições” e estabelecer o caráter espetacular das apresentações. Outras escolas de samba cresceram igualmente no período como a Mocidade Independente de Padre Miguel e a Imperatriz Leopoldinense¹⁸⁰.

O ano de 1976, com a vitória da escola de samba Beija-Flor de Nilópolis, pelas mãos de Joãozinho Trinta, marcou uma verdadeira revolução no carnaval. Essa vitória, assim como as duas subsequentes, caracterizaria para as décadas seguintes a opção das escolas pelo “luxo visual, pela grandiosidade dos carros alegóricos (que sob o comando de João Trinta alcançariam proporções anteriormente inimagináveis) e pela ampliação das fantasias (incorporando golas, palas esplendores e chapéus cada vez maiores)”¹⁸¹. Foi possível, a partir de então, agrupar os componentes dos desfiles em duas categorias: *samba* e *visual*. A primeira relaciona-se, de modo geral, a formas de expressão corporal, como o canto, a música e a dança. Já a segunda refere-se, por exemplo, à visualidade das alegorias, das fantasias e do balé do mestre-sala e da porta-bandeira, suscitando no público admiração e extasiamento¹⁸².

Foi a preocupação com o aspecto visual do desfile que gerou críticas à figura de Joãozinho Trinta como carnavalesco da Beija-Flor. Acusado de desvirtuar a essência das escolas de samba, Trinta afirmava que anos antes, em 1973, o Salgueiro, escola da qual fazia parte, já tinha levado para a avenida um desfile luxuoso e pomposo quando apresentou o enredo “Eneida, amor e fantasia”. Nesse carnaval havia um carro coberto de espelhos, com 200 pierrôs, “cujas imagens se repetiam infinitamente graças ao material empregado”¹⁸³. A despeito da acusação de fugir da realidade nacional e de descaracterizar os desfiles carnavalescos, ao realçar alegorias e fantasias, Joãozinho respondeu às críticas com uma frase que se tornaria polêmica e ao mesmo tempo antológica: “Povo gosta de luxo. Quem gosta de

¹⁸⁰ FERREIRA, Felipe. *O livro de ouro do carnaval brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004, p. 361-362.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 364.

¹⁸² CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. A cidade e o samba. *Revista USP*, São Paulo, v. 32, p. 90-101, dez./fev. 1996-97.

¹⁸³ BERTOLA, Alexandre. Beija-Flor. O carnaval se faz em silêncio: Está todo mundo de olho na gente. *O Globo*, Rio de Janeiro, 26 jan. 1979, p. 35.

miséria é intelectual”. Além disso, não associava o dinheiro do patrono da escola, o bicheiro Anísio Abrão Davi, ao luxo apresentado pela agremiação. Ao contrário, destacava a criatividade e o talento no uso de materiais simples: “Muita gente não acredita e eu não vou mostrar, mas eu sempre usei material barato. O que a gente tem é muita imaginação, muita habilidade para explorar o máximo de efeito desse material”¹⁸⁴.

Quanto à afirmação de que seus desfiles não retratavam a realidade brasileira, Trinta argumentava que o carnaval era um momento “de engano” e, por mais que tivesse “consciência do muito que se havia de fazer para modificar certos aspectos adversos da nossa realidade”, jamais “isso deveria se expressar durante o carnaval momento de absoluta fantasia”¹⁸⁵. Não obstante o destaque dado pelas agremiações carnavalescas ao luxo e ao aspecto sensual da mulata, no que se refere à participação das mulheres como puxadoras de sambas-enredos é bastante significativa sua presença nas agremiações do período. Algumas cantoras se destacaram nesse campo, como Marlene, Elza Soares, Júlia Miranda¹⁸⁶, Sônia Santos, Eliana Pittman e Clara Nunes (Quadro 3)¹⁸⁷. No entanto essas escolhas não se davam unicamente pelo talento das cantoras convidadas para tal função, mas ao prestígio conferido às agremiações pela presença em seus desfiles de cantoras já notabilizadas nacionalmente, como foi o caso de Elza Soares e Marlene.

QUADRO 3 – Mulheres que “puxaram” sambas-enredos nas décadas de 1960 e 1970

Mulheres que puxaram “sambas-enredos”	Escola de Samba	Samba-enredo	Compositor (es)	Parceiro	Ano do desfile
Carmem Silvana	G.R.E.S. Império Serrano	Aquarela brasileira	Silas de Oliveira	Não foi informado	1964
Surica da Portela	G.R.E.S. Portela	Memórias de um sargento de milícias	Paulinho da Viola	Catoni e Mazinho	1966

¹⁸⁴ BERTOLA, op. cit., p. 35.

¹⁸⁵ Ibid., p. 35.

¹⁸⁶ A cantora puxou o samba-enredo do G.R.E.S. Imperatriz Leopoldinense no carnaval de 1973. No site “Galeria do Samba”, consta parceria com Dom Barbosa, e na revista *Manchete*, com Joelson.

¹⁸⁷ As cantoras que puxaram sambas-enredos no período estudado foram identificadas no decorrer da realização da pesquisa dessa tese, no entanto, tal assunto requer mais investigação.

Marlene	G.R.E.S Império Serrano	Alô, Alô, taí Carmem Miranda	Wilson Diabo, Heitor Rocha e Maneco	-	1972
	G.R.E.S Império Serrano	Viagem encantada Pindorama adentro	Wilson Diabo, Malaquias e Carlinhos	-	1973
	G.R.E.S Império Serrano	Dona Santa, rainha do maracatu	Wilson Diabo, Malaquias e Carlinhos	Abílio Martins	1974
	G.R.E.S império Serrano	Zaquia Jorge, a vedete do subúrbio, estrela de Madureira	Alvarese	-	1975
Elza Soares	G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro	Bahia de todos os deuses	Bala e Manuel Rosa	-	1969
	G.R.E.S Mocidade Independente de Padre Miguel	Rio Zé Pereira	Tião da Roça e Edu	Tião da Roça	1973
	G.R.E.S. Mocidade Independente de Padre Miguel	A festa do Divino	Tatu, Nezinho e Campo Grande	Ney Vianna	1974
	G.R.E.S. Mocidade Independente de Padre Miguel	O mundo fantástico do Uirapurú	Tatu, Nezinho e Campo Grande	Ney Vianna	1975
	G.R.E.S. Mocidade Independente de Padre Miguel	Mãe menininha do Gantóis	Toco e Djalma Crill	Ney Vianna	1976
Júlia Miranda	G.R.E.S. Imperatriz Leopoldinense	Abc do carnaval	Nelson Lima, Caxambu e G.R.E.S. Imperatriz Leopoldinense	Dom Barbosa	1973
Sônia Santos	G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro	O segredo das Minas do Rei Salomão	Nininha Rossi, Dauro Ribeiro, Zé Pinto e Mário Pedra	Noel Rosa de Oliveira	1975
Eliana Pittman	G.R.E.S. Unidos de Vila Isabel	Aruana-Açu	Paulinho da Vila e Rodolpho	Martinho da Vila	1974
Clara Nunes	G.R.E.S. Portela	Macunaíma, herói de nossa gente	David Correa e Norival Reis	Silvinho da Portela e Candeia	1975

Fontes: ACADÊMICOS do Salgueiro, op. cit., p. 134. O FANTÁSTICO show de samba, op. cit., p. 16-23. RIO em tempo de samba. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 1.142, p. 13, 09 mar. 1974. RIO: O Império encantado do samba, op. cit., p. 06-07. LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antônio. *Dicionário da história social do samba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015, p. 71.

Uma questão que não pode ser esquecida no estudo da temática proposta em relação ao carnaval das escolas de samba é a participação ou não das mulheres em atividades para além da atuação na avenida, na apresentação do enredo da escola, considerando que o corpo feminino era valorizado em algumas funções em detrimento de outras. Sobre o assunto, a historiadora Olga R. de Moraes von Simson considera que restrições à participação feminina em cargos de direção nas escolas de samba, por exemplo, foram camufladas ao longo do desenvolvimento dessas agremiações pela valorização de mulheres jovens e bonitas como elementos importantes do espetáculo visual carnavalesco, sobretudo no sentido sexual e decorativo¹⁸⁸. O G.R.E.S Unidos de Vila Isabel teve, no entanto, uma mulher à frente da presidência da escola no curto período de 1972¹⁸⁹ a 1974: Pildes Pereira. Ela já havia se notabilizado também como a primeira destaque da agremiação, tendo, inclusive, ocupado esse posto no desfile de 1974¹⁹⁰. Não obstante a importância de tal fato, a assunção pelas mulheres desse tipo de posto ainda era exceção no período¹⁹¹.

O surgimento de departamentos femininos nas escolas de samba, como por exemplo, o dirigido por Dona Neuma¹⁹², na Mangueira – figura importante na história da agremiação, que se destacou pela atuação junto à Escola e por agrupar em sua casa sambistas do morro –, não significava necessariamente uma valorização das mulheres nas agremiações, como pode aparentemente figurar. A historiadora Olga Simson, ao estudar os carnavais da cidade de São Paulo, informa que esses departamentos acabavam por reafirmar os papéis tradicionais atribuídos às mulheres pela sociedade – fato este que possivelmente pode ser estendido para os folguedos do Rio de Janeiro –, uma vez que deveriam se encarregar de setores habitualmente ocupados pelo feminino, como:

[...] coordenar o trabalho das costureiras, cuidando para que sigam os figurinos fornecidos pela sede central e cumpram os prazos estipulados pela direção.

É entretanto, nas promoções de meio de ano que essa visão tradicional do

¹⁸⁸ SIMSON, op. cit., 1992, p. 31.

¹⁸⁹ VILA Isabel perde Pildes Pereira. Disponível em: <<http://www.galeriadosamba.com.br/noticia/vila-isabel-perde-pildes-pereira/627/1/>>. Acesso em: 17 nov. 2017. É possível inferir, pelas informações encontradas, que Pildes assumiu a presidência da escola após o carnaval de 1972, já que o presidente na ocasião do desfile era Djalma Pereira Victorio (Cachimbinho).

¹⁹⁰ VILA ISABEL, op. cit., p. 30.

¹⁹¹ No *Dicionário da história social do samba*, consta que Carmelita Brasil foi a “primeira mulher a dirigir uma escola de samba na região metropolitana do Rio, tendo exercido a presidência da Ponte de 1957 até 1979”. LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antônio. *Dicionário da história social do samba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015, p. 71. No entanto, no site <<http://www.galeriadosamba.com.br/V41/>>, o nome de Carmelita aparece somente nas posições de autora de samba-enredo e carnavalesca, de 1960 a 1964.

¹⁹² Era filha de um dos fundadores da Mangueira, Saturnino Gonçalves, que acabou se tornando seu primeiro presidente.

papel da mulher fica ainda mais reforçada, pois nesses eventos cabe ao Departamento Feminino cuidar principalmente da cozinha (papel específico da mulher na sociedade brasileira, principalmente da mulher negra) e algumas vezes se ocupar também da decoração da quadra para o maior sucesso das festividades¹⁹³.

Se por um lado as mulheres estavam conquistando cada vez mais espaço nas agremiações – como foi o caso de Dona Ivone Lara¹⁹⁴, que, em 1965, notabilizou-se no universo carnavalesco e no da música popular como a primeira mulher a compor um samba-enredo oficial¹⁹⁵ – e verificável uma maior participação delas em posições importantes e de grande visibilidade nas escolas de samba, como a de carnavalesca, função assumida por Maria Augusta, Rosa Magalhães e Lícia Lacerda, a de intérprete de samba-enredo, atuando sozinhas ou conjuntamente, como Marlene e Elza Soares, percebe-se, por outro lado, como apontado pela historiografia, uma valorização da mulher, em geral, enquanto destaque visual das escolas de samba à medida que seus corpos compunham, juntamente com as alegorias, o espetáculo e o extasiamento carnavalesco. A participação feminina ainda continuava restritiva em postos de comando, já que as principais decisões de uma escola continuavam sendo tomadas pelos homens. É inegável, no entanto, a projeção assumida pelas mulheres durante os desfiles das escolas de samba, como baianas, porta-bandeiras, passistas, pastoras e destaques, ainda que não adquirissem igual prestígio perante a imprensa e a própria escola.

Essas apreciações a respeito dos festejos carnavalescos permitiram traçar os lugares nos quais as mulheres brincaram o carnaval, seja nos bailes de salão ou nos festejos de rua, além de evidenciarem os contornos da festa e algumas das discussões em voga na época. Dada a importância das escolas de samba no período em análise, tornou-se fundamental inquirir a respeito das representações simbólicas mais amplas atinentes às mulheres, como aquelas presentes nos sambas-enredos e também às específicas, associadas às figuras da porta-bandeira, signo da escola, e da passista, ambas apresentando-se como portadoras da subcultura negra. A compreensão dessas questões e das transformações econômicas e sociais que se processaram no Brasil nos anos 1960 e 1970 possibilitaram o levantamento de

¹⁹³ SIMSON, op. cit., 1992, p. 29-30.

¹⁹⁴ Dona Ivone Lara enfrentou diversos preconceitos até se tornar a primeira mulher a integrar uma ala de compositores de sambas-enredos, a do Grêmio Recreativo Escola de Samba Império Serrano, em fins dos anos 1940. Como a elaboração de sambas era prerrogativa masculina, ela pedia ao primo, Mestre Fuleiro, compositor e figura importante da Prazer da Serrinha – dissidentes dessa agremiação formaram a escola Império Serrano, ainda em 1947 – para que apresentasse seus sambas como se fossem de autoria dele. BURNS, Mila. A dona da voz e a voz da dona: a trajetória de Dona Ivone Lara. In: VELHO, Gilberto (Org.). *Rio de Janeiro: cultura, política e conflito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007. p. 108-127, p. 123.

¹⁹⁵ Em conjunto com Silas de Oliveira e Bacalhau, compôs “Cinco bailes da história do Rio”, para a agremiação Império Serrano. Nessa escola, aliás, Dona Ivone Lara desfilou por diversos anos na Ala das Baianas.

hipóteses para as percepções construídas pela imprensa quanto à presença das mulheres nos carnavais e à sua participação nesse tipo de festejo. A averiguação das possíveis diferenças entre uma época e outra no que diz respeito ao modo das mulheres brincarem o carnaval e serem representadas será o foco dos próximos capítulos.

CAPÍTULO 2 – ENTRE A LIBERAÇÃO FEMININA E O CONSERVADORISMO: a manifestação da sensualidade das mulheres cariocas nos carnavais dos anos 1960

A continuidade da discussão sobre as mulheres nos carnavais requer outras dimensões do tema que apontam para a compreensão, em um primeiro momento, dos padrões morais e sexuais da década de 1960, considerado um período de transição que levou, gradualmente, da interdição ao direito ao prazer. A assunção pela mulher de seu próprio corpo e de sua sexualidade foi um processo lento, conquistado mediante lutas, resistências e transgressões às normas sociais vigentes¹⁹⁶. Decidir o que fazer com o próprio corpo, até meados do século passado, estava circunscrito ao universo dos libertinos, homossexuais e prostitutas. As mulheres que manifestassem comportamentos não condizentes com as normas estabelecidas estavam propensas ao julgamento da comunidade à qual estavam inseridas. O corpo feminino deveria estar moldado às regras de conduta¹⁹⁷ para ser respeitado pela coletividade, já que este não era um assunto restrito à esfera íntima.

Não obstante a rigidez do código de conduta, muitas mulheres, antes mesmo da chamada revolução sexual, adiantaram-se em relação a alguns comportamentos e quebraram tabus. O jornalista Ruy Castro assinala, por exemplo, que Leila Diniz, símbolo da mulher livre dos anos 1960, “foi o resultado final de uma longa linhagem de moças que, nos anos 40

¹⁹⁶ O carnaval, principalmente em décadas como as de 1920 e 30, em que a sociedade apresentava-se mais rígida e normatizadora, funcionava como um espaço para as mulheres manifestarem seus desejos e festejarem seus corpos, expressando sentimentos e comportamentos que não seriam facilmente aceitos em seu cotidiano. Nessas festividades, o corpo da mulher, comumente sujeito às diversas imposições, podia vivenciar experiências novas por meio da transgressão de hábitos e costumes tradicionais, como, por exemplo, explorar a sensualidade das fantasias, nas décadas de 1920 e 1930, ou dançar sobre as mesas, na década de 1950. Sobre o assunto, ver: SILVA, op. cit., 2008, p. 225-239; MAZIERO, op. cit., 2011, p. 47-48.

¹⁹⁷ Por muito tempo persistiu a cobrança de que, para manter uma boa reputação, a mulher deveria apresentar um comportamento mais recatado, com comedimento nos gestos, nos olhares e na expressão das emoções. De acordo com a historiadora Carla Bassanezi, que estudou algumas revistas femininas no período compreendido entre 1945 e 1964 e as relações entre homens e mulheres, o código de moralidade existente na década de 1950, por exemplo, fazia distinção entre dois tipos de mulheres: as de família e as levianas. As primeiras eram aquelas que obedeciam aos familiares e mantinham-se virgens até o casamento. As segundas, por sua vez, eram as mulheres que se deixavam envolver sexualmente antes do matrimônio. Não obstante a rigidez com a qual o código era exercido, muitas mulheres conseguiram subverter os padrões estabelecidos ao se disporem à leitura de coisas proibidas, ao questionamento, aberto ou não, da moral sexual vigente, entre outras coisas, que demonstram outras formas de ser mulher no período em questão. A autora esclarece, no entanto, as consequências da tomada de certas atitudes – vistas como transgressoras – pelas mulheres no período: “Algumas se aventuraram até as fronteiras mais distantes do comportamento aceitável, ganhando certa autonomia; outras se bateram de modo deliberado contra elas, adotando explicitamente novas posturas [...]. Muitas, porém, sofreram as consequências propaladas para comportamentos desviantes: estigma social, discriminação e abandono”. PINSKY, Carla Bassanezi. A era dos modelos rígidos. In: _____; PEDRO, Joana Maria (Org.). *Nova História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2012. p. 469-512, p. 485. BASSANEZI, Carla. Mulheres dos anos dourados. In: DEL PRIORE, Mary (Org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1997. p. 607-639, p. 610-622.

e 50, lutaram por sua independência” e questionaram a moral vigente¹⁹⁸. Transgredir significava explorar a sensualidade das roupas, inclusive nos festejos carnavalescos, buscar colocação profissional, fumar, contestar a moral sexual e abandonar o ideal de casamento e virgindade. Os questionamentos dessas mulheres em períodos anteriores à revolução sexual “contribuíram para a ampliação dos limites estabelecidos para o feminino” e abriram espaço para mudanças¹⁹⁹.

Em meio às mulheres que se destacaram, entre outras coisas, pelas atitudes ousadas para a época, podem-se citar Liliane Lacerda de Menezes, Tônia Carrero, Danuza Leão, Vera Barreto Leite, Ira Etz, Marina Colasanti e Marília Kranz, apenas para citar algumas. O que havia em comum entre elas era o fato de estarem construindo uma nova moral e um novo jeito de ser. De acordo com Ruy Castro, essas mulheres faziam parte de uma geração que, em fins dos anos 50, “cortavam Ipanema na garupa das lambretas”, não acreditavam no casamento tradicional, desejavam trabalhar, morar sozinhas e não permitiam que certos padrões sociais interferissem em suas decisões amorosas²⁰⁰.

Embora esse tipo de comportamento denote certa abertura para “licenciosidade” antes mesmo da chamada revolução sexual, ainda era minoritário. É possível afirmar, contudo, que transformações mais significativas no campo da moral e dos costumes – algumas delas gestadas em períodos anteriores – serão sentidas de fato, no Brasil, a partir da década de 1970, assunto este a ser discutido no terceiro capítulo da tese.

Os jovens, considerados como os grandes responsáveis pela liberalização dos costumes nas décadas aqui estudadas e principais alvos da consolidação de uma sociedade de consumo, foram, por muito tempo, desqualificados em sua capacidade de mudança social. Ser jovem significa estar em um período de transição, da infância para a maturidade, em que valores, normas e comportamentos estão sendo interiorizados para constituição plena do sujeito social e livre, capaz de desempenhar papéis adultos. Embora os rapazes fossem estimulados desde muito cedo a serem livres e independentes, e a desenvolverem o seu senso de competitividade, a sociedade não esperava deles grandes façanhas nesta etapa da vida. De acordo com Hobsbawn:

Até a década de 1970 o mundo do pós-guerra era na verdade governado por uma gerontocracia, em maior medida do que na maioria dos períodos

¹⁹⁸ CASTRO, Ruy. *Ela é carioca*: uma enciclopédia de Ipanema. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 210.

¹⁹⁹ BASSANEZI, op. cit., 1997, p. 622.

²⁰⁰ CASTRO, op. cit., 1999, p. 244.

anteriores, sobretudo por homens – dificilmente por mulheres ainda – que já eram adultos no fim, ou mesmo no começo, da Primeira Guerra Mundial. [...] Um líder com menos de quarenta anos era uma raridade mesmo em regimes revolucionários surgidos de golpes militares, um tipo de mudança política em geral promovida por jovens oficiais subalternos, porque esses têm menos a perder que os mais graduados. Daí muito do impacto internacional de Fidel Castro, que tomou o poder com 32 anos²⁰¹.

Para as “mocinhas” a situação era ainda mais complicada haja vista o rol de restrições ao qual estavam sujeitas – ir a uma reunião dançante, por exemplo, somente acompanhada de algum membro da família. As moças de família não deviam abusar de bebidas alcoólicas e, de preferência, sequer beber; abraços e beijos mais ousados também tinham que ser evitados, assim como comportamentos que pudessem colocar em xeque sua honradez e a da família. A juventude apresentava-se como momento importante de definição da vida adulta, uma vez que seria nesse estágio da vida que se conheceria o futuro marido, ao menos que ficasse solteira. O “não casar” era sinônimo de fracasso e infelicidade. E uma vez casadas, as mulheres eram valorizadas pela sua capacidade de cuidar da casa e dos filhos. Além disso, antes das transformações comportamentais e culturais da década de 1960 e, sobretudo, da de 1970, “amar” significava o mesmo que “casar”, assim como a reputação social de uma mulher era medida exclusivamente pela sua capacidade de resistir aos avanços masculinos.

A partir da década de 1960, no entanto, os jovens estarão diretamente envolvidos nas mudanças relacionadas à liberação sexual, à flexibilização das hierarquias e à constituição de novas relações entre o adulto e o próprio jovem. Os movimentos que ocorreram em diversas partes do mundo na década de 1960, de caráter político e contracultural, tiveram como característica principal a transgressão de padrões morais estabelecidos. As manifestações contra a guerra do Vietnã, o “maio de 1968” na França, os “movimentos estudantis que irromperam em diversos países do mundo”, a negação das práticas políticas existentes e dos próprios partidos tradicionais da esquerda tiveram os jovens como seus principais agentes. Transgredir nesse contexto não significava somente negar os valores estabelecidos, mas construir e afirmar novos valores²⁰². Fundamentada em Foucault, Irene Cardoso considera que esses movimentos colocaram em xeque o poder instituído: o poder masculino sobre as mulheres, o poder médico sobre o doente, o poder paterno sobre os filhos, o poder dos adultos

²⁰¹ HOBBSAWN, Eric J. *Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 319.

²⁰² CARDOSO, Irene. A geração dos anos de 1960: o peso de uma tradição. *Tempo social: revista de sociologia da USP*, São Paulo, v. 17, n. 2, p. 93-107, nov. 2005. p. 95.

sobre os jovens e o poder da moral tradicional sobre os costumes e os comportamentos, entre outros²⁰³.

Embora apresentassem questionamentos comuns e contassem com uma participação atuante dos jovens, esses movimentos da década de 1960 não foram homogêneos e, portanto, não tiveram o mesmo impacto no decorrer do período. Além disso, as numerosas transformações ocorridas no campo dos costumes e da vida privada, sobretudo com a eclosão de mais uma etapa do movimento feminista, que procuraria quebrar os preconceitos e os valores profundamente arraigados nas sociedades, permitiram mudanças no papel da mulher em muitos países ocidentais. No Brasil, entretanto, até meados da década de 1960, as normas sociais e os padrões estabelecidos nas décadas anteriores continuavam ditando as regras de comportamento, de forma que as mulheres permaneciam sob a mira da aprovação social e a sua profissionalização ainda era vista com restrições, tal qual a manifestação de sua sexualidade²⁰⁴. Dessa forma, qual foi o caráter desses movimentos no Brasil da época, considerando o fato de que vivíamos em plena ditadura militar a partir de março de 1964? Será que a tão aclamada geração de 1968 e os seus questionamentos concernentes à moral e aos bons costumes conseguiram, de fato, reverter o conservadorismo existente nos padrões morais e sexuais? E, diante desse quadro, o carnaval apresentava-se como momento de transgressão de estigmas e proibições ainda existentes ou de afirmação de novos valores?

No decorrer da década de 1960, com o protagonismo assumido pelos jovens nas mudanças sociais, a publicidade vinculou com maior intensidade peças em que a juventude aparecia como símbolo da liberdade e do lazer, associados igualmente ao consumo. De acordo com Anna Cristina Camargo Moraes Figueiredo:

A tendência para o hedonismo presente na publicidade, a valorização do lazer e o clima de descontração que ela inspira, ganharam sua mais perfeita expressão nos anúncios da Coca-Cola, uma das primeiras empresas anunciantes a associar sistematicamente seu produto às imagens de lazer. Foi também uma das primeiras a utilizar, quase que exclusivamente, personagens adolescentes. [...] Aos poucos, a grande maioria das peças publicitárias foi aderindo a essa preferência pelo universo ocioso da juventude. Em meados dos anos 60, os anúncios abusavam das cenas ao ar livre, das fotos de grupos festivos de rapazes e garotas brincando nas areias das praias, dançando em bailinhos ou nadando nas águas turquesas de uma piscina. Gradualmente, o lazer ia identificando-se nos anúncios com o universo do consumo, até que se tornasse difícil imaginar um sem o outro²⁰⁵.

²⁰³ CARDOSO, op. cit., p. 97.

²⁰⁴ Apesar da ampliação de visões que sinalizavam mudanças quanto ao papel feminino, ainda era esperado que a mulher se casasse, tivesse filhos e pudesse se dedicar integralmente à família. Embora também sua participação no mercado de trabalho estivesse em ascensão, o papel de mãe, esposa e dona de casa continuava prioritário, conforme demonstram os discursos das revistas femininas da época. DEL PRIORE, op. cit., 2012b, p. 308.

²⁰⁵ FIGUEIREDO, op. cit., p. 80-81.

Não foi somente a publicidade que focalizou o público jovem; a moda, pela primeira vez na história, também passou a dedicar-se à juventude. Procurando romper os valores morais, sociais e políticos vigentes por meio de atitudes de rebeldia e de inconformismo, os jovens encontraram na moda igualmente um canal de expressão. Com a progressiva liberação dos corpos nos países ocidentais, os estilistas de moda da década de 1960 – possivelmente mais que em outros períodos da história – entenderam o corpo como um veículo da própria criação. As roupas eram eróticas à medida que desnudavam partes do corpo²⁰⁶, deixando de estar circunscritas necessariamente ao ambiente praiano para uma exibição maior do corpo também no rol das atividades cotidianas. A partir de então foi possível às mulheres exibirem as pernas em uma minissaia, bem como evidenciarem mais os contornos de seus corpos por meio de uma transparência, de uma calça jeans ou até mesmo de um decote mais profundo.

O surgimento do *prêt-à-porter*, ou seja, do pronto para usar, contribuiu significativamente para a mudança de enfoque da moda: a alta-costura, voltada para a elite socioeconômica e centrada principalmente nos estilistas franceses, começou a perder espaço para uma indústria da moda destinada ao mercado de massa, focada sobretudo no universo jovem, com destaque para as produções dos Estados Unidos e da Inglaterra. Foi neste último país, inclusive, que surgiu a peça de moda mais emblemática da década de 1960: a minissaia. A invenção de Mary Quant, de 1963, atingiu seu auge em 1965, com o gradual encurtamento das saias, e alcançou as classes mais abastadas com as criações de um importante designer de moda francês, André Courrèges, responsável pelas versões da vestimenta mais adaptadas à alta-costura, sem deixar de lado o aspecto jovial²⁰⁷.

Não obstante a difusão e a aparente aceitação da minissaia no Brasil dos anos 1960, tal traje encontrou resistência entre os segmentos mais conservadores da sociedade. Em 1967, por exemplo, a atriz Ítala Nandi enfrentou problemas ao passear pela cidade do Rio de Janeiro vestindo uma minissaia. De acordo com Maria Fernanda Malozzi dos Santos, a coluna “O Ponto de Vista de Carlinhos Oliveira”, da revista *Fatos & Fotos*, chegou a noticiar a adversidade vivida pela atriz, que estava acompanhada de seu professor de inglês, Jeff Thomas, quando ouviu comentários maliciosos no centro da cidade. Muitas daquelas pessoas queriam inclusive agredir a atriz, que conseguiu escapar de um possível confronto refugiando-se em seu automóvel, estacionado em frente à lanchonete onde Ítala e seu professor conversavam²⁰⁸.

²⁰⁶ LAVER, James. *A roupa e a moda: uma história concisa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

²⁰⁷ CHATAIGNIER, Gilda. *História da Moda no Brasil*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010, p. 142.

²⁰⁸ SANTOS, Maria Fernanda Malozzi dos. *A Jovem Guarda, a Moda, a TV: o papel do programa de televisão na difusão dos padrões da cultura Jovem Guarda nos anos 60*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2014.

É possível conjecturar que as mudanças em curso na época não se processaram tão rapidamente como se pode imaginar, ou que as posturas esperadas das mulheres e as representações quanto aos seus papéis sexuais tendiam a permanecer na sociedade conservadora, independentemente da intensidade das transformações. Mesmo os jovens – os verdadeiros protagonistas da década – carregavam ainda tabus provenientes de tradições morais, superados significativamente na década seguinte. No entanto, é inegável o papel inédito assumido por eles durante o período aqui estudado, tanto no que diz respeito à política quanto nas relações de gênero. Muitas mulheres que participaram dos movimentos de esquerda no período contribuíram, mesmo que indiretamente, para revolucionar os costumes, os valores e as relações sociais e afetivas vigentes.

Nesses movimentos de esquerda as reivindicações feministas não estavam em discussão, embora a experiência adquirida pelas mulheres nos grupos guerrilheiros tenha contribuído para a construção de uma consciência nesse domínio pós-ditadura, além do contato que muitas delas tiveram no exílio com os movimentos feministas internacionais. O número de mulheres que integravam as organizações guerrilheiras no período em questão superava a quantidade de mulheres que haviam participado dos partidos tradicionais de esquerda em épocas anteriores²⁰⁹.

A historiadora Cristina Scheibe Wolff discute, em alguns de seus textos²¹⁰, a participação direta das mulheres na resistência armada à ditadura em ações que se localizaram especialmente em São Paulo e Rio de Janeiro, com exceção do Araguaia, entre os anos de 1968 e 1973. A autora considera que embora não existissem no Brasil da década de 1960 organizações feministas que pudessem dar às ações de resistência à ditadura outros sentidos além daqueles relacionados ao fim do regime vigente e à mudança do sistema econômico, tendo em vista que os demais questionamentos e transformações deveriam ser realizados, de fato, após a revolução, não é possível supor que o feminismo de “Segunda Onda”, de caráter internacional, e a luta armada estivessem “totalmente isolados um do outro”. A inserção de mulheres nos movimentos de esquerda se fez principalmente entre as universitárias, em número crescente no Brasil, de modo que a sua identificação nesses grupos ocorria mais como estudantes do que como mulheres, uma vez que se imputava aos jovens universitários uma responsabilização pelo futuro da nação.

²⁰⁹ WOLFF, op. cit., 2007, p. 20.

²¹⁰ WOLFF, op. cit., 2007; WOLFF, Cristina Scheibe. Amazonas, soldadas, sertanejas, guerrilheiras. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (Org.). *Nova História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2012. p. 423-446.

Apesar disso, a discriminação de gênero, presente na sociedade, fazia-se perceptível também em muitas organizações guerrilheiras à medida que era atribuído às mulheres um papel fundamental no cuidado dos enfermos, na preparação da alimentação e na transmissão de mensagens, já que elas poderiam circular sem levantar tantas suspeitas, considerando a sua suposta aparência “frágil”. Mesmo assim, algumas mulheres romperam as tradicionais representações de gênero e destacaram-se como combatentes na luta armada, embora não tivessem as mesmas oportunidades de reconhecimento de capacidade política em comparação com os homens. No entanto, o fato de as mulheres estarem nas universidades e de se sentirem também convocadas para a luta social é significativo das mudanças nos papéis concernentes ao sexo feminino²¹¹.

Ainda sobre esse assunto, é importante destacar a obra *Mulheres e Militância: encontros e confrontos durante a ditadura militar*²¹², que aborda a trajetória de jovens mulheres que participaram de movimentos de oposição ao regime militar, permitindo uma análise, no campo psicossocial, de questões ligadas às relações de gênero em sua interconexão com a esfera política. Por meio das entrevistas realizadas, as pesquisadoras perceberam semelhanças entre algumas trajetórias, relacionadas sobretudo ao período da militância, o que permitiu, a fim de facilitar a análise, a separação dos depoimentos dessas ex-militantes em dois subgrupos: o primeiro grupo é formado pelas mulheres que militaram juntas até 1968 e o segundo, por aquelas que iniciaram a militância em 1971, ambos ligados ao movimento estudantil da cidade de Vitória, no Espírito Santo. É importante salientar que as mulheres do Grupo 1, antes mesmo de participarem do movimento estudantil via curso superior, engajaram-se na militância política por meio de movimentos religiosos e estudantis secundaristas. As mulheres do Grupo 2, por sua vez, iniciaram a militância nos primeiros anos de faculdade, filiando-se a um partido político clandestino através do movimento estudantil.

A participação feminina nas organizações militantes é um indicador importante das mudanças que estavam ocorrendo no período nos tradicionais papéis vinculados à mulher. Além de atuarem no âmbito político, combatendo a ditadura militar, essas mulheres subverteram o padrão de comportamento esperado, desempenhando um importante papel na questão de gênero. A respeito de tal questão, importante para a compreensão da conjuntura do período aqui estudado, cabe destacar algumas diferenciações quanto aos grupos de mulheres

²¹¹ WOLFF, op. cit., 2007, p. 35.

²¹² GIANORDOLI-NASCIMENTO, Ingrid Faria; TRINDADE, Zeide Araujo; SANTOS, Maria de Fátima de Souza. *Mulheres e Militância: encontros e confrontos durante a ditadura militar*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. As autoras são integrantes de diferentes Programas de Pós-graduação em Psicologia no Brasil e desenvolvem estudos nos seguintes temas: gênero, representações e práticas sociais.

abordados na pesquisa supracitada, segundo a interpretação das autoras. As mulheres do primeiro período de militância (1964-1968) contestavam os padrões dominantes da chamada “família tradicional”, mas procuravam conjugar o não rompimento com suas famílias, vinculadas ainda ao que era exigido pela “boa moral”, à dedicação aos projetos pessoais. Procurando atender, mesmo que parcialmente, aos critérios conservadores familiares, algumas dessas mulheres se casaram no civil e no religioso, embora tenham rompido com a cerimônia tradicional, uma vez que dispensaram as damas de honra, o véu e a grinalda e optaram pela minissaia no lugar do vestido habitual. Esse é um exemplo, entre outros citados na obra, que demonstra como as mulheres do primeiro período de militância, em uma época de mudanças e rupturas significativas, desejaram romper com as normas e códigos existentes, sem que isso significasse necessariamente um rompimento com certos padrões familiares.

As mulheres do segundo período de militância (1971-1972), por sua vez, nas entrevistas dadas às autoras da obra em discussão, sequer mencionaram o rito do casamento, embora muitas delas tivessem se casado no civil como forma de fortalecer suas defesas em processos políticos, já que seus comportamentos morais seriam levados em consideração na análise de suas atuações políticas. A ausência desse ritual nas falas das entrevistadas do segundo grupo demonstra que as transformações já se mostravam mais consolidadas no período e que o casamento religioso deixou de ser importante para esse segmento de mulheres. Além do mais, as mulheres do segundo período, em seus depoimentos, não consideravam a vida afetiva como um impedimento para a vida política. A militância não estabelecia fronteiras. Já as mulheres do primeiro período pareciam separar o universo afetivo do público e político, como se fosse difícil uma conciliação entre eles. Naquele contexto, a luta contra o regime ditatorial voltava-se para o mundo político e muitas daquelas mulheres assumiram compromissos afetivos mais sérios somente após o período da militância. Ambos os grupos de mulheres analisados, considerando as particularidades do momento histórico no qual militaram, contribuíram, de acordo com a interpretação das autoras, para mudanças nos modelos de gênero, seja propriamente por sua participação política, seja pelos padrões de comportamento, promovendo assim um rompimento com o “estereótipo da mulher restrita ao espaço privado” e doméstico.

Embora o estudo mencionado a respeito das mulheres militantes esteja circunscrito ao estado do Espírito Santo, é possível, a partir dele e de outros trabalhos sobre essa mesma temática, corroborar análises a respeito do conservadorismo existente na sociedade brasileira em parcela significativa da década de 1960. Mesmo entre as mulheres militantes, que

transgrediram os valores tradicionais associados ao feminino por meio da luta política contra a ditadura militar, havia pelo menos na primeira fase da militância certa conciliação dos novos e velhos valores, principalmente para se evitar um rompimento familiar. É importante salientar, uma vez mais, que, mesmo dentro das organizações de esquerda que propunham a construção de uma nova realidade, as mulheres sofriam discriminação de gênero, manifestadas naquele momento de maneira sutil e até mesmo imperceptível, uma vez que as tarefas domésticas e que envolviam cuidado dentro das organizações eram consideradas femininas. Além disso, muitas vezes, recorria-se à suposta “fraqueza” das mulheres para “enganar os inimigos”²¹³. Embora o número de mulheres ocupando postos de comando em organizações de esquerda fosse menor que o de homens, a experiência vivida nesses grupos constituiu-se em um importante canal para a participação política feminina, ainda mais se for considerado que, até os anos 1960, as oportunidades políticas eram muito restritas para as mulheres²¹⁴.

2.1 – A sensualidade feminina nos festejos carnavalescos dos anos 1960

As mudanças em termos de valores e comportamentos socialmente aceitos, bem como modificações na forma dos foliões brincarem o carnaval, já se manifestavam nas páginas dos periódicos *O Cruzeiro* e *Manchete*. As revistas, em geral, para conseguirem aceitação do público e conseqüentemente serem vendidas, dialogavam com o seu tempo, apresentando “diferentes perspectivas e projetos, compartilhados coletivamente”²¹⁵. É perceptível, portanto, permanências e mudanças em seus discursos, relacionados, por exemplo, aos valores dominantes e àqueles em construção no período, constituindo-se, muitas vezes, em veículos portadores de tensões e posturas divergentes, associados a demandas e contextos específicos²¹⁶.

Não é possível desconsiderar o posicionamento político dessas revistas no período analisado. A revista *O Cruzeiro*, por exemplo, do grupo *Diários Associados*, pertencente a Assis Chateaubriand, apresentou posturas conservadoras em diversos momentos de sua trajetória. Alguns fatos que podem ser citados é a oposição da revista a Getúlio Vargas e às propostas nacionalistas do seu governo, bem como a participação na desestabilização de Goulart. Com a ditadura militar instaurada, Chateaubriand, se colocou contrário ao regime e

²¹³ WOLFF, op. cit., 2012, p. 440-441.

²¹⁴ Ibid., p. 443.

²¹⁵ LUCA, Tania Regina de. Mulher em revista. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (Org.). *Nova História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2012. p. 447-468, p. 457.

²¹⁶ Ibid., p.465.

assim deixou de receber dinheiro da propaganda oficial do governo, agravando ainda mais a crise que o grupo se encontrava. *Manchete*, por sua vez, manteve uma forte relação com Juscelino Kubitschek, apoiando-o e divulgando as realizações de seu governo. Em relação ao período militar, a revista apoiou o regime, beneficiando-se dessa relação para seus negócios. Se do ponto de vista político as revistas apresentavam posturas mais conservadoras, no campo da moral, estes veículos oscilavam entre a tradição, os valores dominantes, e o novo, relacionado à mudança dos costumes, acompanhando dessa forma a passagem do tempo e a necessidade de se adequar aos interesses dos leitores.

No que se refere ao carnaval, procurava-se selecionar as imagens que mais chamassem a atenção, considerando a centralidade que as fotografias tinham nesse tipo de revista. As legendas que as acompanhavam muitas vezes forneciam algumas informações quanto ao assunto retratado, embora fosse recorrente a apresentação de comentários diversos que ultrapassavam os puros limites da informação. Para além da interpretação que o leitor poderia fazer da imagem, havia o direcionamento do seu entendimento por meio das legendas que sugeriam situações e/ou leituras específicas quanto à situação abordada. Por se tratar de um assunto amplamente coberto e considerando a concorrência estabelecida entre estas revistas no mercado editorial – *Manchete* apresentava um quadro mais favorável diante da decadência gradual do grupo de Chateaubriand – o carnaval precisava ser “reinventado”. No período analisado, o carnaval, como será mostrado ao longo da tese, foi abordado à luz da construção de uma nova moralidade, embora desdobrasse mais adiante na exploração do próprio corpo feminino.

No entanto, até a primeira metade dos anos 1960, mesmo com a maior inserção das mulheres no mercado de trabalho e o crescimento de sua aprovação social, a figura da “mulher trabalhadora” continuava ainda em uma posição inferior à da “boa esposa”, mãe e “dona de casa ideal”²¹⁷. Aliás, casamento e trabalho ainda eram vistos como incompatíveis, sobretudo por se atribuir à atividade remunerada um possível prejuízo à dedicação da mulher à casa e à família. A desarmonia conjugal, a existência de uma amante e até mesmo de filhos problemáticos poderiam ser explicados devido ao envolvimento profissional da mulher, uma vez que esta supostamente não saberia conciliar suas tarefas de profissional às de boa esposa e boa mãe. O trabalho seria, portanto, mais adequado para as mulheres solteiras, sem compromissos com marido e filhos. Neste caso, o trabalho era até mesmo recomendado a fim de garantir às “solteironas” um futuro econômico na falta de um homem que as sustentasse,

²¹⁷ PINSKY, op. cit., 2012b., p. 508.

além de não as tornarem um peso para os seus parentes.

É importante ressaltar, no entanto, que embora esse discurso também recaísse sobre as mulheres das classes populares, não era assim tão forte na comparação com as mulheres de setores médios, por exemplo. As mulheres populares sempre tiveram que trabalhar por uma questão de sobrevivência de si próprias e de sua família, o que evidentemente tornava os discursos que combatiam a participação das mulheres no mercado de trabalho sem muito efeito.

No início da década de 1960, havia ainda a preocupação de muitas mulheres em apresentar um comportamento dito adequado para conseguir um casamento. Embora algumas mudanças já estivessem ocorrendo, relacionadas sobretudo ao papel de destaque social assumido pelos jovens, “as regras sobre o que era apropriado ou não para uma ‘moça de família’ eram de conhecimento geral”²¹⁸ e continuavam ainda muito presentes. Nem mesmo o carnaval servia como justificativa para a manifestação de comportamentos mais livres, como demonstra o fragmento a seguir, da carta²¹⁹ enviada por uma leitora à revista *Manchete*:

Não sou santa, não vou ser freira, sou apenas uma moça que vive como todas de hoje enfrentando os perigos deste mundo, mas procuro viver numa sociedade sã, que sabe divertir-se mas não se deixa contaminar pela imoralidade. [...] Até moças de 18 anos já se expõem quase nuas aos olhares dos que vêem suas fotos nas revistas. Que homem quererá uma esposa assim?²²⁰

É perceptível no comentário da leitora a associação entre imoralidade, supostamente expressa nas imagens do carnaval exibidas pela revista *Manchete*, e a provável perda de um casamento futuro. Ao dizer “não sou santa, não vou ser freira”, a leitora procurou esquivar-se de uma possível identificação com os valores tradicionais defendidos, por exemplo, pela Igreja Católica, talvez por se tratar de uma moça imersa em uma sociedade em que os jovens passaram a desempenhar papéis importantes na mudança dos costumes. De acordo com Bassanezi, já na segunda metade dos anos 1950:

²¹⁸ PINSKY, op. cit., 2012b., p. 484.

²¹⁹ É possível questionar se as cartas publicadas pelas revistas selecionadas eram escritas por seus leitores ou pela redação para justificar as escolhas do próprio periódico. Muitas dessas cartas talvez nunca tivessem sido escritas, mas foram criadas apenas com o objetivo de desafiar e ironizar as críticas que geralmente se voltavam contra o carnaval. É sabido que tal prática era comum em algumas revistas. Na impossibilidade de constatar essa hipótese no que se refere às publicações *O Cruzeiro e Manchete*, as cartas serão consideradas aqui como “reais”, ou seja, como enviadas pelos leitores.

²²⁰ O LEITOR em *Manchete*. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 466, p. 04, 25 mar. 1961.

A juventude ganhava, então, um destaque social nunca visto, diferenciando-se do mundo adulto nas maneiras de se vestir, na linguagem usada entre amigos, em boa parte dos ambientes frequentados e no consumo de filmes, discos e livros. [...] Os jovens, particularmente os de classe média, viviam em uma cultura que, em geral, aprovava sua vitalidade, tolerava pequenas excentricidades como comportamentos “próprios da idade”, e acreditava com otimismo que, se protegidos, disciplinados e educados corretamente seriam “o futuro promissor da nação”. [...] A palavra “transviada” rotulava uma minoria insignificante e muito mais masculina²²¹.

A fala da leitora reproduzida antes demonstra que muitos “transvios” femininos não seriam facilmente aceitos, e, apesar de ser jovem e não querer ser identificada como uma conservadora, a leitora não considerou adequada a exposição dos corpos femininos durante o carnaval. A distinção entre “mulheres boas e puras”, destinadas ao casamento, e as “mundanas”, afeitas a comportamentos mais livres, aparece – mesmo que implicitamente – nessa carta de 1961.

Além disso, tal carta exemplifica a dramatização da mulher como “puta” presente no carnaval, em oposição à mulher como virgem, conforme tipologia criada pelo antropólogo Roberto DaMatta²²² a respeito do carnaval carioca. Sobre a nudez parcial de algumas mulheres durante o carnaval, a leitora faz o seguinte questionamento: “que homem quererá uma esposa assim?”. De acordo com a carta da leitora é possível inferir que não seria a representação da mulher como “puta”, ou seja, aquela que não se deixa controlar pelos homens e faz com que aquilo que é particular e íntimo se manifeste, por exemplo, no espaço dedicado ao carnaval. A esposa desejada seria mais próxima da representação da mulher como virgem, ou seja, aquela que tem a sua sexualidade controlada pelo homem e que resguarda a sua intimidade no espaço da casa, local sagrado e seguro²²³. Essas cartas enviadas pelos leitores demonstram, de certo modo, um embate entre as mudanças e as tradições, de tal forma que os novos valores são vivenciados, muitas vezes, como forças antagônicas.

Por meio de seção destinada a “ouvir” a opinião do leitor, encontram-se na revista *Manchete* outras cartas de descontentamento com o carnaval praticado no Rio de Janeiro e também com a suposta ousadia da revista em publicar tais fotografias. Um leitor, em carta escrita também em 1961, fazia críticas ao “nudismo parcial que é levado aos lares brasileiros” a ponto de mandar juntamente com sua carta o exemplar da revista comprada. Além disso, manifestava abertamente o desejo de que a revista entrasse “no caminho da boa leitura, aceita

²²¹ PINSKY, op. cit., 2012b, p. 484.

²²² DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 141-142.

²²³ *Ibid.*, p. 141-142.

nos lares por todos”²²⁴.

Em 1962, outro leitor de *Manchete* escreve para o periódico a fim de demonstrar a sua insatisfação com o carnaval e, conseqüentemente, com as reportagens e fotografias publicadas pela revista, consideradas previsíveis em sua opinião: “Os senhores não deviam se dar ao trabalho de fotografar esses bailes. Todos os anos acontecem exatamente as mesmas coisas e as mesmas poses. Se MANCHETE publicasse fotografias do carnaval de cinco anos atrás, ninguém repararia”²²⁵.

Por mais que houvesse certa regularidade nas imagens apresentadas, uma vez que as revistas procuravam exibir as fotografias que mais pudessem atrair os leitores, não é possível afirmar que o carnaval estava se mantendo sem mudanças no período selecionado ou que os periódicos retratavam sempre o mesmo universo de coisas. O mais adequado seria afirmar que as revistas ilustradas souberam aproveitar as transformações verificadas no papel da mulher e os novos valores morais em construção na época – presentes e intensificados no carnaval – para apresentar imagens de maior impacto visual, como forma inclusive de aumentar a vendagem de seus números.

É importante ressaltar que as revistas, em geral, surgiram com dois objetivos definidos: o da educação o do entretenimento. De acordo com a jornalista Marília Scalzo:

as revistas nasceram, por um lado, sob o signo da mais pura diversão – quando traziam gravuras e fotos que serviam para distrair seus leitores e transportá-los a lugares aonde jamais iriam, por exemplo. Por outro, ajudaram na formação e na educação de grandes parcelas da população que precisavam de informações específicas, mas que não queriam – ou não podiam – dedicar-se aos livros²²⁶.

É evidente, no que concerne às matérias relativas ao carnaval, que o intento era distrair e entreter. O carnaval constituía um assunto “velho” na imprensa, no entanto, interessava aos leitores, sobretudo àqueles que não tinham acesso à folia, que acompanhavam a repercussão dos festejos pelas páginas das revistas ilustradas. Era preciso, portanto, encontrar uma forma de apresentar o conteúdo se não de um jeito novo ao menos dando destaque para algum aspecto ou mesmo atualizando as imagens dos folguedos em relação a anos anteriores. A imprensa corroborava a ideia de carnaval como quebra da ordem e as fotos selecionadas sugeriam esse tipo de leitura ao apresentar mulheres em posições descontraídas e

²²⁴ O LEITOR em *Manchete*. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 465, p. 04, 18 mar. 1961.

²²⁵ O LEITOR em *Manchete*. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 517, p. 05, 17 mar. 1962.

²²⁶ SCALZO, Marília. *Jornalismo de revista*. São Paulo: Contexto, 2016, p. 13-14.

demonstrando comportamentos mais arrojados. O desnudamento (mesmo que parcial) do corpo feminino também se revelava como um mecanismo de atrair o leitor e é possível supor que as revistas ilustradas, mesmo que não estivessem necessariamente comprometidas com as modificações nos papéis femininos e com a chamada revolução sexual, acabaram divulgando assuntos referentes a essa temática, pois se tornava necessário acompanhar os leitores e suas transformações e no que se refere especificamente à cobertura carnavalesca tal enfoque permitia dar às imagens registradas outros significados, relacionados às mudanças no âmbito feminino.

As fotos de publicações como *O Cruzeiro* e *Manchete*, ainda mais no tocante aos festejos momescos, procuravam “excitar, entreter e surpreender” o leitor. O carnaval era uma temática extremamente explorada pelas revistas ilustradas na ocasião de sua realização e os números dedicados à sua cobertura alcançavam enorme sucesso de público, embora fosse objeto de críticas de pessoas pouco afeitas à folia, ao tipo de cobertura realizada e até mesmo às mudanças atinentes ao carnaval. A revista *Manchete* trazia na seção “O leitor em *Manchete*”, em 1963, outra opinião negativa em relação ao grande destaque dado pelo periódico ao carnaval: “Vendo na última MANCHETE a reportagem sobre o Baile dos Pierrôs, julguei oportuno lembrar-lhes uma piada do humorista Arapuã: o carnaval ainda passa; o pior é aturar, depois, as revistas ilustradas”²²⁷.

Ainda em 1963, outro leitor insatisfeito com as edições de carnaval da *Manchete* tem sua carta publicada pela revista:

Prometo-lhes que não comprarei os próximos exemplares de MANCHETE. Já no número 567, os senhores deram injustificado destaque às reportagens de carnaval. É nessas ocasiões que MANCHETE perde sua condição de grande revista para transformar-se num amontoado de fotografias vulgares. Lúcia Teresa Grauskopp, Curitiba, PR²²⁸.

Apesar de esses escritos serem pertencentes ao início da década de 1960, em que ainda prevaleciam regras de comportamento muito estritas, é possível encontrar comentários semelhantes a estes no final dos anos 1960.

Em 1968, uma leitora indignada com as imagens vistas na revista *Manchete* escreve para o periódico a fim de demonstrar o seu espanto com o carnaval praticado no Rio de Janeiro:

²²⁷ O LEITOR em *Manchete*. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 567, p. 05, 02 mar. 1963.

²²⁸ O LEITOR em *Manchete*. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 569, p. 83, 16 mar. 1963.

Faz 15 anos que deixei o Brasil. Fui criada em São Paulo e vivi sete anos no Rio. Amigos meus continuam a mandar-me a sua revista, que recebo com prazer. Fico, no entanto, horrorizada com as fotografias dos foliões carnavalescos. Minha filha de nove anos estava a meu lado quando eu folheava um desses números. Deixaram-me encabulada todos aqueles umbigos de fora. O que aconteceu com a tirolesa, o chinês, a espanhola? Estou interessada em saber se o *nice clean fun* de outrora desapareceu para ceder lugar a uma exibição de mau-gosto?. K. Burns. Sault Ste. Marie – Ontário, Canadá²²⁹.

Em resposta à carta da leitora, *Manchete* argumenta que de fato muita coisa mudou, “não só aqui, e não só no carnaval”. No comentário da leitora fica perceptível que mesmo em se tratando de uma festa carnavalesca, determinados comportamentos e trajes eram vistos como inadequados. O desnudamento do corpo feminino (mesmo que parcial) não era entendido por muitos como forma de extravasamento e manifestação da sensualidade feminina, mas somente como exibição, sem significação alguma. Contudo, se havia restrições quanto ao desvelamento do corpo da mulher é evidente que sentidos diversos estavam associados a isso.

Entendido como a festa da licenciosidade e da manifestação da sensualidade, o carnaval representa uma faceta de uma visão de mundo dividida em duas experiências opostas:

[...] a sisudez e a severidade da vida diária, que só são possíveis por causa da repressão dos desejos e dos prazeres, contrastam-se com um mundo rebelde de sensualidade e satisfação no qual os prazeres do corpo escapam às restrições impostas por uma ordem social repressiva²³⁰.

Embora o carnaval seja celebrado justamente pela instauração de um clima de maior permissividade e pela transgressão dos valores tradicionais, não conseguiu escapar ao longo de sua trajetória das críticas conservadoras, vinculadas à manutenção das regras sociais e morais mesmo que nos poucos dias de desordem instituída. Muitas das cartas dos leitores, mencionadas anteriormente, foram escritas por mulheres e revelam aspectos de conservadorismo no que se refere ao carnaval. Essas não se colocavam contra a folia em si, mas o desnudamento do corpo feminino cada vez mais perceptível nos bailes fechados e a seleção desse tipo de imagem pelas revistas ilustradas. A permanência da cobertura carnavalesca pelas revistas *O Cruzeiro* e *Manchete*, com números quase inteiros voltados ao registro do que acontecia nos salões e ruas, é indicativo do interesse de grande parte de seus leitores quanto à temática, ainda que não agradasse aqueles que se sentiam saudosos dos

²²⁹ O LEITOR em *Manchete*. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 830, p. 135, 16 mar. 1968.

²³⁰ PARKER, op. cit., p. 208-209.

festejos de tempos passados, entendidos como mais ingênuos na comparação com os folguedos dos anos 1960.

O biquíni, que seria tão criticado por ser incorporado como fantasia no carnaval, embora já fizesse parte de algumas praias brasileiras desde o final da década de 1950, enfrentava suspeições quanto ao seu uso no início da década de 1960. A revista *O Cruzeiro*, de forma bem humorada, explica da seguinte forma a chegada tardia do biquíni nas praias paulistas e cariocas no ano de 1961:

Uma definição geográfica do biquíni diz que ele é dois pedacinhos de pano cercados de mulher por todos os lados. A definição psicológica é a de que ele é um maiô de duas peças que se tomaram de antipatia uma pela outra, e se afastaram. Mas, a definição surpreendente é a histórica, partida da constatação de que ele é uma novidade que levou dez anos para fazer a viagem da Riviera francesa às praias do Brasil. Isso é verdade. Depois de se tornar comum na Côte d'Azur, só de repente, neste último verão, é que adotaram os corpos bonitos que se amoremam em Guarujá e Arpoador, as duas praias mais civilizadas de todos os 7.637 quilômetros de nosso litoral. Por quê? Afinal de contas, não havia no Brasil, como há em Portugal e Espanha, uma lei contra o biquíni. Os historiadores das praias cariocas e paulistas explicaram que tudo se deveu a uma falsa modéstia da juventude brasileira [...]. E, como, no Brasil, ninguém é dado a aturmentos prolongados, com poucas semanas de lançamento da “velha bossa nova”, o biquíni já está incorporado aos nossos hábitos de beira-d'água²³¹.

O estilo da roupa de banho no final da década de 1950 e início da de 1960 era o chamado “duas-peças”, de tamanho grande, mas que já provocava escândalos e desaprovação entre algumas famílias²³². Outro lançamento no campo da moda que marcou o período foi a calça *Saint-Tropez*, com a cintura baixa e que deixava a mulher com o umbigo à mostra. As mudanças nas vestimentas faziam-se presente também no carnaval, com a adoção de biquínis e fantasias que pudessem deixar a barriga exposta, tendência da época. Mas, no clima festivo e transgressor do carnaval, comportamentos que já eram vistos no cotidiano e muitas vezes alvos de preconceitos, encontravam nesta festividade espaço para sua plena expressão.

O carnaval desempenhou um papel importante na transgressão de costumes tradicionais, principalmente em um período em que regras morais um pouco rígidas

²³¹ BIQUÍNI com dez anos de atraso. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 23, p. 80, 18 mar. 1961.

²³² É importante esclarecer que o duas-peças diferenciava-se do biquíni pela exposição menor da pele entre o sutiã e a calcinha, sendo essa exibição, nas mulheres menos ousadas, em torno de 15 cm. As vedetes foram as primeiras a usar o duas-peças em Copacabana em uma evidente demonstração de corpos torneados. O biquíni, traje de duas peças de tamanho ainda mais reduzido, foi uma invenção do estilista francês Louis Réard, que se inspirou no bombardeio atômico no atol de Bikini, no Oceano Pacífico, para denominar a sua criação, ainda em 1946. No entanto, a difusão e aceitação de tal traje de banho ocorreram, de fato, somente a partir dos anos 1960. CHATAIGNIER, op. cit., p. 135; BRAGA, João. *História da moda*. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2004, p. 81.

coexistiam com os novos ventos que sopravam a favor das mudanças no campo da moral. Em novembro de 1969, a atriz Leila Diniz declarou, em entrevista para o irreverente jornal *O Pasquim*, que perdeu a virgindade de 15 para 16 anos, e que no seu entendimento sexo não deveria vir acompanhado necessariamente de amor, já que eram coisas distintas. Os palavrões ditos por Leila durante o bate-papo com o pessoal de *O Pasquim*, substituídos na publicação por asteriscos, e as declarações sobre sua sexualidade foram capazes de escandalizar “até as mocinhas consideradas *mais avançadas*” no período e revelar o “machismo dos mais conservadores, mostrando que a geração de 1968 não era, assim, tão liberada”²³³.

Se no final dos anos 1960, com a progressiva liberalização sexual e dos costumes, a declaração de Leila Diniz já causara polêmica, no início da década, os biquínis, cada vez mais usados nas praias cariocas, tornaram-se motivo de incômodo quando foram utilizados à guisa de fantasia nos festejos carnavalescos de salão no período. Em 1962, por exemplo, os biquínis foram proibidos durante os folguedos, conforme atesta matéria no jornal *O Globo*:

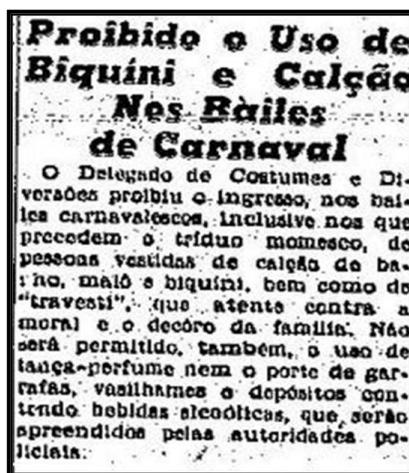


Figura 2 – Rol de proibições para os festejos carnavalescos de 1962²³⁴

Apesar das proibições existentes, muitas mulheres ousaram ao comparecer no baile do Hotel Copacabana Palace vestindo “trajes sumários”, assim como muitos foliões fizeram uso do lança-perfume, embora estivesse proibido, conforme a descrição de *O Cruzeiro*:

Embora o lança-perfume, entre outras proibições esquecidas, como a dos trajes sumários, tenha sido vetado, vez por outra tropeçava-se nos frascos metálicos ainda rescentes ao éter cheirado às escondidas [...]. A proibição

²³³ MÜLLER, Angélica. Não se nasce viril, torna-se: juventude e virilidade nos “anos 1968”. In: DEL PRIORE, Mary; AMANTINO, Marcia (Org.). *História dos homens no Brasil*. São Paulo: Editora Unesp, 2013. p. 299-333, p. 318.

²³⁴ PROIBIDO o uso de biquíni e calção nos bailes de carnaval. *O Globo*, Rio de Janeiro, 27 dez. 1961, p. 06.

dos trajes sumários não foi levada a sério e, antes que as autoridades o notassem, as garotas se descobriram à vontade, num carnaval realista²³⁵.

É possível notar, nesse caso, a constância de determinadas proibições em relação ao uso do lança-perfume e de trajes sumários no espaço dos folguedos, demonstrando que mesmo diante da mudança de valores e do não cumprimento de determinadas normativas – vistas como ultrapassadas – as regras persistiam, o que nos permite dizer que quanto menor a possibilidade de uma norma ser obedecida, maior o esforço para reafirmá-la. Há, portanto, um descompasso entre as leis e as práticas já vigentes na sociedade, evidenciando a dificuldade do Judiciário em acompanhar a velocidade das alterações sociais e culturais.

Ao longo da história diversas mulheres transgrediram e subverteram as regras morais e sociais vigentes, construídas a partir de um determinado ideal de mulher e de sociedade. A palavra *transgredir* significa “ir além dos termos ou limites; não observar, não respeitar (as leis ou regulamentos); infringir; deixar de cumprir; postergar”²³⁶. É importante ressaltar que a dicionarização de qualquer palavra está atrelada aos significados associados ao termo na esfera social, trazendo, muitas vezes, ideologias e preconceitos relacionados a determinado período. O dicionário não cria valores e sentidos, mas traz aquilo que já está posto na sociedade mais ampla. Muitas mulheres transgrediram por meio da escrita, já que muitas delas foram negadas como autoras, escritoras, artistas e cientistas. A transgressão era ainda maior quando estas mesmas mulheres defendiam em seus textos outros papéis para o sexo feminino, além dos de mãe e esposa. A militância política de muitas mulheres também foi motivo de transgressão, conforme discutido anteriormente, assim como a exposição de seus corpos – o que nos interessa particularmente neste trabalho. No que se refere ao carnaval, o termo transgressão, para além dos seus significados dicionarizados, deve ser associado à própria acepção da festa, considerando a interpretação do teórico Mikhail Bakhtin. A transgressão, nessa celebração festiva, ocorre pela quebra das normas sociais, pela inversão dos valores estabelecidos e por se constituir em diversos momentos como espaço de resistência. Portanto, torna-se necessária a compreensão de aspectos da sociedade da época para a apreensão do que estava sendo satirizado, colocado em xeque, ainda que por algumas horas ou dias de folia, ou mesmo alvo das brincadeiras típicas dos festejos de rua e de salão.

²³⁵VASCONCELOS, Ary; ROCHA, Orlandino; RUDGE, Antonio; SOLARI, Jean; VIOLA, Geraldo; ALFREDO, Luiz; PASSOS, Hélio; AUDI, Jorge. Alegria e Milhões no Copacabana. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 23, p. 123-129, 17 mar. 1962.

²³⁶TRANSGREDIR. In: DICIONÁRIO Michaelis. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=transgredir>>. Acesso em: 21 abr. 2016.

A transgressão, nesse caso, ocorria sobretudo na forma como as mulheres se deixavam fotografar e no desnudamento gradual do corpo feminino em um período de mudanças nos papéis das mulheres. O desvelar do corpo, ainda que de forma indireta, questionava os tabus de comportamento e recato impostos durante tanto tempo sobre as mulheres e que vinham sendo colocados em xeque naquele período de modo mais incisivo. É possível indagar se havia uma intenção consciente por parte das mulheres em apresentar tais atitudes como forma de transgressão. Muitas talvez já estivessem acostumadas a agir de maneira mais livre no seu cotidiano e em seus grupos, ainda que pudessem ser vistas com certo preconceito pela sociedade mais ampla no contexto inicial de mudanças. É possível conjecturar que outras encontravam nos espaços carnavalescos a oportunidade de exibir posturas mais descontraídas na exposição de seus corpos, amparando-se no comportamento das demais e na própria liberdade propiciada pela festa. Considerando evidentemente os interesses mercadológicos existentes na seleção de determinados tipos de imagem pela imprensa, ao se deixarem fotografar, é possível presumir que essas mulheres tinham conhecimento da exposição a qual estavam sujeitas.

A partir da década de 1950, fantasias inspiradas em temas indígenas, pela possibilidade de desnudarem mais os corpos, começaram a aparecer em maior número nos folguedos de salão, considerando que foram pouco utilizadas em épocas anteriores por revelar partes do corpo normalmente encobertas no cotidiano. Assim, a escolha de trajes indígenas para brincar o carnaval não se dava por acaso, já que possibilitava às mulheres uma exposição maior de seus corpos e a manifestação de uma sensualidade, tantas vezes sujeita a regulações e proibições.

Embora os povos indígenas tenham sido marginalizados e oprimidos ao longo da história brasileira, suas representações ganharam destaque nos folguedos momescos, a ponto de influenciarem o surgimento de blocos carnavalescos com tal temática. A respeito da apropriação pelo carnaval das figuras de inspiração indígena, Richard G. Parker considera que:

Elas evocam um violento passado brasileiro, mas integram-no a uma forma derivada originalmente da Europa [o carnaval]. Na verdade, em feição propriamente canibalística, elas devoram aquela forma: elas a ingerem, digerem e cospem numa forma distintamente brasileira. Relembrando a tradição oculta de um passado em que tudo era permitido e o pecado não existia, elas criam um presente que é, claramente, parte de uma tradição carnavalesca e, ao mesmo tempo, unicamente brasileira – a expressão da quintessência do espírito brasileiro²³⁷.

²³⁷ PARKER, op. cit., p. 216.

O autor salienta a particularidade do carnaval brasileiro por meio da analogia com a questão indígena e a prática canibal. Entende-se que a tradição carnavalesca assumiu no Brasil um novo sentido, relacionado ao próprio caráter da realidade nacional, evidenciado na manifestação de uma sensualidade exacerbada e na convicção de que é possível experimentar a liberdade total no âmbito dos festejos. É possível inferir que vestir-se de indígena, em um período de intensas transformações nos trajes, na moral sexual e no próprio papel das mulheres na sociedade, significava uma forma de reviver, mesmo que em poucos dias, um passado sem proibições e moralismos, ao mesmo tempo em que tal ideal era buscado no cotidiano das mudanças da época em estudo.

O desnudamento parcial do corpo possibilitado pelo uso de fantasias indígenas ocasionou algumas críticas ao desfile da escola de samba Acadêmicos do Salgueiro, no carnaval de 1962:

Com perto de 1.500 figuras, a vermelho e branco (Salgueiro) vinha “Descobrimo o Brasil” e trazia muitas atrações nas suas alas, como a Fabulosa Paula, que, apesar de alegar que o joelho estava “meio atrapalhado”, deu um “show” de requebrado, e as mulatas de Mercedes Batista, vestidas de índias, assunto de discussão para os que se encontravam na Rio Branco. Quando alegaram que elas estavam seminuas, o mestre-sala Casemiro “Calça-Larga” saiu em sua defesa: — “Índia é assim mesmo, com pouca roupa”²³⁸.

Baseando-se na própria temática da escola e no estilo de vida dos povos indígenas, o mestre-sala da referida agremiação procurou justificar a presença de mulheres mais desnudas nos festejos daquele ano. Ao longo da história a relação entre roupa e corpo foi uma constante, uma vez que “suas várias funções, condicionam as formas que implicam em comportamentos, em posturas, em gestos que, por sua vez, influenciam essas formas em função da roupa”²³⁹. No que diz respeito especificamente ao carnaval, as roupas utilizadas pelas mulheres durante os festejos funcionavam como elementos importantes para as transgressões e manifestações do desejo. Isso não quer dizer que as mulheres não faziam uso de vestimentas mais ousadas para a época em seu próprio cotidiano, mas nos festejos momescos tais roupas ganhavam uma dimensão ainda maior, já que incidiam sobre as mulheres em geral.

É preciso considerar que, até 1962, as mulheres casadas precisavam de uma

²³⁸ MORAES, Mário de; AUDI, Jorge; PASSOS, Hélio; LUIZ, Walter, op. cit., p. 143.

²³⁹ DEL PRIORE, Mary. Um olhar sobre a história do corpo e da moda no Brasil. In: CASTILHO, Kathia; GALVÃO, Diana. *A moda do corpo, o corpo da moda*. São Paulo: Esfera, 2002. p. 190-201, p. 191.

autorização do marido para exercer uma atividade profissional fora do lar e, embora algumas mudanças já estivessem ocorrendo, no início da década de 1960 “ainda se utilizava uma linguagem neutra e distante para falar de sexo – mencionavam-se, entredentes, ‘relações’ e ‘genitais’ [...] Os adolescentes ainda eram ‘poupados’, pelos adultos, de informações mais diretas”²⁴⁰. Nesse período, de mudanças ainda iniciais, as fantasias cumpriam um papel fundamental para a liberação das mulheres. Se no cotidiano a sociedade procurava demarcar os lugares e as posições a serem ocupadas pelas mulheres, no tempo dos festejos, independentemente das posturas assumidas no seu dia a dia, elas podiam vivenciar com maior liberdade seus desejos. A mulher no seu afirmado papel social de mãe, esposa e dona-de casa pouco aparecia no universo carnavalesco. O espaço doméstico e seus compromissos não eram levados em consideração nos dias dedicados à folia, ao contrário, esperava-se que as exceções às normas sociais vigentes fossem transformadas em regras durante os folguedos.

As fantasias luxuosas e ornamentadas, típicas dos festejos passados, cederam lugar, a partir da década de 1950, a roupas mais leves, como *shorts*, blusas tomara que caia, *baby dolls* e vestimentas que permitiam explorar a sensualidade por meio do desnudamento de determinadas partes do corpo, como as pernas e a barriga²⁴¹. À medida que as fantasias sofisticadas foram deixando de aparecer em maior número nos festejos carnavalescos em prol de formas mais cômodas para brincar o carnaval, acusações diversas relacionadas à perda da magia dos folguedos momescos foram realizadas. Sendo a moda um produto cultural, ela acompanha as mudanças de comportamento de uma sociedade e, portanto, o carnaval e suas “fantasias” não poderiam manter-se sem modificações. Uma vez que adquire novas formas, adereços e significados com o passar do tempo, a roupa “desperta ou aumenta a atração porque revela e esconde ao mesmo tempo”²⁴². No que se refere especificamente ao carnaval, o desvendar do corpo é ainda mais significativo, uma vez que uma fantasia ou algo utilizado no lugar pode revelar ou não alguma coisa.

Algumas interpretações, no entanto, não compreendem o carnaval como a festa da inversão ou transgressão das regras sociais. A socióloga Maria Isaura Pereira de Queiroz, importante representante dessa vertente de estudos, considera que os comportamentos dos participantes dos bailes carnavalescos são guiados pelos mesmos valores e normas do cotidiano. Na interpretação da autora, “[...] as modificações da festa correspondem sempre às

²⁴⁰ DEL PRIORE, Mary. *Histórias e Conversas de Mulher*. São Paulo: Planeta, 2013, p. 76.

²⁴¹ MAZIERO, op. cit., p. 35.

²⁴² STREY, Marlene Neves. Mulheres e moda: a feminilidade comunicada através das roupas. *Revista FAMECOS*, Porto Alegre, n. 13, p. 148-154, dez. 2000. p. 149.

mudanças que se verificam na sociedade urbana”²⁴³, logo, não houve e não há oposição entre as práticas e atitudes expressas nos festejos e a forma como a sociedade está organizada e estruturada. Dentro dessa perspectiva, embora haja o reconhecimento do papel do carnaval na quebra da rotina, desconsidera-se qualquer rompimento ou incompatibilidade com o cotidiano. Ao contrário, a festa traduziria o próprio curso habitual da vida.

É incontestável a influência exercida, por exemplo, pela moda na forma como as mulheres passaram a brincar o carnaval. O encurtamento das roupas, com a propagação do biquíni e a criação da minissaia, e a exibição das curvas do corpo por meio do uso da calça *jeans* ecoaram os novos papéis sexuais em construção na época e assim tornaram-se símbolos da própria liberação dos costumes. Mas mesmo as mudanças externas relacionadas ao vestuário encontraram resistências e críticas, ainda no que se refere à cidade do Rio de Janeiro, conhecida pelo seu estilo de vida mais livre e moderno, considerando que o ato de vestir:

[...] precede à comunicação verbal ao estabelecer uma identidade individual de gênero, assim como as expectativas para outros tipos de comportamento (papéis sociais baseados nessa identidade). A importância do vestir na estruturação do comportamento procede do fato de que a informação que é transmitida de pessoa a pessoa pela roupa, não é claramente traduzida em palavras²⁴⁴.

É possível inferir que as roupas, na condição de produtos culturais, ajudaram a materializar muitos dos comportamentos transgressores do período, e, por mais que determinadas condutas e vestimentas já pudessem ser vistas na sociedade, ainda eram encaradas como estigmas no meio social, sendo possível as mulheres encontrarem no ambiente mais livre do carnaval espaço para a sua expressão. No que diz respeito especificamente às vestimentas, algumas roupas estavam circunscritas a determinados espaços, ocasiões e faixas etárias, como, por exemplo, o uso de biquínis nas praias e da calça *jeans* pelos jovens.

Em fins da década de 1950, o *jeans* já fazia parte do guarda-roupa de quase todos os jovens da classe média dos Estados Unidos, no entanto, até meados dos anos 1960, este traje ainda era associado a grupos desordeiros e por essa razão não contava com a total aceitação da sociedade da época²⁴⁵. Considerando as mudanças e permanências no que diz respeito às

²⁴³ QUEIROZ, op. cit, p. 218.

²⁴⁴ STREY, op. cit., p. 150.

²⁴⁵ CALANCA, Daniela. *História social da moda*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008, p. 194.

regras morais, a historiadora Denise Bernuzzi de Sant’Anna, em estudo sobre a história da beleza no Brasil, afirma que não é possível acreditar “numa suposta linearidade histórica” no que tange, por exemplo, à liberalização do corpo. Apesar das transformações em curso, persistia ainda, em várias partes do Brasil, a crença de que mulheres solteiras e casadas, jovens e maduras, sérias e vadias, deviam apresentar comportamentos e aparências distintas²⁴⁶. Associadas ao universo jovem, as calças compridas ou minissaias quando usadas por mulheres casadas podiam suscitar críticas diversas. Nesse cenário, as mulheres que apostavam na calça de cintura baixa que deixava o umbigo à mostra, no estilo *Saint-Tropez*, eram consideradas ousadas, o que acabou por inspirar muitas das fantasias usadas pelas mulheres na primeira metade da década de 1960.

Essa situação modificou-se significativamente nos anos 1970 quando “as mulheres de todas as idades vestiam trajes com calças para trabalhar, ir a festas, teatro, restaurantes elegantes e viajar em vôos internacionais. Os/as editores/as de moda afirmavam e as mulheres acreditavam, que os velhos tempos tinham acabado para sempre”²⁴⁷. Porém, na década de 1960, algumas restrições continuavam a persistir e o carnaval, ao contrário das análises que o compreendem como continuação do cotidiano, permitia a manifestação de comportamentos já existentes, mas que ainda estavam envoltos em proibições e preconceitos.

Além disso, o desnudamento parcial representado pelas roupas e/ou fantasias utilizadas pelas mulheres nos carnavais assumiu um caráter particularizado em relação ao cotidiano no qual tais vestimentas apareciam restritas a determinados espaços e grupos. No âmbito dos festejos, o corpo não somente se desnuda, mas, conforme analisa Roberto DaMatta, movimenta-se:

[...] revelando todas as suas potencialidades reprodutivas. O corpo exibido no carnaval, então, mesmo quando visto sozinho, exige seu complemento masculino ou feminino. É um corpo que “chama” o outro, tornando-se alusivo ao ato sexual [...]. Além disso, aquilo que no mundo diário é considerado um “pecado”, ou seja, a provocação intensa do público e dos homens pelas mulheres, passa a ser tomado como algo normal, como parte do estilo do festival. A norma do recato é substituída pela “abertura” do corpo ao grotesco e às suas possibilidades como alvo de desejo e instrumento de prazer [...]. Ficam suspensas, as regras que controlam o olhar. No carnaval, o mundo não só se abre ao poder ver e ao poder fazer – com os pobres despertando a inveja dos ricos –, mas também é possível o estabelecimento de relações de desejo, inveja e cobiça pelo olhar aberto e apaixonado, o olhar desejoso [...]. Todos se interpenetram e se tocam profundamente por meio desses olhares de cobiça, inveja e profunda

²⁴⁶ SANT’ANNA, Denise Bernuzzi de. *História da beleza no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2014, p. 118.

²⁴⁷ STREY, op. cit., p. 153.

lascívia. É precisamente isso que permite a exibição do corpo das mulheres [...]”²⁴⁸.

Mesmo que em escalas diferentes, a marchinha e o samba asseguravam o movimento dos corpos durante os festejos carnavalescos. Embora favorecessem mais o canto que a dança, as marchinhas, pelo seu caráter vivo, malicioso e brincalhão, permitiam que o corpo fosse “remexido provocativamente”, mesmo que em menor grau que o samba, além de suscitarem inversões e sátiras. O samba ensinava, por sua vez, como ainda é hoje, a dança. De acordo com DaMatta, no samba, “as coisas são dançadas, de um modo corporal e visceral mais ligado ao mundo dos trabalhadores e dos marginais do mercado de trabalho, dos ex-escravos”²⁴⁹, enquanto as marchinhas constituíram-se como “veículos privilegiados para exprimir os dramas, as aspirações e as críticas implicadas numa visão de mundo pequeno-burguesa e cidadina”²⁵⁰.

Em *Pequena História da Música Popular*, José Ramos Tinhorão também reconheceu a marcha e o samba como produtos de classes sociais distintas. Enquanto a primeira teve origem na classe média, o segundo nasceu entre as camadas populares e compositores da baixa classe média carioca. A marcha, especificamente, sofreu influência de cadências estrangeiras, como as marchas portuguesas difundidas pelas companhias de teatro musicado e os ritmos norte-americanos *ragtime* e *one-step*²⁵¹. Cantadas principalmente nos bailes de salão, as marchinhas predominaram no cenário carnavalesco de 1920 a 1960, perdendo espaço a partir de então para os sambas-enredos das escolas de samba.

Com a ascensão do carnaval popular, o samba, pelo seu próprio ritmo e movimento, incitava a libertação dos corpos em épocas nas quais as restrições diárias pesavam sobre o indivíduo, permitindo a própria reprodução erótica do simbolismo carnavalesco. Ao estudar a cultura sexual no Brasil contemporâneo, o antropólogo e sociólogo estaduniense Richard G. Parker considera que o samba, nos seus movimentos, letras e ritmos, “reinventa o corpo, libertando-o [...] da disciplina do trabalho e abrindo-o para a experiência do prazer [...]. Como o simbolismo do carnaval, celebra a carne. Focaliza a sensualidade do corpo. Oferece uma visão do mundo em que há prazer e paixão, alegria e êxtase”²⁵². Nos festejos momescos da década de 1960, as roupas escolhidas pelas folionas para compor suas fantasias adquiriram,

²⁴⁸ DAMATTA, op. cit., p. 140-141.

²⁴⁹ Ibid., p. 145.

²⁵⁰ Ibid., p. 145.

²⁵¹ TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular*. São Paulo: Círculo do Livro, 1978, p. 123-126.

²⁵² PARKER, op. cit., p. 224-226.

portanto, outros significados além daqueles relacionados ao cotidiano.

O fato de o biquíni estar proibido no carnaval de 1962 e mesmo assim ser escolhido por algumas mulheres como vestimenta para os festejos de salão, conforme demonstram algumas imagens e reportagens do período, evidencia uma postura feminina transgressora, considerando o conservadorismo ainda existente durante a década de 1960. O não cumprimento da proibição do biquíni, em 1962, serviu de mote para uma charge de Carlos Estêvão, importante colaborador da revista *O Cruzeiro*, o que indica, uma vez mais, a pouca seriedade com que determinadas regras eram levadas em consideração, sobretudo em se tratando de carnaval.

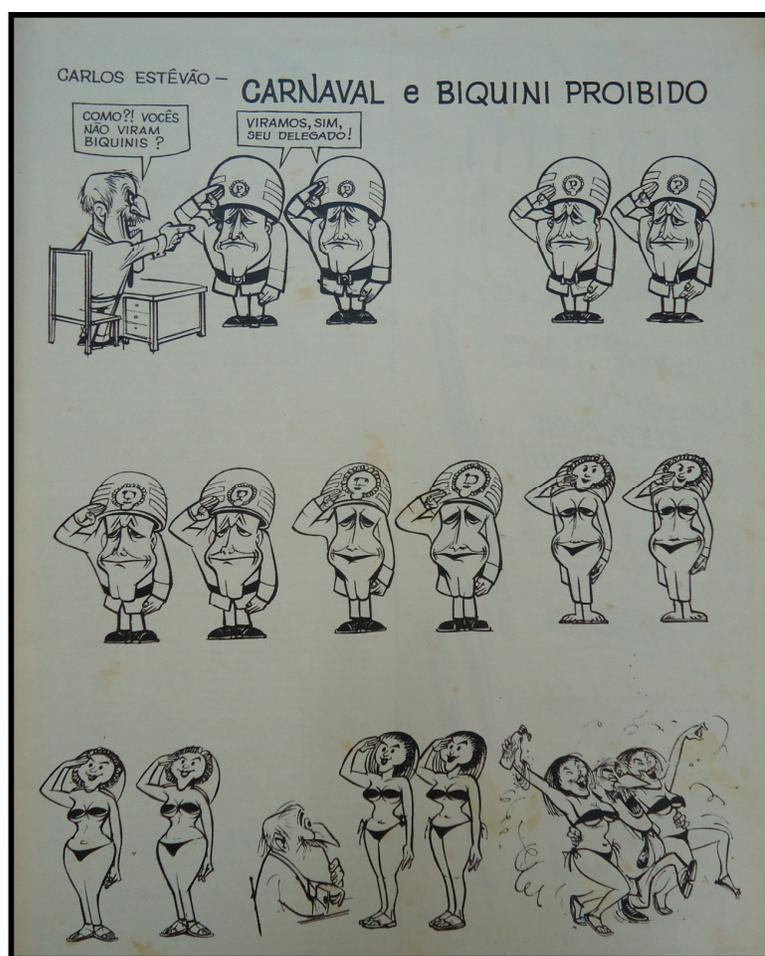


Figura 3 – Charge de Carlos Estêvão sobre a proibição do biquíni nos festejos carnavalescos de 1962²⁵³

Na charge, o delegado, possivelmente de Costumes e Diversões, questiona os policiais quanto à presença de mulheres vestindo biquínis – traje proibido – nos festejos

²⁵³ ESTÊVÃO, Carlos. Carnaval e biquíni proibido. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 23, p. 25, 17 mar. 1962.

carnavalescos de salão daquele ano. A postura e os dizeres do delegado denotam indignação com a suposta permissividade dos policiais diante da apresentação de mulheres vestindo biquínis nos folguedos momescos. O humor da charge encontra-se no trocadilho realizado com as conjugações dos verbos *ver* e *virar*. Ao serem perguntados pelo delegado se viram biquínis, os policiais, ao contrário de responderem “vimos”, o que seria a conjugação correta para o verbo “ver” no pretérito perfeito, responderam, até mesmo de forma inusitada, “viramos”. O suposto erro acontece para dar ensejo à transformação gradativa dos policiais em mulheres de biquínis. O delegado, antes carrancudo, aparece satisfeito com o resultado da transfiguração dos policiais, o que provavelmente explicaria a própria “conivência” dos policiais com as mulheres de biquíni durante os folguedos. Resistir à beleza feminina e ao clima dos folguedos seria uma tarefa difícil até mesmo para os policiais responsáveis pela garantia da segurança dos festejos e do cumprimento das regras.

O linguista russo Vladimir Propp²⁵⁴, em importante estudo sobre o riso e o cômico, afirma que a língua é rica em instrumentos de comicidade e de zombaria. Um dos mais significativos é o trocadilho, também chamado de calebur, que acontece “quando um interlocutor compreende a palavra em seu sentido amplo ou geral e o outro substitui esse significado por aquele mais restrito ou literal; com isso ele suscita o riso, na medida em que anula o argumento do interlocutor e mostra sua inconsistência”²⁵⁵. O trocadilho pode tornar-se, portanto, uma forma de aniquilar o argumento do interlocutor e revelar, assim, seus defeitos. Propp salienta, ainda, que os próprios erros da língua tornam-se cômicos quando desnudam um defeito do pensamento. Por meio de exemplos diversos e de um grande esforço teórico, Propp demonstra que a comicidade, em seu sentido mais geral, costuma estar associada ao desnudamento de defeitos, expressos ou não, daquele ou daquilo que se pretende fomentar o riso.

Ao estabelecer uma tipologia do cômico, Propp conclui que o tipo de riso mais ligado à comicidade é o de zombaria, sendo os demais risos (bom, maldoso, cínico, alegre, ritual e imoderado) somente variantes e aspectos de um único gênero de riso, relacionado sempre ao desmascaramento de defeitos de ordem moral ou espiritual do homem. Propp utiliza a palavra “desmascarar”, pois os defeitos estão escondidos e o talento do humorista reside justamente em escancarar sua inconsistência de forma repentina.

Posto isso, é possível perscrutar quais seriam os defeitos desvelados na charge de Carlos Estêvão, de modo a provocar o efeito cômico. Embora os biquínis usados pelas

²⁵⁴ PROPP, Vladimir. *Comicidade e Riso*. São Paulo: Ática, 1992.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 121.

mulheres nos festejos carnavalescos não fossem ainda tão pequenos como os mostrados pelo chargista, a presença dos mesmos nos folguedos carnavalescos, apesar de estarem proibidos pela polícia²⁵⁶, evidenciam transgressões por parte dessas mulheres e uma suposta falha do policiamento. O jogo de palavras entre os verbos “ver” e “virar” constitui a comicidade da charge justamente por revelar a inconsistência da proibição do biquíni, já que esta não era respeitada. Além disso, o rigor moralista de tal prescrição é desmascarado quando o próprio delegado se rende ao clima do carnaval juntamente com as belas mulheres em que os policiais se transformaram.

Sendo o biquíni um traje de banho cada vez mais recorrente nas praias brasileiras no início da década de 1960, representando inclusive um símbolo de liberação, haveria alguma relação entre a praia e o carnaval? De acordo com Roberto DaMatta, tanto a praia quanto o carnaval seriam espaços sintetizadores das “diferenças e contradições do mundo urbano”, haja vista a exposição dos corpos e a transformação do espaço público numa grande casa em virtude da manifestação de comportamentos que só se realizariam, a priori, no âmbito doméstico. A oposição entre *rua* e *casa*, tão presente na sociedade brasileira, é desfeita nestes ambientes conforme análise de DaMatta²⁵⁷.

É muito provável que o desconforto causado pelo uso do biquíni nos festejos carnavalescos e até mesmo nas praias seja resultado dessa transposição dos valores privados para o espaço público. O célebre dramaturgo Nelson Rodrigues, por exemplo, em entrevista para a revista *Manchete*, em 1966, condenava o uso do biquíni nas praias cariocas. Segundo ele:

O biquíni é uma solução suicida como roupa de banho, porque destrói, varre todo o suspense, todo o mistério que a nudez precisa ter para significar alguma coisa. Se não houver mistério, nem suspense, a nudez não significa nada. [...] A mulher que sai por aí, levando o seu biquíni como um troféu, está dilapidando a sua nudez. E a consequência é que nunca a mulher foi tão pouco desejada quanto em nosso tempo. Nunca foi tão humilhada pela indiferença masculina. Eu diria que o amor hoje em dia começa pelo tédio. A origem desse tédio está na banalização da mulher²⁵⁸.

Em 1969, em entrevista à revista *Veja e Leia*, Rodrigues condenou igualmente o uso do biquíni pelas mulheres, mas agora se referindo também à sua utilização nos festejos carnavalescos:

²⁵⁶ A presença da charge de Carlos Estêvão e os comentários das revistas ilustradas sobre as transgressões das mulheres ao fazerem uso de biquínis nos festejos carnavalescos denotam a tensão presente no período no tocante à liberação, mesmo que de forma tímida, e o conservadorismo nos costumes e normas morais.

²⁵⁷ DAMATTA, op. cit., p. 143.

²⁵⁸ DIÁLOGOS impossíveis: Nelson Rodrigues e Guilherme Guimarães. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 726, p. 96-98, 19 mar. 1966.

O carnaval está morto pra burro. E o que mata o carnaval é o impudor. Antigamente, quando havia pudor, o carnaval era a festa mais erótica do mundo. Hoje, o pudor é um anacronismo intolerável. E, então, o carnaval está morto! [...] No tempo em que a nudez tinha mistérios, tinha suspense, era um dos mais altos bens da mulher. [...] O biquíni acabou com esse encanto [...]. Quer dizer, a nudez do biquíni tem a maior solidão da Terra: a mulher mais invisível do mundo é a mulher de biquíni²⁵⁹.

Nelson Rodrigues, que teve várias de suas peças rotuladas como imorais e obscenas, parecia não compreender a redefinição da moral e a liberação das mulheres e dos costumes. Em ambas entrevistas, o dramaturgo vincula a nudez feminina à existência do desejo masculino, de forma a tornar ilegítima a nudez como pura manifestação da sensualidade da mulher, ou seja, sem estar necessariamente relacionada a um desejo masculino prévio.

É importante lembrar que Jânio Quadros, no curto período que permaneceu no poder, em 1961, proibiu o uso de biquínis nas praias e até mesmo de maiôs nos concursos de beleza. Embora fosse perceptível o uso de biquínis por algumas mulheres nos festejos carnavalescos de salão de 1961 e 1962, ainda não eram predominantes. As fantasias escolhidas pelas folionas para brincar o carnaval consistiam sobretudo em roupas que pudessem mostrar a barriga e o umbigo, conforme a moda da calça *Saint-Tropez*, com cintura baixa, vinda da famosa cidade litorânea francesa. O frisson que causava na época a mulher que exibia o seu umbigo foi retratado, inclusive, em marchinha carnavalesca de Braguinha e Jota Júnior, em 1962, chamada não sem razão de *Garota Saint-Tropez*:

Ulalá...ulalá
 Você é mais você
 Com umbiguinho de fora
 Garota de Saint-Tropez

Laranja da Bahia
 Tem umbiguinho de fora
 Por que é que você, Maria
 Escondeu o seu até agora?

A figura 4, de 1962, apresenta uma mulher fantasiada de pierrete no estilo *Saint-Tropez*, ou seja, com o umbigo à mostra. A identificação de tal personagem ocorre unicamente pela parte de cima da fantasia, com os pompons e a gola franzida, representando uma nova elaboração da tão conhecida figura da comédia italiana que já tinha adquirido em épocas anteriores outras adaptações conforme o gosto das folionas.

²⁵⁹ MERCADANTE, Luiz Fernando. Entrevista: Nelson Rodrigues. Eu sou um ex-covarde. *Veja e leia*, São Paulo, n. 39, p. 05-06, 04 jun. 1969.



Figura 4 – Pierrete *Saint-Tropez* no Baile dos Artistas no Hotel Glória, em 1962²⁶⁰

Acompanhando os modismos e as mudanças nos costumes, Braguinha, mais conhecido pelo pseudônimo de João de Barro, já tinha, em 1933, representado na marchinha *Moreninha da praia* o costume das mulheres cariocas daquele período em suprimir o uso das meias, evidenciando as canelas com o também encurtamento das saias. Essa marchinha deu início ao chamado *strip-tease* das musas de João de Barro, como bem ressaltou Jairo Severiano²⁶¹, importante pesquisador da música popular brasileira, que percebeu nas canções carnavalescas compostas por Barro um gradual desnudamento do corpo feminino²⁶², resultado das transformações das vestimentas e dos costumes.

Embora estivessem em curso transformações nas vestimentas carnavalescas, foliões com fantasias sofisticadas continuaram a aparecer nos bailes do Teatro Municipal e do Hotel Copacabana, motivados principalmente pelos concursos, pelas premiações e pela visibilidade social possibilitada por tal competição. Criado em 1932 – ano da oficialização, pelo poder público, da festa carnavalesca no Rio de Janeiro –, o Baile de Gala do Teatro Municipal

²⁶⁰ ALBUQUERQUE, João Luiz; NOYA, José Artur. Carnaval 62. O Grande Baile dos Artistas. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 516, p. 12-13, 10 mar. 1962.

²⁶¹ SEVERIANO, Jairo. *Yes, nós temos Braguinha*. Rio de Janeiro: Funarte, Instituto Nacional de Música, 1987, p. 32.

²⁶² É importante considerar que o teatro de revista antecipou o desnudamento do corpo feminino ao passo que o “silêncio que antes recobria a sexualidade, rotulada como coisa suja e pecaminosa, começou a ser quebrado”. A partir da década de 20 do século XX as revistas ganharam um ritmo carnavalesco ao incorporarem marchinhas e músicas da folia, favorecendo ainda mais a sensualidade da apresentação. Com o desnudamento vertiginoso das vedetas na década de 1950, entre outros fatores, o gênero sofreu um esgotamento. DEL PRIORE, Mary. *Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2011, p. 110-111.

procurava reinventar os grandes bailes de máscaras realizados por todo o Brasil desde 1840. De acordo com Helenise Guimarães:

O que diferencia o Baile de Gala de outros bailes, além da escolha do mais nobre teatro da cidade, é a atenção que ele desperta pelo investimento no seu potencial de atrair não só as elites, mas também a mídia internacional, como uma nova forma elegante de brincar o carnaval [...]. O estímulo aos bailes para a alta sociedade representava uma aliança entre o poder público e as elites, ao mesmo tempo em que diferenciavam do carnaval mais popular as festas realizadas em espaços mais nobres. O Baile de Gala do Municipal estabeleceria mais um degrau nessa diferenciação quando em 1936 lança o primeiro desfile de fantasias carnavalescas, que passaria a disputar a atenção do público e que no futuro estenderia seu espaço cênico para o exterior de sua entrada, com uma grande passarela para a plateia observar a chegada dos concorrentes e dos frequentadores famosos²⁶³.

Muitos foliões se notabilizaram por suas participações nos luxuosos bailes do Municipal, como os carnavalescos Clóvis Bornay e Evandro de Castro Lima. Outros artistas, como Zélia Hoffman, Wilza Carla, Núcia Miranda, Mauro Rosas e Marlene Paiva, apenas para citar alguns, também foram nomes marcantes dos concursos. A complexidade das fantasias apresentadas pelos foliões durante essas competições serviu de mote para uma charge de Ziraldo, publicada na revista *O Cruzeiro* em 1963 (figura 5):



Figura 5 – Charge de Ziraldo, de 1963, sobre o exagero das fantasias apresentadas no concurso carnavalesco do Municipal²⁶⁴

²⁶³ GUIMARÃES, op. cit., p. 130-134.

²⁶⁴ ZIRALDO. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 23, p. 65, 16 mar. 1963.

Nesta charge uma foliona aparece toda paramentada para o famoso desfile de fantasias carnavalescas do Teatro Municipal. Os inúmeros adereços do traje escolhido impossibilitam, no entanto, a identificação da fantasia, fato este recorrente nos desfiles reais do espaço mencionado, sendo muitas vezes indispensáveis explicações mais detalhadas sobre as vestimentas para a compreensão de seu conteúdo. O humor da charge reside no exagero expresso no traje escolhido e também na ligação da foliona para o Municipal: “– Alô...é do Municipal?...Será que vocês podiam mandar o júri aqui em casa?...”. De acordo com Vladímir Propp, o exagero²⁶⁵ – presente na charge aqui analisada – é cômico apenas quando desnuda um defeito, assim como tudo o que é cômico.

Na charge em questão a comicidade é assegurada pelas características inerentes à caricatura e à hipérbole. Assim, por meio do exagero, a charge desnuda o grande esforço e investimento dos participantes dos concursos do Municipal em preparar suas extravagantes fantasias, muitas vezes sem identificação imediata pelos demais foliões.

As charges publicadas nas revistas *O Cruzeiro* e *Manchete* retratavam outros aspectos dos festejos carnavalescos e traziam consigo representações diversas quanto à participação das mulheres nesses folguedos. Em outra charge (figura 6), ainda de 1963, Ziraldo demonstra o carnaval popular, especificamente das escolas de samba, por meio da caricaturização da baiana, figura central nos desfiles dessas agremiações. Se na figura analisada anteriormente o humor consiste na forma como uma mulher branca, pertencente à elite, se traveste exageradamente para o concurso do Municipal, na imagem a seguir é a mulher negra e pobre que guardava dinheiro durante todo o ano para desfilar pela sua agremiação preferida que provoca o riso do leitor, à medida que manifesta de maneira humorística um comportamento cíclico, relacionado à vontade de participar dos festejos carnavalescos, e o grande esforço despendido no decorrer do ano para tanto.

A comicidade, nesse caso, encontra-se vinculada ao próprio sentido atribuído ao festejo no qual há o entendimento de que todo empenho é válido para brilhar nos desfiles e libertar os sujeitos – mesmo que em poucos dias – dos recalques acumulados durante o ano. O

²⁶⁵ Este tipo de exagero, segundo Propp, pode ser demonstrado por meio da análise de suas três formas fundamentais: a caricatura, a hipérbole e o grotesco. Na caricatura “toma-se um pormenor, um detalhe; esse detalhe é exagerado de modo a atrair para si uma atenção exclusiva, enquanto todas as demais características de quem ou daquilo que é submetido à caricaturização a partir desse momento são canceladas ou deixam de existir”. A caricatura não ocorre somente quando há um exagero de fenômenos de ordem física, como um nariz grande ou uma barriga avantajada, mas também com os fenômenos de ordem espiritual à medida que desvela uma particularidade qualquer da pessoa caricaturizada em uma representação única. A hipérbole, por sua vez, é uma variedade da caricatura, distinguindo-se dela pelo exagero do todo e não somente de um pormenor. O grotesco relaciona-se ao mais alto grau do exagero, de modo que aquilo que é aumentado adquire um caráter monstruoso, penetrando no domínio do fantástico. PROPP, op. cit., p. 88-89.

carnaval seria assim um momento para a própria redenção do indivíduo. A mulher da charge poderia ser aquela que deixava de lado suas funções habituais e pouco prestigiosas, de empregada doméstica, lavadeira e costureira, por exemplo, para transformar-se em figura central da folia. Embora não seja possível identificar a profissão da mulher representada na charge, a presença do pano em sua cabeça e a situação ali expressa indicam o seu pertencimento às camadas populares, o que demonstra a persistência e a importância atribuída aos festejos pelos foliões. Além disso, participar em uma escola de samba como porta-bandeira ou baiana significava para as mulheres negras das áreas pobres do Rio de Janeiro uma forma de ganharem visibilidade social durante a realização dos folguedos, principalmente pela centralidade das escolas de samba no conjunto das atividades carnavalescas no período em estudo.



Figura 6 – Charge de Ziraldo acerca do esforço das mulheres negras para participar do carnaval²⁶⁶

Retomando o desnudamento por meio das canções de Braguinha, depois das mulheres se desfazerem das meias, na década de 1930, e deixarem o umbigo de fora, em 1962, João de Barro e Jota Júnior, agora no carnaval de 1964, evidenciam mais uma vez o corpo feminino em *Garota biquíni*:

Garota biquíni
De Copacabana
Espetacular!
Teu biquinininho tá
Tá de matar

Teu biquinininho
É a sensação
Um palmo de serpentina
Dois confetes de salão

²⁶⁶ ZIRALDO, op. cit., p. 62-63.

Ao contrário de Nelson Rodrigues, que imputava ao biquíni a perda do sentido da nudez, Braguinha e Jota Júnior o exaltavam pela possibilidade de expor parcialmente o corpo. De fato, os biquínis se tornaram comuns nos festejos carnavalescos do período. Segundo a reportagem da revista *O Cruzeiro* sobre o luxuoso e requintado baile do Hotel Copacabana Palace, foram muitas as mulheres que compareceram ao tradicional festejo da elite, realizado no sábado gordo, trajando biquínis como forma de comporem suas fantasias. Com a legenda “As noivas ‘*prêt-à-porter*’ (semidespidas) foram muitas e belas no baile”, a revista exhibe a imagem de uma mulher vestida de noiva estilizada (figura 7), facilmente identificada como tal pelo uso de grinalda, buquê e coroa.



Figura 7 – Foliona vestida de noiva no Baile do Hotel Copacabana Palace, em 1964²⁶⁷

A expressão *prêt-à-porter* refere-se ao mundo da moda, especificamente à produção de roupas em escala industrial, no entanto, na legenda da imagem tal locução adquire uma conotação sexual em uma clara alusão à noite de núpcias. A legenda direciona o leitor a determinada interpretação da imagem, fazendo-o “entrar no assunto ao invés de afastá-lo definitivamente dele”. A analogia proposta pela jornalista Marília Scalzo quanto ao papel da legenda em publicações em geral pode nos indicar o grau de importância que tal escrito

²⁶⁷ CARNAVAL do Copa para o Mundo. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 21, p. 96, 29 fev. 1964.

adquiriu em revistas pautadas no fotojornalismo, como *O Cruzeiro* e *Manchete*: “E, se as fotografias são as principais portas de entrada, em uma página, para os leitores, as legendas têm que funcionar como maçanetas”²⁶⁸.

É importante ressaltar a dimensão dialógica da imagem acima e do carnaval como um todo. Na página da revista em que tal fotografia foi selecionada outras mulheres aparecem brincando o carnaval, no entanto, essa imagem demonstra que apesar da foliona fazer referência à cerimônia do casamento e ao uso da vestimenta branca para as mulheres, não é o tradicionalismo que envolve o ritual aludido que prevalece na montagem da fantasia pela mulher em questão. Ao contrário, a forma como a foliona se apresenta no Baile do Hotel Copacabana Palace contrasta com a ideia mais comum relacionada ao ritual do casamento, no qual a noiva representa a castidade e a pureza por meio do vestido utilizado e de outros elementos associados à cerimônia religiosa. Apesar das mudanças na moral e na sexualidade no período retratado, relacionadas ao abandono por parte de algumas mulheres da ideia de preservar a virgindade até o casamento, a cerimônia em si permanecia ainda muito forte.

A postura assumida pela foliona, com o uso de um biquíni estilizado, deixando aparecer pernas e barriga, não significava o abandono do ideal de casar na igreja, mas a quebra dos rígidos códigos que se associavam às expectativas sociais quanto ao ritual cerimonialístico e ao recato comumente vinculado à ocasião, além da fantasia se moldar ao desnudamento parcial presente nas vestimentas usadas pelas mulheres no carnaval. Essa imagem exemplifica algumas possibilidades de transgressões praticadas pelas mulheres no âmbito dos bailes fechados, sinalizando para as contradições da própria sociedade, em que tradições, apesar de mantidas, eram questionadas em alguns aspectos. Com a virgindade sendo contestada nos anos 1960, a “noiva” carnavalesca afastava-se dos significados tradicionais associados a essa figura como, de certa forma, contribuía para a construção de outros sentidos para o casamento.

No entanto, não é possível ignorar o suporte no qual tal imagem se insere e os significados atribuídos pela imprensa a esse tipo de situação. É preciso considerar que as fotografias que compunham as matérias sobre o carnaval eram realizadas por homens e as legendas igualmente pensadas pelo sexo masculino, interessados em dar ao leitor um panorama dos carnavais do Rio de Janeiro, com o registro dos momentos considerados mais significativos para transmitir uma determinada visão sobre os folguedos. Não é possível desconsiderar, no entanto, que os corpos expostos nas imagens selecionadas tinham especial

²⁶⁸ SCALZO, op.cit., p. 70.

apelo entre os leitores, curiosos naquele tipo de imagem, o que conseqüentemente influenciava na venda dos exemplares da revista. Se por um lado as mulheres ganhavam destaque por apresentarem uma liberdade ainda sujeita a restrições no cotidiano, por outro, essa “liberdade” adquiria, muitas vezes, uma conotação mais sexual, na representação da mulher enquanto objeto do desejo masculino.

É importante assinalar que a escolha desse tipo de imagem na cobertura do carnaval das revistas ilustradas não se dava por acaso, ou simplesmente pela presença do biquíni no espaço dos festejos. A seleção e a publicação ocorriam, sobretudo, na tentativa de chamar a atenção do leitor, considerando a concorrência estabelecida entre as revistas pelas melhores imagens dos bailes e dos desfiles carnavalescos. É possível supor, pelos números dedicados à cobertura do carnaval e pela permanência desse tipo de reportagem nas revistas do gênero, que a temática momesca tinha forte apelo entre os leitores. Ao mesmo tempo em que a imprensa direcionava o interesse dos leitores para determinados assuntos, ela não se mantinha alheia aos desejos dos mesmos, captando aquilo que poderia se tornar rentável. A imprensa debatia e orientava sobre temas que estavam na ordem do dia, como as relações matrimoniais, a sexualidade e o corpo, e aproveitava para vender esses mesmos assuntos. Por se constituir em conteúdo que aparecia todo ano, o carnaval era atualizado nas revistas por meio de imagens diversas, nas quais as mulheres eram focalizadas apropriando-se de roupas do cotidiano para brincar o carnaval e em poses que sinalizavam a liberação feminina.

As imagens fotográficas demonstram fragmentos selecionados do real, ou, em outros termos, representações criadas sobre uma determinada realidade. Ao analisar as imagens produzidas e veiculadas pela imprensa sabendo que são o resultado de uma indústria que almeja vender seus produtos, vale ressaltar, a necessidade de se considerar seus significados não expressos, as possíveis omissões e a sua intrínseca relação com o mercado. Embora Barthes compreenda que na fotografia o poder de autenticação do real se sobrepõe ao poder de representação, atenta para o fato de que o sujeito, ao saber que está sendo observado pela objetiva de uma máquina fotográfica, pode alterar o seu comportamento, assim como estar suscetível aos interesses do fotógrafo. Muitas dessas fotos eram apresentadas como se fossem espontâneas, quando, na realidade, eram posadas e talvez até mesmo tiradas em situações sugeridas pelos fotógrafos. Além do mais, é preciso considerar, como salienta Barthes, o papel exercido pela câmera na manifestação de determinados comportamentos pelas folionas, sabendo que suas imagens poderiam estampar as revistas, e, portanto, como se deixavam fotografar e como queriam ser vistas. Essas questões, além das relacionadas ao caráter

mercadológico das fotografias de imprensa, não podem ser desconsideradas na análise do material e se devem perscrutar as razões que motivaram a seleção e o destaque a determinado tipo de imagem.

Sobre a disseminação do uso de biquínis nos carnavais, a escritora Rachel de Queiroz, em sua crônica habitual na revista *O Cruzeiro*, na sessão “Última página”, sugere que: “Fantasia de índio é fresca e sai da obrigação de biquíni que já está enchendo [...]”²⁶⁹. Com efeito, o uso de biquínis na folia parecia irreversível. No campo da música, o *strip-tease* continuou com *Garota monoquíni*, de 1965, em que a mulher é presa por fazer um *topless* em uma praia. Apela-se para o delegado para que a tal menina fosse inocentada:

A garota monoquíni
 Que beleza de menina
 Foi à praia sem confete
 Só levou a serpentina
 Seu delegado (oi)
 Solte a menina (oi)
 Que foi à praia (oi)
 De serpentina (oi)
 Se fosse feia (oi)
 Tava indecente (oi)
 Mas sendo boa (tá)
 Tá inocente...

Na canção em pauta, a nudez é aceita e até mesmo incentivada por se tratar do corpo de uma moça jovem e bela. O mesmo não aconteceria em relação às mulheres mais velhas e rotuladas como “feias”. A composição de Braguinha revela, assim, que a exposição do corpo não era possível para todas as mulheres, somente para aquelas que mantinham os corpos que se esperavam ver nas praias: jovens, magros e bronzeados. O desnudamento total do corpo feminino foi representado em *Ilha do Sol*, de 1966, pela dupla João de Barro e Jota Júnior. Inspirando-se na ilha localizada na Baía de Guanabara em que vivia a dançarina exótica Luz del Fuego, adepta do nudismo e fundadora do primeiro clube naturista do Brasil, os compositores pregavam nesta marchinha a liberdade plena do corpo:

Liberdade, liberdade
 Eu vou pra Ilha do Sol
 Pois quem fica preso em casa
 É marisco ou caracol

Já foi biquíni
 Foi monoquíni

²⁶⁹ QUEIROZ, Rachel de. Menina de Carnaval. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 21, p. 130, 29 fev. 1964.

Amanhã o que será?
 Liberdade, liberdade
 Nerisquíni do Leblon a Guarujá!

Considerando o cenário musical do período, essas canções nada mais eram do que exceções carnavalescas, sobretudo observado-se o caráter de transição da época. De acordo com Rodrigo Faour²⁷⁰, jornalista e crítico musical, em obra em que analisa, por meio da música popular brasileira, as mudanças dos nossos costumes e comportamentos afetivos e sexuais, nesse período era comum que canções mais progressivas coexistissem com músicas retrógradas. Até então havia predominado no universo musical brasileiro músicas em que a mulher era representada como infiel, ingrata, fútil, por vezes desagradável, leviana e afeita a pancadas. A mulher esposa/dona-de-casa/mãe, ao estilo de Amélia e Emília, era exaltada nas canções e a única a ser valorizada.

Em fins da década de 1950, com a bossa nova, uma mulher mais leve, solar e agradável começa a aparecer nas letras das músicas, resultado não somente de um novo tipo de música, mas também da emergência de mulheres mais liberadas. A canção *Garota de Ipanema*, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, lançada em 1963, é exemplar da “espécie de paradigma da mulher carioca: bonita, esportiva, articulada, cheirando a sabonete, com um infalível senso de humor e dona de sua vida”²⁷¹. Outras canções, no entanto, estavam atreladas a visões mais tradicionais de mulheres, trazendo inclusive alguns tabus como o da virgindade²⁷² e o de ficar solteira²⁷³. As músicas da Jovem Guarda exemplificam muito bem o caráter de transição do período, uma vez que suas letras podiam ser machistas, transparecendo inclusive a influência dos filmes americanos e de seus jovens rebeldes, com Erasmo Carlos cantando *Vem quente que eu estou fervendo*, *Minha fama de mau* e *Carango*; românticas, ao

²⁷⁰ FAOUR, Rodrigo. *História sexual da MPB: a evolução do amor e do sexo na canção brasileira*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.

²⁷¹ CASTRO, Ruy. *Carnaval no fogo: crônica de uma cidade excitante demais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 162.

²⁷² Sucesso nas vozes de Milton e Tito Madi em 1960, a música “Menina moça”, de Luiz Antonio, serviu como advertência para as moças que mantinham relações sexuais antes do casamento e assim corriam o risco, conforme a mentalidade predominante da época, de ficarem decepcionadas e talvez sozinhas: “Você botão de rosa/Amanhã a flor mulher/Joia preciosa cada um deseja e quer/De manhã banhada ao sol/Vem o mar beijar/Lua enciumada noite alta vai olhar/Você menina moça/Mais menina que mulher Confissões não ouça/Abra os olhos se puder/Tudo tem seu tempo certo/Tempo para amar/Coração aberto faz chorar/A lua, o sol, a praia, o mar/Missão de Deus/A vida eterna para amar”. ANTONIO, Luiz. *Menina moça*. Disponível em: <<http://www.vagalume.com.br/tito-madi/menina-moca.html>>. Acesso em: 21 abr. 2016.

²⁷³ A canção “Passaporte para titia”, de João Roberto Kelly, gravada por Doris Monteiro em 1961, aborda um tipo de mulher mais intelectualizada que não se deixava envolver amorosamente por qualquer rapaz, fato este que justificava a possibilidade de ficar solteirona em uma sociedade na qual o casamento ainda era visto como essencial para a felicidade feminina, conforme demonstra a letra da música: “Garota diz que veio de Paris/E foi noiva de um conde/Não casou porque não quis/Não olha pra rapaz de pouca idade/ Pra ter personalidade/Sempre torce o nariz/Garota nunca deu o seu coração/ Todo dia bate um papo/Só na base de Platão/Garota cheia de filosofia/Sua pinta é o próprio/Passaporte pra titia”. FAOUR, op. cit., p. 127.

retratar as decepções amorosas, as dificuldades das garotas em arrumar um namorado “bom partido” e o desejo de ter alguém, como demonstram as canções de Celly Campello *Estúpido Cupido*, *Broto Certo* e *Querido Cupido*; ou até mesmo trazer um pouco mais de ousadia em canções nas quais as mocinhas apareciam decididas e com uma postura mais agressiva em relação ao namorado, como em *Prova de Fogo*, sucesso na voz de Wanderléa²⁷⁴.

Rodrigo Faour, por meio de outros exemplos musicais, evidencia o quanto a sociedade da década de 1960 estava presa aos valores estabelecidos em períodos anteriores e como as mudanças no campo da moral, irreversíveis por um lado, sucederam-se de maneira gradual e lenta. O final da década de 1960 já sinalizava algumas dessas transformações. A virgindade, até então entendida como necessária para a mulher conseguir um bom casamento, começava a se tornar obsoleta, assim como a crença de que cabia ao homem o controle da mulher. Embora a maioria das mulheres ainda se casasse virgem, tornou-se possível o surgimento de uma música como *Juliana*²⁷⁵, de Antonio Adolfo e Tibério Gaspar, que alcançou a segunda colocação no IV Festival Internacional da Canção, da TV Globo, em 1969, abordando, mesmo que de forma sutil, a “descoberta do sexo por uma mulher”²⁷⁶. A revolução sexual brasileira estava somente começando e algumas dessas mudanças já transpareciam nas letras das canções. Em um período no qual Leila Diniz destacava-se como exemplo de mulher livre, ainda com poucas partidárias, vale a pena explorar um pouco mais a suposta permissividade da década, comumente representada como liberada.

2.2 – A tensão moral dos anos 1960 e os limites da liberação sexual feminina

No livro *1968: o ano que não terminou*, o jornalista Zuenir Ventura evidencia os novos padrões de comportamento adotados na época por parcela da juventude brasileira, sobretudo a intelectualizada, acusada de subversiva pelos militares. Segundo o autor:

A moda – ou a vida que “pregava” essa geração de jovens mulheres entre vinte e trinta anos – consistia em questionar os valores institucionais que

²⁷⁴ FAOUR, op. cit., p. 129-132.

²⁷⁵ “Num fim de tarde, meio de dezembro/Ainda me lembro e posso até contar/O sol caía dentro do horizonte/Juliana viu o amor chegar/A lua nova perto da ribeira/Trançava esteiras sobre os araçás/Entrando em relva seu corpo moreno/Juliana viu o amor chegar/Botão de rosa perfumosa e linda/tão menina ainda a desabrochar/Pelos canteiros do amor primeiro/foi chegada a hora do seu despertar/E a poesia então fez moradia/na roseira vida que se abria em par/Entre suspiros junto à ribeira/Juliana viu o amor chegar/E Juliana então se fez mulher/E Juliana viu o amor chegar”. ADOLFO, Antonio; GASPAS, Tibério. *Juliana*. Disponível em: <<http://www.lettras.com.br/#!antonio-adolfo-e-a-brazuca/juliana>>. Acesso em: 21 abr. 2016.

²⁷⁶ FAOUR, op. cit., p. 136.

davam sustentação ao que chamavam com desdém de “casamento burguês”: a monogamia, a fidelidade, o ciúme, a virgindade. [...] A disposição dessas jovens mulheres era, pelo menos, não repetir o erro de suas mães. Elas não queriam ser tão infelizes quanto julgavam ter sido a geração anterior. [...] As mutações desses tempos de ruptura deveriam passar pela destruição do que viera antes – fossem tabus, resistências, preconceitos, mas também os legados da emoção. Agiam como se à vontade correspondesse sempre o desejo²⁷⁷.

As mudanças mencionadas por Ventura não atingiram igualmente todas as classes sociais e gerações. Ao se pautar nas reflexões feitas por Carmem Silva – psicóloga, colunista da revista *Claudia* e importante divulgadora da Revolução Sexual –, Ventura elucida a complexidade cultural e comportamental existente no período:

As mulheres de quarenta anos, por exemplo, ainda estavam presas aos tabus do passado recente e a uma hipócrita santificação da maternidade, que dava ao homem o alibi de que precisava para buscar fora de casa, nos prostíbulos ou na casa das amantes, o livre exercício de sua sexualidade e de suas fantasias. Havia coisas que ele só podia fazer na rua. O dever legitimava a sexualidade dela; o direito sancionava os abusos dele²⁷⁸.

O que havia de comum entre os jovens das camadas médias e intelectualizadas era a vontade de experimentar – alguns no âmbito político, outros no comportamental. No entanto, em um período ainda inicial de mudanças mais expressivas, discursos ambíguos e ações muitas vezes contraditórias constituíam-se como parte do universo desse segmento jovem. De acordo ainda com Zuenir Ventura, a revolução sexual brasileira começou pela teoria, perceptível no aumento de livros, artigos e palestras que versavam sobre o assunto, para posteriormente ser realizada na prática. Neste primeiro momento “falava-se e escrevia-se mais do que se fazia sexo”, em uma clara demonstração de que a “liberação era mais aparente do que real”. Outra evidência disso é o conselho de Heloísa Buarque de Hollanda para a sua também amiga de vanguarda Marília Carneiro: “a gente tem que fingir que dá para os caras, mas a gente não tem que dar para os caras”²⁷⁹.

A juventude queria romper com os valores estabelecidos, estivessem esses relacionados ou não a tabus, resistências e preconceitos, mas, como é possível perceber na fala de Hollanda a ruptura dessas normas não era muitas vezes fácil de ser realizada, ainda mais quando havia sobre si a cobrança de apresentar comportamentos, atitudes e posturas mais livres em conformidade com os novos tempos e com o fato de ser jovem, o que

²⁷⁷ VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013, p. 32-34.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 38.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 36-39.

significava, para determinado grupo social, o dever de promover as necessárias transformações no campo político, moral e sexual.

Embora as alterações nos costumes e nos padrões comportamentais estivessem em decurso em diversas partes do mundo a partir da segunda metade da década de 1960, no Brasil, o sociólogo e filósofo Paulo Sérgio do Carmo, amparado em outros estudos, considera que foi somente no final da década de 1970 que “aumentou o contingente da juventude que viveu momentos de sexo, surfe, praia, drogas e rock and roll”²⁸⁰. Sendo assim, ao contrário do que se imaginava para o período, o carnaval funcionava como momento de transgressão de costumes tradicionais e também de afirmação de novos valores em construção na época. Esse entendimento, no entanto, não é compartilhado pelo jornalista Ruy Castro, que percebeu nas mudanças relacionadas à revolução sexual um aniquilamento do caráter transgressor do carnaval:

Com toda a sua euforia transgressora, ele [o carnaval] dependia de uma certa inocência circundante para existir. Claro. Pois, sem essa relativa inocência, o que haveria para transgredir? E inocência foi o que o mundo mais perdeu a partir da década de 60. O Carnaval viu-se subitamente dispensável como pretexto para a esbórnia. Suas grandes atrações, como os beijos roubados na multidão, a sensualidade suada nos salões e nas ruas, a comunhão de mãos e carnes acima e abaixo do umbigo, as fantasias de árabe sem cueca por baixo, os bailes que se prolongavam a dois ou a quatro nos apartamentos – tudo isso era pinto comparado ao que a classe média passou a fazer, sem problemas e sem culpas, durante todo o ano. A própria nudez esvaziou-se. Quem queria saber de uma perna saindo de um sarongue ou de um par de seios entrevisto de relance se tinha à vista um milhão de biquínis nas praias num domingo de verão? E o que era a ousadia das garotas no baile do High Life diante da liberação de uma geração inteira de moças? O Carnaval perdera o sentido. Parecia o fim de uma longa e linda tradição do Rio. E, então, enquanto os saudosistas olhavam para ontem e suspiravam, as escolas de samba tomaram conta do pedaço – e, a partir de 1970, salvaram o Carnaval²⁸¹.

Ruy Castro desconsidera que as mudanças comportamentais não atingiram naquele momento todos os grupos sociais e, tendo em vista somente o Rio de Janeiro, nem mesmo todos os bairros da capital. O jornalista menciona os comportamentos mais livres das classes médias facilmente perceptíveis nas praias e nos bares da zona sul do Rio de Janeiro. Entretanto, não é possível tomar a parte pelo todo e ignorar o que acontecia, por exemplo, em outras partes do Rio, como na zona norte. Aliás, Nelson Rodrigues pautava-se nas diferenças entre as zonas norte e sul do Rio de Janeiro para criticar os novos costumes. Procurando

²⁸⁰ CARMO, op. cit., p. 409.

²⁸¹ CASTRO, op. cit., p. 107-108.

caracterizar a zona norte do Rio em matéria escrita para a revista *Manchete*, em 1966, Nelson Rodrigues afirmava que:

Sair de Copacabana e mergulhar numa piscina da Zona Norte é uma experiência que vale a viagem. É como se o sujeito estivesse recuando no tempo, voltando a 1940. Na Zona Sul, parecemos caminhar para a folha de parreira, ou talvez menos. Eu já morei na Zona Norte e posso lhes contar. [...] Se der uma volta turística pelas piscinas da Zona Norte, há de verificar que, lá, não existe o biquíni. Só maiô. [...] Por aí se vê que a Zona Norte, ao contrário da Sul, preserva a sua timidez e vê o biquíni como uma audácia²⁸².

Além disso, como já salientado, durante parcela significativa da década de 1960 alguns padrões morais estabelecidos em períodos anteriores continuavam em plena vigência, coexistindo com os novos valores em construção na época e tão somente superados por estes na década seguinte (ainda que de modo parcial). Mesmo entre as camadas médias as mudanças comportamentais geravam, muitas vezes, práticas controversas. No entanto, a nudez a que Ruy Castro se refere nos idos de 1960, que acabou, em sua interpretação, com a razão de ser do carnaval, é a mesma que incomodava tanto Nelson Rodrigues: a mulher de biquíni. A nudez era ainda parcial e com o tecido usado para a confecção de um biquíni na época seria possível, de acordo com Zuenir Ventura, fabricar hoje aproximadamente três fios-dentais, tal era o tamanho do referido traje de banho.

A respeito das mudanças em curso na época, a revista *Manchete*²⁸³, do dia 24 de dezembro de 1966, divulgou os resultados de uma pesquisa encomendada ao IBOPE sobre as 24 horas da vida da mulher carioca. De acordo com a matéria, 500 mulheres, de diversas camadas sociais e de vários bairros, foram entrevistadas com o objetivo de averiguar seus hábitos e costumes. Embora a revista não tenha esclarecido com maiores detalhes o perfil social das entrevistadas pelo IBOPE e os bairros pesquisados, no que diz respeito à questão profissional a pesquisa concluiu que duas em cada três mulheres que trabalhavam fora de casa preferiam ser exclusivamente donas de casa, caso pudessem. Ainda de acordo com a pesquisa, apenas 15% das mulheres que trabalhavam o faziam por questão de gosto.

Quanto às relações afetivo-amorosas, a pesquisa demonstrou que 20% das mulheres entrevistadas tiveram experiências vistas como interessantes no dia do inquérito, sendo estas mais frequentes entre as solteiras do que entre as casadas. No caso das solteiras, o IBOPE

²⁸² RODRIGUES, Nelson. Rio. A Zona Norte como ela é. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 766, p. 65, 24 dez. 1966.

²⁸³ MUGGIATI, Roberto. 24 horas na vida de nossas mulheres. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 766, p. 160-163, 24 dez. 1966.

constatou que foi uma relação com alguém que conheciam há muito tempo para 55% das entrevistadas, que conheceram há pouco tempo para 32% e 13% para aquelas que conheceram alguém no dia da pesquisa.

Ainda sobre o assunto, a pesquisa constatou que entre as carícias recebidas por essas mesmas mulheres encontram-se beijos (87%), abraços (74%) e outras (5%). É possível inferir por meio desses dados que as mulheres solteiras não eram assim tão liberadas como seria possível supor para o período ou que as mulheres não se sentiam à vontade para responder com sinceridade esse tipo de questionamento. A pesquisa buscou também investigar o grau de infidelidade entre as mulheres casadas. Nesse caso, o instituto de pesquisa averiguou que uma em cada dez mulheres casadas marcou encontro com outro homem. Esse e outros dados levantados situaram a taxa de infidelidade em 10%, subindo para 15% entre as mulheres mais ricas. É perceptível uma mudança significativa em termos de carícias nos encontros das mulheres casadas em comparação com os das mulheres solteiras. As carícias entre as casadas seguiram a seguinte ordenação: beijos (95%), abraços (82%) e outras (66%). A pesquisa, apesar de não esclarecer o número exato de mulheres entrevistadas de cada grupo social e não dar informações relacionadas à faixa etária, possibilita depreender que persistia ainda certo conservadorismo moral no que se refere à existência de relações sexuais antes do matrimônio, pelo menos na sua expressão na ocasião da entrevista do IBOPE.

No início do ano seguinte, a revista *Manchete* publicou uma matéria sobre a vida dos chamados “brotos”, jovens entre 13 e 17 anos, com o objetivo de perscrutar suas inquietações, pensamentos e gostos. A revista ressalta a desenvoltura e a desinibição dessas jovens, por exemplo, para falar de sexo e trocar suas experiências. No entanto, o periódico, em tom moralista, chamou atenção para as supostas “geladas” em que as jovens se envolviam, como relacionar-se com homens casados e desiludir-se logo depois da descoberta ou manter relações sexuais durante um namoro sem significância e perder possivelmente um casamento futuro pelo fato de não ser mais virgem. Os depoimentos obtidos dos “brotos” e os comentários do autor da matéria procuram demonstrar a “inconsequência” da juventude e, de certa forma, alertar para as ações tomadas nessa fase da vida, mesmo que ironicamente:

E as conversas dos brotos? Posam de sabidas, botam banca e... falam de sexo. Assunto predileto. Trocam impressões, checam as suas descobertas. Ouviram cantar o galo, coitadinhas, mas não sabem onde. E não se dão por achadas. Vão derramando a sua sapiência, e falam das coisas mais disparatadas. Tocam de ouvido, os brotos. São tão sabidas, que muitas delas caem numa “gelada”, como esta de 17 anos, que agora está passando pelo maior aperto: “Namoro um rapaz de 24 anos e ele quer se casar. Amo-o

intensamente, mas me sinto vil e mentirosa, ocultando dele – tão bom e sincero – que não sou a santa que ele pensa que sou. Aos 14 anos dei um passo em falso, indo atrás da conversa de um vigarista. Eu não sabia nada da vida. Pensava que sabia, mas era uma boba. Nunca falei a ninguém da minha infelicidade. Agora me arrependo de ter agido tão insensatamente. Mas aos 14 anos, nós, as mocinhas, achamos que não temos mais nada que aprender, que já somos donas do nosso nariz e que não precisamos dos conselhos dos mais velhos...”²⁸⁴

Embora ambas as matérias da revista *Manchete* retratassem a vida das mulheres cariocas, uma vez que as pesquisas empreendidas restringiam-se somente à cidade do Rio de Janeiro, seus resultados eram estendidos para todo o Brasil. Com esse entendimento, a primeira matéria traz um título bem elucidativo: “24 horas na vida de nossas mulheres”. Embora os questionamentos do IBOPE estivessem voltados especificamente às cariocas, em alguns momentos a matéria dispensou a comparação entre a zona sul, o Centro, e os subúrbios da Leopoldina e da Tijuca para referir-se aos resultados como hábitos da mulher brasileira. De acordo com o antropólogo Fabiano Gontijo, existe:

[...] uma espécie de ideologia (sutil) da carioquice permeando os escritos da maioria dos cientistas sociais e intelectuais brasileiros (de todos os tempos), que generaliza os traços cariocas para o resto do Brasil, transformando-os em traços culturais nacionais, formadores da própria ‘identidade nacional brasileira’...”²⁸⁵.

As matérias em questão trazem também esse entendimento no que diz respeito aos gostos e hábitos femininos, ou seja, esses elementos são generalizados e considerados formadores da identidade feminina como um todo. No terceiro capítulo desta tese tal discussão será empreendida com mais profundidade, assim como o caráter mais ousado comumente atribuído às mulheres cariocas, especialmente no que se refere à sua participação nos carnavais.

De qualquer forma, os depoimentos obtidos e selecionados pela revista *Manchete* sobre a vida dos “brotos” demonstram que determinados comportamentos da juventude ainda eram vistos, no final da década de 1960, como inconsequentes e passíveis de julgamentos diversos. A prática sexual antes do casamento ainda era condenada por muitos, bem como a separação entre sexo e amor, entendida como típica das mulheres consideradas “prafrentex”. Mesmo em meio às suspeitas remanescentes de períodos anteriores, muitas jovens questionaram e divergiram dos antigos costumes, embora seja conveniente lembrar que não é

²⁸⁴ OS BROTOS. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 770, p. 44, 21 jan. 1967.

²⁸⁵ GONTIJO, Fabiano. Carioquice ou carioquidade? Ensaio etnográfico das imagens identitárias cariocas. In: GOLDENBERG, Mirian. *Nu & Vestido: dez antropólogos revelam a cultura do corpo carioca*. Rio de Janeiro: Record, 2002, p. 74.

adequado considerar pensamentos e atos da juventude como exemplos da sociedade total.

A tensão moral presente na década de 1960 podia ser observada também nos discursos e nas posturas contraditórias e, por vezes, excludentes da imprensa do período. Um exemplo é a revista feminina *Claudia*, publicação iniciada no país em 1961 e voltada para as mulheres de classe média urbana, especialmente as casadas e mães. Embora a revista contasse a partir de 1963 com os textos de Carmen da Silva, psicóloga e escritora, que discutia na coluna *A arte de ser mulher* a sexualidade feminina, os novos espaços e papéis ocupados pelas mulheres e as relações entre estas e os homens, recomendava, de modo paradoxal, “recato e virgindade antes do casamento, fidelidade feminina, paciência e resignação diante do marido adúltero”²⁸⁶. Assim, os velhos e os novos valores em construção na época combinavam-se nessa e em outras publicações que, mesmo sugerindo antigos costumes, não podiam “ignorar as mudanças em curso” sob o risco das leitoras não mais se identificarem com as mensagens veiculadas.²⁸⁷

Considerada pela jornalista Dulcília Buitoni, no momento em que escreveu sua obra *Mulher de papel: a representação da mulher na imprensa feminina brasileira*²⁸⁸, como a mais conhecida “pensadora feminina” em termos de comunicação de massa, Carmen da Silva notabilizou-se pelos posicionamentos libertários para a época, ao compreender, por exemplo, que o casamento deveria basear-se em uma relação mútua e igualitária entre os pares e defender o papel ativo que as mulheres deveriam assumir em todos os aspectos de sua vida.

Em relação às mudanças no âmbito da sexualidade, em setembro de 1970, Carmem da Silva reconheceu que o Brasil não tinha realizado até aquele momento, de fato, uma revolução sexual:

[...] o brasileiro em geral pensa e exerce o sexo em moldes tradicionais e patriarcais. Continuam gozando de ampla aceitação os velhos chavões do tempo da vovó: a mulher foi feita para casar – virgem, naturalmente pois as outras os homens só querem é para se divertir; mãe é sagrada; ‘certas coisas’ não se fazem com a mulher legítima”²⁸⁹.

O texto de Carmen demonstra que no final de 1970, apesar de o sexo ser um assunto de destaque, ainda persistia na sociedade brasileira certo conservadorismo. No mesmo artigo,

²⁸⁶ LUCA, op. cit., p. 456.

²⁸⁷ Ibid., p. 457

²⁸⁸ BUITONI, Dulcília. *Mulher de papel: a representação da mulher na imprensa feminina brasileira*. São Paulo: Loyola, 1981.

²⁸⁹ SILVA, Carmem da. Revolução sexual?. *A arte de ser mulher*. *Claudia*, s/p, setembro de 1970 *apud* GELLACIC, op. cit., p. 84.

Carmen afirma ainda que “[...] a óptica da m^oça carioca ou paulista não é a mesma da jovem do interior; o mundo da universitária é muito diferente do da industriária ou comerciária da mesma idade...”²⁹⁰. A escritora e psicóloga atesta ainda que as mudanças no âmbito da sexualidade, além de não atingirem naquele momento a sociedade como um todo, restringiam-se a uma pequena parcela da população, composta pelas jovens dos grandes centros urbanos.²⁹¹

A historiadora Carla Bassanezi Pinsky também constata o papel precursor desempenhado por algumas mulheres no período, no entanto, ao contrário de Carmen Silva, considera especificamente as “garotas zona Sul”, do Rio de Janeiro, e as “da rua Augusta”, em São Paulo. Além disso, observa que o ideal de virgindade foi superado consideravelmente somente décadas depois dos questionamentos das mulheres dos anos 1960, o que demonstra, uma vez mais, que as mudanças relacionadas à sexualidade ocorreram aos poucos, fato este que não elimina a relevância das transformações do período em estudo:

[...] as “garotas zona Sul” (do Rio de Janeiro) ou as “da rua Augusta” (em São Paulo), de classe média ou alta, que colocavam em questão o ideal de virgindade já no início dos anos 1960, abriam caminhos para o que, duas ou três décadas depois, seria um comportamento “normal”, quando a obrigatoriedade da virgindade para as solteiras estaria completamente “fora de moda”²⁹².

É importante salientar que os novos padrões morais e sexuais em construção na época, combatidos pelas camadas mais conservadoras da sociedade, desenvolveram-se durante o processo de modernização empreendido pelos militares. Assim, esses, mesmo que indiretamente, contribuíram para a mudança nos costumes. Além da repressão, censura e tortura, os militares foram os responsáveis pela reorganização da economia brasileira e pela aceleração da internacionalização do capital. O crescimento do parque industrial e do mercado interno de bens materiais não foram as únicas consequências da política econômica adotada no período, já que o mercado de bens culturais também se fortaleceu²⁹³.

Além disso, na década de 1970, a televisão assumiu a missão de integrar a nacionalidade, a fim de viabilizar o próprio projeto militar, sendo que para tanto houve significativos investimentos em infraestrutura de telecomunicações. Acreditava-se que o

²⁹⁰ SILVA *apud* GELLACIC, op. cit., p. 84.

²⁹¹ GELLACIC, op. cit., p. 84.

²⁹² PINSKY, Carla Bassanezi. A era dos modelos flexíveis. In: _____; PEDRO, Joana Maria (Org.). *Nova História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2012a. p. 513-543, p. 516.

²⁹³ ORTIZ, op. cit., p. 114.

território brasileiro precisava de um veículo de comunicação abrangente, como a televisão, para “unificar no plano do imaginário o povo brasileiro”. Assim, seria mais fácil, segundo a ótica dos militares, afastar qualquer ameaça subversiva dos comunistas. A TV Globo, pela adesão ao regime e pela “competência empresarial”, tornou-se a preferencial dos governantes que esperavam que ela informasse e entretivesse, mas, acima de tudo, pacificasse e unisse o país diante de tensões e desigualdades²⁹⁴.

O papel desempenhado pelos meios de comunicação na formação ou solidificação dos novos paradigmas comportamentais da época, especialmente a televisão e suas telenovelas, é ressaltado por Marcelo Ridenti quando afirma:

Embora reproduzindo estereótipos sobre a mulher, em particular, e a sociedade, em geral, elas ajudaram a difundir, país afora, certa abertura comportamental vigente nas classes médias e altas brancas metropolitanas, cujo cotidiano retratavam, como a quebra do tabu da virgindade feminina antes do casamento, a aceitação das uniões não legalizadas, o sexo por prazer, a possibilidade de separações e novos matrimônios. Contrariavam-se interesses mais conservadores, como aqueles da Igreja Católica, que continuou sendo a religião mais importante do Brasil nesse período, mas perdendo cada vez mais espaço para outras, como as neopentecostais²⁹⁵.

A capacidade da televisão de representar os valores morais em construção na época é abordada também pelo jornalista Eugênio Bucci, que considera significativa a forma como as novelas, por exemplo, “inventariaram, consolidaram e sistematizaram o repertório da vida privada brasileira”. O autor, no entanto, demonstra a postura ambígua assumida pela Rede Globo na consolidação dos novos costumes, ao constatar que:

[...] de um lado, ela soube evitar, na criação das obras de ficção, a paralisia conservadora típica dos censores do regime militar no que se referia aos padrões morais da vida íntima; de outro, evitou também, na programação em geral, valer-se de apelos mais grosseiros ou pornográficos. O “padrão globo de qualidade” constituiu uma forma para a construção de um imaginário pátrio que era, ao mesmo tempo, um tanto desobediente e flexível nas esferas íntima e privada e absolutamente conservador e servil nos campos político e econômico²⁹⁶.

Ao menos no campo ficcional, a TV contribuiu para a difusão de novos

²⁹⁴ BUCCI, Eugênio. Ainda sob o signo da Globo. In: _____; KEHL, Maria Rita. *Videologias: ensaios sobre televisão*. São Paulo: Boitempo, 1994. p. 220-240, p. 222-223.

²⁹⁵ RIDENTI, Marcelo. Cultura. In: REIS, Daniel Aarão (Coord.). *Modernização, ditadura e democracia (1964-2010)*. Rio de Janeiro: Objetiva; Madrid: Fundación Mapfre, 2014. v. 5. p. 233-283, p. 240. (História do Brasil Nação: 1808-2010).

²⁹⁶ BUCCI, op. cit., p. 229 -230.

comportamentos em voga na época, tendo inclusive enfrentado problemas com a censura e com os segmentos mais conservadores da sociedade, que a entendiam como colaboradora na dissolução dos costumes.

Com o propósito de investigar a participação das mulheres nos carnavais cariocas da década de 1960 – embora seja importante assinalar que este assunto não findou aqui, uma vez que será retomado em aspectos pontuais em outros momentos desta tese – fez-se necessário, no presente capítulo, compreender os padrões morais e sexuais da época. Como demonstrado, ainda que importantes mudanças estivessem em curso na década de 1960, muitas delas relacionadas à conquista de uma maior liberdade do corpo feminino, a partir, por exemplo, da utilização da minissaia e da calça *jeans* – não obstante essas vestimentas estivessem em diversas regiões do Brasil restritas às mulheres jovens e solteiras –, algumas regras morais estabelecidas em épocas anteriores continuavam a persistir, a moldar comportamentos e a coexistir com as transformações então em processo no país.

Tendo em vista o espaço de transgressão propiciado pela festa carnavalesca, muitos comportamentos já existentes, mas que ainda eram compreendidos pela ótica do preconceito e da estigmatização, encontravam lugar para sua expressão, mesmo que críticas continuassem a ser feitas e estivessem presentes nas próprias revistas incumbidas de realizar a cobertura dos folguedos, por meio das cartas de leitores e dos comentários diversos. Assim, o carnaval permitia às mulheres, em um período de transição de costumes, a transgressão de normas morais ainda muito rígidas, como aquelas que proibiam no âmbito da folia o uso do biquíni.

O desenvolvimento dos meios de comunicação e a consolidação de uma cultura de massa, na qual representações sexuais eram difundidas, acabaram, por fim, favorecendo os questionamentos concernentes à sexualidade e às mudanças no campo da moral. Nesse contexto, o corpo, sobretudo o feminino, adquiriu um novo aspecto a partir da sua integração na própria era das massas. A industrialização e a mercantilização crescentes, associadas à expansão do interesse pela moda, contribuíram para a construção de uma nova moralidade que ganhou expressão significativa no Rio de Janeiro, local onde a temperatura elevada e as praias favoreceram o desnudamento dos corpos.

Nesse cenário, o corpo, progressivamente, foi se transformando em símbolo da própria liberação sexual e moral, na medida em que mudanças nesse campo se sucediam e muitos dos princípios em construção passaram a ser difundidos pela imprensa, bem como pela publicidade. Essas questões – concernentes especialmente à década de 1970 – serão examinadas e aprofundadas no capítulo a seguir, com o propósito de possibilitar inferências a

respeito da especificidade das mulheres nas celebrações momescas, considerando as próprias transformações nos carnavais do período e as percepções das revistas e jornais selecionados quanto à temática em estudo.

CAPÍTULO 3 – Sexualidade e desnudamento do corpo feminino nos carnavais dos anos 1970

Dando prosseguimento às discussões sobre a temática em estudo, sobretudo no tocante à década de 1970, com a ampliação dos significados e práticas resultantes da liberação sexual da segunda metade dos anos 1960, consequência do surgimento da pílula anticoncepcional e das mudanças nos costumes, neste capítulo serão debatidas especificamente as transformações nos papéis femininos propiciadas pela revolução sexual e pelos movimentos feministas, relacionando as modificações nesse campo às alterações no próprio carnaval carioca por meio da cobertura da imprensa selecionada. Para uma parcela da sociedade brasileira, as interdições e limitações existentes em épocas anteriores no campo da moral tinham definitivamente ficado para trás no decorrer dos anos 1970, embora estivéssemos em plena ditadura militar com o predomínio da censura e da repressão. As praias mais consagradas da cidade do Rio de Janeiro representavam, pelo seu cenário mais livre, as próprias modificações comportamentais do período, além de revelar as transformações no modo de se vestir naquela cidade, o que acabou por servir de modelo para outras localidades brasileiras.

No entanto, como já explorado no capítulo anterior, as modificações no âmbito da moralidade ocorreram aos poucos e em meio a diversos avanços e recuos. Um exemplo representativo de certo conservadorismo ainda arraigado na sociedade brasileira do início dos anos 1970 foi o fato de Leila Diniz ter sido duramente criticada por posar grávida de biquíni na praia de Ipanema, em 1971. A atitude da atriz fora entendida como um atentado ao papel sagrado da maternidade, manifestado na roupa escolhida para as fotos, pouco condizente com a nobre missão de ser mãe. Este acontecimento é significativo das suspeições que ainda recaíam sobre o corpo feminino no começo da década de 1970²⁹⁷.

Apesar das importantes mudanças no papel da mulher verificadas no período, como o aumento de sua participação no mercado de trabalho, a conquista de novos espaços na sociedade e na política, a liberação dos costumes, as novas formas de relacionamento entre os sexos e a flexibilização da moral sexual, é relevante destacar, como demonstra Mary Del Priore, que os adultos dos anos 1960 foram educados por “pais extremamente conservadores” e regras de comportamento muito “estritas lhes devem ter sido inculcadas”²⁹⁸.

²⁹⁷ SANT’ANNA, Denise Bernuzzi de. Sempre bela. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (Org.). *Nova História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2012. p. 105-125, p. 119.

²⁹⁸ DEL PRIORE, op. cit., 2012b, p. 302.

Além disso, estruturas de longa duração continuavam presentes, e, em plena década de 1970, conforme mostram os debates levantados por Priore, o lar ainda era entendido como o lugar da mulher, e a vida pública, como espaço primordial das ações masculinas²⁹⁹. É importante destacar, contudo, que outras representações de mulheres também foram feitas no período, incorporando os novos papéis sociais assumidos pelo feminino. Embora as mulheres continuassem a ser vistas como mães e esposas, não eram mais definidas exclusivamente por essas funções. A contestação de antigos valores e as conquistas alcançadas no período permitiram novas possibilidades de realização à mulher.

A própria “revolução sexual”, sentida mais intensamente no Brasil na década de 1970 promoveu uma flexibilização dos costumes e comportamentos anteriormente condenados tornaram-se recorrentes³⁰⁰. Tais movimentos de transformação do papel da mulher foram influenciados pelo movimento feminista, que surgiu com novas contestações primeiramente na Europa e nos Estados Unidos, provocando mudanças nos padrões de comportamento das mulheres. O feminismo da década de 1960 propunha ir além da luta pela igualdade jurídica de direitos e por um maior espaço das mulheres no mercado de trabalho e na vida pública. Objetivava, principalmente, novas configurações nos relacionamentos entre homens e mulheres, garantindo a estas liberdade e autonomia para decidir sobre sua vida e seu corpo. A historiadora e cientista política Céli Regina Jardim Pinto considera essa fase do movimento feminista como libertária e rica em possibilidades para as mulheres, especialmente na Europa e nos Estados Unidos, que estavam em um momento propício para o despontar de tal movimento³⁰¹.

No Brasil, essa fase do movimento feminista, repleta de novas demandas, teve que esperar até os anos 1970 para se manifestar efetivamente, em um contexto político marcado pela repressão da ditadura militar e pela desconfiança do governo em relação às feministas, entendidas como ameaças para a moralidade da maioria das mulheres. Nesse período outras reivindicações ganhavam força, voltadas para os assuntos referentes à sexualidade (direito ao prazer) e ao corpo (aborto e contracepção). “Nosso corpo nos pertence” passou a ser o lema das mulheres que lutavam pela liberdade de decidir o que fazer com os seus próprios corpos, sem as normas e regras impostas pela sociedade.

²⁹⁹ DEL PRIORE, op. cit., 2012b, p. 302-308.

³⁰⁰ Casais não casados eram cada vez mais aceitos, já podendo circular publicamente; carícias generalizavam-se e beijos mais intensos passavam a ser sinônimo de paixão. A separação, antes motivo de crítica social, tornava-se solução para um casamento infeliz e as mulheres “começavam a poder desobedecer às normas sociais, parentais e familiares”. Ibid., p. 301-302.

³⁰¹ PINTO, Céli Regina Jardim. Feminismo, História e Poder. *Revista de Sociologia Política*, Curitiba, v. 18, n. 36, p. 15-23, jun. 2010. p. 16-17.

A respeito das mudanças vivenciadas pelas mulheres no período, Joana Maria Pedro considera que talvez a maior conquista feminina tenha sido o reconhecimento de outras formas de ser mulher, para além das funções ditas “naturais” de esposa, mãe e dona de casa³⁰². Seguindo o processo acelerado de urbanização, as lutas empreendidas e a expansão da escolaridade feminina, as possibilidades de realização da mulher ampliaram-se significativamente, passando a ser cada vez mais aceitável sua profissionalização, autonomia financeira, sexualidade e uma posição mais igualitária nas relações amorosas e conjugais.

No que diz respeito especificamente ao carnaval, nos anos de 1970, embora transgressões às regras continuassem a ocorrer, o contexto de maior liberdade sexual experimentado no período permitiu que os folguedos momescos cumprissem mais o papel de confirmar algumas das conquistas no âmbito dos costumes e da vida privada, ao mesmo tempo em que o corpo feminino passaria a ser objetificado em diversas das representações da imprensa.

A espetacularização assumida pelos desfiles a partir de 1976, especialmente com o trabalho de Joãozinho Trinta, conforme mencionado no primeiro capítulo, trouxe também outra conotação para a participação das mulheres, principalmente às de segmentos médios e altos. Com o crescimento das escolas de samba e a transmissão dos seus cortejos pela televisão, pessoas oriundas das camadas endinheiradas da população, buscando relevância pessoal em nível local e nacional, passaram a participar dos cortejos dessas agremiações. Muitos foram os participantes anônimos e personalidades de renome que desfilaram em busca de destaque social. Se antes, participar em uma escola de samba como porta-bandeira, pastora, baiana ou cabrocha significava para as mulheres de áreas pobres do Rio de Janeiro uma forma de representar sua agremiação preferida e ganhar visibilidade social, na década de 1970, figuras da *society*, como Beky Klabin, passaram a demonstrar interesse em desfilarem e exibir suas luxuosas vestimentas, alcançando ainda mais sucesso nas revistas e programas da época. Com o decorrer do tempo, características do *show business* foram incorporadas aos desfiles das escolas de samba e mulheres em trajes cada vez mais sumários passaram a se apresentar em imensos carros alegóricos³⁰³.

Acompanhando a crescente comercialização dos desfiles, é perceptível o início da glorificação do corpo feminino, especialmente da mulata, e, conforme estudo de Maria Isaura Pereira de Queiroz, da transformação do corpo da mulher carnavalesca em mercadoria exibida e cobiçada. Em relação aos festejos de salão, o biquíni, em seu formato clássico, antes

³⁰² PEDRO, op. cit., 2012, p. 256.

³⁰³ VALENÇA, op. cit., p. 64.

considerado transgressor no ambiente carnavalesco, ganhou uma versão ainda mais ousada: a tanga. De modo geral, os biquínis eram tolerados contanto que estivessem disfarçados com lantejoulas. Além disso, com a proibição do *topless* nos carnavais, as mulheres procuravam demonstrar seus corpos por meio de transparências ou de “fantasias” que pudessem expor, mesmo que parcialmente, os seios. Se ainda no período anterior discutia-se o carnaval somente sob o viés da quebra da hierarquia e da subversão na manifestação de comportamentos vistos como avançados, como o desnudar de uma perna e de uma barriga, em fins dos anos 1970, no entanto, procurava-se explicar o papel do carnaval na explosão do sexo e do erotismo. A profusão de corpos *seminus* nos desfiles das escolas de samba e nos festejos de salão no final do período em estudo suscitaram os seguintes questionamentos: houve um esvaziamento do significado da nudez (mesmo que a parcial) em fins da década de 1970? Quais corpos foram priorizados nas coberturas dos festejos carnavalescos pelas revistas *O Cruzeiro* e *Manchete*? E o carnaval ainda funcionava como momento de transgressão para essas mulheres?

3. 1 – Corpo, beleza e ousadia na representação da mulher carioca

Antes de percorrer propriamente as representações das mulheres nos carnavais dos anos 1970 e investigar as questões há pouco levantadas, é preciso refletir quanto à imagem da mulher carioca, cujo corpo é comumente associado à beleza e à sensualidade, além de representar o espírito livre, irreverente e festivo da cidade do Rio de Janeiro, lugar percebido como formulador de identidades diversas e de comportamentos que ultrapassam as fronteiras do próprio território para serem lidos como traços culturais nacionais³⁰⁴. Para tanto se perscrutou o papel do carnaval na construção desse perfil de mulher carioca e como esse ideal feminino influenciava a cobertura que a imprensa realizava dos carnavais do Rio de Janeiro no período selecionado. Além disso, discute-se a exaltação da figura da mulata no carnaval e sua consequente relação com a própria identidade da festa momesca.

As praias cariocas – especialmente as de Ipanema e Copacabana³⁰⁵ – transformaram-se em locais privilegiados para as mudanças que ocorreram a partir dos anos 1960, considerando que transgressões a algumas das normas corporais e morais existentes no período sucederam-se nesses espaços vistos como naturalmente libertários. O fato de a atriz Leila Diniz surgir na praia de Ipanema grávida e trajando um biquíni em uma época em que

³⁰⁴ GONTIJO, op.cit., p. 74-75.

³⁰⁵ As praias de Ipanema e Copacabana são assim denominadas pelo pertencimento aos bairros de idêntico nome, localizados na zona sul da cidade do Rio de Janeiro.

mulheres grávidas evitavam frequentar esse tipo de espaço, ou optavam por usar roupas de banho que pudessem disfarçar suas barrigas, evidencia a percepção de informalidade e, portanto, de afrouxamento das regras sociais que as praias cariocas assumiam nesse contexto de modificações. Leila chocava os setores conservadores da sociedade brasileira da época por apresentar comportamentos que divergiam do esperado para uma mulher: diversos namoros, sexo livre e uma linguagem repleta de palavrões. De acordo com a antropóloga Mirian Goldenberg³⁰⁶, o corpo de Leila tornou-se modelo de transgressão e contribuiu significativamente para a construção da imagem do Rio de Janeiro como lugar de ousadia e de rebeldia dos jovens.

As atitudes de Leila e de outras garotas do período, que assim como ela viviam uma sexualidade mais livre, podem ser relacionadas, conforme descrito por Norbert Elias³⁰⁷ no estudo do processo de civilização dos costumes, à violação do autocontrole construído socialmente. Subordinar os impulsos e controlar a libido se firmavam como condutas necessárias àquelas mulheres que pretendiam se enquadrar nos padrões estabelecidos, visando à apresentação de um comportamento dito “adequado”. O autocontrole consiste então na intensa regulação das pulsões e das paixões individuais em nome de um padrão “civilizado” de comportamento, exercido não somente por outras pessoas, mas também pelo próprio sujeito, considerando que uma parte de si “proíbe e castiga o que a outra deseja”. Mulheres como Leila não se curvaram às regras existentes e não renunciaram à sua própria satisfação.

No que diz respeito, ainda, ao processo civilizador e à sua relação com o controle das pulsões, Elias assinala que o uso dos trajes de banho permitiu uma maior exposição dos corpos, exigindo dos indivíduos um significativo autocontrole de seus desejos comparado ao período em que o pudor mantinha os corpos escondidos. Em fins da década de 1920, os maiôs começaram a ser aceitos e foram em um curto espaço de tempo sobrepujados pelo tomara que caia e o duas-peças, criados em meados da década de 1930. É importante assinalar, no entanto, que o último se distinguia dos maiôs somente pela exposição da pele na altura do estômago, sem mostrar o umbigo³⁰⁸, permanecendo relativamente comportado.

Até os anos 1960, a praia de Copacabana, no Rio de Janeiro, era frequentada por garotas “modernas” que faziam uso das principais inovações no campo dos trajes de banho, uma das razões pela qual foi considerada como a mais badalada praia da época. Aliás, a praia é um dos principais elementos definidores de Copacabana e de outros bairros à beira-mar. O

³⁰⁶ GOLDENBERG, Mirian. *Toda mulher é meio Leila Diniz*. 2. ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2011.

³⁰⁷ ELIAS, Norbert. *O processo civilizador: uma história dos costumes*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

³⁰⁸ PRADO, Luís André do; BRAGA, João. *História da moda no Brasil: das influências às autorreferências*. São Paulo: Disal; Pyxis Editorial, 2011, p. 144.

desenvolvimento do bairro de Copacabana se deu relativamente rápido, visto que a sua ocupação ocorreu de modo sistemático somente no final do século XIX, como consequência da inauguração do Túnel Velho, em 6 de julho de 1892, ligando Botafogo a Copacabana. No século XX o bairro cresceu juntamente com a cidade do Rio de Janeiro, que verificava uma significativa expansão industrial, e, assim, a partir de 1940, Copacabana foi passando aceleradamente por um processo de verticalização, que permitiu aos poucos o aumento da população do bairro.

O período de maior crescimento populacional de Copacabana foi a década de 1960, resultado do deslocamento de pessoas de nível econômico mais reduzido para o bairro em busca das diversões propiciadas por um local praiano, das comodidades dos serviços, da facilidade de condução, entre outros fatores, mesmo que para tanto fosse preciso morar em apartamentos pequenos. Em estudo sobre a Copacabana dos anos 1970, o antropólogo Gilberto Velho³⁰⁹ verificou as razões que motivaram pessoas de lugares diversos a buscar o bairro para morar. Partindo da análise de entrevistas realizadas com os moradores do condomínio Estrela, localizado na Rua Bolívar, entre os Postos 4 e 5 de Copacabana, e com copacabanenses não residentes no edifício, o pesquisador procurou constatar as categorias, denominadas por ele de unidades mínimas ideológicas, que apareciam com maior frequência nas respostas aos seus questionários.

Entre as principais categorias mencionadas para residir em Copacabana, é possível destacar a existência de um intenso comércio no bairro, considerado, por vezes, como o melhor do Rio, a presença de parentes, a maior liberdade vivenciada naquela localidade, a modernidade relacionada aos comportamentos apresentados e aos divertimentos propiciados como cinema, teatro e praia, a variedade em termos de coisas para fazer e ver e a facilidade de vivência em um lugar com tantos atrativos. Velho constatou ainda que essas unidades mínimas ideológicas foram construídas a partir do princípio de oposição. Assim, algumas representações típicas do bairro somente foram possíveis com base em um referencial, como por exemplo “a alegria de Copacabana se opondo à tristeza do Grajaú, ou a liberdade da Zona Sul se opondo ao ‘abafamento’ da Zona Norte”³¹⁰.

Das pessoas pesquisadas que não moravam em Copacabana e expressaram o desejo de mudar de residência, todas citaram como preferência os bairros de Copacabana e Ipanema. O autor percebeu que, para determinados setores das camadas médias, Copacabana passou a representar um lugar “cafona”, “sujo”, entre outros predicados negativos, enquanto Ipanema

³⁰⁹ VELHO, Gilberto. *A utopia urbana: um estudo de antropologia social*. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 67.

era definida cada vez mais como um local moderno e melhor para se viver, traduzindo a hierarquia dos bairros e da própria sociedade. De acordo com Velho, essa visão permaneceu “como um fator de estímulo ao deslocamento espacial, a novas despesas e investimentos”³¹¹. De fato, nas décadas de 1960 e 1970, Ipanema apareceu como o local símbolo das mudanças comportamentais e culturais do Brasil do período, além de abrigar muitos dos jovens ditos de “vanguarda”. É possível perceber por meio da pesquisa de Velho, e de outros estudos sobre os jovens da década de 1970, que ser qualificado como de “vanguarda” em um período de intensas mudanças no âmbito da moral apresentava-se como um valor relevante para as camadas médias da zona sul do Rio de Janeiro.

A respeito da importância do bairro de Ipanema e de seus habitantes para a quebra dos padrões tradicionais de conduta a partir da liberação do corpo e da sexualidade nas décadas de 1960 e 1970, a antropóloga Marisol Rodriguez Valle considera que:

A praia serve como o cenário privilegiado das imagens mais emblemáticas do passado de Ipanema, como a da atriz Leila Diniz grávida de Ipanema; a do ex-guerrilheiro Fernando Gabeira de “tanga” tomando uma limonada ou a de um grupo de mulheres com os seios à mostra, rodeadas de repórteres e de curiosos [...]. São muitas as representações evocadas pela palavra “Ipanema”, podendo designar tanto estilos de vida “livres”, “transgressores” e “modernos” quanto “boêmios”, “criativos” e “informais”. De uma maneira ou de outra, “Ipanema” é uma categoria repleta de significados³¹².

Ao mesmo tempo em que a praia de Ipanema se notabilizava pelos comportamentos transgressores de seus frequentadores, um novo modelo de mulher estava sendo construído na época acompanhando as próprias mudanças em curso. O corpo feminino apresentado nas praias cariocas da zona sul e, de maneira especial, na de Ipanema, é de uma mulher que se mostra seminua. Porém, o que diferencia ainda mais a mulher carioca do restante das brasileiras é o fato de ser vista como naturalmente bela, jovem e livre. Um exemplo dessa representação típica em relação à carioca é a canção “Garota de Ipanema”. Nessa música, composta ainda em 1962, a beleza da mulher ipanemense é ressaltada, sobretudo pela apresentação de um “corpo dourado”, de uma ginga especial, percebida “a caminho do mar”, que ultrapassa o espaço daquela praia para definir a mulher brasileira em geral, de tal forma a se tornar “um dos produtos culturais nacionais que mais contribuem para a construção da

³¹¹ VELHO, op. cit, 1975, p. 89.

³¹² VALLE, Marisol Rodrigues. Ipanema e suas modas: passado x presente. *Cadernos de Campo*, São Paulo, v. 13, n. 13, p. 47-60, 2005. p. 50-54.

imagem da beleza feminina brasileira em outros países”³¹³.

Essa representação da mulher carioca também pode ser estendida à sua participação nos carnavais e ao próprio caráter dos festejos no Rio de Janeiro. Os folguedos momescos eram considerados mais animados e ousados, sobretudo em comparação aos carnavais paulistas, e a imprensa difundia essa ideia fundamentada nas fantasias utilizadas e na manifestação de determinados comportamentos pelos foliões. Tendo em vista essa imagem construída dos carnavais cariocas, os periódicos procuravam registrar situações que pudessem mostrar a irreverência dos festejos e a inversão dos valores estabelecidos. As mulheres ganhavam destaque nas coberturas dos festejos carnavalescos, sobretudo nos bailes fechados, enquanto os homens apareciam sem maior expressão nessa forma de brincar o carnaval, obtendo mais espaço nas matérias relativas às escolas de samba, embora seja conhecido o papel desempenhado pelo sexo masculino na organização dos folguedos de modo geral.

O carnaval contribuiu para a construção da imagem diferenciada da mulher brasileira, alicerçada em grande medida na representação da própria carioca, elaborada significativamente no período em estudo. A respeito do assunto, Cláudia da Silva Pereira e Germano Andrade Penalva consideram que:

Faz parte da subversão do carnaval, também, a alegria – a alegria da permissividade, de poder parecer um quando se é outro. A mulher que desfila exibindo seu corpo nas ruas do carnaval, portanto, é alegre e transgressora, e a alegria é uma das características que compõe esse imaginário da mulher brasileira bela e jovem. A mulher carioca, seminua, que se exhibe sem medo no carnaval é, portanto, um capital simbólico da cultura brasileira, que reúne juventude e uma alegria jovial³¹⁴.

Sede do império português e capital federal até 1960, o Rio de Janeiro se destacou pelo cosmopolitismo, o que influenciou a manifestação de comportamentos mais independentes por parte das mulheres dessa localidade em comparação com as moças de outros lugares do país. Ruy Castro, em *Carnaval no fogo*, atenta para essa questão:

Tanto ou mais do que os negros, imigrantes e mestiços, as mulheres estrelaram revoluções fascinantes no Rio entre 1830 e 1930. Enquanto, nas províncias, a brasileira média continuava condenada a usar véus e a passar o dia em casa rezando, a carioca acostumou-se a sair para olhar vitrines, a fazer seus vestidos na modista, a ir ao teatro, a sentar-se em confeitarias para tomar chá ou sorvete, a almoçar ou jantar fora e a ser levada de volta para

³¹³ PEREIRA, Cláudia da Silva; PENALVA, Germano Andrade. Nem todas querem ser Madona: representações sociais da mulher carioca, de 50 anos ou mais. Estudos feministas, Florianópolis, v. 22, n. 1, p. 173-193, 2014. p. 176.

³¹⁴ Ibid., p. 177.

casa por um cavalheiro. Aproveitou também aqueles cem anos para criar uma imprensa feminina, participar das causas republicanas, escrever poesia erótica, infiltrar-se em profissões “masculinas”, fundar associações feministas e lutar pelo direito ao voto [...]. E foi a primeira a sair à rua usando calças compridas, vestidos sem costas e tomara-que-caia. Mas só chegou a isso depois que suas avós e bisavós cumpriram uma longa pena – mais de duzentos anos – de clausura e opressão³¹⁵

No que se refere a períodos posteriores da história do Brasil, o jornalista Ruy Castro, em seu propósito de assinalar o pioneirismo das mulheres cariocas em diversos campos da vida social e moral, sem embasar, contudo, as suas asserções, considera que:

No Brasil, a mulher carioca foi a primeira a fazer um curso superior, a trabalhar fora, a ter um salário e um carro, a fumar em público, a se separar do marido e, em vez de entrar para um convento, a achar isso ótimo e ir viver a vida. Estou falando de um número considerável de mulheres de classe média no começo do século XX, não de casos isolados que podem ter acontecido anteriormente, aqui ou ali. Foi também, na década de 50, a primeira a pôr um biquíni, enfiar-se na camisa social do irmão, amarrá-la na altura do umbigo e ir à praia vestida desse jeito num dia de semana, atravessando ruas cheias de homens engravatados a caminho do escritório. Naquele tempo, isso era ousadia suficiente. Mais até do que ir grávida e de biquíni à praia, com o barrigão à mostra – como fez a carioca Leila Diniz em fins dos anos 60, inaugurando uma prática que, de tão inocente, seria logo adotada pelas mulheres mais convencionais. Muito antes disso, nos anos 40, a carioca já tinha sido a primeira a alugar apartamento e morar sozinha, a não dar bola para a virgindade e, invertendo um jogo masculino de séculos, a escolher quais homens eram “para casar” e quais eram “para namorar”. Naturalmente, tudo isso hoje é rotina. Mas gosto de pensar que, quando foram tomadas pela primeira vez, essas e outras atitudes envolviam um certo risco e havia no Rio mulheres dispostas a corrê-lo³¹⁶.

A imprensa selecionada para este estudo contribuía para a reiteração da representação das mulheres cariocas como diferenciadas, especialmente aquelas em contato frequente com as praias, ou seja, as da zona sul. Em matéria intitulada “Rio: mais parece um céu no chão”, a revista *Manchete* de 30 de janeiro de 1971 procurou associar a beleza da cidade à feminina, a ponto de considerar o Rio de Janeiro como a cidade-mulher:

Bilac dizia que inteligentes eram os que viviam em Paris. Mas hoje, para quem gosta de viver bem, o quente é o Rio, onde pelo menos – como afirma a propaganda turística – há sol, mar e bom-humor [...]. É que êsse negócio de cheia de encantos mil é uma verdade tão clara que não há quem deixe de sentir tôda a mágica atração dessa cidade-mulher. Capítulo à parte é a carioca. Defini-la é difícilimo. Explicá-la é impossível (mais fácil é explicar

³¹⁵ CASTRO, op. cit., 2003, p. 137-138.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 127-128.

a um inglês o que é “ponto facultativo”). Melhor é senti-la. De preferência em dois lugares: na praia ou no carnaval. É quando elas atingem sua plenitude. Não há nada mais bonito do que uma carioca saindo do mar. Não há nada mais sensacional do que uma carioca (se fôr mulata, melhor) sambando no pé. Ipanema nem se fala. Ipanema é a síntese de quase tudo isso e mais alguma coisa. Todos os subúrbios e a Zona Norte inteira que nos perdoem, mas Ipanema é fundamental³¹⁷.

O Brasil é conhecido como um país sexualmente desinibido, resultado de uma construção histórica realizada a partir do imaginário europeu e dos relatos de viajantes e cronistas estrangeiros que aqui estiveram e incorporada pela sociologia de Gilberto Freyre³¹⁸. Como parte desse imaginário, a cidade do Rio de Janeiro, sobretudo pela sua importância histórica e representatividade, tornou-se a própria personificação desse predicado. O clima tropical da cidade e a sua natureza exuberante favoreceram, em grande medida, o desvelamento dos corpos e, conseqüentemente, a construção de uma moralidade mais liberal, que se beneficiou igualmente do cosmopolitismo propiciado pela relevância política da cidade e pela expressiva presença de estrangeiros.

Embora reconheça as características territoriais expostas anteriormente como fatores naturalmente indutores à exposição dos corpos, a historiadora e antropóloga Maria Luiza Heilborn³¹⁹ considera o entendimento do processo civilizatório brasileiro como fundamental para a real compreensão do despojamento dos corpos em nosso país. Em comparação com a França – na qual os corpos são menos permeáveis ao contato, resultado de um processo civilizatório em que as fronteiras entre o público e o privado foram definidas de modo mais preciso, o que acabou por construir um domínio de interioridade até então desconhecido pela humanidade – o Brasil apresenta-se como um lugar de uso corporal acentuado no estabelecimento das relações, sejam elas de âmbito privado ou público. A autora ressalta a importância da hipótese da cordialidade brasileira, da indefinição entre as esferas pública e privada, da descrição da nossa sociedade como “quente” e “aberta ao contato” na caracterização da própria identidade nacional, conforme a literatura sociológica brasileira representada pelos trabalhos de Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda e Roberto DaMatta³²⁰.

Esse aspecto da identidade nacional brasileira manifesta-se, portanto, nas formas de relacionamento, nos gestos, nas interações amorosas e no próprio modo de lidar com o corpo.

³¹⁷ SÉRGIO, Renato. Rio mais parece um céu no chão. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 980, p. 76-88, 30 jan. 1971.

³¹⁸ FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala*. 51. ed. São Paulo: Global, 2006.

³¹⁹ HEILBORN, Maria Luiza. Corpos na cidade: sedução e sexualidade. In: VELHO, Gilberto (Org.). *Antropologia urbana: cultura e sociedade no Brasil e em Portugal*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999. p. 98-108.

³²⁰ *Ibid.*, p. 99.

O Rio de Janeiro, enquanto modelo desse atributo nacional, teve em suas mulheres as principais representantes do imaginário coletivo construído a respeito da sensualidade e da sexualidade femininas, principalmente quando se refere à sua participação nos festejos carnavalescos. A matéria citada anteriormente, por exemplo, menciona os ambientes em que a personalidade da carioca era mais bem expressada: a praia e o carnaval. Ambos se apresentavam como espaços legitimadores para o desvelamento dos corpos – por suas características intrínsecas – e para a manifestação de comportamentos informais. Embora saliente a beleza e o jeito de ser da carioca, de um modo geral, a matéria destaca o bairro de Ipanema por sua significância para a época e também naquilo que se relaciona ao comportamento feminino revelado em suas areias, bares e ruas.

Até 1960, segundo Gilberto Velho³²¹, Copacabana³²² se distinguiu perante outros bairros da zona sul do Rio de Janeiro por seu caráter cosmopolita, moderno e como um dos maiores centros de consumo do país na época, conforme salientado anteriormente. No entanto, a partir da década de 1960, o bairro passa a sofrer um processo de desvalorização financeira e simbólica resultante do crescimento de outros bairros da zona sul, como Ipanema e Leblon. De acordo com Gilberto Velho, “[...] Ipanema passa a disputar a primazia, embalada, por sua vez, por manifestações artísticas, produção cultural e novos tipos de marketing”³²³. Sendo assim, a garota de Ipanema – parafraseando a canção de Tom Jobim e Vinícius de Moraes – era percebida como diferente das demais, ou, em outros termos, como a própria síntese da essência da mulher carioca.

Para Marisol Goia³²⁴, não é possível compreender a representação de Ipanema como um lugar solar, informal, alegre e espontâneo da cidade do Rio de Janeiro sem considerar o encontro que existia naquela localidade entre pessoas anônimas e famosas. As atitudes de Leila, já explicitadas neste trabalho, e de Gabeira, que ousou aparecer na praia de Ipanema trajando uma tanga – pouco condizente com a sua condição masculina e de ex-guerrilheiro e militante de esquerda –, somente adquiriram um caráter subversivo porque ocorreram em um local já “carregado de significado”. De acordo com a interpretação de Goia, a praia de

³²¹ VELHO, Gilberto. Os mundos de Copacabana. In: VELHO, Gilberto (Org.). *Antropologia urbana: cultura e sociedade no Brasil e em Portugal*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999. p. 11-23.

³²² Na década de 1920, Copacabana já era um bairro importante da cidade, que se beneficiava do discurso médico de valorização da praia por questões de saúde e sociabilidade para a formação de um estilo de vida diferenciado, mais informal e esportivo, na comparação com os padrões tradicionais da sociedade patriarcal ainda existentes no início do século XX. A construção de edifícios, que passaria então a caracterizar o bairro, ocorreu sobretudo a partir da Segunda Guerra Mundial, tendo sido Copacabana o primeiro bairro residencial do Brasil a apresentar prédios como tipo de habitação preponderante. Como resultado dessas transformações, a população do bairro também cresceu, atingindo aproximadamente 250 mil em 1970. *Ibid.*, p. 11-13.

³²³ *Ibid.*, p. 15.

³²⁴ GOIA, Marisol. Modos e modas de Ipanema. In: GOLDENBERG, Mirian (Org.). *O corpo como capital: gênero, sexualidade e moda na cultura brasileira*. 2. ed. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010. p. 39-53.

Ipanema foi a responsável pela notoriedade pública dos atos de Leila e Gabeira, embora reconheça que seus comportamentos transgressores tenham contribuído igualmente para que a praia alcançasse ainda mais fama, passando a ser considerada “espaço da ousadia, da rebeldia e da liberdade dos jovens”³²⁵.

A edição da revista *Manchete*, de 08 de março de 1975, procurou elencar os fatores que levaram o bairro de Ipanema a conquistar tamanha projeção ainda na década anterior:

No princípio era o areal. Um vasto e grande areal, habitado por pescadores, que construíram suas choupanas entre cajueiros e pitangueiras. Depois, o dono do areal, José Antônio Moreira Filho, segundo Barão de Ipanema, loteou o latifúndio. Em pouco tempo, seguindo o exemplo da explosão de Copacabana, surgiu um bairro que atraiu a classe média do Rio. Nos 40 ali já se encontrava bem plantada a pequena burguesia carioca, gozando de paz, tranquilidade, boa praia e muito silêncio. Nos anos 50, alarmados com a precoce poluição urbana de Copacabana, chegaram os artistas e escritores que seguiam o exemplo de Aníbal Machado e Lúcio Cardoso, velhos moradores do bairro. Na década de 60, o encontro inevitável dos intelectuais com uma saudável geração de jovens, fruto do bom comportamento da burguesia afluyente, culminou na formação da subcultura de Ipanema. Na praia e nos bares, os artistas, a geração dourada e a dos *hippies de boutique* criaram um clima que em pouco se transformou em mito³²⁶.

Refletir, mesmo que em poucas linhas, sobre as peculiaridades do processo civilizador brasileiro e sobre a hipótese da cordialidade nacional, talvez ajude a explicar a construção da representação da carioca da zona sul como diferenciada, sobretudo a ipanemense³²⁷, bem como a relação das mulheres cariocas com os festejos carnavalescos, já que sua participação nos carnavais sempre foi vista como mais ousada. É sabido que o intelectual Sérgio Buarque de Holanda, ao pensar a identidade nacional brasileira na década de 1930, elaborou o conceito de “homem cordial”, expressão retirada de uma carta do escritor Ribeiro Couto a Alfonso Reyes, e apresentada em seu primeiro livro, *Raízes do Brasil*.

Nas edições posteriores da obra, de acordo com os estudiosos do assunto, Holanda fez questão de esclarecer que o homem cordial, aquele que se esgueira de qualquer ordenação impessoal e que manifesta o desejo de estabelecer intimidade mesmo na esfera pública – faltando-lhe a polidez tão marcante no convívio social de outras sociedades – não constitui, no entanto, um traço fixo da nacionalidade brasileira. Era, antes, uma configuração histórica

³²⁵ GOIA, op. cit., p. 62-63.

³²⁶ IPANEMA de sol a sol. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 1.194, p. 62, 08 mar. 1975.

³²⁷ Esta imagem está fundamentada significativamente na existência de mulheres que, assim como Leila Diniz, frequentavam bares, bebiam, fumavam e usavam seus corpos de um modo mais livre.

determinada, relacionada à família patriarcal e ao universo agrário³²⁸. O autor acreditava, portanto, que essa condição seria dissolvida no decorrer do tempo à medida que a sociedade brasileira se afastasse de suas raízes rurais com a crescente urbanização e a necessária modernização política e econômica.

Essa característica do povo brasileiro, a cordialidade, ou seja, o estabelecimento de relações próximas, íntimas, mesmo na esfera pública, que deveria ser impessoal, teria permanecido como parte integrante do cotidiano e da definição do próprio homem nacional, apesar das mudanças decorridas. A cordialidade pode ser relacionada, ainda, à representação tão presente no imaginário coletivo das mulheres cariocas como ousadas. Conforme salientado pela antropóloga Maria Luiza Heilborn,

[...] a hipótese da cordialidade brasileira, longamente descrita pela nossa sociologia, vem em apoio para explicar os usos sociais dos corpos no Brasil e serve para iluminar, no caso da cidade do Rio de Janeiro, o lugar que ela ocupa como cenário propiciador da sexualidade e da sedução³²⁹.

Os habitantes do Rio de Janeiro são comumente representados como livres, informais, sedutores, espontâneos, apreciadores da cultura da praia e de tudo aquilo que ela representa. No entanto, são as mulheres cariocas que expressam de forma mais significativa as características “típicas” da localidade, talvez por faltar-lhes a polidez já tão ausente no convívio social brasileiro. Nas palavras de Holanda, a polidez “equivale a um disfarce que permitirá a cada qual preservar intatas sua sensibilidade e suas emoções”³³⁰. Dessa forma, a polidez poderia funcionar como uma forma de resistência e de defesa ante a sociedade. A mulher carioca, por sua vez, não necessitaria da máscara da polidez para esconder suas emoções e outros sentimentos relacionados à esfera íntima e privada, sobretudo por estar inserida no universo das praias e do carnaval, que por suas características intrínsecas oportunizam a “transformação do espaço social público numa grande casa”. Isso não significa dizer, entretanto, que as regras morais e sociais existentes são anuladas, mas constituem objetos de transgressão. Essa violação, aliás, coexiste com as normas públicas de moralidade, que são mais facilmente rompidas no âmbito doméstico. Nessa perspectiva de interpretação, a singularidade da mulher carioca estaria na facilidade para transgredir, pelo menos a da zona sul, como é mais uma vez apreendido pelo periódico *O Cruzeiro*:

³²⁸ ROCHA, João Cezar de Castro. Um conceito ou um baixo contínuo? Venturas e desventuras do homem cordial. Posfácio de Raízes do Brasil (ed. crítica). In: HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 457-463, p. 458.

³²⁹ HEILBORN, op. cit., p. 99.

³³⁰ HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 255.

A carioca fuma tranquilamente na rua, usa os biquínis mais minis do Brasil, toma chope, desinibida, gosta de liberdade e tem uma pitadinha de charme diferente, que a torna única no mundo. Pelo menos a carioca da Zona Sul, porque a da Zona Norte já não é assim. Lá a moça ainda leva acompanhante quando vai ao cinema com o namorado e frequenta a praia sábado de tarde de rolinho e papelote na cabeça, porque a noite será de baile.

Mas é no Rio também que, para a alegria nacional, inventou-se a mulata, esta instituição tão carioca, “um monumento de ondulação, provocante” [...]. Há um trinômio que carioca gosta, que completa a própria paisagem do Rio: o futebol, a mulher e o carnaval [...] ³³¹.

Se as mulheres cariocas eram recorrentemente representadas como mais ousadas no campo da sensualidade e da sexualidade, as mulatas seriam a própria personificação dessas características, considerando a valorização que o “corpo miscigenado” adquiriu a partir da década de 1930. Em fins do século XIX, o pensamento que predominava entre a elite e os teóricos da identidade nacional era de que o Brasil encontraria entraves para o seu desenvolvimento devido à mestiçagem existente. Ser carioca, nesse período, apresentava uma conotação negativa relacionada à figura do mulato e do capoeira, considerados representantes do comportamento malandro e, portanto, alvos de medidas de controle e de uma política saneadora. Essa situação se modificaria complementemente nos anos 1930, quando o mulato, símbolo da degenerescência da nação, foi elevado a ícone nacional, possível naquele momento pela substituição do conceito de raça pelo de cultura ³³². É importante ressaltar que nos anos 1930 o samba deixou de ser visto como música marginal e passou a ser caracterizado como ritmo nacional, enquanto os desfiles das escolas de samba eram oficializados em 1935, o que significava o início do recebimento de uma subvenção pelas agremiações filiadas à União das Escolas de Samba. A identidade brasileira calcada na mestiçagem cultural seria ainda mais significativa durante o Estado Novo, com a implementação de projetos oficiais.

O termo mulato(a), apesar do valor negativo, já que deriva da palavra mulo, animal híbrido “resultante do cruzamento de uma égua com um jumento ou de um cavalo com uma jumenta” ³³³, e, portanto, incapaz de se reproduzir – o que significava, em sentido mais amplo, a impossibilidade do Brasil de desenvolver-se enquanto nação –, passou a representar a síntese da brasilidade e isso relaciona-se sobremaneira à própria festa momesca. No carnaval, “a figura do mulato sambista, malandro, esperto e cheio de ginga juntou-se à figura da mulata

³³¹ KUCK, Claudio. Rio de carnaval, futebol e mulher. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 06, p. 64, 06 fev. 1969.

³³² ABREU, Regina. A capital contaminada: a construção da identidade nacional pela negação do “espírito carioca”. In: LOPES, Antonio Herculano (Org.). *Entre Europa e África: a invenção do carioca*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, Topbooks, 2000. p. 167-185, p. 169-170.

³³³ MULO. In: DICIONÁRIO Online de Português. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/mulo/>>. Acesso em: 20 ago. 2016.

cabrocha, faceira e sensual”³³⁴, sendo esta última elemento chave para a construção da imagem da sexualidade presente nos folguedos.

Embora a imagem da mulata “fácil”, objeto sexual do senhor, produzida durante o período escravocrata, tenha adquirido, na primeira metade do século XX, outros sentidos relacionados à sua transformação em símbolo da brasilidade mestiça, ainda assim permaneceu com o estereótipo de mulher sensual e disponível. Essa representação da mulata se fazia presente na cobertura da imprensa a respeito dos folguedos momescos, já que era no carnaval que a mulata supostamente desempenhava melhor o seu papel de mulher-sedução. O assunto serviu de ensejo para charges das revistas ilustradas, o que demonstra o peso da mulata no imaginário carnavalesco, como é possível perceber nas charges analisadas na sequência.



Figura 8 – Charge “Turistas e Mulatas”³³⁵

³³⁴ ABREU, op. cit., p. 170.

³³⁵ CLÁUDIUS. Turistas e mulatas. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 881, p. 146, 08 mar. 1969.

Esta charge, de 1969, publicada na revista *Manchete*, é representativa da comercialização do carnaval, verificada na imagem pela presença da imprensa na cobertura dos folguedos, de um ônibus de turismo voltado ao acompanhamento dos festejos, do comparecimento de uma suposta autoridade estrangeira, identificada pela palavra *mister* – forma respeitosa de tratamento na língua inglesa –, além do título “de melhor do mundo” atribuído ao carnaval brasileiro. Porém, o cerne da charge não é tanto o carnaval em si, mas a beleza e a sensualidade da mulata brasileira.

Na primeira parte da charge, um senhor de aparente importância é sabatinado por um jornalista quanto às suas impressões em relação ao desfile das escolas de samba, aos folguedos de salão e ao caráter do próprio carnaval, demonstrando, no entanto, pouco interesse em responder aos questionamentos. A situação modifica-se quando o repórter pergunta ao entrevistado se ele tinha constatado a inexistência de preconceito racial no país, ideia esta associada à de “democracia racial”, formulada ainda nos anos 30 por Gilberto Freyre, e se haveria algum tipo de preconceito racial de sua parte. O efeito cômico surge da resposta do *mister*: “*meu filho, eu não tinha quando vim e agora tenho! Agora só gosto de mulatas*”. A palavra “agora” é reiterada duas vezes, a primeira para indicar o tempo da fala, e a segunda para introduzir uma oração “que faz oposição ou restrição ao que foi dito anteriormente”, provocando assim a comicidade da charge. A personagem identificada como um gringo utiliza o advérbio “agora” para manifestar a sua predileção pelas mulatas em detrimento de outros “tipos raciais”.

As representações a respeito do carnaval propagadas pela imprensa e, muitas vezes, construídas igualmente por ela, revelam, entre outros aspectos, as visões masculinas quanto ao caráter da festa e à atuação das mulheres no âmbito dos festejos, considerando que grande parte dos textos, registros e charges sobre o assunto era realizada por homens. Desse modo, é possível conjecturar que o carnaval e, conseqüentemente, a sua cobertura podiam ser vistos como telas para a projeção de estereótipos diversos de gênero. Não obstante o caráter crítico e humorístico próprio da charge, a exibida acima traz uma imagem desde muito tempo arraigada no imaginário social: a sensualidade irresistível da mulata e a objetificação da mulher. O conteúdo crítico da charge em questão manifesta-se sobretudo no quadro em que um turista estrangeiro, facilmente identificado pela camisa estampada, câmera no pescoço e chapéu, aparece carregando uma “bagagem”, em formato feminino, em meio a tantas outras levadas por um funcionário. Essa “bagagem” simboliza a mulher brasileira, sobretudo a mulata – representante típica do sexo feminino nacional –, perceptível em suas curvas e no

quadril mais largo, demonstrando assim a coisificação da mulher já que ela se torna um objeto do desejo masculino.

A mulata contrapunha-se no imaginário e nas suas representações recorrentes à figura da mãe de família dedicada e recatada, que não expunha abertamente a sua sexualidade. O papel de mediadora entre culturas e raças atribuído à mulata se deu exclusivamente no âmbito da sexualidade, sem vislumbrar qualquer relação com as concepções dominantes sobre os papéis femininos, como afirma a historiadora e antropóloga Sonia Maria Giacomini:

Ao desempenhar este papel mediador, ela o faz acionando seu corpo, sua sensualidade. Como mulher-corpo, mulher-sedução, a mulata se engaja em um tipo de mediação/comunicação bastante distante do modelo de mulher que viabiliza, como signo, através do casamento e das identidades de esposa e mãe, a aliança entre duas famílias. A mulata não se apresenta como um valor por referência ao grupo familiar – filha, irmã – que irá funcionar como valor-signo na mediação entre famílias, mas, ao contrário, como mulher sem família, exposta, disponível, cujo valor advém exclusivamente da sexualidade.

Na comunicação estabelecida, com efeito, a mulata opera como signo, não para instaurar o pacto entre famílias, mas entre países, povos, raças. Seu valor é o de exprimir sinteticamente a brasilidade-nacionalidade-atraves de uma sexualidade exacerbada, posto que não controlada pelos laços de parentesco no interior da família. Assim, suscita/favorece/estimula a comunicação/aliança com o Outro, o estrangeiro.

A autêntica mulata brasileira revela-se, então, a mulher sedutora por excelência – sedutora porque sensual e disponível³³⁶.

Apesar da representação da mulata no carnaval ainda permanecer no período em estudo correlacionada a uma sensualidade e a uma sexualidade mais livres em comparação com as demais mulheres, é importante assinalar que essas características não eram vistas mais como exclusivas da negra e da mulata. Como constatado pela historiadora Rachel Soihet, ainda no que se refere à segunda metade da década de 1930, em sua análise da cobertura da imprensa, das crônicas e memórias sobre o carnaval – expressões do imaginário da época, que encontravam suporte no real –, a sensualidade feminina manifestada nos festejos “torna-se visível nas mulheres de todas as cores e segmentos, que a exercem com garra invejável, negando estereótipos de longa data”³³⁷.

Atitudes desviantes dos padrões desejados eram observáveis, por exemplo, na presença de mulheres comprometidas das camadas médias que apareciam nos bailes à fantasia desacompanhadas e demonstravam descontração ao brincar com parceiros casuais. Essas

³³⁶ GIACOMINI, Sonia Maria. Beleza Mulata e Beleza Negra. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, número especial, p. 217-227, 1994. p. 220-221.

³³⁷ SOIHET, op. cit., 2003, p. 195.

mesmas mulheres eram rotuladas pela opinião pública e pelos veículos da época como “simuladoras, desonestas e infiéis” e o carnaval como um “catalisador na explosão de seus vícios”³³⁸. A autora relaciona ainda a exibição dos corpos e a expressão da sensualidade pelas mulheres, muitas das camadas médias, nos festejos carnavalescos do início do século XX à posterior emancipação feminina. O carnaval serviu, em sua interpretação, como um “balão de ensaio” para mudanças vindouras relacionadas à manifestação plena da sexualidade das mulheres, abarcando também a esfera cotidiana. Além disso, a historiadora em questão considerou as transgressões femininas evidenciadas nos festejos como contribuições importantes para o “clamor feminista” dos anos 1970, já que as conquistas nesta seara não podiam ser creditadas somente ao “restrito grupo de intelectuais dos segmentos médios”³³⁹.

Os movimentos feministas brasileiros dos anos 1970, no entanto, não enxergavam nas transgressões das mulheres inseridas nos festejos carnavalescos qualquer relação com a luta empreendida pelos movimentos no campo da liberdade corporal. Ao contrário, o desnudamento do corpo feminino – mesmo que parcial – verificado nos carnavais nos anos em estudo era visto pelos movimentos feministas não como forma de resistência, mas como sujeição das mulheres aos desejos masculinos no que se refere à percepção do corpo da mulher pelo viés do erotismo e da sensualidade.

É importante dizer que o feminismo brasileiro ligado às questões relativas ao corpo e à sexualidade demorou mais de uma década, desde os anos 1960, quando o movimento eclodiu nos Estados Unidos e na Europa, para chegar ao Brasil. Diversamente do clima europeu e norte-americano, marcado pela revolução dos costumes e pelas mudanças culturais, o contexto brasileiro era pouco propício para questionamentos dessa natureza, considerando a existência de uma ditadura militar a partir de 1964, que impunha a censura e a repressão como maneiras de combater ideias e práticas vistas como “desviantes” e “subversivas”.

Uma característica importante de diversos grupos feministas da década de 1970 foi a luta empreendida contra o regime militar tendo em vista a participação de mulheres em organizações de influência marxista, muito embora indagações relacionadas especificamente à condição feminina não tivessem tanta importância naquele contexto no qual o fim da ditadura e a possibilidade de instauração de outro regime constituíam objetivos cruciais até mesmo para posteriores transformações em outros domínios. A situação política do país tornava menos importante, na visão da esquerda brasileira, a discussão sobre assuntos não associados

³³⁸ SOIHET, op. cit., 2003, p. 194.

³³⁹ SOIHET, Rachel. Violência Simbólica. Saberes masculinos e representações femininas. *Estudos feministas*, Florianópolis, v. 5, n. 1, p. 7-29, 1997. p. 29.

à mudança de regime político. Desse modo, parecia haver, pelo menos nos anos iniciais da década de 1970, certo incômodo por parte de muitos grupos feministas em reivindicar questões associadas à sexualidade, como afirma a cientista política Céli Regina Jardim Pinto: “Enquanto no resto do mundo ocidental as mulheres procuravam discutir sua posição na sociedade, seu corpo e seu prazer, um punhado de mulheres brasileiras fazia a mesma coisa, mas pedindo desculpas”³⁴⁰.

O chamado feminismo de Segunda Onda teve que contar com o apoio da Igreja Católica no seu início, tendo inclusive que reproduzir alguns de seus discursos, já que era a instituição em que as militantes feministas encontravam proteção do terrorismo de Estado imposto com o regime militar e assim podiam, ao menos, propor ações e discutir determinados assuntos. Angariar ajuda da Igreja teve como contrapartida a limitação do movimento no que se refere a questões polêmicas, como o uso de contraceptivos. O movimento feminista, por exemplo, endossou a tese dos prováveis problemas de saúde causados pela utilização da pílula anticoncepcional como forma de desencorajar o uso do medicamento entre as mulheres sem precisar entrar em uma discussão religiosa³⁴¹.

Essa questão apareceu até mesmo no jornal feminista *Brasil Mulher*, criado em 1975. Aliás, o ano da fundação desse jornal, 1975, é considerado o marco de um momento político fundamental para o desenvolvimento dos movimentos feministas no Brasil em virtude da decisão da Organização das Nações Unidas (ONU) em defini-lo como Ano Internacional da Mulher e o primeiro ano da década da mulher. Em um país marcado até então pelo autoritarismo e pela repressão aos movimentos feministas, tal acontecimento assinalaria a entrada “definitiva das mulheres e de suas questões na esfera pública”³⁴². Não obstante este importante passo rumo à maior atuação do feminismo, o movimento no período vivia um impasse no tocante à tensão entre aquelas mulheres “que pensavam que o feminismo tinha de estar associado à luta de classes e aquelas que associavam o feminismo a um movimento libertário que dava ênfase ao corpo, à sexualidade e ao prazer”³⁴³.

Os posicionamentos do movimento feminista brasileiro começaram a mudar, de fato, a partir do contato que muitas mulheres tiveram no exílio com o feminismo internacional e, conseqüentemente, com a organização de grupos de discussão, como o Círculo de Mulheres

³⁴⁰ PINTO, Céli Regina Jardim. *Uma história do feminismo no Brasil*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2003. p. 51.

³⁴¹ PEDRO, Joana Maria. A experiência com contraceptivos no Brasil: uma questão de geração. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 23, n. 45, p. 239-260, jul. 2003, p. 254.

³⁴² PINTO, op. cit., 2003, p. 56.

³⁴³ *Ibid.*, p. 55.

de Paris, fundado em 1976. Este grupo apresentava reivindicações relacionadas aos direitos ao aborto e à contracepção, ainda pouco discutidas no Brasil, e acabou por contribuir para a formação de novos grupos e jornais feministas após o retorno de suas integrantes ao país, com a anistia, em 1979.

São perceptíveis, portanto, na década de 1970, embates ideológicos atinentes ao próprio caráter do movimento feminista brasileiro, voltado para as lutas consideradas “gerais”, relacionadas ao combate à ditadura e às mudanças sociais, e também para as pautas especificamente feministas³⁴⁴, o que torna inteligível a pouca receptividade em relação às posturas assumidas pelas mulheres nos festejos carnavalescos. Mesmo os comportamentos diversos dos padrões morais estabelecidos registrados no âmbito cotidiano não eram vistos de forma positiva pelo feminismo. Quando Leila Diniz, por exemplo, se deixou fotografar grávida e de biquíni, em 1971, tal atitude não foi lida pelo movimento feminista como uma postura de liberação, mas de submissão feminina.

É possível questionar até que ponto essas mulheres que aproveitavam o ambiente dos festejos para revelar atitudes diversas dos padrões desejados podiam ser tomadas como representantes das aspirações e desejos para o sexo feminino – em conformidade com os princípios feministas – e em que medida contribuíram para a própria emancipação feminina no sentido proposto pela historiada Rachel Soihet. No que concerne especificamente à questão da mulata, é perceptível a vinculação de sua imagem ao oposto do defendido pelo movimento feminista, haja vista sua representação típica não a relacionar a uma sexualidade livre associada unicamente à escolha da mulher, mas a uma sexualidade construída pelos homens ao longo da história como permanentemente disponível. Não obstante as transgressões das mulheres acontecerem no carnaval independentemente de “cor e raça”, a imagem predominante da mulata no imaginário coletivo não é somente da mulher sensual, mas da mulata irresistível e disponível, opondo-se, por exemplo, à imagem da mulher branca no contexto dos folguedos, que quando apreendida como disponível era em razão da sua própria liberação e vontade.

A representação da mulata, percebida como naturalmente liberada, não precisando romper com o sistema moral vigente para manifestar a sua sensualidade, encontrou respaldo na própria relação de dominação racial e sexual existente na história brasileira, como demonstra Sonia Maria Giacomini em seus estudos sobre os espetáculos centrados nas mulatas:

³⁴⁴ PEDRO, op. cit., 2012, p. 252.

A transformação de mulher negra em mulata irresistível – do ponto de vista do homem branco – reconstrói a relação de dominação, racial e sexual, enquanto resultado de atributos naturais da própria mulher negra/mulata.

Há como que uma superposição da relação de gênero e da relação de raça: a raça branca é macho, a raça negra é fêmea. Chama a atenção, neste enredo, a ausência de duas personagens: a mulher branca e o homem negro. A primeira, na verdade, está apenas aparentemente ausente, posto que sua presença é suposta num outro: o das relações familiares.

Quando ao segundo – o homem negro –, de fato está eliminado. Enquanto concorrente, enquanto um outro macho virtual, está ausente do enredo [...]. A sensualidade e o poder de sedução da mulata se completam em disponibilidade justamente por ela estar só, sem parceiro, sem companheiro³⁴⁵.

O corpo, enquanto produto de uma construção cultural, social e histórica, ganhou diversas significações no decorrer do tempo. Nos anos 1970, em muitos países ocidentais, o corpo passou a representar o próprio desejo de libertar-se, resultado das mudanças nos papéis das mulheres e das lutas feministas. Considerando a dominação masculina presente no Brasil e em outras partes do mundo, a socióloga brasileira Maria Isaura Pereira de Queiroz³⁴⁶ entende como tangível a visão recorrente a respeito da liberação das mulheres nos festejos carnavalescos, sobretudo nos bailes fechados. No entanto, a autora, que procurou demonstrar em toda sua obra o mito construído em torno do carnaval como festa da inversão da ordem e da hierarquia, questiona se a liberação no carnaval seria mais feminina ou masculina, partindo do pressuposto da comercialização do próprio corpo da mulher. Queiroz relaciona a nudez da mulher quase exclusivamente à necessidade de algumas delas de ganhar destaque e ascensão social e à transformação do corpo feminino em mercadoria exibida³⁴⁷. A autora desconsidera, assim, o papel desempenhado pela nudez na quebra de tabus e regras morais existentes em diferentes épocas.

Embora o desvelar do corpo feminino seja verificado com maior intensidade a partir da segunda metade da década de 1970, não pode ser circunscrito a esse período, já que não é possível ignorar a presença de mulheres “desnudas” nos carros alegóricos dos desfiles das Sociedades Carnavalescas ainda no século XIX. No entanto, as mulheres que se apresentavam dessa forma não eram aquelas pertencentes às camadas médias ou as ditas “moças de família”, mas as classificadas como “mundanas”, ou seja, as prostitutas e artistas de teatro³⁴⁸. Era comum que essas mulheres usassem malhas cor de carne para simular a nudez completa ou expusessem os seios com fantasias inspiradas em deuses da antiguidade greco-romana. Com o

³⁴⁵ GIACOMINI, op. cit., p. 223.

³⁴⁶ QUEIROZ, op. cit.

³⁴⁷ Ibid., p. 136-140.

³⁴⁸ SIMSON, op. cit., 1992, p. 13-14.

decorrer do tempo, outras modalidades de brincar o carnaval surgiram, como os desfiles dos corsos (carros enfeitados), dos ranchos, dos blocos e cordões (tendo estes últimos originado as escolas de samba), bem como os bailes fechados populares e os de raízes aristocráticas. De qualquer forma, o carnaval, gradualmente, permitiu às mulheres de diferentes segmentos sociais vivenciarem novas experiências, relacionadas à manifestação de uma sensualidade e de um erotismo pouco aceitos na esfera cotidiana.

É evidente, contudo, que a nudez tal qual manifestada no século XIX pelas atrizes e prostitutas demorou a se expressar entre as demais mulheres no âmbito dos festejos carnavalescos. Um desnudamento parecido manifestou-se a partir da década de 1970, como resultado das próprias modificações em curso, embora não seja possível atribuir os mesmos significados para o desnudamento feminino ao longo da história. Com a crescente comercialização dos festejos carnavalescos – consequência da entrada de dinheiro de banqueiros do jogo do bicho que assumiram as escolas de samba como presidentes ou patronos, na segunda metade da década de 1960, da venda de ingressos para os desfiles, ainda em 1962, da gravação, a partir de 1968, de discos anuais com os principais sambas-enredos das escolas e da transmissão dos cortejos por algumas estações de televisão –, os desfiles das agremiações carnavalescas, de maneira especial, passaram a interessar como fonte de renda e assim investiu-se em formas de atrair cada vez mais turistas.

Nesse contexto, o corpo da mulata inseriu-se no processo de comercialização do carnaval das escolas de samba, uma vez que muitas dançarinas passaram a participar dos *shows* turísticos de samba, como representantes do carnaval brasileiro e da sensualidade da própria festa. Com base nisso, surgiu no universo da indústria brasileira de espetáculo a expressão “mulata-*show*”, para designar a apresentação dessas mulheres pelo viés da exposição do corpo como objeto do desejo sexual. O grande nome na produção desse tipo de espetáculo foi o do empresário, apresentador de televisão e radialista Oswaldo Sargentelli, que, a partir de 1969, produziu *shows* nas casas noturnas Sambão, Sucata e Oba-Oba, contribuindo para a fixação do espetáculo destinado a turistas³⁴⁹.

Na cobertura dos festejos carnavalescos ainda do ano de 1969, a revista *Manchete* publicou outra charge do cartunista Claudius com a temática “turistas no carnaval”. Aproveitando as mudanças em curso no que se refere à comercialização do carnaval e às atenções voltadas à mulata e à suposta manifestação de sua sensualidade, Claudius satiriza, em um dos quadros da charge em questão, a construção da figura da “mulata-*show*”, ao

³⁴⁹ LOPES; SIMAS, op. cit., p. 190-191.

atribuir o adjetivo “mulata *power*” para uma mulata na praia, ou seja, em um ambiente exterior ao do carnaval. Tal “trocadilho” talvez quisesse indicar que se a mulata dos espetáculos turísticos de samba era qualificada como “*show*”, o que dizer da sua presença na praia? De qualquer forma, a charge representa o imaginário construído em torno da mulata como “mulher-sedução”.

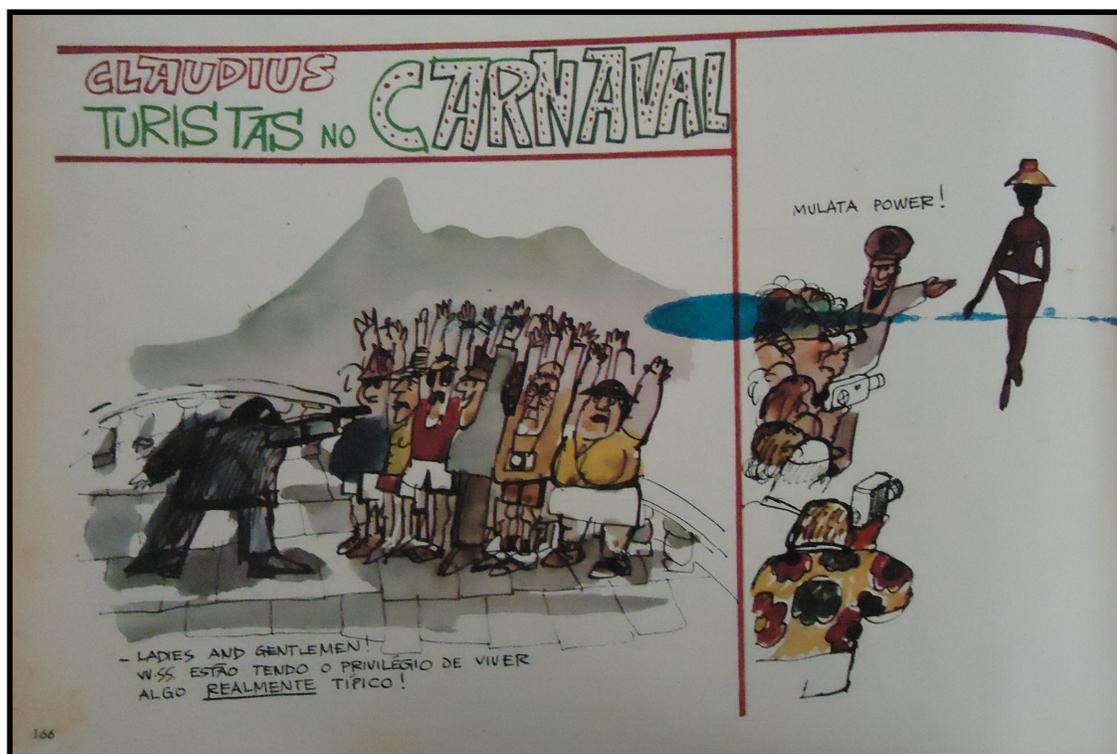


Figura 9 – Charge “Turistas no Carnaval”³⁵⁰

Assim, o desvelar do corpo feminino nos festejos carnavalescos não pode ser apreendido da mesma forma ao longo da trajetória do folguedo, haja vista as várias significações atribuídas ao próprio corpo da mulher – corpo este, aliás, objeto de repressões diversas, relacionadas ao poder, ao saber e à sexualidade, como apontado pelo filósofo Michel Foucault³⁵¹. Resistências e transgressões, no entanto, manifestaram-se historicamente, muito embora regras procurassem de diversas formas normatizar gestos, corpos e subjetividades.

³⁵⁰ CLAUDIUS. Turistas no carnaval. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 878, p. 166, 15 fev. 1969.

³⁵¹ FOUCAULT, op. cit., 1982; FOUCAULT, op. cit., 1984.

3.2 – Liberação ou objetificação do corpo feminino no carnaval?

Dando continuidade à discussão encetada e tratando, a partir de agora, especificamente dos anos 1970, torna-se imprescindível, em um primeiro momento, verificar o alcance da revolução sexual para, posteriormente, relacionar as mudanças nesse campo ao modo como as mulheres passaram a brincar o carnaval e ao tratamento dado pelas revistas selecionadas à presença das mulheres nos festejos momescos, que acompanhavam, muitas vezes, as representações correntes, relacionadas às transformações sexuais. A historiadora Roselane Neckel³⁵², ao estudar a sexualidade das mulheres nas revistas femininas e masculinas, de 1969 a 1979, inferiu que periódicos como *EleEla*: a revista para ler a dois; *Playboy*: a revista do homem e *Claudia*, embora discutissem a liberdade sexual, defendiam e incentivavam práticas vinculadas ao tema somente em relação às mulheres casadas. As solteiras recebiam algum tipo de incentivo nesse sentido apenas em *Nova*: a revista da mulher moderna.

Essas revistas, de modo geral, assumiam um papel importante na orientação sexual das mulheres, considerando que a própria sexualidade passou a ser vista como algo essencial na vida dos sujeitos, sobretudo na manutenção do casamento. Se antes a sexualidade para a mulher restringia-se à procriação, a partir dos anos 1970 passou a estar associada de forma mais concreta ao prazer. O ajustamento sexual deveria ser buscado em uma relação matrimonial e o comportamento nessa seara definia-se como o mesmo para homens e mulheres, quando, na realidade, o desejo sexual vinculado ao masculino se impunha como um padrão.

Publicações como as destacadas anteriormente acabavam por definir o que era moderno e ultrapassado em termos de práticas sexuais e inspiravam-se nos modos de vida das mulheres de São Paulo e sobretudo do Rio de Janeiro para irradiar comportamentos para o restante do país. No entanto, a censura instituída no Brasil como resultado da ditadura militar não incidia somente sobre as publicações políticas, mas também sobre aquelas de comportamento, visando regular qualquer tipo de matéria que pudesse “desestruturar a família” e colocar em xeque antigos padrões, vistos como mais adequados. Neckel percebeu em suas análises, no entanto, uma tolerância da censura em relação ao erotismo manifesto, por exemplo, nas imagens do corpo feminino registradas pelas revistas, que optaram por encobrir

³⁵² NECKEL, Roselane. *Pública Vida Íntima*: a sexualidade nas revistas femininas e masculinas (1969-1979). Tese (Doutorado em História) – Programa de Estudos Pós-Graduados em História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2004.

seios e genitália na tentativa de fugir das restrições mais severas impostas pela censura, que distinguia erotismo de pornografia. É possível apreender, portanto, a existência de certa permissividade – ainda que controlada – no campo moral nos anos abarcados pela ditadura.

Não obstante a liberdade sexual propalada no período, as mulheres apareciam nas revistas estudadas por Neckel como objetos do desejo sexual e não como sujeitos, demonstrando os limites de tal liberação no que se referia às representações da imprensa. Além disso, apesar das mudanças em andamento, a intimidade e o amor eram vistos ainda como sentimentos pertencentes ao universo feminino, tendo a imprensa exercido um papel importante na constituição das subjetividades sexuais e emocionais no período em análise.

A historiadora Gisele Bischoff Gellacic, ao investigar a sexualidade e os novos significados que o corpo feminino adquiriu entre 1961 e 1985, por meio das revistas *Nova e Claudia*, destacou o papel que a publicidade desempenhou na exposição de imagens de casais em situações de intimidade e na insinuação da nudez. O corpo feminino passou a significar a própria liberação sexual em curso e as roupas usadas na época representavam igualmente as transformações nesse âmbito. O sexo tornou-se um assunto de interesse da coletividade e chamariz para atrair os leitores e a publicidade explorou esse filão para vender suas mercadorias, associando, por exemplo, determinadas vestimentas aos ideais de liberação corporal e sexual. Gellacic demonstra como o fio de *lycra* – fibra elástica sintética desenvolvida em fins dos anos 1950 nos Estados Unidos –, usado no Brasil como principal matéria-prima na confecção de roupas íntimas, foi relacionado a tal liberação, sobretudo por sugerir liberdade nos movimentos e nas atitudes, como denota o texto da propaganda a seguir, analisado pela autora em questão:

Lycra anuncia o fim da opressão. “Lycra” em linguagem revolucionária quer dizer “basta”. Basta de limitação dos movimentos, basta de carregar sobre o corpo todo o peso de séculos de opressão. “Lycra” é a base de um empolgante movimento mundial de libertação, que traz de volta à circulação a mulher ao natural. A mulher como ela é, sem artifícios e sem inibições. Para garantir isso, “Lycra” vem com tudo o que é necessário. Usando “Lycra” você fica livre e soltinha como se não estivesse usando nada. Mas lembre-se: usando um soutien, uma cinta ou uma calcinha de “Lycra” você não estará apenas usando um soutien, uma cinta ou uma calcinha. Você estará envergando uma verdadeira bandeira contra a opressão³⁵³.

Gellacic apreendeu nesse tipo de propaganda, ao menos no início da década de 1970, um descompasso entre o texto e as imagens veiculadas, uma vez que os dizeres sinalizavam

³⁵³ GELLACIC, op. cit., p. 98.

para a liberação, enquanto as imagens demonstravam mulheres em poses mais contidas, nas quais modelos apareciam com os braços cruzados, cabeça baixa, deixando pouco do corpo à mostra que deveria, pela proposta apresentada, sugerir movimento e liberdade com a utilização de tal produto. Ao longo da década, no entanto, as mulheres ganharam na publicidade uma conotação mais sensual, principalmente nas propagandas de *lingerie*, que não mais apresentavam divergência entre a parte escrita e visual, convergindo ambas para a apreensão das mulheres pelo viés da sensualidade. A liberação sexual e corporal significou para a imprensa estudada pela autora a possibilidade de as mulheres tornarem-se ativas no campo da sedução, assumindo uma postura mais decidida e envolvente na conquista amorosa e também nas relações sexuais. No entanto, a liberação, tal qual propalada pelas revistas, não expressava de fato uma postura livre por parte das mulheres, como nos esclarece Gellacic:

Liberar o corpo, segundo a imprensa feminina, e, sobretudo a *Claudia* e a *Nova*, nunca significou ter a total liberdade de fazer o que quisesse sexualmente e sensualmente, ou ainda, não significava ter qualquer tipo de corpo. Pelo contrário, as revistas demonstravam, através de sua conversa amigável, as fórmulas, as posições, os gestos e as maneiras de ser *liberada*. E, através desse paradoxo, a sedução e a postura ativa frente à conquista amorosa e ao ato sexual se impunham como obrigação. Mais do que isso, para ter o direito a uma vida de prazeres amorosos e sexuais, a leitora tinha o dever de ter um corpo liso, sadio, jovem, magro, esportivo e sensual. Assim, as mulheres eram instigadas a trabalhar e tratar o corpo para ter uma determinada aparência, para então, poder desfrutar das novas liberdades corporais e sexuais³⁵⁴.

O corpo passou assim a se constituir como objeto da publicidade, tanto para vender uma nova técnica embelezadora quanto para veicular outros produtos, intensificando o processo de espetacularização do corpo feminino por intermédio da nudez, ainda que parcial no período aqui analisado. A historiadora Roseane Neckel verificou mudanças mais significativas nesse âmbito a partir de 1977, ao menos na publicação *EleEla*, com a exposição de imagens de mulheres em “poses mais insinuantes em camas e sofás”, sem deixar, no entanto, “ver os seios e muito menos a genitália”³⁵⁵. Apesar das revistas abordadas por Neckel e Gellacic expressarem, em maior ou menor proporção, as mudanças referentes à sexualidade e procurarem discutir o tema com as suas leitoras, a publicidade veiculada em suas páginas mostrava-se mais ousada ao abordar o assunto, associando suas mercadorias a aspectos sexuais, demonstrando assim certa permissividade por parte do regime militar, que acabava

³⁵⁴ GELLACIC, op. cit., p. 126.

³⁵⁵ NECKEL, op. cit., p. 120.

por dar maior liberdade à publicidade por enxergar ali um estímulo à economia.

Marcas de *lingerie*, como Valisère, Du Loren, De Millus, Hope e Darling, exibiam imagens e dizeres em suas propagandas que exploravam a sensualidade, além de ajudarem a construir o ideal de um corpo liberado. Em fins dos anos 1970 e início dos 1980, acompanhando de certa forma a discussão sobre o prazer e a busca do orgasmo, muitas marcas de roupas íntimas associaram seus produtos à produção de prazer. À medida que o sexo se tornava cada vez mais um produto editorial, “*closes*” de partes do corpo, como seios e nádegas, começaram a aparecer na imprensa e em suas imagens publicizadas, culminando por fim na exposição total do corpo nos anos 1980³⁵⁶.

É possível questionar, a partir dos discursos da imprensa, o que significava ser uma mulher liberada nos anos 1970: falar e praticar sexo? Demonstrar uma postura mais descontraída ou sensual em relação ao corpo? Assumir uma conduta ativa diante da sexualidade? De acordo com Gisele Gellacic todos esses elementos se tornaram símbolos da liberação feminina no período. Considerando o significado atribuído ao carnaval enquanto festejo que pela sua própria essência proporcionaria um ambiente mais livre, qual seria o impacto das mudanças no campo da moral e da sexualidade na forma das mulheres brincarem os festejos momescos e serem consequentemente representadas pela imprensa? Como a liberação, tal qual definida no período, relacionava-se ao carnaval? E se a publicidade do período se mostrava mais ousada ao explorar o tema sexualidade, a cobertura do carnaval diferenciava-se em algum aspecto disso?

Em relação aos anos 1960, os carnavais do período seguinte se destacaram pela introdução da tanga como roupa ou base para a elaboração de fantasias usadas nos festejos carnavalescos. As tangas já estavam presentes nas praias cariocas e foram transpostas para o espaço da folia, como se trouxessem a necessária atualização em termos de vestimentas e de significados, uma vez que foram associadas ao estilo cada vez mais livre das mulheres, ao menos aquelas das camadas privilegiadas. A figura seguinte apresenta uma foliona no baile do Municipal, de 1971, trajando uma tanga e, aparentemente, adesivos de flores sobre o corpo, usando-os para esconder os seios, haja vista ser proibida na época a sua exibição. Destaca-se nessa imagem o cigarro na mão da foliona, ícone da transgressão feminina há tempos, e o símbolo do gênero feminino na região genital da mulher em destaque. É muito provável que a presença das flores na composição da “fantasia” da foliona em questão estivesse relacionada ao “*Flower Power*” (Força das Flores), vinculado ao movimento *hippie*, enquanto símbolo da

³⁵⁶ NECKEL, op. cit., p. 122.

não-violência e da recusa à guerra do Vietnã pelos jovens na década de 1960. O símbolo do feminino poderia indicar a defesa do amor livre tão cara ao movimento *hippie* ou o direito da mulher ao prazer, tema discutido no período pelas feministas. O *Flower Power* ainda tinha força no início da década de 1970, inspirando possivelmente a forma com que a foliona se apresentou no baile do Municipal. As mulheres na década de 1970 se serviram de diferentes estratégias para burlar as interdições da polícia, sendo a utilização de adesivos como da mulher da imagem abaixo apenas uma delas.



Figura 10 – Foliona “hippie” no Baile do Municipal, em 1971³⁵⁷

A revista *Manchete*, em janeiro de 1973, apresentou a tanga com a alcunha “a véspera do nada”³⁵⁸, demonstrando que o desnudamento do vestuário feminino se processava em ritmo acelerado, o que acabaria por resultar, em algum momento, na completa nudez. Naquele ano a tanga destacou-se como vestimenta escolhida pelas mulheres para brincar em alguns bailes de carnaval, como por exemplo, no luxuoso e requintado Hotel Copacabana Palace, local que à primeira vista não se mostraria adequado para a utilização de uma roupa de

³⁵⁷ MUNICIPAL. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 985, p. 111, 06 mar. 1971.

³⁵⁸ CÂMARA, José Rodolpho. Tanga: a véspera do nada. *Manchete*, n. 1.081, Rio de Janeiro, p. 68-73, 06 jan. 1973.

banho como traje carnavalesco, no entanto, havia muito tempo que os dizeres do tradicional convite para o baile, no qual se exigia “traje a rigor ou fantasia de luxo”, não era respeitado por seus frequentadores. A cobertura do carnaval do Copacabana Palace, de 1973, realizada pela revista *Manchete* enfatizou o extravasamento visível naquele espaço repleto de artistas internacionais, como Rock Hudson (ator norte-americano), David Niven (ator britânico), Roman Polansky (ator, diretor, produtor, roteirista e ator de origem polaca nascido na França), Jack Nicholson (ator, roteirista e produtor norte-americano), Henri Mancini (compositor, pianista e arranjador norte-americano) e Raymond Saint-Jacques (ator norte-americano), e os comportamentos apresentados pelos seus foliões pertencentes às camadas médias e à elite:

As mulheres não precisaram apelar para golpes baixos a fim de chamar atenção. Este ano, elas tiveram a favor de sua beleza a moda da tanga, um jeito muito carioca de mostrar quase tudo sem escandalizar a ninguém.

Mais de 2.500 foliões pagaram ingresso para brincar com pouca roupa e nenhuma inibição. Este foi o melhor Baile do Copa nos últimos quatro anos.

O traje a rigor ou a fantasia de luxo eram obrigatórios, segundo os convites, mas o calor e o próprio espírito da festa encarregaram-se de dar aos foliões a característica básica do Rio: pouca roupa e muita alegria.

A polícia temia que as mulheres aproveitassem o calor da festa para dar uma de topless. Algumas tentaram livrar-se de mínima roupa que levavam, mas o Delegado José Gomes Sobrinho, sem escândalos, conseguiu convencê-las a aceitar resignadamente as disposições da Censura.

Embora proibido, o biquíni serviu de base para fantasias sumárias [...] ³⁵⁹.

Os excertos selecionados demonstram o enfoque dado pela revista *Manchete* ao suposto exibicionismo das mulheres presentes no hotel, embora ressaltasse que elas “não precisaram apelar para golpes baixos a fim de chamar atenção”. O desnudamento parcial permitido pelo uso de biquínis e tangas daria à festa a ousadia necessária, sem precisar “escandalizar ninguém”, de acordo com a interpretação da revista. Assim como no período anterior, o biquíni, ora proibido, ora liberado, foi usado nos bailes carnavalescos. A proibição, apesar de existente naquele ano, continuou a não ser cumprida pelas folionas, evidenciando a pouca efetividade de tal normativa e a persistência das autoridades em mantê-la. A prática do topless, proibida nas praias, também foi condenada no âmbito dos folgedos, mas nos anos 1970 a exibição dos seios em espaços fechados já se mostrava possível, considerando a disposição de algumas folionas em fazê-lo.

³⁵⁹ O JET-SET no Copa. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 1.091, p. 54-62, 17 mar. 1973.

A revista *Manchete* noticiou a tentativa de algumas mulheres em realizarem o *topless* no baile do Copacabana, em 1973, sendo impedidas pela presença do delegado José Gomes Sobrinho. No entanto, o jornal *O Globo* informou, em sua edição de 7 de março de 1973, que no “baile do Copa teve até gente de *topless*”³⁶⁰. De qualquer forma, tendo ou não ocorrido o *topless*, como a imprensa selecionada apreendeu o desnudamento parcial do corpo feminino? É perceptível nas legendas das imagens e nos textos que constituíam as matérias sobre o carnaval das revistas selecionadas a apreensão das mulheres pelo viés da liberdade e da sedução, ressaltando muitas vezes a vontade do elemento feminino de brincar e aproveitar os folguedos e, em outros momentos, interpretando as vestimentas e os comportamentos manifestados por elas como indicativos do desejo de chamar a atenção dos homens presentes nos festejos e da própria imprensa, uma vez que poderiam aparecer nas páginas das referidas publicações.

Com o *topless* proibido, muitas mulheres abusaram de transparências, peças menores e adereços para cobrir somente os mamilos. Sobre o baile “Uma Noite em Bagdá”, realizado no clube Monte Líbano – último folguedo do calendário oficial da cidade –, no qual muitas mulheres se apresentaram com roupas descontraídas, o jornalista José Rodolpho Câmara, da revista *Manchete*, considerou:

No Baile do Monte Líbano as mulheres deram mais um passo à frente e deixaram pouca coisa para a imaginação dos homens presentes.

A presença das grandes personalidades não chamou a atenção, pois havia muita coisa de mais importante para se observar. As mulheres deixaram cair – e muitas cometeram excessos que foram logo coibidos.

Dez mil pessoas, na base de cinco mulheres para cada homem, deram ao carnaval de 1973 o seu grito final e mais entusiástico. E as fotos que publicamos demonstram que a tradicional folia de Bagdá é realmente uma noite de mil e uma alegrias.

Depois do baile, todos se perguntavam onde é que tanta mulher bonita se esconde para só aparecer no carnaval.

A tanga predominou como fantasia e a pele das mulheres ficou sendo a melhor decoração da festa³⁶¹.

Nos trechos reproduzidos o jornalista em questão ressaltou algo muito comum nas coberturas momescas: o entendimento de que um baile de carnaval para alcançar sucesso

³⁶⁰ ROXO, preto e branco, o baile do Copa teve até gente de top-less. *O Globo*, Rio de Janeiro, 07 mar. 1973, p. 11.

³⁶¹ CÂMARA, José Rodolpho. A última tanga em Bagdá. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 1.092, p. 06-09, 24 mar. 1973.

deveria ter um grande número de mulheres, superior ao de homens. As imagens selecionadas pelas revistas procuravam associar o êxito de um baile à quantidade de mulheres e à pouca roupa usada por elas. Se por um lado a cobertura do baile do Monte Líbano indicava uma postura ativa das mulheres em burlar as normativas, por outro o foco não era demonstrar a liberação em si, mas a suposta tentativa das mulheres de se destacarem diante das demais, uma vez que o desnudamento parcial do corpo feminino era considerado naquele espaço um espetáculo aos olhares dos homens. Os dizeres “as mulheres deram mais um passo à frente e deixaram pouca coisa para a imaginação dos homens presentes” e “A tanga predominou como fantasia e a pele das mulheres ficou sendo a melhor decoração da festa” são evidências disso, além de indicarem o erotismo presente e explorado no carnaval. As imagens selecionadas sobre a folia e as legendas e textos que as acompanhavam procuravam direcionar a interpretação dos leitores quanto às ocorrências da festa, recaindo, muitas vezes, em discursos machistas e de objetificação da mulher, como os citados acima. As legendas e textos excediam a descrição do que seria tão somente apreendido pela visualização da fotografia selecionada, para emissão de comentários diversos, que procuravam tornar o assunto mais atraente e picante considerando a concorrência entre as revistas na cobertura do carnaval, assunto que durante décadas já era retratado pela imprensa.

As revistas em questão, apesar de pautadas no fotojornalismo, apresentavam diferenças quanto ao espaço ocupado pela parte textual nas matérias sobre os carnavais. A revista *O Cruzeiro*, por exemplo, trazia textos maiores em comparação à *Manchete*, com detalhes dos folguedos. Contudo, é visível, de modo geral, o interesse da imprensa em explorar as imagens de mulheres com suas poucas roupas nos festejos carnavalescos, considerando que a exposição do corpo feminino passou a estar presente na publicidade e em outros veículos, como já salientado. Por mais que posturas erotizadas fossem comuns nos espaços dos festejos, a imprensa privilegiava esse tipo de imagem para sustentar um ponto de vista sobre o carnaval e, assim, apresentava imagens posadas como espontâneas para reforçar a imagem que se queria passar com a festa. O caráter mercadológico dessas imagens e as representações construídas quanto ao tema não impedem, no entanto, a percepção sobre o que de fato acontecia nos bailes, ainda que possivelmente existissem outros comportamentos que não interessavam a imprensa registrar.

É importante considerar que o sexo e os assuntos correlatos a ele constituíram-se nos anos 1970 em produtos veiculados nas revistas em geral. De acordo com a jornalista Dulcília Buitoni:

Sexo foi o principal produto editorial vendido nesta década. A grande repressão política dos primeiros anos canalizou as insatisfações para

desrecale em outras áreas. As revistas masculinas eram censuradas (com retoques em fotos de nus, etc.), mas havia uma permissividade controlada e que interessava ao sistema – desviava as atenções. Nas revistas à insatisfação sexual da mulher casada, foi passando a matérias sobre virgindade, masturbação, orgasmo, etc. e no final da década, várias revistas femininas já conseguiam publicar, com todas as letras, os nomes dos órgãos sexuais femininos, coisa inimaginável nas contidas revistas da década de 60³⁶².

Em se tratando das revistas *O Cruzeiro* e *Manchete* não era ainda propriamente o sexo que aparecia em suas coberturas carnavalescas, mas a erotização do corpo feminino atrelado às poucas roupas usadas, à exposição da pele, aos movimentos realizados ao brincar o carnaval e às poses feitas para as lentes dos fotógrafos, além das legendas e dos textos que acompanhavam as imagens que induziam seus leitores a tal interpretação da presença das mulheres no espaço dos festejos. A presença de tangas e biquínis não era observada somente nos bailes fechados, mas também em outras modalidades carnavalescas como os blocos nos quais as mulheres se apresentavam com esse tipo de roupa nos carros que abriam os desfiles e puxavam os foliões. A imagem a seguir se refere ao tradicional Bloco Bafo da Onça no desfile de 1974:



Figura 11 – Folionas desfilam de tanga no bloco Bafo da Onça, no carnaval de 1974³⁶³

³⁶² BUITONI, op. cit., p. 105-106.

³⁶³ AS TANGAS saíram em bloco. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 1.142, p. 48, 09 mar. 1974.

Os bailes no Hotel Copacabana Palace e no Municipal eram os que mais ocupavam páginas das revistas pelo grande número de turistas e personalidades de renome nacional e internacional. Em 1974, no entanto, o famoso Hotel deixou de realizar seus tradicionais folguedos carnavalescos, sendo substituído no calendário oficial pelo Hotel Nacional. Entretanto, a mudança se deu somente de lugar, já que este baile servia, como o do “Copa”, para nata da sociedade carioca brincar com turistas estrangeiros e com quem pudesse pagar pelo ingresso, além das mulheres com pouca roupa continuarem sendo destaques das coberturas das revistas ilustradas, como é possível perceber nos dizeres a seguir de *Manchete*:

As mais belas mulheres do Rio transformaram as mesas do Hotel Nacional em passarelas, do alto das quais exibiam seus corpos bronzeados.

Embora maltrate indistintamente todos os foliões, o calor é um dos principais ingredientes do carnaval carioca. Os entendidos no assunto atribuem à elevada temperatura das ruas e salões o fato de que o Rio possui o carnaval mais animado do mundo. No baile do Hotel Nacional, apesar dos salões serem refrigerados, o suor deu ao corpo das mulheres um brilho que as tornou esculturais e mais próximas de todos os mortais³⁶⁴.

É perceptível por meio de textos e imagens das mulheres brincando o carnaval a associação da beleza carioca à apresentação de corpos bronzeados. Se a presença significativa de mulheres nos bailes era exaltada nas coberturas carnavalescas como indicativas do sucesso dos mesmos, não era qualquer corpo que ganhava destaque nas revistas. Esse corpo não é somente bronzeado, mas jovem e magro. As roupas usadas pelas folionas ao longo das décadas estudadas restringiram-se basicamente à calça de cós baixo, ao biquíni e à tanga, sendo as fantasias, quando apresentadas, elaboradas com base nessas vestimentas e abusando muitas vezes de transparências e adesivos que escondiam o que ainda era proibido pela polícia em fins da década de 1970. A liberação visível nos bailes, de acordo com a imprensa, estava estritamente relacionada às vestimentas que permitiam a exposição do corpo: “A fantasia deu lugar à tanga e o *smoking* à bermuda. Isso liberou o baile”³⁶⁵. Denise Bernuzzi de Sant’Anna traça o perfil de corpo que passou a ser valorizado pela sociedade quando as peças mencionadas surgiram e se tornaram comuns entre as mulheres:

[...] a moda das calças *saint-tropez* soltava a cintura e apertava os quadris, valorizando barrigas magras e nádegas femininas que começavam a empinar. A cintura solta não bastava ser fina, “de pilão”, conforme se dizia. O cós baixo das calças, assim como o uso do biquíni, demandava que toda a

³⁶⁴ NACIONAL: uma festa internacional. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 1.142, p. 61-63, 09 mar. 1974.

³⁶⁵ BAILE do Municipal. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 11, p. 12, 13 mar. 1974.

barriga fosse magra, firme e bronzeada. Passou a ser feio ostentar alguma saliência ou flacidez logo abaixo do umbigo. [...] Com a voga internacional dos três S (*sun, sex and sea*), o corpo jovial, magro e bronzeado transformou-se num grande símbolo de beleza, saúde e sensualidade. Em 1944, havia sido criado o primeiro creme de bronzear Coppertone. Mais tarde, a beleza feminina foi pedir morada entre aquelas que conseguiam uma aparência cujas marcas do biquíni fossem bem nítidas³⁶⁶.

A construção da imagem da mulher liberada foi alicerçada em grande medida nesse modelo corporal no qual a mulher carioca – ao menos a da zona sul – passou a ser a sua principal representante. O bronzeado valorizado na época e presente nas mulheres que estampavam as matérias carnavalescas das revistas ilustradas tinha um significado nesse imaginário que não era outro senão demonstrar a sensualidade das mulheres e seu estilo de vida mais livre, ativo e saudável. A morenidade alcançada por meio do bronzeamento relaciona-se ao modelo de cor construído para o corpo carioca no processo de valorização da mestiçagem, a partir da década de 1930, que significou:

Na ênfase na diluição dos pólos, na valorização da ambiguidade de uma cor intermediária, no deslizamento recorrente entre “moreno” e “mestiço”, o que parece estar em ação é a mesma noção de um “Brasil mestiço” que alicerça desde há muito o estilo de relações raciais entre nós. Dessa forma, haveria uma relação mimética entre essa perspectiva sobre a mestiçagem e a morenidade, em que esta última seria a representação corporal desta idéia³⁶⁷.

As revistas selecionadas traziam coberturas dos carnavais realizados em outros lugares do Brasil, no entanto, sem a mesma quantidade de páginas e de imagens em relação ao carnaval carioca. E mesmo quando o assunto não era o carnaval do Rio de Janeiro este aparecia como parâmetro para avaliar os festejos de outros lugares, como é perceptível no trecho transcrito a seguir, referente ao carnaval de São Paulo, no qual a escassez de biquínis – peças tão usadas nos carnavais cariocas cobertos pelas revistas – é ressaltada:

Provando que samba não é privilégio de cariocas, e que o carnaval é mesmo uma festa de integração nacional, o Clube Atlético Paulistano, da capital paulista, abriu os seus aristocráticos salões para o Reinado de Momo. A elegante sociedade paulista não conversou: deixou a fleuma de lado e caiu no samba até o dia raiar. A escassez de biquínis foi compensada pela beleza das havaianas, odaliscas, piratas e ciganas que, numa proporção de cinco para cada homem, deixaram os marmanjos de água na boca [...] ³⁶⁸.

³⁶⁶ SANT’ANNA, op. cit., 2014, p. 128.

³⁶⁷ FARIAS, Patrícia. Corpo e classificação de cor numa praia carioca. In: GOLDENBERG, Mirian. *Nu & Vestido: dez antropólogos revelam a cultura do corpo carioca*. Rio de Janeiro: Record, 2002. p. 263-302, p. 299-300.

³⁶⁸ SÃO Paulo: a folia não pode parar. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 1.142, p. 92, 09 mar. 1974.

Mesmo no Rio de Janeiro, em que o carnaval era apresentado como mais ousado e livre, o uso de biquínis e tangas encontrava restrições em alguns folguedos. É informado que o Baile do Fluminense, que inaugurava oficialmente o carnaval carioca, não teve excessos na edição de 1975, pois tangas e biquínis “não puderam dar o ar de suas graças, porque o clube é um tanto austero”, além de o baile contar com a presença significativa de jovens que eram “discretamente observados por seus pais”³⁶⁹. Na verdade, a tradicional portaria da polícia que proibia o uso de “calções de banho, biquínis, maiôs e similares” nos bailes carnavalescos seria cumprida com mais rigor nos festejos de 1975, ao menos era essa a promessa do Delegado Edgar Façanha, titular da Divisão de Censura e Diversões Públicas, que afirmava que a utilização de tais roupas de banho implicaria na retirada de seus portadores dos salões por “ferir princípios de ordem moral que variam de local para local”³⁷⁰. Por outro lado, Edgar Façanha permitia as fantasias de fundo erótico, as quais permitiam a exposição do corpo por meio da utilização de biquínis estilizados, ou seja, roupas de banho com lantejoulas e adereços que pudessem se constituir em fantasias. A exceção na portaria dizia respeito ao Baile do Havaí, no Iate Clube, em que o biquíni era permitido por se tratar “de uma promoção carnavalesca em torno de uma piscina”.

As revistas noticiaram as proibições daquele ano, tendo *O Cruzeiro* dedicado uma matéria exclusiva ao assunto. A imagem que abria a matéria trazia uma mulher saindo do mar com uma tarja na parte de baixo do seu biquíni, indicando censura, com os dizeres: “no carnaval. A tanga de fora”. A palavra “fora” demonstra a não permissão do uso da tanga no âmbito dos festejos momescos, ao contrário da sua exibição, o que seria até esperado em se tratando de carnaval. O jogo de palavras demonstra a possível frustração do leitor e dos foliões em não haver a exibição da tanga e, conseqüentemente, de uma maior exposição do corpo feminino nos festejos naquele ano. Sobre o assunto, Édison Torres, autor da matéria, afirma que:

No carnaval carioca deste ano, quem quiser ver garota de biquíni ou tanga tem que se contentar com os banhos à fantasia, já raros [...] A não ser que consiga um ingresso para o “Baile do Havaí” [...] A medida tomada pela Polícia anualmente, através de portaria fixando condições para a realização dos festejos carnavalescos, estabelecendo normas de coordenação, fiscalização e execução dos serviços de policiamento durante esse período, salvo em alguns casos, tem razão de ser. Porque, como ela própria reconhece, há os biquínis, roupas de banho e os estilizados. Estes últimos representam 80% das fantasias e basta esquentar a música nos salões para que as odaliscas disfarçadas se transformem, sambando com as mais sumárias tangas e tentadores biquínis à vista dos policiais, preocupados

³⁶⁹ FLUMINENSE: o baile começou com Rivelino. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 1.192, p. 41, 22 fev. 1975.

³⁷⁰ TORRES, Édison. No carnaval, a tanga de fora. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 06, p. 08, 05 fev. 1975.

apenas em evitar as violentas brigas entre foliões, provocadas pelo consumo excessivo de álcool, comuns durante o carnaval³⁷¹.

Além da proibição da tanga e do biquíni, os festejos de 1975 foram marcados pelo rigor da censura federal, uma vez que cabia a ela aprovar programações carnavalescas. A respeito do assunto, Roberto Moura considerou que era difícil para a Censura em termos operacionais “examinar toda a programação de cada festividade carnavalesca”, sendo “possível que, em toda a história do Carnaval, as autoridades jamais tenham limitado tanto a capacidade de improvisação do povo como ocorreu em 1975”³⁷². A matéria destacada anteriormente da revista *O Cruzeiro* também citou a censura federal:

Baseada em antigo decreto que dá a censura federal poderes para aprovar programações de festas e censurar fantasias ou outros atos atentatórios à moral nos desfiles carnavalescos, a Polícia Federal, devidamente estruturada, também estará em condições de exercer policiamento rigoroso dos eventos relacionados com o carnaval. As duas Polícias, Federal e Estadual, trabalharão paralelamente e é de se prever que, segundo os esquemas que estão sendo montados, medidas punitivas serão impostas a todos os que infringirem as normas ditadas pelos órgãos competentes. A não ser no “Baile do Havaí”, biquíni e tanga, só nas praias e em dias de sol³⁷³.

É importante salientar que embora a censura estivesse sobre a jurisdição do Governo Federal, na figura da Polícia Federal, na prática os órgãos militares de segurança também acabavam exercendo o direito de proibir. A revista *Manchete* também informou sobre as proibições destinadas ao carnaval de 1975 em matéria que tratava dos festejos do Teatro Municipal. Quanto ao assunto e à forma como as mulheres se apresentaram naquele baile, *Manchete* considerou em tom mais ameno:

O delegado de Costumes e Diversões, Dr. Façanha, antes do baile já se declarava satisfeito. As mulheres apresentavam-se dentro das normas estipuladas, pois o biquíni foi tolerado, desde que disfarçado com algumas lantejoulas. “Só não permitiremos atentados ao pudor” – declarou aquela autoridade. Na área da segurança não houve problemas, pois a polícia admitiu que a beleza das mulheres, como no poema famoso, era também fundamental para a animação da festa. Duas meninas da boate La Licorne apelaram para o *topless*, mas acabaram se enquadrando no regulamento³⁷⁴.

³⁷¹ TORRES, op. cit., p. 08.

³⁷² MOURA, op. cit., p. 44.

³⁷³ TORRES, op. cit., p. 08.

³⁷⁴ MUNICIPAL. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 1.192, p. 108, 22 fev. 1975.

É perceptível nas matérias sobre o assunto e nas imagens selecionadas pelas revistas selecionadas que o erotismo era algo permitido pela censura, ao contrário da pornografia. Pautando-se nas definições do Dicionário Houaiss e nos estudos semânticos de Greimas, Valmir Costa esclarece que o erotismo é algo situado entre a decência e a não-indecência, uma vez que se encontra em “conformidade com os padrões morais e éticos da sociedade”, enquanto a pornografia estaria entre a indecência e a não-decência. Depreende-se desses pares significativos que “o *erótico* é aquilo que aparece, ou o que se deixam aparecer, e o *pornográfico* é aquilo que não poderia aparecer e aparece por uma imoralidade”³⁷⁵. Em relação ao carnaval de 1975 o permitido em termos de erotismo era a exposição do corpo feminino por meio do biquíni estilizado. No entanto, ao observar as imagens de algumas mulheres nos festejos cobertos pelas revistas ilustradas foi possível notar que não havia muita diferença entre o biquíni comum e o estilizado em grande parte dos registros apresentados. A imagem abaixo demonstra uma foliona no baile do Municipal com um traje que supostamente se encaixaria na versão estilizada.

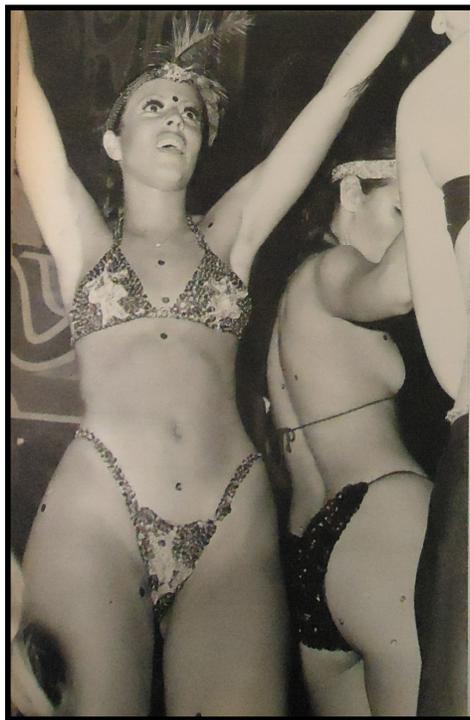


Figura 12 – Foliona diverte-se com seu biquíni estilizado no carnaval do Municipal, de 1975³⁷⁶

³⁷⁵ COSTA, Valmir. Com repressão, não há tesão: a censura ao sexo no jornalismo de revistas no Brasil do século XIX ao Regime Militar (1964-79). *Caligrama*. (ECA/USP. Online), v. 2, p. 01-12, 2006. p. 11.

³⁷⁶ MUNICIPAL, op. cit., p. 108, 22 fev. 1975.

Algumas folionas, aproveitando-se da estilização permitida, ousaram no carnaval de 1975 ao comporem suas “fantasias”, muitas vezes difíceis de serem identificadas pela presença de poucos elementos e adereços. É o caso da mulher da imagem seguinte, presente no baile “Uma Noite em Bagdá”, realizado no Clube Monte Líbano, que aparentemente se apresentou como dançarina de can-can, usando meia-calça, colã, alguns adereços e expondo parte significativa dos seus seios, somente cobrindo os mamilos.

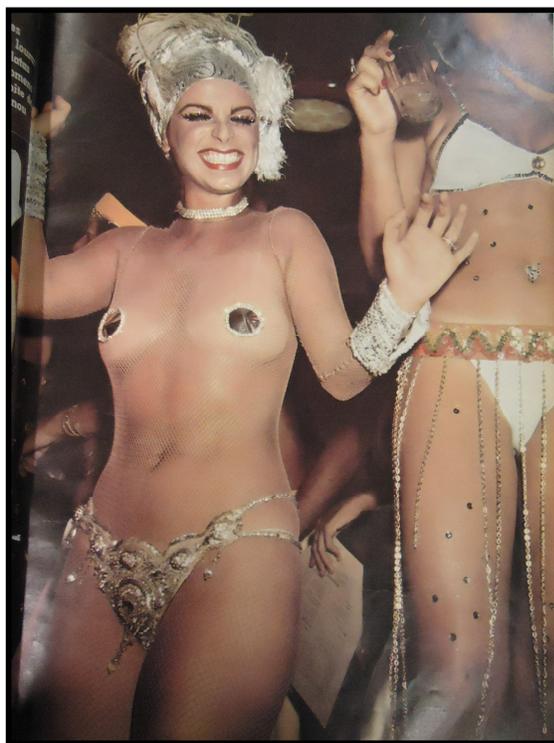


Figura 13 – Mulher expõe parcialmente seu corpo no baile "Uma Noite em Bagdá", no Clube Monte Líbano, em 1975³⁷⁷

O *frisson* que causava especialmente o uso da tanga no carnaval poderia ser explicado não somente pela exposição de grande parte do corpo, mas pelo clima descontraído da festa: “[...] ver a tanga cobrindo (ou descobrindo?) um belo conteúdo suarento e eletrizado num baile de carnaval é contagiante, particularmente pela excitante euforia que o ambiente provoca”³⁷⁸. Sobre o folguedo do Municipal de 1975, o último a ser realizado, já que no ano seguinte o famoso teatro fecharia suas portas para a folia carnavalesca, sendo substituído no calendário oficial pelo baile na cervejaria Canecão, Roberto Moura faz um trocadilho com o

³⁷⁷ CÂMARA, José Rodolpho. Uma noite em Bagdá. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 1.193, p. 09, 01 mar. 1975.

³⁷⁸ VERENA, Carmem. Tanga é uma boa. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 10, p. 07, 05 mar. 1975.

sobrenome do delegado da Divisão de Censura e Diversões Públicas, Edgar Façanha, para indicar que as mulheres burlavam as normativas da polícia: “O máximo que ele [Edgar Façanha] prometeu foi ‘compreensão para as fantasias de fundo erótico’. Foi o que bastou. No Teatro Municipal, as mulheres só se preocupavam com o momento de entrar no teatro – lá dentro, tudo bem. A façanha era outra”³⁷⁹. O fato de *Manchete* noticiar a tentativa de duas mulheres de realizar o *topless* é indicativo das transgressões que ocorriam em meio a proibições da polícia. No entanto, a possibilidade de as mulheres usarem biquínis estilizados no âmbito dos festejos, mesmo que estes não se distanciassem muito dos trajes usados nas praias, demonstra a dificuldade da censura e da polícia em impedirem determinados comportamentos, obrigando-as a abrirem brechas para mudanças nesse contexto.

A respeito do erotismo manifesto no carnaval é possível considerar que as imagens de mulheres exibindo seus corpos por meio de biquínis e transparências não ficavam tão distantes das fotografias apresentadas pelas revistas masculinas, como seria possível supor, ainda mais se considerarmos que mesmo as revistas desse gênero, como *Homem* e *Playboy*, lançadas em 1975, não podiam apresentar imagens mais sexuais, devido às proibições da censura, fazendo com que editores, jornalistas e fotógrafos não ousassem “[...] apresentar nas revistas fotos de mulheres em posições que mostrassem sua genitália, o que só nos anos 1980 começa a aparecer nas revistas de grande circulação”³⁸⁰. Não obstante a proibição do nu frontal nas revistas masculinas, outros ângulos foram igualmente vetados no início de 1977 pelo então diretor da Divisão de Censura de Diversões Públicas, Rogério Nunes, que enviou uma circular às redações das revistas informando que:

Como é atribuição deste órgão verificar previamente livros e periódicos, para fim previsto no Decreto-lei nº 1.077 (censura prévia), fica estabelecido que nas revistas masculinas destinadas ao público em geral não serão permitidas fotografias que fixem: a) Atos sexuais; b) Nádegas completamente nuas; c) Região púbica descoberta e desprovida de sunga, tanga, biquíni ou qualquer peça do vestuário; d) Modelos em poses lascivas; e) Relacionamentos homossexuais; f) Indumentárias transparentes permitindo visualizar partes íntimas do corpo³⁸¹.

A medida em questão também gerou polêmica entre as revistas devido ao impedimento da exposição total dos seios, ficando por isso conhecida como a “cota de um seio só”. É possível dimensionar o erotismo que as revistas selecionadas procuravam dar às imagens no carnaval, considerando a exploração do tema pela imprensa e pela publicidade do

³⁷⁹ MOURA, op. cit., p. 44.

³⁸⁰ NECKEL, op. cit., p. 110.

³⁸¹ COSTA, op. cit., 2006, p. 07.

período.

A prática da censura moral tem na sociedade brasileira uma longa trajetória, sendo um equívoco associá-la somente à ditadura militar. No entanto, a censura, em períodos democráticos, procurou combater a licenciosidade e garantir a manutenção dos valores éticos e dos princípios morais. Em regimes autoritários, por sua vez, agregou-se ao cuidado com a moral e os bons costumes a “preocupação com a manutenção da ordem política”³⁸². Com a promulgação do AI-5, em 1968, e o conseqüente endurecimento do regime, passaram a fazer parte do rol de vigilância não apenas as cenas de nudez e demais elementos que pudessem ferir, de alguma forma, a “família brasileira”, mas também as músicas de protesto, os filmes políticos, etc.³⁸³

Não obstante o caráter político da censura, faz-se necessário realizar alguns apontamentos quanto às particularidades da censura de diversões públicas no que tange à moralidade e suas eventuais relações com os festejos carnavalescos. Para analisar a censura de diversões públicas no regime militar é necessário retroceder no tempo até o ano de 1946, quando foi criado, com base no Decreto nº 20.493³⁸⁴, o Serviço de Censura de Diversões Públicas³⁸⁵ (SCDP), vinculado ao Ministério da Justiça. Este decreto serviu, juntamente com outros dois, de sustentáculo legal para as práticas censórias no pós-1964.

No que diz respeito especificamente ao carnaval, o inciso VIII, do artigo 4º, da referida lei, afirma ser de competência do SCDP censurar previamente e autorizar “as apresentações de préstimos, grupos, cordões, ranchos, etc. e estandartes carnavalescos”; o inciso IX do mesmo artigo, por sua vez, determina que “as propagandas e anúncios de qualquer natureza quando feitos em carros alegóricos ou de feição carnavalesca, ou, ainda, quando realizados por propagandistas em trajes característicos ou fora do comum”³⁸⁶ precisariam do aval da censura. Essas sociedades que promoviam os desfiles deveriam aguardar, portanto, a licença para a sua apresentação pública e as restrições que, porventura, pudessem ser feitas.

³⁸² SOUZA, Miliandre Garcia de. “Ou vocês mudam ou acabam”: aspectos políticos da censura teatral (1964-1985). *Topoi*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 235-259, jul./dez. 2010, p. 235.

³⁸³ FICO, Carlos. A pluralidade das censuras e das propagandas da ditadura. In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Pato Sá (Org.). *O golpe e a ditadura militar: quarenta anos depois (1964-2004)*. São Paulo: Edusc, 2004, p. 265-275, p. 270.

³⁸⁴ Decreto-lei nº 20.493 de 24 de janeiro de 1946. Composto de 136 artigos, subdivididos em 13 capítulos, o Decreto nº 20.493 dispunha sobre o funcionamento interno do SCDP, a censura prévia, o cinema, o teatro e as diversões públicas, a radiofonia, as empresas, os artistas, o trabalho de menores, o direito autoral, as infrações e as penalidades.

³⁸⁵ Em junho de 1972, o Serviço de Censura e Diversões Públicas passou à Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP).

³⁸⁶ Decreto-lei nº 20.493 de 24 de janeiro de 1946.

O carnaval – considerado um festejo libertador das convenções sociais e reconhecidamente libidinoso – sempre esteve sob a mira da censura, o que é evidenciado pelo próprio Decreto nº 20.493, que instituiu de maneira oficial a censura moderna de diversões públicas³⁸⁷, abarcar em suas prescrições os festejos momescos, em um período marcado pela redemocratização. A ação censória aplicada ao carnaval demonstra a sua importância no conjunto dos divertimentos públicos e, sendo assim, não poderia escapar ao olhar moralizante da censura. No entanto, a legislação de que se valeu o governo militar para praticar a censura era a mesma de 1946, ou seja, o Decreto nº 20.493. De acordo com Beatriz Kushnir, foi esse decreto que justificou a maioria dos pareceres dos censores³⁸⁸, “tanto para autorizar como para vetar, até 1988”³⁸⁹.

Apesar de fornecer caráter legal para a ação censória mesmo muito tempo depois da sua criação, o decreto de 1946 não pode ser lido separadamente e nem isolado das outras medidas tomadas no período para aumentar o rigor da censura. Um exemplo disso é a criação do Decreto-lei nº 1.077³⁹⁰, de 26 de janeiro de 1970, que instituía a censura prévia de publicações contrárias à moral e aos bons costumes. Embora o decreto de 1946 já apontasse para a censura prévia, o de 1970 vai ainda mais longe.

Adequando-se às novas demandas e aos novos tempos, os militares sentiram a necessidade de estender o seu controle para a televisão e para revistas e livros que pudessem atentar contra a moral e os bons costumes. É dentro desse contexto, portanto, que se pode compreender a elaboração de um decreto ainda mais amplo, como o de nº 1.077, usado pelo regime para condicionar a liberdade de expressão aos seus interesses. Além da necessidade do governo de estender o seu controle à TV, não contemplada no decreto anterior, de 1946, e às

³⁸⁷ FICO, op. cit., 2004, p. 269.

³⁸⁸ Cabe colocar aqui, no entanto, algumas considerações quanto à promulgação do Decreto-lei nº 5.536, de 1968, voltado especificamente para as novas regras de censura aplicadas às obras cinematográficas e teatrais. Além de abordar essas questões, este decreto representou uma tentativa de melhor organizar as atividades censórias, estabelecendo, por exemplo, a exigência de curso superior para as pessoas interessadas em atuar como censores, além da criação de um Conselho Superior de Censura (CSC). Embora tivesse um caráter liberal ao sugerir a institucionalização de uma instância de recurso para as ações tomadas pelo Serviço de Censura de Diversões Públicas, o CSC não teve os resultados aguardados, já que poucos dias depois foi decretado o AI-5, que provocou o endurecimento do regime e das normas de censura. Assim, conforme assinalado anteriormente, o decreto de 1946 continuou a ser usado para justificar as proibições. KUSHNIR, Beatriz. *Cães de Guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*. Rio de Janeiro, Boitempo, 2004. p. 101-105.

³⁸⁹ Ibid., p. 101.

³⁹⁰ Para Kushnir, embora este decreto estivesse voltado para a questão da “moral e dos bons costumes”, não deixou de ser usado para proibições de cunho político. Além do mais, para a autora, toda censura é um ato político, independentemente de visar a questões morais ou políticas. Assim, em sua visão, o Decreto 1.077 legalizou a censura prévia da imprensa. Na interpretação de Carlos Fico, tal decreto não pode ser compreendido por essa ótica. A principal diferença, em sua perspectiva, é que a censura de diversões públicas era legalizada enquanto a censura da imprensa era “revolucionária”, ou seja, feita com base nos poderes atribuídos ao regime pelo AI-5. Ibid., p. 115; FICO, op. cit., 2002, p. 254-257.

“publicações e exteriorizações” contrárias à moral e aos bons costumes, o que explica o surgimento de tal decreto em 1970? Qual o impacto da censura nos festejos carnavalescos do período? E sendo o carnaval um momento de inversão da ordem e de quebra de hierarquia, será que a censura e as proibições ao desnudamento do corpo feminino, por exemplo, conseguiram frear o caráter ludibrioso dessa festividade?

A fim de combater o comunismo, a corrupção e a dissolução dos costumes, o regime militar procurava dar aspecto legal para a maioria de suas medidas, evitando assim que transparecesse uma imagem autoritária. Os decretos-leis citados demonstram essa afirmativa. Para Inimá Simões, a defesa da moralidade como justificativa para a prática da censura funcionou mais como um pretexto para preservação do Estado e de seus poderes do que propriamente uma preocupação com a evolução dos costumes³⁹¹. A existência da censura, contudo, segundo o governo e seu decreto de 1970, se dava pela necessidade de “proteger a instituição da família, preservar-lhe os valores éticos e assegurar a formação sadia e digna da mocidade”³⁹². Difundia-se a ideia de que a mudança nos costumes, entendida como crise moral, era incitada pelo movimento comunista internacional, interessado em desencaminhar os jovens e disseminar maus hábitos.

A análise do decreto de 1970 expõe claramente esse posicionamento ao afirmar que o emprego dos meios de comunicação, como a TV e as revistas, “obedece a um plano subversivo, que põe em risco a segurança nacional”. Este decreto, ao contrário do de 1946, não faz nenhuma menção direta aos festejos momescos, talvez pelo fato de o decreto nº 20.493 continuar em vigência no período e já contemplar a fiscalização das atividades de feição carnavalesca. A censura às diversões públicas, como um todo, é referenciada em um único artigo, o 7º, que estabelece a intolerância às diversões e espetáculos públicos contrários à moral e aos bons costumes.

A defesa da moralidade não esteve limitada somente aos militares, tendo sido apoiada por parcela significativa da sociedade. Ao analisar a censura de diversões públicas durante o regime militar por meio de documentos administrativos e das cartas enviadas por pessoas comuns à Divisão de Censura de Diversões Públicas, subordinada ao Departamento de Polícia Federal do Ministério da Justiça, Carlos Fico³⁹³ demonstra como as pessoas absorveram e reinterpretaram os ditames da ditadura sobre a pretensa relação entre crise moral e subversão. As cartas analisadas pelo autor evidenciam a associação que era feita entre o comunismo e a

³⁹¹ SIMÕES, Inimá. *Roteiro da Intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Editora SENAC, 1999, p. 14-15.

³⁹² Decreto-lei nº 1.077 de 26 de janeiro de 1970.

³⁹³ FICO, op. cit., 2002, p. 251-286.

“corrupção dos costumes”. A tese dos militares de que vivíamos uma “guerra total, global e permanente” passou a ser um forte argumento usado nas cartas para exigir uma postura mais rígida da censura. Aliás, uma vontade de censura mais ampla do que a praticada pela própria DCDP transparecia em grande parte das cartas, exigindo, por exemplo, restrições para novelas, programas de auditório, *shows* musicais etc.

A questão moral prevalecia nas cartas, especialmente em assuntos relacionados à sexualidade. A licenciosidade presente nos festejos carnavalescos, mesmo com as pressões exercidas pela censura, não escapou aos olhares daqueles que escreviam à DCDP indignados com as fotografias exibidas, por exemplo, pela revista *Manchete*, quando da realização do carnaval. Esse periódico chocou ao exibir, em 1976, fotos erotizadas de foliões durante os festejos daquele ano. Um abaixo-assinado foi encaminhado à DCDP, exigindo uma ação mais rigorosa por parte da censura, e usou como argumentação uma comparação com os carnavais passados, quando “a mocinha de fantasia simples” ou o “semblante másculo e descontraído do jovem sincero” eram retratados³⁹⁴.

O estudo realizado por Fico a respeito das cartas encaminhadas para DCDP indicam que a maior parte delas concentra-se entre os anos de 1976 e 1980, ou seja, durante os governos de Ernesto Geisel e João Figueiredo. Assim, ao contrário do que se imaginava, não foi durante o período reconhecido como o de maior repressão (governos da Junta Militar e de Emílio Médici) que houve mais cartas exigindo censura. Para Fico, a explicação se encontra na “abertura política” entendida também como uma abertura no campo das diversões públicas. É possível conjecturar também que a indignação com a cobertura carnavalesca de *Manchete* deveu-se ao descontentamento gerado pela própria mudança dos costumes, manifestada inclusive na forma de brincar os festejos carnavalescos.

As transformações nos costumes, principalmente no campo da sexualidade, apesar de não atingirem naquele momento a maior parcela da sociedade, causaram desconforto entre os militares e os segmentos mais conservadores. O Decreto-lei nº 1.077 deve ser entendido, portanto, também como uma reação da ditadura à mudança dos costumes, já que instituiu a censura prévia aos livros, revistas, programas de televisão e rádio, e manteve o controle sobre filmes, peças de teatro, diversões e espetáculos públicos. Os “considerandos” da lei em pauta explicitam claramente as preocupações do regime com a difusão de publicações e exteriorizações em conformidade com os novos valores morais e sexuais da época, como, por exemplo, quando se refere àquelas que “estimulam a licença, insinuam o amor livre” ou

³⁹⁴FICO, op. cit., 2002, p. 273.

“fazem publicações obscenas”. Como já demonstrado, as imagens dos festejos carnavalescos publicadas pela revista *Manchete*, e possivelmente por muitos outros periódicos que cobriam o carnaval no período, foram diversas vezes consideradas indecentes, validando assim, para alguns, a existência de um decreto como o de nº 1.077.

A repressão instaurada pela ditadura militar no período atingiu as vestimentas utilizadas pelos foliões nos desfiles das escolas de samba – a censura passou a examinar os *croquis* das fantasias. No primeiro carnaval após o decreto do AI-5 (1968), a pressão exercida pela censura se intensificou, tendo sido vetada a participação de travestis nos desfiles das escolas de samba, com o risco de serem desclassificadas caso desobedecessem ao regulamento aprovado pela censura³⁹⁵. No carnaval de 1969, a escola de samba Império Serrano teve que apresentar explicações quanto ao tema escolhido: “Os heróis da liberdade”. O samba fazia uma referência explícita ao Hino da Independência ao cantar “já raiou a liberdade/a liberdade já raiou”, e em consequência disso foi acusado de macular um símbolo nacional. O desconforto causado pela música tinha outras razões. Além de citar o hino da independência, a música fazia outras menções, como as relacionadas aos protestos ocorridos em 1968, especialmente a “Passeata dos 100 mil”:

Ao longe, soldados e cantores
Alunos e professores
Acompanhados de clarim
Cantavam assim:
Já raiou a liberdade
A liberdade já raiou
Essa brisa que a juventude afaga
Essa chama que o ódio não apaga
É a revolução
Em sua legítima razão

A canção de Silas de Oliveira, Mano Décio da Viola e Manuel Ferreira somente foi liberada após a substituição da palavra revolução por evolução³⁹⁶. Esse exemplo demonstra a censura com viés político que se abateu sobre essas agremiações carnavalescas. Apesar da possibilidade de censura, a temática da liberdade foi outras vezes abordada pelas escolas de samba³⁹⁷, o que segundo Kushnir demonstra a presença de contestações e de alusões à liberdade mesmo em períodos de confronto, expressas, por exemplo, por meio do carnaval³⁹⁸.

³⁹⁵ MOURA, op. cit., p. 27.

³⁹⁶ CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996, p. 193.

³⁹⁷ Ver, por exemplo, o samba apresentado pelo Salgueiro em 1967: “História da liberdade no Brasil”, de Aurinho da Ilha.

³⁹⁸ KUSHNIR, op. cit., p. 154.

O estudo de Tamara Cruz³⁹⁹ a respeito da vigilância e censura das escolas de samba durante o regime militar demonstra a preocupação do governo em impedir qualquer manifestação política contrária aos seus interesses nas músicas, fantasias e enredos apresentados pelas agremiações carnavalescas. Além disso, a investigação de algumas pessoas ligadas ao universo carnavalesco se dava pela necessidade de identificar alguma possível relação entre elas e o comunismo. Muitos carnavalescos, sambistas e presidentes de escolas, por exemplo, foram alvos de investigação dos organismos policiais da época, a ponto de terem sido produzidas fichas informativas sobre eles.

Diante desse contexto, a elaboração de normas gerais para a realização dos festejos carnavalescos talvez nunca tenha feito tanto sentido como durante a ditadura militar. Por meio do estabelecimento de normas, tentava-se controlar a exibição de blocos, bem como qualquer atividade de caráter carnavalesco, a depender da autorização da Divisão de Censura e Diversões Públicas. É importante ressaltar, uma vez mais, que muito antes da ditadura militar já havia o controle do Estado e da polícia sobre os enredos, fantasias e demais elementos ligados ao carnaval. Proibições diversas, aliás, sempre recaíram sobre o carnaval em suas diversas manifestações. Com o golpe, em 1964, a censura torna-se somente mais rigorosa. Outro exemplo disso, é que a obrigatoriedade das escolas de samba em enviar as letras de músicas e a descrição dos enredos para os órgãos municipais responsáveis pelo carnaval da cidade (Departamento de Turismo e a Riotur), após serem aprovadas pela censura, passou a ser feita com antecedência mínima de seis meses, período superior ao realizado antes do início do regime⁴⁰⁰.

A vigilância sobre as escolas de samba durante a ditadura militar não tinha como objetivo somente impossibilitar referências políticas, mas também garantir a manutenção da moral e dos bons costumes. O ex-carnavalesco Fernando Pamplona, do Acadêmicos do Salgueiro, em entrevista para Cruz, revela que teve que modificar uma alegoria por insinuar a imagem de um homem urinando. É importante que se diga que algumas escolas de samba serviram aos interesses dos militares ao divulgarem por meio de seus enredos temas que, de certa forma, se vinculavam ao passado exaltado pelo regime e outros que enalteciam as obras realizadas pelos militares. A Beija-Flor, de Nilópolis, é reconhecidamente a agremiação que mais elaborou carnavais alinhados ao regime. Podem-se citar os sambas-enredo *A educação para o desenvolvimento*, de 1973, que louvava o programa de alfabetização do governo Médici, o Mobral; *Brasil ano dois mil*, de 1974, que projetava o futuro do país como potência

³⁹⁹ CRUZ, Tamara Paola dos Santos. As escolas de samba sob vigilância e censura na ditadura militar: memórias e esquecimentos. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2010.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 98-99.

e exortava à Transamazônica; e *O grande decênio*, de 1975, em comemoração aos dez anos do golpe, com referências ao PIS, PASEP, Mobral e Funrural⁴⁰¹.

Outras agremiações também seguiram por esse viés, como *Brasil, berço de riquezas* (União do Centenário, 1970); *Modernos Bandeirantes* (Mangueira, 1971); *Ouro Verde* (Manguinhos, 1971); *Brasil das duzentas Milhas* (Unidos de Lucas, 1972); *Laços de Amizade* (Cabuçu, 1972); *Brasil, a flor que desabrocha* (Caprichosos de Pilares, 1972); *Martim Cererê* (Imperatriz Leopoldinense, 1972); *A outra força do Brasil* (Grande Rio, 1972); *Brasil, explosão do progresso* (Império da Tijuca, 1973); *Brasil, glórias e integração* (Tupy de Brás de Pina, 1976); e *Riquezas áureas da nossa bandeira* (Tupy de Brás de Pina, 1976). Alguns desses sambas-enredos trouxeram até mesmo *slogans* usados pelo regime militar como: “Ninguém segura mais esse país/E caminhando vai meu Brasil pra frente” (*Modernos bandeirantes*), “Quem viver verá/nossa terra diferente/a ordem do progresso empurra o Brasil pra frente” (*Brasil ano dois mil*), “Gigante pra frente a evoluir/milhões de gigantes a construir” (*Martim Cererê*)⁴⁰².

Considerando as prescrições do Decreto-lei nº 1.077/70 e as cartas enviadas para a Divisão de Censura e Diversões Públicas a respeito das imagens do carnaval publicadas pelos periódicos ilustrados, é possível indagar a respeito da possível opinião ou interesse do leitor quanto às imagens apresentadas por essas revistas, uma vez que as fotografias mais ousadas em termos de desnudamento e de poses se referiam às mulheres pertencentes às classes mais abastadas que participavam de bailes como do Teatro Municipal, Hotel Copacabana Palace e Clube Monte Líbano, podendo contar nesses espaços com um sistema de segurança que certamente garantia condições para que determinados comportamentos pudessem se manifestar. A revolução sexual tal qual anunciada pela imprensa aparecia associada a essas mulheres de grupos sociais minoritários. O predomínio de imagens de mulheres nas coberturas carnavalescas das revistas selecionadas – muitas vezes dando a impressão que somente as mulheres brincavam o tríduo momesco – foi salientado em uma carta supostamente enviada por alguma de suas leitoras:

Gostaria de perguntar: os bailes de carnaval que a revista MANCHETE mostra aos leitores, em belas fotografias, são bailes só para mulheres? Então, porque só aparece mulher? Perna, barriga, busto – e o mais, se calhar – só femininos. E os homens bacanas e alegres que a gente vê nesses lugares, vestidos, quase sempre de tangas e colares de flores? Maria Bueno da Silva. Rio de Janeiro. GB.⁴⁰³

⁴⁰¹ SIMAS, Luiz Antonio; FABATO, Fábio. *Pra tudo começar na quinta-feira: o enredo dos enredos*. Rio de Janeiro: Mórula, 2015, p. 47.

⁴⁰² LOPES; SIMAS, op. cit., p. 102.

⁴⁰³ O LEITOR em *Manchete*. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 1.195, p. 138, 15 mar. 1975.

Mesmo que não seja possível verificar a autenticidade das cartas publicadas na seção “O leitor em Manchete”, uma vez que estas poderiam ter sido escritas pelo próprio periódico para representar as críticas que costumeiramente eram feitas à sua cobertura do carnaval e, assim, assumir um posicionamento diante do assunto, os dizeres transcritos demonstram o destaque dado às mulheres no âmbito dos festejos enquanto os homens apareciam como meros coadjuvantes da folia. Na mesma página dedicada aos comentários dos leitores daquela edição, outra carta foi publicada salientando o desnudamento feminino, mas no sentido contrário da anterior, ou seja, na defesa da permanência da exibição do corpo feminino em relação especificamente ao uso da tanga (peça muito presente nos bailes do período):

Uma leitora de MANCHETE – Carmem Gonçalves Ribeiro – escreveu para essa revista pedindo que, para contrabalançar as tangas, apareçam também fotos de homens de tanga. Sou contra. Homem não. Só quem enfeita foto é mulher. Roberto Brandão Alves, Belo Horizonte, Minas Gerais⁴⁰⁴.

As imagens de mulheres não predominavam somente na cobertura do carnaval, mas na publicidade de modo geral. A chamada revolução sexual associada intrinsecamente ao feminino foi explorada nas revistas do período e a exibição do corpo das mulheres, apresentada muitas vezes como resultado mais visível da liberdade alcançada, estava presente nas revistas de diversos segmentos. Nos anos 1970 o consumo das revistas brasileiras atingiu seu auge de modo que pesquisas eram feitas para determinar as expectativas do público, assim como os meios de comunicação também produziam necessidades para venderem conteúdos e mercadorias. De modo geral, as cartas demonstram uma aceitação dos leitores em relação à cobertura carnavalesca de *Manchete*, tanto no que concerne ao desnudamento do corpo feminino, quanto ao interesse em acompanhar pelas páginas da revista a repercussão dos festejos, ainda mais se considerarmos que nos anos 1960 as críticas eram mais frequentes. Nos festejos de 1977⁴⁰⁵, por exemplo, foram publicadas duas cartas na revista *Manchete* nesse sentido:

MANCHETE fez um trabalho excelente no carnaval. E é bom que se registre: a folia de rua está voltando. Na Zona Sul, há ruas inteiras que brincam por sua própria conta – e sem despesa – na maior democracia. Germana Cunha. Rio de Janeiro. RJ.⁴⁰⁶

⁴⁰⁴ O LEITOR, op.cit., p. 138, 15 mar. 1975.

⁴⁰⁵ Em 1977, o projeto divorcista apresentado por Nelson Carneiro desde 1947 foi aprovado sob protestos da Igreja Católica e dos segmentos mais conservadores da sociedade. A lei do divórcio possibilitou o reconhecimento de outras configurações amorosas e familiares, influenciando o comportamento das gerações seguintes.

⁴⁰⁶ O LEITOR em Manchete. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 1.300, p. 122, 19 mar. 1977.

Acho que MANCHETE deveria aumentar sua tiragem no carnaval. Como se explica que na Bahia chegassem tão poucos exemplares? As revistas em Salvador logo se esgotaram e muitos carnavalescos ficaram a ver navios. Clécio de Oliveira Carvalho. Salvador. BA⁴⁰⁷.

Em 1978, por sua vez, foram publicadas cartas que elogiavam a cobertura do carnaval de *Manchete* e demonstravam que mesmo com a televisão os exemplares ainda se apresentavam necessários. É evidente que tais cartas, caso sejam reais ou até mesmo inventadas pela redação, interessavam ao periódico por demonstrarem a importância da revista na cobertura do carnaval em tempos de televisão. As cartas a seguir evidenciam esse aspecto:

Aqui onde moro há dez anos só se pode ver carnaval mesmo nesta revista – pois televisão ainda não há. E eu, que já fui passista da Mangueira – querida – quando curto a MANCHETE de Carnaval me consolo um pouco da falta da passarela. Arnaldo Figueiredo Filho. Codajás. AM.⁴⁰⁸

Daqui, onde moro, a gente vê o desfile das escolas de samba no Rio pela televisão, mas MANCHETE, com suas fotos e textos, completa e arquiva a nossa informação. Peço, por isto, que esta revista não deixe de publicar um número dedicado especial sobre as escolas na passarela. Mas desejo que não se limitem às sociedades do Grupo 1. Que venham também as dos grupos 2 de 3. Assim poderemos ter uma idéia de quem vai, no próximo ano, subir ou descer de grupo. Alziro Alves Torres. Estância. SE.⁴⁰⁹

Com o *topless* proibido, as mulheres nos salões abusavam de transparências, adesivos e outros adereços que pudessem, de certa forma, evidenciar os contornos dos seios. As escolas de samba também encontraram soluções para fazer frente à proibição do *topless*, que abarcava igualmente as participantes dos desfiles daquelas agremiações carnavalescas que naquele ano passaram a se apresentar na Rua Marquês de Sapucaí, local definitivo da folia carioca. A G.R.E.S. Beija-Flor de Nilópolis desfilou, em 1978, o enredo “A criação do mundo segundo a tradição nagô”, que tratava de um conhecido mito iorubá e apresentava em seu abre-alas mulheres usando aparentemente uma espécie de top que simulava seios desnudos. Como ainda não era possível a exposição de parte dos seios – como é perceptível nas imagens concernentes aos desfiles do período – demonstrando que nos salões, por se tratar de um divertimento livre de competições (exceto as mulheres que disputavam os concursos oficiais), podia-se ousar mais no desnudar do corpo, Trinta optou pelo uso de uma espécie de top/bustiê

⁴⁰⁷ O LEITOR em *Manchete*. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 1.301, p. 122, 26 mar. 1977.

⁴⁰⁸ O LEITOR em *Manchete*. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 1.349, p. 99, 25 fev. 1978.

⁴⁰⁹ *Ibid.*

transparente ou quase da “cor da pele” pelas mulheres que abriram o desfile da agremiação, vencedora pela terceira vez consecutiva do carnaval do grupo 1 do Rio:

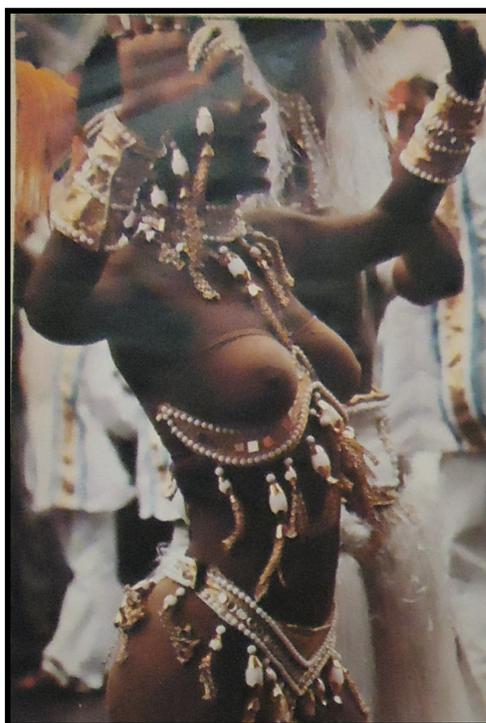
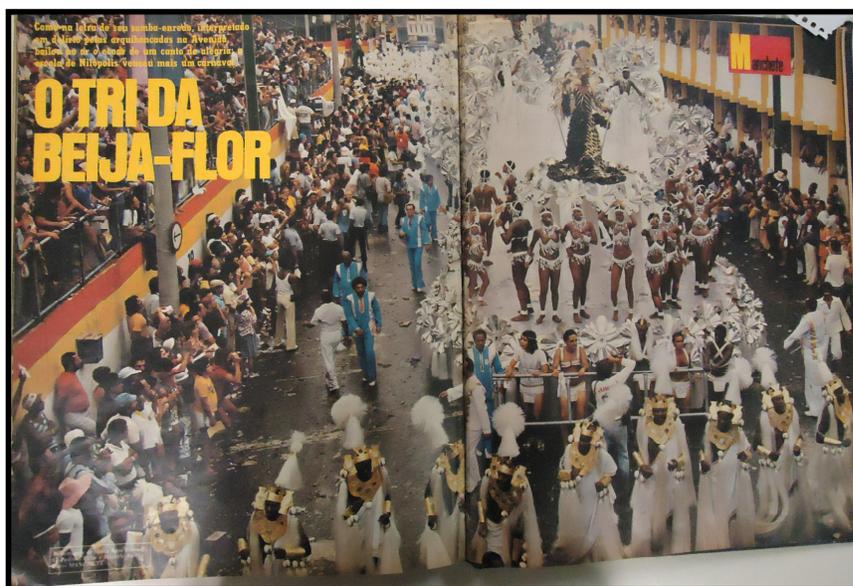


Figura 14 – Desfilante simulando a exposição dos seios na abertura do carnaval da Beija-Flor, de 1978 ⁴¹⁰

Enquanto a revista *Manchete* não comentou nada a respeito do possível desnudamento das mulheres da Beija-Flor, além dos dizeres “A plástica das mulatas do abre-

⁴¹⁰ O TRI da Beija-Flor. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 1.349, p. 126, 25 fev. 1978.

alas fez o público vibrar”, que acompanhava a última imagem reproduzida, o periódico *Cruzeiro*, no entanto, foi enfático no levantamento das críticas que poderiam ser feitas à agremiação, entre outras razões, pela presença de mulheres “desnudas”:

Chegando esmigalhando, desafiando, abrindo o grito com toda força na passarela. A Beija-Flor chegou nua, como a verdade gosta de chegar. Mas abriu um **front** de guerra que Joãozinho Trinta terá de enfrentar: escola é samba ou show do Lido de Paris?

É samba no pé ou é **can-can de vaudeville**?

A alegoria giratória, os reflexos espelhados, os seios de fora.

Tudo foi desafiado na Beija-Flor na caminhada para o tricampeonato.

Criação do Mundo na Tradição Nagô saiu da cabeça de Joãozinho Trinta e foi assombrar a multidão que esperava ansiosa a chegada da Beija-Flor, naquela noite de samba-desafio. Quando as mulheres desnudas entraram na passarela, o delírio, as palmas e a guerra também vieram. Vale ou não vale o que a Beija-Flor fez? Apelação ou mudança decisiva nos rumos do carnaval para turista, carnaval exportação, misturando folclore e tecnologia?

E a Beija-Flor desfilou para ser filmada. Na ponta da passarela, o longa-metragem estava sendo preparado por uma equipe francesa, já vendido, desde que a escola desfilou em Paris⁴¹¹.

As críticas voltadas ao carnavalesco Joãozinho Trinta e, conseqüentemente, à agremiação que representava, a Beija-Flor, diziam respeito à espetacularização de seus desfiles, ao possível desvirtuamento do sentido do carnaval das escolas de samba e à destinação da principal festividade brasileira ao turismo e à exportação. O enredo da escola chegou a inspirar a produção de um longa-metragem sobre o tema dirigido pela cineasta Vera Figueiredo, que realizou grande parte das filmagens durante o desfile da agremiação e, posteriormente, em Nilópolis.

Esses aspectos ressaltados por muitos críticos e escolas ao trabalho de Trinta não eram mais novidade em 1978, como ficou evidenciado no primeiro capítulo desta tese, mas, especificamente naquele ano, o desnudamento, mesmo que ainda parcial, tornou-se mais um motivo para engrossar os julgamentos negativos em relação às mudanças representadas por ele. De acordo com aquela mesma edição de *O Cruzeiro*, ao ser perguntado sobre a presença de dezessete mulheres despidas na parte superior, na abertura do desfile da Beija-Flor, Joãozinho Trinta teria respondido: “Dezessete não! Cinco estão usando sutiã”. É possível questionar se as revistas ilustradas não teriam fotografado todas as mulheres do abre-alas por uma questão de censura ou se o uso do bustiê simulando o seio exposto por essas mulheres já seria suficiente para denotar tal desnudamento aos olhos da imprensa. As imagens apresentadas pela imprensa não demonstram, no entanto, o desvelar total dos seios. Ainda

⁴¹¹ BEIJA-FLOR: a nudez que veio de Nilópolis. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 2432, p. 07-08, 18 fev. 1978.

sobre o abre-alas da Beija-Flor, o jornal *O Globo* considerou:

No abre-alas, Joãozinho Trinta já mostrou o que seria o desfile da Beija-Flor. Vinte mulatas semi-nuas, em cima de um carro espelhado, representavam **A Criação do Mundo Segundo a Tradição Nagô**.

Os carros se sucederam, as mulheres bonitas também. Não houve a anunciada revoada de pombos. Fantasias luxuosas, alegorias de bom gosto, espelhos, branco, ouro e prateado contrastando com os corpos escuros das mulatas. Essa composição, aliada a uma animação superior ao que deveria inspirar o samba-enredo, fez a Beija-Flor esperar o tri⁴¹².

O erotismo manifesto no carnaval ensejou matérias sobre a suposta “explosão do sexo” durante a realização dos folguedos. A revista *Manchete* entrevistou psicanalistas, psiquiatras e a estudiosa Rose Marie Muraro, representante do feminismo brasileiro, entre outras pessoas, em 1978, para investigar as razões que explicariam determinados comportamentos por parte das mulheres nas festividades carnavalescas. Um dos textos de abertura da matéria já indica uma possibilidade de leitura quanto ao assunto: “No carnaval, o verão ajuda a tirar roupas. Mas alguma coisa é mais quente do que o calor: o forte apelo à liberação”⁴¹³. A liberação sexual discutida e vivida por algumas mulheres no período analisado é apresentada como uma das razões que explicariam as mudanças na forma das folionas brincarem o carnaval. O psiquiatra consultado, Isaac Charan, disse entender o carnaval como a festa da “liberação instintiva” na qual “todos procuram externar suas tendências exibicionistas, que nem sempre são as melhores, tampouco as piores. Essa tendência – e as femininas que me perdoem – é um pouquinho mais acentuada nas mulheres, que sentem um desejo maior, uma necessidade de aparentar algo diferente das outras [...]”⁴¹⁴. O psicólogo Paulo Gaudêncio, por sua vez, enxerga o carnaval como um momento no qual as mulheres poderiam libertar-se dos padrões impostos. Segundo ele:

[...] as mulheres se despem mais no carnaval por que este atua como um ladrão de caixa-d’-água, é a válvula de escape que as pessoas escolhem para fugir por alguns dias da sua vidinha diária. Funciona como a bebida exagerada e o futebol. No caso específico do carnaval, a permissividade causada pelo afrouxamento do consciente coletivo dá condições às mulheres de se libertarem dos padrões impostos⁴¹⁵.

⁴¹² MANGUEIRA e Beija-Flor, as eleitas do povo. *O Globo*, Rio de Janeiro, 08 fev. 1978, p. 08.

⁴¹³ PECORELLI, Maria Rosa; MEDEIROS, Eugênia de; MARIEN, Violeta; LAGE, Otacílio. Por que o sexo explode no carnaval. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 1.350, p. 37, 04 mar. 1978.

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 38.

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 42.

O alcance da dita liberação foi igualmente questionado. Délcio Monteiro de Lima, autor de *O Comportamento Sexual do Brasileiro*, considera que a verdadeira liberação sexual não havia ocorrido no Brasil, já que percebia nas aberturas creditadas a esse campo mais uma permissividade que acabava por objetificar a mulher do que propriamente uma liberação em seu sentido pleno. Além disso, Délcio apontava a necessidade de algumas mulheres de se destacarem diante das demais, ao mesmo tempo em que seria possível, no seu ponto de vista, que os comportamentos manifestados pelas mulheres indicassem uma resposta à tradicional dominação machista:

Vejo a mulher nua ou seminua no carnaval como uma forma de revanchismo ou contra-ofensiva feminina à dominação masculina, uma espécie de manifestação de inconformismo à submissão que lhe foi imposta por uma sociedade intolerante. Outro motivo seria uma estratégia de provocação à libido masculina, a qual – façamos um pouco de autocrítica – já não mais tem as vibrações de antigamente [...] entendo que a nudez no carnaval não serve a Deus nem ao Diabo, serve apenas para acelerar o processo de desvalorização da mulher como objeto de consumo nessa pobre sociedade machista⁴¹⁶.

Outro especialista consultado pela revista foi o neuropsiquiatra Dr. Washington Loyello, que também enxergou nas posturas assumidas pelas mulheres no carnaval um indício importante da transformação da sexualidade em mercadoria e da busca incessante em diferenciar-se na conquista amorosa.

A liberdade [sexual] não pode ser utilizada como escape a uma realidade alienante. Enquanto a pessoa humana for tratada como mercadoria, e não como fim último, de pouco vale a liberdade sexual, pois esta será incapaz de proporcionar a satisfação necessária e desejada. O fenômeno observado atualmente, mais acentuadamente no carnaval (de erotizar a apresentação física com a supressão das vestes), é talvez confirmação dessa insatisfação. É o apelo dos últimos recursos para despertar interesse do parceiro sexual, em meio a uma sociedade industrializada, tecnológica, capitalista, que reduziu as relações humanas a nível meramente mercadológico⁴¹⁷.

A matéria em questão apresentava juntamente às explicações dos entrevistados sobre a demonstração da sexualidade das mulheres no carnaval imagens que pudessem corroborar os pontos de vista apresentados. Nessas imagens, como as oferecidas a seguir, evidenciava-se a erotização das mulheres por meio da exposição de seus corpos no uso de biquínis e tangas, que poderiam demonstrar ousadia, como no caso da foliona de vermelho, em que peças

⁴¹⁶ PECORELLI; MEDEIROS; MARIEN; LAGE, op. cit., p. 41.

⁴¹⁷ Ibid., p. 42.

simulando “mãos” tocavam e escondiam partes de seu corpo que não podiam ser exibidas naquele ambiente, indicando talvez o desejo que havia por parte dos homens em exceder o tipo de comportamento aceitável em um baile de carnaval ou sugerindo a própria vontade feminina de ser tocada.



Figura 15 – Uma das páginas da matéria da revista *Manchete* sobre a suposta "explosão do sexo" no carnaval em fins da década de 1970 ⁴¹⁸

A estudiosa e feminista Rose Marie Muraro, crítica das atitudes femininas manifestadas nos bailes cobertos pelas revistas ilustradas, considerou o carnaval como uma forma de mascarar os problemas individuais e coletivos. É sabido que as feministas do período, de modo geral, não enxergavam traços de liberação nas práticas das folionas durante os festejos momescos. As palavras de Muraro foram apresentadas pela revista como forma de representar o pensamento feminista sobre a questão:

Esses excessos acontecem em pequenas camadas da população – a de alta renda – e denotam um fenômeno acelerado da decadência burguesa. Não ocorre em outras classes sociais, nas subculturas brasileiras (Nordeste, interior de São Paulo, que são sociedades mais fechadas), nem em outras capitais menores; está intimamente ligado às faixas de população das grandes metrópoles. Um dos aspectos mais importantes da decadência burguesa é a busca imediata do prazer em termos quantitativos: o consumo de tudo, principalmente do sexo, a fim de esconder problemas de

⁴¹⁸ PECORELLI; MEDEIROS; MARIEN; LAGE, op. cit., p. 40-41.

relacionamento entre pessoas e, também, as mudanças sociais. É uma forma de mascarar – através da catarse coletiva – as energias que seriam canalizadas para problemas individuais mais profundos que serviriam, em última análise, para o desmascaramento das desigualdades sociais. Tudo então é liberado de forma muito superficial⁴¹⁹.

Em estudo posterior, realizado no início dos anos 1980, Muraro investigou o comportamento sexual da mulher brasileira e demonstrou que as mulheres das camadas médias projetavam para o restante do país padrões e normas de conduta. A autora salientou a existência de uma sexualidade de *classe* e um corpo de *classe*, evidenciando que havia diferenças entre operários e camponeses e entre as mulheres de diferentes lugares do Brasil, por exemplo⁴²⁰. Em relação ao carnaval, o que era divulgado pela imprensa referia-se aos desfiles das escolas de samba e aos folguedos fechados que se destinavam aos grupos mais elevados da sociedade, no entanto, os comportamentos manifestos nesses espaços e que interessavam à imprensa registrar apareciam como se representassem todo o carnaval carioca. As revistas ilustradas se esforçavam para criar textos e legendas que pudessem chamar a atenção dos leitores, direcionar a leitura das imagens selecionadas e comunicar o transcórre dos carnavais noticiados. Ao trazerem explicações de diversos profissionais a respeito dos comportamentos femininos expressos no carnaval, a revista, de certa forma, se isentava da responsabilidade da seleção das imagens, ao querer mostrar para o leitor que as cenas que suas páginas estampavam nada mais eram que representativas do comportamento típico das mulheres naquele ambiente e, portanto, a revista somente cobria o que, de fato, acontecia.

É importante considerar que mesmo sendo produzida com a intenção de retratar fatos reais, uma fotografia não perderá a sua condição de representação, tal qual descrita por Chartier. As imagens são assim portadoras de significados e omissões, que permitem a construção de realidades. A respeito desse debate, a historiadora Maria Lúcia Cerutti Miguel considera que “a fotografia é sempre uma mensagem situada, produzida por alguém e com endereço determinado. É essa articulação que devemos destrinchar, uma vez que uma fotografia não se esgota em sua denotação. Denota um nível e conota em outro”⁴²¹.

O prazer sexual considerado expressão da liberdade do período relacionava-se sobremaneira às posturas vistas no carnaval. É possível interrogar, portanto, quais eram os possíveis significados atribuídos pela imprensa a determinados comportamentos no âmbito

⁴¹⁹ PECORELLI; MEDEIROS; MARIEN; LAGE, op. cit., p. 38.

⁴²⁰ CARMO, op.cit., p. 362.

⁴²¹ MIGUEL, Maria Lúcia Cerutti. A fotografia como documento: uma instigação à leitura. *Acervo*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1-2, p. 121-132, jan./dez. 1993. p. 124.

dos festejos. Estes seriam representativos da liberação apregoada na época, da permissividade existente, não obstante permanecessem certas regras morais, ou traduziriam a objetificação do corpo feminino?

Na cobertura do baile do Canecão, de 1979, a revista *Manchete* procurou explicar as mudanças na forma das mulheres se apresentarem nos festejos de salão com o decorrer do tempo, ressaltando, contudo, não o interesse das mulheres em manifestarem desejos e demonstrarem traços de liberação mesmo em épocas de moral mais rígida, mas a intenção dessas mulheres em buscarem destaque e projeção. A matéria em questão ainda sugere que o carnaval possibilitava comportamentos que iam além daquilo que já estava posto socialmente, demonstrando suas particularidades em relação ao cotidiano:

Antigamente, era mole para uma mulher causar furor num baile de carnaval: bastava usar uma fantasia sumária, tipo odalisca ou cigana. A concorrência da praia foi feroz: o carnaval copiou o biquíni das areias. E, mais tarde, a tanga. Agora, para fazer sucesso no salão, a mulher tem de ter alguma coisa de muito sério para encher tangas e maiôs. As praias estacionaram nas tangas. O carnaval, bem, quem viver verá⁴²².

A contracultura, o tropicalismo e o feminismo acabaram por estabelecer ao longo do período abordado valores mais liberais. No entanto, o modo de viver apregoado pela contracultura que liberava as mulheres de se depilarem ou se manterem com os cabelos arrumados, rostos maquiados e com um físico moldado por meio da prática de esportes ou ginástica, foi perdendo espaço para a crescente preocupação com o corpo, que se apresentava cada vez mais exposto⁴²³. O desvelar do corpo, possibilitado pelo uso do biquíni, teve como consequência a difusão de novos métodos e cuidados corpóreos. O texto citado demonstra que a simples exibição de partes do corpo não era mais suficiente ou não se apresentava como novidade no âmbito dos festejos. Evidenciar os contornos corporais dentro do ideal de beleza em construção no período tornava-se essencial nessa representação, caso as mulheres quisessem se destacar em meio a tantas outras trajando biquínis e tangas. O tipo de corpo apresentado seria, portanto, o diferencial do segmento feminino.

No entanto a rebeldia, considerada típica daquela juventude, não seria deixada de lado, ao contrário, seria usada pela publicidade para vender suas mercadorias. Denise Bernuzzi de Sant’anna aponta que a máxima “seja livre e fique nu”, considerando a exposição do corpo pela juventude do período, serviu como mote para a publicidade dos produtos de

⁴²² Canecão: o delírio do carnaval carioca. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 1.403, p. 118, 10 mar. 1979.

⁴²³ SANT’ANNA, op. cit., 2014, p. 143-145.

beleza que acabava assim por estimular a exibição de um determinado tipo de corpo⁴²⁴.

As mudanças nos papéis e no comportamento feminino provocaram igualmente alterações na forma como as mulheres passaram a ser representadas pela música popular brasileira. A sensualidade e a força feminina, segundo Rodrigo Faour, estavam cada vez mais presentes nas canções. Chico Buarque de Hollanda, por exemplo, apresentava em suas letras mulheres ousadas, “cheias de si, de opinião, sem vergonha do corpo e muito provocantes”⁴²⁵. Temas relacionados à sexualidade, como masturbação, orgasmo e sexo anal começaram a aparecer nas canções brasileiras na passagem dos anos 1970 para os 80, ainda que de forma sutil. O grupo feminino “As Frenéticas”, por exemplo, mostrava na segunda metade dos anos 1970 mulheres que poderiam usufruir de um sexo casual e de uma noite regada a muita bebida⁴²⁶. Se o carnaval funcionava até então como um espaço mais livre para manifestação da libido e o cinema e o carro como locais mais comuns para se ter intimidades, consolidava-se em meados dos anos 1970 o motel e o *drive-in*. O campo sexual ampliava-se significativamente no período e os assuntos nessa seara ganharam grande destaque na imprensa, na publicidade e no carnaval, como já salientado.

A revista *Manchete*, em 1979, mais uma vez publicou uma matéria com o objetivo de explicar os comportamentos flagrados durante os festejos carnavalescos, em que mulheres apareciam trajando minúsculos biquínis, com parte dos seios à mostra, galgando ombros de homens e demonstrando posturas descontraídas. No entanto, dessa vez não foram especialistas que foram consultados pela revista, mas um jornalista da própria *Manchete*, Justino Martins, que deu o seu parecer sobre o assunto. Embora concordasse com os fatores costumeiramente associados a tais atitudes expressas no carnaval, como euforia inconsciente e narcisismo, foi neste último aspecto que o jornalista centrou sua argumentação, tendo as imagens selecionadas para reportagem para corroborar seu ponto de vista. De acordo com o autor: “[...] é evidente que o carnaval carioca se caracteriza como um momento de grande exaltação e de culto da personalidade – uma oportunidade única que se tem de emergir do anonimato para a luz dos refletores”⁴²⁷. Se durante muito tempo as coberturas carnavalescas das revistas ilustradas ressaltavam a inversão da ordem possível nestas festividades, neste período o erotismo tornou-se a chave de interpretação para as posturas manifestadas no carnaval. Na apresentação da sua edição do dia 28 de fevereiro de 1979, a revista *O Cruzeiro* exprimiu do seguinte modo a presença feminina nos festejos: “Como sempre, mulheres lindas e seminuas,

⁴²⁴ SANT’ANNA, op. cit., 2014, p. 145.

⁴²⁵ FAOUR, op. cit., p. 207.

⁴²⁶ Ibid., p. 201-226.

⁴²⁷ MARTINS, Justino. A explosão do narcisismo. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 1.405, p. 30, 24 mar. 1979.

foram a nota alta do Carnaval de 79, nos bailes e nas ruas”⁴²⁸.

Aproveitando-se das mudanças do período relacionadas à abertura política e das palavras em voga na época, como as proferidas pelos participantes da campanha pela anistia, que se queria “ampla, geral e irrestrita”, *O Cruzeiro* noticiou o IV Baile da Cidade do Rio de Janeiro, com os dizeres: “No Canecão, a abertura carnavalesca foi ampla, total e irrestrita”⁴²⁹. Naquele momento não se havia decretado ainda a Lei da Anistia, que não ocorreu da forma como almejavam os seus articuladores, já que alguns militantes foram excluídos da lei, como os envolvidos em casos de morte e “atentados terroristas”, por exemplo. De qualquer forma, as palavras usadas na campanha da anistia serviram para a revista dar o “tom” do que teria ocorrido naquele baile que, a se medir somente pelas fotos selecionadas, mostrou-se descontraído na maneira de brincar – com as folionas dançando sobre as mesas – e de se vestir, com a presença de poucas roupas.

A chegada do ano de 1980 ensejou matérias que pudessem explicar o que havia ocorrido na década de 1970 no Brasil e no Mundo e como seria possível caracterizar essa década. Assim, *Manchete* considerou:

Essa foi uma década de continuações e não de explosões. Uma década de revisões e ampliações, mas não propriamente de invenções. De certa forma, os seres humanos se fecharam e olharam para dentro de si. A Década do Eu, como já está sendo rotulada. Um tempo de egoísmo contra o altruísmo do período passado⁴³⁰.

Na impossibilidade de se olhar somente para o período em análise, no que concerne ao campo da moral, o jornalista Edmar Pereira, autor da matéria, afirmou:

Os conceitos de moralidade e normalidade mudaram rapidamente demais e o abismo que separa as gerações nunca foi tão largo e profundo como agora. A avó que há 30 anos achava uma ousadia simplesmente colocar um maiô, vê sua neta aderir ao *topless* sem qualquer aparente constrangimento; o pai que há duas décadas ensinava ao filho a repressão da mulher como um dos mandamentos obrigatórios da vida conjugal descobre através da nora que as diferenças entre os sexos só estavam aí para serem destruídas⁴³¹.

⁴²⁸ Esta edição. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 2.456, p. 03, 28 fev. 1979.

⁴²⁹ AS MULHERES que ficaram na taça, no samba e no Canecão. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 2456, p. 06, 28 fev. 1979.

⁴³⁰ PEREIRA, Edmar. Os anos 70: na década do eu, mais continuações do que invenções. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 1448, p. 30, 19 jan. 1980.

⁴³¹ *Ibid.*, p. 33.

A prática do *topless* viria a ser associada como símbolo da liberação decorrente da chamada revolução sexual e sinal dos novos tempos caracterizados pela abertura democrática e pela revogação dos Atos Institucionais. Não obstante reportagens de anos anteriores já informarem sobre a exposição dos seios nas praias e até mesmo no carnaval, foi somente em 1980 que a imprensa noticiou o *topless* como uma experiência comum vista em diversas partes do país e não como algo isolado, antes resultado da ação das mulheres “superprafrentex”, ligadas ao universo artístico. Nesse quesito, mais uma vez coube à cidade do Rio de Janeiro “naturalizar” o *topless* e incentivar as mulheres de outros lugares do Brasil a fazer o mesmo, apesar das resistências provenientes dos segmentos mais conservadores: “No Rio, tudo bem numa boa; na Bahia, acalorados debates; no Recife, entrou areia no *topless*”⁴³². No entanto, era a zona sul do Rio de Janeiro, representada há muito tempo como mais livre, que ganhava destaque nesse tipo de matéria, especialmente o bairro de Ipanema, considerado o mais propício para a manifestação de comportamentos vanguardistas, como demonstrado na primeira parte deste capítulo. Com o título “Topless: as brasileiras no peito e na raça”, a matéria assinalada por Ney Biachi indica o papel do bairro carioca para a extensão de tal prática pelo país:

O *topless* chegou, enfim, a Ipanema. E, portanto, virou lei. Mas só usa quem tem peito. O que limita razoavelmente o mais recente desafio feminista aos costumes [...]. Nos velhos tempos o *topless* era o monoquíni. Mas, como era produto nacional, a polícia encanava. Até que as meninas deram um jeito. Deixaram a moda vingar em Saint-Tropez, correr as outras praias badalas na Europa e, enfim, chegar aos Estados Unidos. Quando as americanas tiraram seus sutiãs, todo mundo tirou com elas. Inclusive as garotas de Ipanema. E como o que acontece em Ipanema no Brasil é lei...⁴³³

No entanto, a aceitação do *topless*, mesmo no bairro de Ipanema, não ocorreu tão tranquilamente como pode parecer quando se lê a reportagem transcrita. A gaúcha Verônica Mieski, por exemplo, foi escorraçada da praia de Ipanema pelo fato de realizar ali o *topless*, sendo xingada de “Geni” por alguns frequentadores em referência à personagem prostituta da música de Chico Buarque⁴³⁴. De qualquer forma, a presença dos seios desnudos nas praias e a sua presença ou não nos bailes carnavalescos ensejaram diversas matérias no período. É

⁴³² WODTKE, Marina; BRITO; Reynivaldo. Topless: o Brasil descobre os seios. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 1.450, p. 14, 02 fev. 1980.

⁴³³ BIACHI, Ney. Topless: as brasileiras no peito e na raça. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 1.452, p. 128-130, 16 fev. 1980.

⁴³⁴ CARMO, op. cit, p. 358.

informado, por exemplo, que poucas mulheres aderiram ao *topless* no baile da abertura do carnaval, o Baile do Havaí, no Iate Clube, embora o *bottomless*, ou seja, o bumbum exposto, tivesse aparecido, além de duas folionas pularem nuas na piscina⁴³⁵.

A prática do *topless* havia sido proibida pela Divisão de Diversões Públicas no carnaval de 1980, mas não foi cumprida em determinados bailes, como exposto anteriormente. Além do mais, a realização de tal prática se fez notar não somente no carnaval do Rio, mas em outras cidades brasileiras. O corpo feminino que antes aparecia associado ao carnaval como veículo para a quebra de tabus e para afirmação dos novos valores em construção no período, relacionados à descoberta desse corpo, de sua sensualidade, transformou-se com o decorrer do tempo em objeto do desejo masculino, amplamente explorado pelas revistas ilustradas. É importante lembrar que muitos desses corpos eram identificados pelas revistas, por serem figuras conhecidas. Eram mulheres pertencentes ao universo artístico e às camadas médias e à elite, que se mostrava dessa forma nos bailes carnavalescos fechados.

Se a presença feminina há tempos esteve relacionada ao sucesso de um baile, nos anos 1970, sobretudo a partir da segunda metade, foi associada ao deleite masculino. Uma leitura mais voltada para o âmbito sexual passou a orientar a construção de legendas que acompanhavam as imagens selecionadas e os textos que perpassavam as matérias concernentes ao carnaval. Embora tais imagens já indicassem, pelo caráter das poses apresentadas e pela exposição do corpo, posturas erotizadas das mulheres, os textos objetificavam o corpo feminino, como é perceptível nos comentários a respeito do Baile do Havaí de 1980, que apresentavam o elemento feminino como disponível para os homens: “Havia mulheres para todos e não houve necessidade de briga: todos tiveram tudo a que tinham direito”⁴³⁶. Além do mais, como demonstrado anteriormente, a imprensa passou a se referir aos comportamentos manifestos no carnaval como uma demonstração da sexualidade feminina e não somente de sua sensualidade, motivando matérias que procuravam explicar a “explosão do sexo” nesse tipo de festividade. Contudo, para além do erotismo das poses registradas e da aproximação física entre homens e mulheres, o que poderia se configurar como sexual no âmbito dos festejos? A revista *Manchete* informa, por exemplo, que no Baile do Havaí, de 1980, alguns dos presentes quase chegaram à prática do ato sexual:

⁴³⁵ HAVAÍ – 80: o carnaval da abertura. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 1453, p. 08, 23 fev. 1980.

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 10.

[...] outros foliões tentaram chegar às vias de fato dentro da bobeira de circunstância. Alguns quase conseguiram. Por essas e outras, o carioca espera o Baile do Havaí para medir o tipo de comportamento que vai pintar no carnaval. Este ano, as perspectivas são otimistas⁴³⁷.

É possível inferir que naquele contexto de abertura política, no qual as revistas podiam explorar sem as prescrições do Decreto-lei nº 1.077/70 as imagens que antes seriam consideradas atentatórias à moral e aos bons costumes, além das mudanças concernentes propriamente ao campo dos costumes, que o tipo de comportamento descrito acima seria esperado em se tratando de carnaval. A “ingenuidade” dos carnavais passados tinha definitivamente ficado para trás. O folguedo “Noite de Bagdá”, realizado no Monte Líbano, foi apresentado pela revista *Manchete* também pelo viés sexual:

Dentro da sua tradição e, sobretudo, num carnaval de abertura, o baile do Monte Líbano foi escancaradamente aberto e espetacular. Ninguém deu bola à exigência do convite: “Traje a rigor”. A rigor, cada um foi como pôde e quis. Para o bem de todos, as mulheres pintaram rigorosamente despidas. [...] Nos salões, sobrava pouco espaço para dançar – o que em muito facilitou as coisas. Porque dançar mesmo era o que ninguém desejava. No mais, houve de tudo: o *topless* nem deu para chamar a atenção⁴³⁸.

As revistas noticiaram a prática do *topless* no Baile Vermelho e Preto, do Flamengo, no Baile do Atlantic, no Clube Monte Líbano, Baile dos Enxutos, no Teatro São José, na Praça Tiradentes, no Canecão, entre outros. Até mesmo pelas proibições existentes o *topless* não foi visto nos desfiles das escolas de samba no carnaval de 1980, mas os seios apresentaram-se mais desnudos, com acessórios cobrindo apenas as aréolas e os mamilos. Embora o uso do biquíni estilizado fosse comum entre as mulheres que desfilavam nas escolas, maior desnudamento passou a ser visível entre as mulheres presentes. De acordo com *Manchete*, o desvelar do corpo feminino na avenida começou de forma mais contundente com a agremiação Beija-Flor: “Foi Joãozinho Trinta que começou a despir artisticamente as sambistas (de todas as cores). Não será demais dizer que, na Beija-Flor, desfilam, hoje, mulheres belíssimas escolhidas a dedo e generosamente distribuídas por todas as alas da escola de Nilópolis”⁴³⁹.

⁴³⁷ HAVAÍ, op.cit., p. 10.

⁴³⁸ CÂMARA, José Rodolpho; BATISTA, Tarlis; BORGES, Humberto. Monte Líbano: valeu tudo na Noite de Bagdá. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 1.455, p. 37, 08 mar. 1980.

⁴³⁹ ESCOLAS, op. cit., p. 06, 01 mar. 1980.



Figura 16 – Desfilante da Beija-flor no carnaval de 1980⁴⁴⁰

Da calça *saint-tropez* ao *topless*, no decorrer de vinte anos as mulheres desnudaram parcialmente seus corpos no cotidiano e no carnaval. O desvelamento do corpo feminino, acelerado nos anos 1970, demonstrou a intensidade das mudanças, no campo da moral, que reverberaram na forma das mulheres brincarem o carnaval, transgredirem normas e regras que não mais se aplicavam para aquela nova sociedade em construção, mas que insistiam em permanecer. Neste capítulo, especificamente, acredita-se que ficou evidente como o carnaval serviu às mulheres dos segmentos médios e altos para reafirmação dos valores associados à liberdade do corpo, demanda esta relacionada especialmente a esse grupo social. No entanto a exposição de partes do corpo da mulher e principalmente dos seus seios, sobretudo no contexto do carnaval, há muito entendido como espaço para manifestação de comportamentos livres, vinculou-se à objetificação sexual do corpo feminino, que não ocorria somente nessa festividade, mas que ganhava ali uma dimensão ainda maior. As revistas ilustradas exploravam esse tipo de imagem e procuravam lucrar com ela, ao usarem-na como chamariz para atrair a atenção do público leitor interessado não somente em acompanhar o carnaval, passível de ser assistido pela televisão, naquele período, por algumas pessoas, mas em observar atentamente as cenas selecionadas pelas revistas, nas quais as mulheres apareciam semi-desnudas e em poses erotizadas. Com o sexo e a erotização em alta, as revistas aproveitavam o carnaval para elevar à “enésima potência” o que já era explorado pela publicidade.

⁴⁴⁰ ESCOLAS, op. cit., p. 06, 01 mar. 1980.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Acredita-se que as questões e reflexões desenvolvidas ao longo deste trabalho, vinculadas às representações da imprensa acerca da presença feminina nos carnavais da cidade do Rio de Janeiro, entre 1961 e 1980, possibilitaram averiguar em que medida as mudanças no campo dos costumes se correlacionaram aos comportamentos apresentados nas celebrações momescas e nas percepções da figura feminina. A década de 1960, período inicial de transformações mais profundas na esfera da moral, pode ser caracterizada como uma época de transição na qual antigos costumes foram questionados e novos valores construídos paulatinamente.

Nessa conjuntura, transgressões eram comuns no espaço dos festejos carnavalescos, haja vista o descumprimento pelas folionas de normativas que ainda persistiam na sociedade, não obstante mudanças estivessem em curso e muitas regras já começassem a se apresentar ultrapassadas diante daquilo que era efetivamente praticado. A festa carnavalesca, considerada como ocasião primeira para manifestação de comportamentos mais livres, serviu a muitas dessas mulheres como espaço para a exposição de sua sensualidade, tantas vezes sujeita a repressões em décadas anteriores. Algumas vestimentas, nesse período, principalmente aquelas que permitiam desnudar partes do corpo, como pernas e barriga, foram usadas pelas folionas como forma de evidenciar sua sensualidade em ambientes exteriores aos quais estavam comumente associadas, como, por exemplo, à utilização do biquíni nos folguedos de salão, mesmo quando tal traje estava proibido.

Assim, estas mulheres expressavam no carnaval comportamentos que ainda se constituíam em críticas no cotidiano dos anos 1960, uma vez que os valores arraigados socialmente coexistiam com os novos princípios decorrentes da chamada revolução sexual. Esta, por sua vez, significou a liberação corporal e sexual e transformou-se na principal conquista atrelada às transformações no âmbito da moral. A sexualidade feminina passou a ser discutida e as práticas sexuais incentivadas pela imprensa, de tal forma que a manutenção de um corpo “sensual” pelas mulheres e a assunção de uma postura ativa nas relações amorosas e sexuais tornaram-se imprescindíveis para a identificação das mesmas como “liberadas”, algo que se ligava à modernidade do período e à juventude dita transformadora. A bibliografia sobre o assunto apontou, como evidenciado ao longo do trabalho, certa ambiguidade nas representações da imprensa, uma vez que as mulheres apareceram como agentes dessa liberação, ao mesmo tempo em que seus corpos, símbolos maiores dessas

mudanças, voltaram-se ao olhar masculino. O sexo, como consequência das transformações em termos de valores, do apelo que adquiriu junto às pessoas e ao mercado, converteu-se em conteúdo explorado e espetacularizado nos anos 1970.

No que concerne à cobertura do carnaval realizada pelas revistas ilustradas *O Cruzeiro* e *Manchete*, há tempos notabilizadas pelo grande número de páginas dedicadas a tal temática e concorrendo diretamente pela atenção do público leitor – interessado em acompanhar as melhores imagens e reportagens sobre os folguedos –, foi possível observar como o erotismo se fez presente nas fotografias selecionadas e nas legendas que sugestionavam determinadas práticas pelos foliões. Desse modo, as revistas valeram-se do aspecto sensual/sexual, já amplamente explorado pela publicidade e relacionado somente à figura feminina, como mote para suas coberturas. O desnudamento parcial do corpo da mulher associou-se ao espetáculo em que se transformou o carnaval no período estudado, voltado principalmente para o desfile das escolas de samba, mas que encontrou nos bailes de salão, sobretudo aqueles dedicados à elite e às classes médias, espaços para a manifestação de determinados comportamentos que interessavam à imprensa registrar.

Esse desvelar do corpo – possível pelo uso de biquínis “estilizados”, o que significava na prática a aplicação de apetrechos diversos em tal traje de banho, pela utilização de transparências, e, no ano de 1980, pela exposição dos seios, cujas imagens foram exibidas na imprensa, findadas as prescrições do Decreto-lei nº 1.077/70 – não deve estar circunscrito a um único sentido, ou seja, ao entendimento do corpo como canal para transgressão ou somente como mecanismo de ascensão das mulheres e de transformação de seus corpos em objetos, embora se saiba que mulheres de segmentos sociais distintos aproveitavam o carnaval para projetarem ainda mais suas imagens diante do público e do mercado e se reconheça os interesses da imprensa na corroboração de determinadas representações.

Apesar desse fato, não se pode desconsiderar o momento político pelo qual passava o país, ou seja, a existência de uma ditadura militar que impunha restrições no campo da moral, e a forma como a nudez, ainda que parcial, visível nos bailes fechados, serviu às mulheres das classes médias e altas para a quebra de tabus e para a afirmação dos novos valores ligados à liberdade do corpo. É possível inferir, portanto, que a liberação corporal reiterada no carnaval e apresentada, muitas vezes, como representativa de todo o carnaval carioca, adquiriu, nas percepções da imprensa, mais uma conotação sexual voltada para a apreensão dessas mulheres como objetos do desejo masculino do que propriamente no sentido de ressaltar a forma como elas quiseram se mostrar e brincar o carnaval.

No que diz respeito à presença feminina nas escolas de samba, a imprensa construía representações distintas sobre as desfilantes, a depender da posição ocupada por elas dentro das agremiações carnavalescas, do reconhecimento que atingiam junto às escolas e da inserção e projeção alcançada no universo de *shows* carnavalescos após os dias dedicados à folia, aproveitando-se da internacionalização do carnaval. As porta-bandeiras, entretanto, fugiam a esses parâmetros e, independentemente da fama que haviam alcançado em suas respectivas agremiações, eram exaltadas nas coberturas carnavalescas da imprensa em seus esforços de sustentar o bailado na apresentação da bandeira, símbolo maior da escola, e nos sacrifícios realizados para ocuparem tais postos.

As atividades rotineiras exercidas por essas mulheres ao longo do ano eram contrapostas ao tempo do carnaval na tentativa de demonstrar a inversão da ordem possível no espaço dos festejos, interpretação esta, aliás, corroborada pela imprensa em vários momentos. As passistas, identificadas pela imprensa somente as de participação tradicional, tinham como destaque a qualidade dos passos apresentados e a trajetória em determinada escola. Nesses casos, a sensualidade, quando ressaltada, mostra-se sutil na comparação com as passistas anônimas. Estas, por sua vez, eram comumente classificadas como “mulatas”, e, embora o samba no pé fosse ressaltado pela imprensa, não consistia no aspecto principal de sua representação. A sensualidade, intrinsecamente associada à figura da mulata, prevalecia.

Considerada símbolo da brasilidade por representar a miscigenação, a figura da mulata esteve historicamente relacionada ao estereótipo da mulher sensual que, associada à imagem do carnaval e da mulher carioca, atingiu um caráter ainda mais sintomático. Por meio de charges e de matérias contidas nos periódicos utilizados como fontes de pesquisa, foi possível observar a forma como o carnaval se revestiu de uma significativa carga de sensualidade, principalmente no plano corporal, no processo de (re)afirmação da representação da mulher carioca como ousada e da difusão da imagem da “mulata-sedução”.

Esta tese abarcou, portanto, um período de mudanças significativas no carnaval e na forma das mulheres se apresentarem e serem apreendidas pela imprensa nessas festividades. No decorrer de vinte anos os desfiles das escolas de samba tornaram-se “espetáculo”, assim como o sexo adquiriu, em decorrência da chamada revolução dos costumes, um *status* semelhante. A erotização do corpo feminino passou a ser explorada no mercado de bens culturais e não poderia escapar ao carnaval, um tipo de festejo que por sua própria essência propiciava comportamentos transgressores. Da calça *saint-tropez* até a prática do *topless*, as folionas dos festejos de salão, principalmente, lançaram mão do biquíni e da tanga. Buscava-

se a exposição física em um grau nunca antes visto no âmbito cotidiano e no dos carnavais, vinculada ao domínio do corpo e do prazer pela mulher. A imprensa selecionada e a publicidade, no entanto, exploraram comercialmente essas transformações, objetificando os corpos femininos. Nos anos subsequentes aos aqui tratados, certas posturas e representações somente se acentuariam, como, por exemplo, com o desnudamento completo do corpo feminino alcançado pela modelo Enoli Lara, no carnaval de 1989, provocando no ano seguinte a proibição da genitália desnuda, e o surgimento, no início dos anos 1990, da *Globeleza*, personagem carnavalesca criada pelo canal de televisão Rede Globo, no qual a sensualidade da festa esteve por muito tempo associada à mulher “mulata”, corroborando velhos estereótipos de gênero e de raça.

Apesar de algumas semelhanças essas já são mulheres de tempos democráticos e também de outros carnavais.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Regina. A capital contaminada: a construção da identidade nacional pela negação do “espírito carioca”. In: LOPES, Antonio Herculano (Org.). *Entre Europa e África: a invenção do carioca*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, Topbooks, 2000. p. 167-185.
- ADÃO, Maria Cecília de Oliveira. Memórias da luta: a participação feminina nas organizações armadas de esquerda no pós-64. *Patrimônio e Memória*, Assis, v. 4, n. 1, p. 01-24, out. 2008.
- ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In: _____. *A Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985. p. 113-156.
- ASSOCIAÇÃO das Escolas de Samba do Brasil. In: DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/aesb-associacao-das-escolas-de-samba-do-brasil/dados-artisticos>>. Acesso em: 14 dez. 2017.
- AUGRAS, Monique. *O Brasil do samba-enredo*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. O contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC/UnB, 1987.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BASSANEZI, Carla. Mulheres dos anos dourados. In: DEL PRIORE, Mary (Org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1997. p. 607-639.
- _____. *Virando as páginas, revendo as mulheres: relações homem-mulher e revistas femininas, 1945-1964*. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1992.
- BEZERRA, Danilo Alves. *Os carnavais cariocas e sua trajetória de internacionalização (1946-1963)*. Jundiaí: Paco, 2017.
- BRAGA, João. *História da moda*. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2004.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.
- BRAGA, Amanda. *História da beleza negra no Brasil: discursos, corpos e práticas*. São Carlos: EdUFSCar, 2015.
- BRETON, David Le. *Sociologia do corpo*. Rio de Janeiro: Vozes, 2006.
- BRUHNS, Heloísa Turini. *Futebol, carnaval e capoeira: entre as gingas do corpo brasileiro*. Campinas: Papirus, 2000.

BUCCI, Eugênio. Ainda sob o signo da Globo. In: _____; KEHL, Maria Rita. *Videologias: ensaios sobre televisão*. São Paulo: Boitempo, 1994. p. 220-240.

BUITONI, Dulcília. *Mulher de papel: a representação da mulher na imprensa feminina brasileira*. São Paulo: Loyola, 1981.

BURNS, Mila. A dona da voz e a voz da dona: a trajetória de Dona Ivone Lara. In: VELHO, Gilberto (Org.). *Rio de Janeiro: cultura, política e conflito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007. p. 108-127.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero. Feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CALANCA, Daniela. *História social da moda*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

CARDOSO, Ciro Flamarion; ARAUJO, Paulo Henrique da Silva. *Rio de Janeiro*. Madri: Mapfre, 1992.

CARDOSO, Irene. A geração dos anos de 1960: o peso de uma tradição. *Tempo social: revista de sociologia da USP*, São Paulo, v. 17, n. 2, p. 93-107, nov. 2005.

CARMO, Paulo Sérgio do. *Entre a luxúria e o pudor: a história do sexo no Brasil*. São Paulo: Octavo, 2011.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. A cidade e o samba. *Revista USP*, São Paulo, n. 32, p. 90-101, dez./fev. 1996-97.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural. Entre Práticas e Representações*. Trad. Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difel, 1988.

_____. Defesa e ilustração da noção de representação. *Fronteiras*, Dourados, v. 13, n. 24, p. 15-29, jul./dez. 2011.

_____. *Leituras e leitores na França do Antigo Regime*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

CHATAIGNIER, Gilda. *História da Moda no Brasil*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

CODATO, Adriano Nervo; OLIVEIRA, Marcus Roberto de. A marcha, o terço e o livro: catolicismo conservador e ação política na conjuntura do golpe de 1964. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 24, n. 47, p. 271-302, jul. 2004.

CONFEDERAÇÃO Brasileira das Escolas de Samba. In: DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/cbes---confederacao-brasileira-das-escolas-de-samba/dados-artisticos>>. Acesso em: 14 dez. 2017.

COSTA, Valmir. Com repressão, não há tesão: a censura ao sexo no jornalismo de revistas no Brasil do século XIX ao Regime Militar (1964-79). *Caligrama*. (ECA/USP. Online), v. 2, p. 01-12, 2006.

CRUZ, Tamara Paola dos Santos. *As escolas de samba sob vigilância e censura na ditadura militar: memórias e esquecimentos*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2010.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DEL PRIORE, Mary. *A carne e o sangue: a imperatriz D. Leopoldina, D. Pedro I e Domitila, a marquesa de Santos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2012a.

_____. *História do amor no Brasil*. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2012b.

_____. *Histórias e Conversas de Mulher*. São Paulo: Planeta, 2013.

_____. *Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2011.

_____. Um olhar sobre a história do corpo e da moda no Brasil. In: CASTILHO, Kathia; GALVÃO, Diana. *A moda do corpo, o corpo da moda*. São Paulo: Esfera, 2002. p. 190-201.

DUARTE, Rodrigo. *Teoria crítica da indústria cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

ELIAS, Norbert. *O processo civilizador: uma história dos costumes*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

ESSUS, Ana Maria Mauad de S. Andrade; GRINBERG, Lúcia. O século faz cinquenta anos: fotografia e cultura política em 1950. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 14, n. 27, p. 129-148, 1994.

FARIA, Guilherme José Motta. *O G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro e as representações do negro nos desfiles das escolas de samba nos anos 1960*. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2014.

FARIAS, Patrícia. Corpo e classificação de cor numa praia carioca. In: GOLDENBERG, Mirian. *Nu & Vestido: dez antropólogos revelam a cultura do corpo carioca*. Rio de Janeiro: Record, 2002. p. 263-302.

FERNANDES, Danubia de Andrade. O gênero negro: apontamentos sobre gênero, feminismo e negritude. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 24, n. 3, p. 691-713, set./dez. 2016.

FERREIRA, Felipe. *O livro de ouro do carnaval brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

FERREIRA, Marieta de Moraes. Apresentação à segunda edição. In: _____. *Rio de Janeiro: uma cidade na história*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2015.

FICO, Carlos. A pluralidade das censuras e das propagandas da ditadura. In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Pato Sá (Org.). *O golpe e a ditadura militar: quarenta anos depois (1964-2004)*. São Paulo: Edusc, 2004, p. 265-275.

_____. “Prezada censura”: cartas ao regime militar. *Topoi*, Rio de Janeiro, n. 5, p. 251-286, set. 2002.

FIGUEIREDO, Anna Cristina Camargo Moraes. *“Liberdade é uma calça velha, azul e desbotada”*: publicidade, cultura de consumo e comportamento político no Brasil (1954-1964). São Paulo: Hucitec/História Social – USP, 1998.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade*. v. I. A vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 1982.

_____. *História da sexualidade*. v. II. O uso dos prazeres. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

FURTADO, Júnia Ferreira. *Chica da Silva e o contratador dos diamantes: o outro lado do mito*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. Família e relações de gênero no Tejuco: o caso de Chica da Silva. *Varia História*, Belo Horizonte, n. 24, p. 33-74, jan. 2001.

FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala*. 51. ed. São Paulo: Global, 2006.

GELLACIC, Gisele Bischoff. *Despindo corpos: sexualidade, emoções e novos significados do corpo feminino no Brasil entre 1961 e 1985*. Tese (Doutorado em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2014.

GIACOMINI, Sonia Maria. Beleza Mulata e Beleza Negra. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, número especial, p. 217-227, 1994.

GIANORDOLI-NASCIMENTO, Ingrid Faria; TRINDADE, Zeide Araujo; SANTOS, Maria de Fátima de Souza. *Mulheres e Militância: encontros e confrontos durante a ditadura militar*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

GOELLNER, Silvana Vilodre. Corpo. In: COLLING, Ana Maria; TEDESCHI, Losandro Antonio (Org.). *Dicionário crítico de gênero*. Dourados: Editora UFGD, 2015. p. 134-137.

GOIA, Marisol. Modos e modas de Ipanema. In: GOLDENBERG, Mirian (Org.). *O corpo como capital: gênero, sexualidade e moda na cultura brasileira*. 2. ed. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010. p. 39-53.

GOLDENBERG, Mirian. *Toda mulher é meio Leila Diniz*. 2. ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2011.

GONTIJO, Fabiano. Carioquice ou carioquidade? Ensaio etnográfico das imagens identitárias cariocas. In: GOLDENBERG, Mirian. *Nu & Vestido: dez antropólogos revelam a cultura do corpo carioca*. Rio de Janeiro: Record, 2002. p. 41-77.

GONZALES, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. *Revista Ciências Sociais Hoje*, ANPOCS, São Paulo, p. 223-243, 1984. p. 230.

GUIMARÃES, Helenise. *A batalha das ornamentações: a Escola de Belas Artes e o carnaval carioca*. Rio de Janeiro: Rio Books, 2015.

HEILBORN, Maria Luiza. Corpos na cidade: sedução e sexualidade. In: VELHO, Gilberto (Org.). *Antropologia urbana: cultura e sociedade no Brasil e em Portugal*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999. p. 98-108.

HOBBSBAWN, Eric J. *Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Campinas: Papirus, 1996.

KLEIN, Herbert S.; LUNA, Francisco Vidal. População e Sociedade. In: REIS, Daniel Aarão (Coord.). *Modernização, Ditadura e Democracia: 1964-2010*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014. v. 5. p. 31-73. (História do Brasil Nação: 1808-2010).

KOSSOY, Boris. *Fotografia e História*. São Paulo: Ática, 1989.

_____. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. 3. ed. São Paulo: Ateliê, 2002.

KUSHNIR, Beatriz. *Cães de Guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*. Rio de Janeiro, Boitempo, 2004.

LAVER, James. *A roupa e a moda: uma história concisa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LEAL, Carlos Eduardo; MONTALVÃO, Sérgio. O Globo. In: ABREU, Alzira Alves de (Coord.). *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro – pós 1930*. Rio de Janeiro: FGV; CPDOC, 2001. Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/globo-o>>. Acesso em: 21 abr. 2018.

LENHARO, Alcir. *Cantores do rádio: a trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995.

LUCA, Tania Regina de. Mulher em revista. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (Org.). *Nova História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2012. p. 447-468.

MATOS, Maria Izilda; BORELLI, Andrea. Espaço feminino no mercado produtivo. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (Org.). *Nova História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2012. p. 126-147.

MAZIERO, Ellen Karin Dainese. *Mundo às avessas: mulheres carnavalescas na ótica dos filmes de chanchada e da imprensa na década de 1950*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, 2011.

MELLO, João Manuel Cardoso de; NOVAIS, Fernando A. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org.). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. v. 4, p. 559-658.

MIGUEL, Maria Lúcia Cerutti. A fotografia como documento: uma instigação à leitura. *Acervo*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1-2, p. 121-132, jan./dez. 1993.

MIRA, Maria Celeste. *O leitor e a banca de revistas: a segmentação da cultura no século XX*. São Paulo: Olho d'Água/Fapesp, 2013.

MONTANDON, Rosa Maria Spinoso de. Dona Beja: racismo e preconceito na concepção estética do mito. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 7, n. 10, p. 111-120, jan-jun. 2005.

MOURA, Roberto M. *Carnaval: da Redentora à Praça do Apocalipse*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

MÜLLER, Angélica. Não se nasce viril, torna-se: juventude e virilidade nos “anos 1968”. In: DEL PRIORE, Mary; AMANTINO, Marcia (Org.). *História dos homens no Brasil*. São Paulo: Editora Unesp, 2013. p. 299-333.

MULO. In: DICIONÁRIO Online de Português. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/mulo/>>. Acesso em: 20 ago. 2016.

NECKEL, Roselane. Pública *Vida Íntima*: a sexualidade nas revistas femininas e masculinas (1969-1979). Tese (Doutorado em História) – Programa de Estudos Pós-Graduados em História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2004.

NICHOLSON, Linda. Interpretando o Gênero. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 8, n. 2, p. 9-41, 2000.

NOVAES, Joana de Vilhena. Beleza e feiura: corpo feminino e regulação social. In: DEL PRIORE, Mary; AMANTINO, Marcia (Org.). *História do corpo no Brasil*. São Paulo: Editora Unesp, 2011. p. 477-506.

OLIVEIRA JR., Antônio R. de. A luz do social nas imagens: fragmentos teóricos na fotografia de documentação social. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 32, p. 51-71, 2000.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. Cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 2001.

PARKER, Richard G. *Corpos, prazeres e paixões: a cultura sexual no Brasil Contemporâneo*. São Paulo: Best Seller, 1991.

PATARRA, Neide Lopes. Dinâmica populacional e urbanização no Brasil: o período pós-30. In: FAUSTO, Boris (Org.). *História Geral da Civilização Brasileira*. O Brasil Republicano. Economia e Cultura (1930-1964). São Paulo: Deifel, 1984. v. 4. p. 248-268.

PEDRO, Joana Maria. A experiência com contraceptivos no Brasil: uma questão de geração. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 23, n. 45, p. 239-260, jul. 2003.

_____. Corpo, prazer e trabalho. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (Org.). *Nova História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2012. p. 238-259.

PEREGRINO, Nadja. *O Cruzeiro: a revolução da fotorreportagem*. Rio de Janeiro: Dazibao, 1991.

PEREIRA, Cláudia da Silva; PENALVA, Germano Andrade. Nem todas querem ser Madonna: representações sociais da mulher carioca, de 50 anos ou mais. *Estudos feministas*, Florianópolis, v. 22, n. 1, p. 173-193, 2014.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Em busca de uma outra história: imaginando o imaginário. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 15, n. 29, p. 9-27, 1995.

PINSKY, Carla Bassanezi. A era dos modelos flexíveis. In: _____; PEDRO, Joana Maria (Org.). *Nova História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2012a. p. 513-543.

_____. A era dos modelos rígidos. In: _____; PEDRO, Joana Maria (Org.). *Nova História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2012b. p. 469-512.

PINTO, Céli Regina Jardim. *Uma história do feminismo no Brasil*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2003.

_____. Feminismo, História e Poder. *Revista de Sociologia Política*, Curitiba, v. 18, n. 36, p. 15-23, jun. 2010.

PRADO, Luís André do; BRAGA, João. *História da moda no Brasil: das influências às autorreferências*. São Paulo: Disal; Pyxis Editorial, 2011.

PROPP, Vladimir. *Comicidade e Riso*. São Paulo: Ática, 1992.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *Carnaval brasileiro. O vivido e o mito*. São Paulo: Brasiliense, 1992.

REZZUTTI, Paulo. *Domitila: a verdadeira história da marquesa de Santos*. 2. ed. São Paulo: Geração Editorial, 2017.

RIDENTI, Marcelo. As mulheres na política brasileira: os anos de chumbo. *Tempo social. Revista de Sociologia da USP*, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 113-128, jul./dez. 1990.

_____. Cultura. In: REIS, Daniel Aarão (Coord.). *Modernização, ditadura e democracia (1964-2010)*. Rio de Janeiro: Objetiva; Madrid: Fundación Mapfre, 2014. v. 5. p. 233-283. (História do Brasil Nação: 1808-2010).

ROCHA, João Cezar de Castro. Um conceito ou um baixo contínuo? Venturas e desventuras do homem cordial. Posfácio de Raízes do Brasil (ed. crítica). In: HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 457-463.

- SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. *História da beleza no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2014.
- _____. Sempre bela. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (Org.). *Nova História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2012. p. 105-125.
- SANTOS, Maria Fernanda Malozzi dos. *A Jovem Guarda, a Moda, a TV: o papel do programa de televisão na difusão dos padrões da cultura Jovem Guarda nos anos 60*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2014.
- SCALZO, Marília. *Jornalismo de revista*. São Paulo: Contexto, 2016.
- SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 71-99, jul./dez. 1995.
- SEVERIANO, Jairo. *Yes, nós temos Braguinha*. Rio de Janeiro: Funarte, Instituto Nacional de Música, 1987.
- SILVA, Silvana Louzada da. *Fotojornalismo em revista: o fotojornalismo em O Cruzeiro e Manchete nos governos Juscelino Kubitschek e João Goulart*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2004.
- SILVA, Zélia Lopes da. A presença das mulheres nos carnavais da cidade. In: _____. *Os carnavais de rua e dos clubes na cidade de São Paulo: metamorfoses de uma festa (1923-1938)*. São Paulo: Editora Unesp; Londrina: Eduel, 2008. p. 199-239.
- _____. *Os carnavais de rua e dos clubes na cidade de São Paulo: metamorfoses de uma festa (1923-1938)*. São Paulo: Editora Unesp; Londrina: Eduel, 2008.
- SIMAS, Luiz Antonio; FABATO, Fábio. *Pra tudo começar na quinta-feira: o enredo dos enredos*. Rio de Janeiro: Mórula, 2015
- SIMÕES, Inimá. *Roteiro da Intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Editora SENAC, 1999.
- SIMSON, Olga R. de Moraes von. Mulher e carnaval: mito e realidade (Análise da atuação feminina nos folguedos de Momo desde o Entrudo até as Escolas de Samba). *Revista de História*, São Paulo, n. 125-126, p. 07-32, ago./dez. 1991 a jan./jul. 1992.
- _____. Transformações culturais, criatividade popular e comunicação de massa: o carnaval brasileiro ao longo do tempo. *Cadernos Ceru*, São Paulo, n. 17, s.p., dez. 1981.
- SIQUEIRA, Carla; MURILO, Tatiana. Manchete. In: ABREU, Alzira Alves de (Coord.). *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro - pós 1930*. Rio de Janeiro: FGV; CPDOC, 2001. Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/busca/busca-simples/verbete/verbete-tematico/manchete>>. Acesso em: 8 nov. 2015.

SOIHET, Rachel. A interdição e o transbordamento do desejo: mulher e carnaval no Rio de Janeiro (1890-1945). In: _____. *A subversão pelo riso: estudos sobre o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998. p. 153-176.

_____. A sensualidade em festa: representações do corpo feminino nas festas populares no Rio de Janeiro na virada do século XIX para o XX. In: MATOS, Maria Izilda S. de; SOIHET, Rachel (Org.). *O corpo feminino em debate*. São Paulo: Editora Unesp, 2003. p. 177-197.

_____. Violência Simbólica. Saberes masculinos e representações femininas. *Estudos feministas*, Florianópolis, v. 5, n. 1, p. 7-29, 1997.

SOUZA, Miliandre Garcia de. “Ou vocês mudam ou acabam”: aspectos políticos da censura teatral (1964- 1985). *Topoi*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 235-259, jul./dez. 2010.

STREY, Marlene Neves. Mulheres e moda: a feminilidade comunicada através das roupas. *Revista FAMECOS*, Porto Alegre, n. 13, p. 148-154, dez. 2000.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular*. São Paulo: Círculo do Livro, 1978.

TOJI, Simone. Passistas da Mangueira: o desfile das emoções na festa carnavalesca carioca. In: CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro; GONÇALVES, Renata (Org.). *Carnaval em múltiplos planos*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008. p. 195-220.

TRANSGREDIR. In: DICIONÁRIO Michaelis. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portuguesportugues&pala_vra=transgredir>. Acesso em: 21 abr. 2016.

VALENÇA, Rachel T. *Carnaval: para tudo se acabar na quarta-feira*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.

VALLE, Marisol Rodrigues. Ipanema e suas modas: passado x presente. *Cadernos de Campo*, São Paulo, v. 13, n. 13, p. 47-60, 2005.

VELASQUES, Muza Clara Chaves. *O Cruzeiro*. In: ABREU, Alzira Alves de (Coord.). *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro – pós 1930*. Rio de Janeiro: FGV; CPDOC, 2001. v. I. p. 1727-1730.

VELHO, Gilberto. *A utopia urbana: um estudo de antropologia social*. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

_____. Os mundos de Copacabana. In: VELHO, Gilberto (Org.). *Antropologia urbana: cultura e sociedade no Brasil e em Portugal*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999. p. 11-23.

VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

VILA Isabel perde Pildes Pereira. Disponível em: <<http://www.galeriadosamba.com.br/noticia/vila-isabel-perde-pildes-pereira/627/1/>>. Acesso em: 17 nov. 2017.

VILLAÇA, Nízia. *A edição do corpo: tecnociência, artes e moda*. Barueri: Estação das Letras, 2007.

WOLFF, Cristina Scheibe. Amazonas, soldadas, sertanejas, guerrilheiras. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (Org.). *Nova História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2012. p. 423-446.

_____. Feminismo e configurações de gênero na guerrilha: perspectivas comparativas no Cone Sul, 1968-1985. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 27, n. 54, p. 19-38, dez. 2007.

FONTES

1- Livros e dicionário

CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.

CASTRO, Ruy. *Carnaval no fogo: crônica de uma cidade excitante demais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *Ela é carioca: uma enciclopédia de Ipanema*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

COSTA, Haroldo. *100 anos de carnaval no Rio de Janeiro*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2001.

DINIZ, Alan; MEDEIROS, Alexandre; FABATO, Fábio. *As três irmãs: como um trio de penetras “arrombou a festa”*. Rio de Janeiro: Novaterra, 2015.

FAOUR, Rodrigo. *História sexual da MPB: a evolução do amor e do sexo na canção brasileira*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antônio. *Dicionário da história social do samba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

MOTTA, Aydano André. *Porta-Bandeiras: onze mulheres incríveis do carnaval carioca*. São Paulo: Verso Brasil, 2013. (Coleção Cadernos de Samba).

MUSSA, Alberto; SIMAS, Luiz Antonio. *Samba de enredo: história e arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

2 - Músicas

ADOLFO, Antonio; GASPAR, Tibério. *Juliana*. Disponível em: <<http://www.lettras.com.br/#!/antonio-adolfo-e-a-brazuca/juliana>>. Acesso em: 21 abr. 2016.

ANTONIO, Luiz. *Menina moça*. Disponível em: <<http://www.vagalume.com.br/tito-madi/menina-moca.html>>. Acesso em: 21 abr. 2016.

3 - Jornais e revistas

A BANDA e a Bandalha. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 02 fev. 1972, s.p.

ACADÊMICOS do Salgueiro. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 08, p. 10-11; p. 134, 19 fev. 1975.

AMORIM, Oswaldo. Bateria é o forte da mocidade. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 20, p. 27, 11 fev. 1967.

AS ESTRELAS descem para o asfalto. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 1.034, p. 24-26, 12 fev. 1972.

AS GRANDES Sociedades: muita côr e pouca animação. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 24, p. 80, 19 mar. 1966.

AS MULHERES que ficaram na taça, no samba e no Canecão. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 2456, p. 06, 28 fev. 1979.

AS TANGAS saíram em bloco. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 1.142, p. 48, 09 mar. 1974.

BAILE do São José: mais de mil bonecas no salão. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 1.247, p. 54, 13 mar. 1976.

BAILE do Municipal. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 11, p. 12, 13 mar. 1974.

BASTOS, Jairo Martins. Carnaval: do morro às ruas. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 21, p. 105, 04 mar. 1961.

BATISTA, Tarlis. Beija-Flor. Sob o signo do samba. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 1.300, p. 111, 19 mar. 1977.

BEIJA-FLOR: a nudez que veio de Nilópolis. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 2432, p. 07-08, 18 fev. 1978.

BENEVIDES, Henrique. RANCHOS declinam em passeata. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 23, p. 95, 13 mar. 1965.

BERTOLA, Alexandre. Beija-Flor. O carnaval se faz em silêncio: Está todo mundo de olho na gente. *O Globo*, Rio de Janeiro, 26 jan. 1979, p. 35.

BIACHI, Ney. Topless: as brasileiras no peito e na raça. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 1.452, p. 128-130, 16 fev. 1980.

BIQUÍNI com dez anos de atraso. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 23, p. 80, 18 mar. 1961.

CABRAL, Edison; SÉRGIO, Alberto. 67: cada escola um carnaval. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 771, p. 111-113, 28 jan. 1967.

CÂMARA, José Rodolpho. A última tanga em Bagdá. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 1.092, p. 06-09, 24 mar. 1973.

_____; BATISTA, Tarlis; BORGES, Humberto. Monte Líbano: valeu tudo na Noite de Bagdá. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 1.455, p. 37, 08 mar. 1980.

CÂMARA, José Rodolpho. Tanga: a véspera do nada. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 1.081, p. 68-73, 06 jan. 1973.

_____. Uma noite em Bagdá. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 1.193, p. 09, 01 mar. 1975.

CARNAVAL nos clubes. *O Globo*, Rio de Janeiro, 03 fev. 1964, p. 10.

CANECÃO: o delírio do carnaval carioca. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 1.403, p. 118, 10 mar. 1979.

CARNAVAL-70 já tem normas: proibidos bailes degradantes. *O Globo*, Rio de Janeiro, 10 nov. 1969, p. 05.

CARVALHO, Bernardino de; AMÉRICO, Rubens; ALMEIDA, João de. Rio canta e dança nas ruas. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 24, p. 55, 24 mar. 1962.

CARVALHO, José Cândido de. Gigi da Mangueira, quem é você? *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 15, p. 20-25, 13 abr. 1968.

COSTA, Haroldo. A porta-bandeira: rainha por uma noite. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 984, p. 74-78, 27 fev. 1971.

_____. É o Salgueiro que chega! *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 05, p. 41-42, 03 fev. 1968.

DE COMO curtir a maior festa popular do mundo. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 1.035, p. 112, 19 fev. 1972.

DIÁLOGOS impossíveis: Nelson Rodrigues e Guilherme Guimarães. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 726, p. 96-98, 19 mar. 1966.

DIAS, Etevaldo. BLOCOS abrem o carnaval da Avenida. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 09, p. 109-111, 27 fev. 1969.

É CARNAVAL. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 985, p. 09, 06 mar. 1971.

ESCOLAS de Samba: o carnaval dos carnavais. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 1454, p. 22, 01 mar. 1980;

_____. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 1454, p. 06, 01 mar. 1980.

- ESCOLAS: o samba canta a liberdade. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 774, p. 98 a 102, 18 fev. 1967.
- ESCOLAS: samba alegria do povo. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 829, p. 104-111, 09 mar. 1968.
- ESTA edição. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 2.456, p. 03, 28 fev. 1979.
- FALCÃO, José Cabral. Do morro da Mangueira à passarela de luz. Sonho de uma noite da mulata de ouro. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 2434, p. 13, 04 mar. 1978.
- FANTASIAS. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 617, p. 38, 15 fev. 1964.
- FILHO, Ribeiro. “Minha paixão é vermelho e branco”. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 2456, p. 93-95, 28 fev. 1979.
- FLUMINENSE: o baile começou com Rivelino. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 1.192, p. 41, 22 fev. 1975.
- FONSECA, Elias. Mangueira: a escola risonha e franca. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 982, p. 42, 13 fev. 1971.
- HAVAÍ – 80: o carnaval da abertura. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 1453, p. 08, 23 fev. 1980.
- IMPERATRIZ LEOPOLDINENSE, *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 08, p. 59, 19 fev. 1975.
- IMPÉRIO Serrano, Mocidade Independente, Unidos de Padre Miguel. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 02, p. 27, 12 jan. 1972.
- IPANEMA de sol a sol. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 1.194, p. 62, 08 mar. 1975.
- KALLÁS, André; SOUZA, Juvenil de; CLAUDIO, Edson. Onde nasce o carnaval. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 670, p. 88, 20 fev. 1965.
- KELLY, João Roberto. Som Brasileiro. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 2426, p. 112, 07 jan. 1978.
- KUCK, Claudio. Rio de carnaval, futebol e mulher. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 06, p. 64, 06 fev. 1969.
- MANGUEIRA e Beija-Flor, as eleitas do povo. *O Globo*, Rio de Janeiro, 08 fev. 1978, p. 08.
- MARTINS, Justino. A explosão do narcisismo. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 1.405, p. 30, 24 mar. 1979.
- MERCADANTE, Luiz Fernando. Entrevista: Nelson Rodrigues. Eu sou um ex-covarde. *Veja e leia*, São Paulo, n. 39, p. 05-06, 04 jun. 1969.
- MOCIDADE, reisado, maracatu, bumba-meu-boi. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 2429, p. 39,

28 jan.1978.

MORAES, Mário de; AUDI, Jorge; PASSOS, Hélio; LUIZ, Walter. Portela campeã do samba. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 24, p. 143, 24 mar. 1962.

MUGGIATI, Roberto. 24 horas na vida de nossas mulheres. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 766, p. 160-163, 24 dez. 1966.

MULLER, Gilda. Elas sambam no asfalto. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 22, p. 71, 05 mar. 1966.

MUNICIPAL e Copa: 20 anos de carnaval. 1955 e 1975. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 1.246, p. 42-53, 06 mar. 1976.

MUNICIPAL. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 1.192, p. 108, 22 fev. 1975.

_____. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 985, p. 111, 06 mar. 1971.

MUNICIPAL, oh, que delícia de baile. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 774, p. 19, 18 fev. 1967.

NACIONAL: uma festa internacional. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 1.142, p. 61-63, 09 mar. 1974.

NOS CORETOS da cidade a banda animará bailes em 51 bairros. *O Globo*, Rio de Janeiro, 29 fev. 1976, p. 07.

O LEITOR em Manchete. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 465, p. 04, 18 mar. 1961.

_____. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 466, p. 04, 25 mar. 1961.

_____. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 517, p. 05, 17 mar. 1962.

_____. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 567, p. 05, 02 mar. 1963.

_____. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 569, p. 83, 16 mar. 1963.

_____. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 830, p. 135, 16 mar. 1968.

_____. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 1.195, p. 138, 15 mar. 1975.

_____. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 1.300, p. 122, 19 mar. 1977.

_____. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 1.301, p. 122, 26 mar. 1977.

_____. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 1.349, p. 99, 25 fev. 1978.

O FANTÁSTICO show de samba. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 1.192, p. 06-14; 16-23, 22 fev. 1975.

- O QUE vai pelos Clubes. *O Globo*, Rio de Janeiro, 17 fev. 1962, p. 9.
- _____. *O Globo*, Rio de Janeiro, 05 fev. 1966, p. 09.
- _____. *O Globo*, Rio de Janeiro, 10 fev. 1966, p. 05.
- _____. *O Globo*, Rio de Janeiro, 18 fev. 1966, p. 05.
- O JET-SET no Copa. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 1.091, p. 54-62, 17 mar. 1973.
- OS BROTOS. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 770, p. 44, 21 jan. 1967.
- OS DEZ mil do Municipal. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 21, p. 18, 29 fev. 1964.
- OS LOCAIS dos bailes públicos. *O Globo*, Rio de Janeiro, 24 fev. 1976, p. 08.
- O TRI da Beija-Flor. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 1.349, p. 126, 25 fev. 1978.
- PECORELLI, Maria Rosa; MEDEIROS, Eugênia de; MARIEN, Violeta; LAGE, Otacílio. Por que o sexo explode no carnaval. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 1.350, p. 37, 04 mar. 1978.
- PEREIRA, Edmar. Os anos 70: na década do eu, mais continuações do que invenções. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 1448, p. 30, 19 jan. 1980.
- PINHEIRO, Albino. Samba: alegria do povo. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 932, p. 60-82, 28 fev. 1970.
- PORTELA. Mulher à brasileira. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 2429, p. 40, 28 jan. 1978.
- PORTELA. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 10, p. 97, 06 mar. 1974.
- PRESENÇA da saudade no Carnaval. Ranchos. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 24, p. 73, 19 mar. 1966.
- PROGRAMA semanal nos clubes. *O Globo*, Rio de Janeiro, 20 jan. 1967, p. 11.
- QUEIROZ, Rachel de. Menina de Carnaval. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 21, p. 130, 29 fev. 1964.
- RAMALHO, Eduardo; AMÉRICO, Rubens. Samba tem rainhas de uma noite só. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 18, p. 39, 08 fev. 1964.
- RIO em tempo de samba. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 1.142, p. 13, 09 mar. 1974.
- RIO: O Império encantado do samba. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 1.091, p. 06-07; 09-16; 20, 17 mar. 1973.
- RIO: o maior show do mundo. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 1.403, p. 16, 10 mar. 1979.
- ROCHA, Orlandino. Gigi da Mangueira morreu: nasceu a senhorita Regina Helena Esberard.

O Cruzeiro, Rio de Janeiro, n. 14, p. 44-49, 11 jan. 1964.

RODRIGUES, Nelson. Rio. A Zona Norte como ela é. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 766, p. 65, 24 dez. 1966.

ROTEIRO do folião. *O Globo*, Rio de Janeiro, 20 fev. 1971.

ROTEIRO dos bailes no Rio. *O Globo*, Rio de Janeiro, 10 fev. 1980, p. 24.

ROXO, preto e branco, o baile do Copa teve até gente de top-less. *O Globo*, Rio de Janeiro, 07 mar. 1973, p. 11.

SAMBA de escola. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 05, p. 130, 09 mar. 1968.

SARDA, Rosinha. Gigi: as duas faces do samba. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 29, p. 20-25, 15 abr. 1967.

SÃO Paulo: a folia não pode parar. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 1.142, p. 92, 09 mar. 1974.

SEGUNDO, Jorge. Beki Klabin: do society à Portela. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 2430, p. 50-51, 04 fev. 1978.

SÉRGIO, Renato. Os alegres rapazes das bandas. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 1.034, p. 22, 12 fev. 1972.

_____. Rio mais parece um céu no chão. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 980, p. 76-88, 30 jan. 1971.

SERVIÇOS da cidade durante o carnaval. *O Globo*, Rio de Janeiro, 02 mar. 1973, p. 06.

SOARES, Afrânio Brasil. Clara Nunes: a cantora do ano. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 05, p. 06, 30 jan. 1974.

_____. Rosemary: a grande esperança da TV em cores. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 02, p. 64, 12 jan. 1972.

STUDART, Heloneida. 1975: o ano da libertação da mulher. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 1.197, p. 42-45, 29 mar. 1975.

_____. 1975: o ano da mulher. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 1.187, p. 26-29, 18 jan. 1975.

TEIXEIRA JR., Antônio. Narcisa – sou muito mais eu. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 10, p. 92-93, 10 mar. 1971.

TORRES, Édison. No carnaval, a tanga de fora. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 06, p. 08, 05 fev. 1975.

TRAVESTI bem comportado poderá entrar nos bailes. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 05, 27 out. 1971.

UM ROTEIRO para o carnaval de salão do Rio. *O Globo*, Rio de Janeiro, 18 fev. 1979, p. 14.

UM SERVIÇO para quem vai brincar nos salões do Rio. *O Globo*, Rio de Janeiro, 29 jan. 1978, p. 19.

VALE, Gilberto do. Regina Céli. Mulata exportação. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 07, p. 97, 12 fev. 1975.

VASCONCELOS, Ary; CARNEIRO, Glauco. O samba pede passagem. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 23, p. 119, 12 mar. 1966.

VASCONCELOS, Ary; ROCHA, Orlandino; RUDGE, Antonio; SOLARI, Jean; VIOLA, Geraldo; ALFREDO, Luiz; PASSOS, Hélio; AUDI, Jorge. Alegria e Milhões no Copacabana. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 23, p. 123-129, 17 mar. 1962.

VERENA, Carmem. Tanga é uma boa. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 10, p. 07, 05 mar. 1975.

VILA ISABEL. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 10, p. 30, 06 mar. 1974.

WODTKE, Marina; BRITO; Reynivaldo. Topless: o Brasil descobre os seios. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 1.450, p. 14, 02 fev. 1980.

4 MILHÕES na Avenida. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 929, p. 37, 07 fev. 1970.

4 - Depoimentos orais

NASCIMENTO, Vilma. *Depoimento*. Entrevistadores: Helena Teodoro, Manoel dos Santos Dionísio, José Carlos Rego, Hiram Araújo, Lygia Santos e Benício Nascimento. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som – MIS. Entrevista concedida ao projeto “Memória do Povo da Dança do Samba” do MIS/RJ em 30 de julho de 1999 (VI – 00703.1/2).

RODRIGUES, Maria das Dores Alves. *Depoimento*. Entrevistadores: Manoel Dionísio e José Carlos Rego. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som – MIS. Entrevista concedida ao MIS/RJ em 28 de julho de 2000 (VI - 00782. 1/2).

SOUZA, Rivailda do Nascimento. *Depoimento*. Entrevistadores: Aroldo Bonifácio, José Carlos Rego e Manoel Dionísio. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som – MIS. Entrevista concedida ao projeto “A sorte é sua em conhecer” no auditório da LOTERJ para o MIS/RJ em 2000 (VI - 00758.3).

5 - Figuras (charges, fotografias e outros)

ALBUQUERQUE, João Luiz; NOYA, José Artur. Carnaval 62. O Grande Baile dos Artistas. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 516, p. 12-13, 10 mar. 1962.

AS TANGAS saíram em bloco. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 1.142, p. 48, 09 mar. 1974.

CARNAVAL do Copa para o Mundo. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 21, p. 96, 29 fev. 1964.

CÂMARA, José Rodolpho. Uma noite em Bagdá. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 1.193, p. 09, 01 mar. 1975.

CLAUDIUS. Turistas e mulatas. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 881, p. 146, 08 mar. 1969.

CLAUDIUS. Turistas no carnaval. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 878, p. 166, 15 fev. 1969.

ESCOLAS de samba: o carnaval dos carnavais. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 1454, p. 06, 01 mar. 1980.

ESTÊVÃO, Carlos. Carnaval e biquíni proibido. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 23, p. 25, 17 mar. 1962.

MUNICIPAL. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 985, p. 111, 06 mar. 1971.

MUNICIPAL. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 1.192, p. 108, 22 fev. 1975.

O TRI da Beija-Flor. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 1.349, p. 126, 25 fev. 1978.

PECORELLI, Maria Rosa; MEDEIROS, Eugênia de; MARIEN, Violeta; LAGE, Otacílio. Por que o sexo explode no carnaval. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 1.350, p. 40-41, 04 mar. 1978.

PROIBIDO o uso de biquíni e calção nos bailes de carnaval. *O Globo*, Rio de Janeiro, 27 dez. 1961, p. 06.

RAMALHO, Eduardo; AMÉRICO, Rubens. Samba tem rainhas de uma noite só. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 18, p. 40, 08 fev. 1964.

ZIRALDO. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 23, p. 62-63; 65, 16 mar. 1963.

Instituições e Arquivos Pesquisados

Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes (ECA/USP) – São Paulo – SP.

Biblioteca e Centro de Documentação do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) – São Paulo – SP.

Centro de Documentação e Apoio à Pesquisa (CEDAP) – UNESP/Assis - SP.

Museu da Imagem e do Som – MIS – Rio de Janeiro – RJ.