

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES, CULTURA E LINGUAGENS

Deyse Almeida

**Os Pretos não são Brancos de Pele Escura: Moda, Cultura e Políticas do Estilo Negro no
século XX**

Tese de Doutorado

JUIZ DE FORA
2026

Deyse Almeida

Os Pretos não são Brancos de Pele Escura: Moda, Cultura e Políticas do Estilo Negro no século XX

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Artes, Cultura e Linguagens. Área de concentração: Teorias e Processos Poéticos Interdisciplinares.

Orientadora: Profa. Dra. Elisabeth Murilho da Silva

JUIZ DE FORA

2026

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Almeida, Deyse.

Os Pretos não são Brancos de Pele Escura? : Moda, Cultura e Políticas do Estilo Negro no século XX / Deyse Almeida. -- 2026.
221 f. : il.

Orientador: Elisabeth Murilho da Silva

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design. Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, 2026.

1. Estilo Negro. 2. Aparência. 3. Moda. 4. Identidade. 5. Cultura Visual. I. Silva, Elisabeth Murilho da, orient. II. Título.

Deyse Almeida Abreu de Albuquerque

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Artes, Cultura e Linguagens. Área de concentração: Teorias e Processos Poéticos Interdisciplinares

Aprovada em 28 de agosto de 2026.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Elisabeth Murilho da Silva - Orientadora

Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof.^a Dr.^a Maria Claudia Bonadio

Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Francione Oliveira Carvalho

Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof.^a Dr.^a Mariana Aparecida dos Santos Panta

Universidade Federal da Bahia - UFBA

Prof. Dr. Marco Aurélio Paz Tella

Universidade Federal da Paraíba

Juiz de Fora, 21/07/2026.



Documento assinado eletronicamente por **Elisabeth Murilho da Silva, Coordenador(a)**, em 31/08/2026, às 15:49, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Mariana Aoarecida dos Santos Panta, Usuário Externo**, em 02/09/2026, às 20:07, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marco Aurélio Paz Tella, Usuário Externo**, em 08/09/2026, às 09:20, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Francione Oliveira Carvalho, Professor(a)**, em 09/09/2026, às 17:21, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

Documento assinado eletronicamente por **Maria Claudia Bonadio, Professor(a)**, em 24/09/2026, às 15:56, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



[de 2020.](#)



A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI-Ufjf (www2.ufjf.br/SEI) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador **3098708** e o código CRC **B0EF1E1E**.

À memória de minha mãe, que sempre acreditou na
educação como caminho para transformar nossas
vidas.

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Nenhuma pesquisa se faz sozinha. Esta tese é resultado dos encontros, das conversas, da confiança e da generosidade de muitas pessoas que, de diferentes maneiras, fizeram parte desta trajetória. A todas elas, deixo aqui meu agradecimento.

À minha orientadora, professora Elisabeth Murilho, agradeço pela confiança, pela paciência e por ter acompanhado esta pesquisa desde o projeto inicial. Obrigada por acreditar neste trabalho, incentivar cada etapa e contribuir, com generosidade e sensibilidade, para que ele chegasse até aqui.

Agradeço aos professores que aceitaram compor a banca desta tese pela disponibilidade em dedicar seu tempo à leitura deste trabalho e pelas contribuições que certamente o tornarão melhor.

Aos professores, colegas e servidores do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora, agradeço pela formação recebida e por todo o apoio ao longo desta trajetória. Estendo meu agradecimento ao Grupo de Pesquisa em História, Cultura e Moda, espaço onde encontrei diálogo, aprendizado e incentivo durante todos esses anos.

Ao meu marido, Felipe, meu amigo e meu amor, agradeço pelo apoio, pela paciência e por nunca deixar que eu desistisse. Ao meu filho, Francisco, obrigada por compreender, mesmo sem entender completamente, tantas horas dedicadas a esta tese. Tudo fez mais sentido por causa de vocês.

Ao meu pai, meu grande companheiro, agradeço por estar ao meu lado em todos os momentos. À minha irmã, obrigada pelo incentivo constante e por sempre acreditar em mim. À minha sobrinha, Maria Teresa, agradeço pelo carinho e pela alegria que traz à nossa família.

À família Abreu, que também é minha, agradeço por me receberem com tanto carinho desde o primeiro dia.

Aos meus amigos, obrigada por compreenderem minhas ausências, respeitarem meus silêncios e continuarem presentes. Um agradecimento especial à Diretoria, cuja amizade, parceria e leveza tornaram este percurso muito mais feliz.

Aos meus alunos e colegas de trabalho, agradeço pelas experiências compartilhadas e pelas reflexões construídas na convivência diária. Muito do que penso como pesquisadora nasceu da sala de aula.

À minha mãe, meu eterno agradecimento. Ela não teve a oportunidade de continuar os estudos, mas nunca deixou de acreditar que a educação poderia transformar o destino da nossa família. Sonhou com a filha doutora muito antes que esse sonho fosse meu e fez tudo o que estava ao seu alcance para que ele se tornasse realidade. Não pôde ver esta tese concluída, mas sei que cada página carrega um pouco da sua coragem, dos seus sacrifícios e da confiança que sempre

depositou na educação e em mim.

Por fim, agradeço a Deus por me sustentar e me dar forças durante toda essa caminhada.

“Se preto de alma branca pra você
É o exemplo da dignidade
Não nos ajuda, só nos faz sofrer
Nem resgata nossa identidade“
Jorge Aragão

RESUMO

O presente trabalho investiga as políticas do estilo negro ao longo do século XX, buscando compreender o que significava, para pessoas negras em sociedades marcadas pela discriminação racial, manipular deliberadamente a própria aparência. Para tanto, analisa como essas práticas constituíram formas de resistência, afirmação identitária e disputa por reconhecimento em diferentes contextos da diáspora africana. Partindo da compreensão de que o estilo ultrapassa a dimensão estética e atua como linguagem social e política, o estudo examina a construção histórica das relações entre corpo, vestuário, cabelo e identidade, evidenciando como essas práticas foram continuamente apropriadas por mecanismos de controle racial ao mesmo tempo em que eram mobilizadas como formas de elaboração de pertencimento e visibilidade. Metodologicamente, a pesquisa combina revisão bibliográfica, análise documental e interpretação de fontes visuais, entre as quais fotografias, periódicos, anúncios, capas de discos, videocliques e revistas. A interpretação das fontes conta com contribuições da História, dos Estudos Culturais, da Moda e dos Estudos da Diáspora Africana. A investigação inicia-se nas estratégias de respeitabilidade desenvolvidas pela população negra nas primeiras décadas do século XX, avança pelas políticas de afirmação associadas ao *Black Power* e à *soul music*, examina os processos de circulação transnacional dessas referências no Atlântico Negro e, por fim, analisa sua inserção na cultura de massa brasileira. Conclui-se que o estilo negro não constitui mero adorno, mas uma linguagem histórica, criativa e política por meio da qual populações negras articularam memórias coletivas, afirmaram pertencimentos e reinventaram modos de existir na diáspora africana.

Palavras-chave: estilo negro; aparência; moda; identidade; cultura visual.

ABSTRACT

This work investigates the politics of Black style throughout the twentieth century, seeking to understand what it meant for Black people living in societies marked by racial discrimination to deliberately manipulate their own appearance. To this end, it examines how these practices functioned as forms of resistance, identity affirmation, and struggles for recognition across different contexts of the African diaspora. Grounded in the understanding that style transcends the aesthetic dimension and functions as a social and political language, the study examines the historical construction of the relationships between the body, clothing, hair, and identity, demonstrating how these practices were continuously shaped by mechanisms of racial control while simultaneously being mobilized as means of producing belonging and visibility. Methodologically, the research combines a literature review, document analysis, and the interpretation of visual sources, including photographs, periodicals, advertisements, album covers, music videos, and magazines. The interpretation of these sources draws on contributions from History, Cultural Studies, Fashion Studies, and African Diaspora Studies. The investigation begins with strategies of respectability developed by Black populations during the early decades of the twentieth century, moves through the politics of affirmation associated with the Black Power movement and soul music, examines the transnational circulation of these references across the Black Atlantic, and finally analyzes their incorporation into Brazilian mass culture. The study concludes that Black style is not merely an adornment but a historical, creative, and political language through which Black populations articulated collective memories, affirmed belonging, and reinvented ways of being within the African diaspora.

Keywords: black style; appearance; fashion; identity; visual culture.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – O vestir das negras na Bahia no século XIX.	27
Figura 2 – Estudantes da Fisk University, Nashville, Tennessee.	32
Figura 3 – Associados do Clube Dançante Ninho do Amor em 1911.	35
Figura 4 – Pastoras do Clube Dançante Ninho do Amor em 1911.	36
Figura 5 – Luxo e Modernidade no Harlem.	40
Figura 6 – O terno <i>zoot</i> recriado por Ruth Carter para o figurino do filme <i>Malcom X</i>	42
Figura 7 – Heitor dos Prazeres e Paulo da Portela com comitiva de sambistas em São Paulo, 1938.	47
Figura 8 – Anúncios de produtos e serviços capilares na Imprensa Negra	52
Figura 9 – Iolanda Couto, candidata à Rainha das Mulatas, em 1947.	62
Figura 10 – Caty Silva, a Boneca de Pixie de 1950.	63
Figura 11 – Iara Santos disputando o título de Miss Guanabara em 1961.	68
Figura 12 – Capa da Revista Manchete com Vera Lúcia Couto, a Miss Guanabara 1964.	69
Figura 13 – Marcha pelos Direitos Civis em Washington, 1963.	72
Figura 14 – Kathleen Cleaver e Bobby Seale durante comício em 1968.	76
Figura 15 – Pôster de Angela Davis como procurada pelo FBI em agosto de 1970.	78
Figura 16 – Angela Davis em coletiva de imprensa. Revista Manchete, 1970.	79
Figura 17 – Capa da Coletânea <i>What is Soul</i> lançada em 1967 no Brasil.	88
Figura 18 – Richard Roundtree como Shaft, filme de 1971.	91
Figura 19 – Caderno de Cultura do Jornal do Brasil apresentando os bailes negros ao grande público.	92
Figura 20 – Matéria da Revista Manchete de 11 de setembro de 1976.	95
Figura 21 – Matéria da Revista Manchete de 11 de setembro de 1976.	96
Figura 22 – Anúncios publicitários das linhas <i>Ultra Sheen</i> e <i>Afro Sheen</i> , desenvolvidas pela <i>Johnson Products Company</i> nas décadas de 1960 e 1970.	102
Figura 23 – Nelson Triunfo em baile da Chic Show no Palmeiras	105
Figura 24 – Séverin Mouyengo em Pointe-Noire, julho de 1973.	110
Figura 25 – As primeiras modelos <i>Grandassa</i> em 1962.	117
Figura 26 – “Brazilian Fashion Team”, publicidade da Rhodia Têxtil de 1966.	118
Figura 27 – Pelé em propaganda de ternos da marca Ducal, 1970.	121
Figura 28 – Paulo César Caju em entrevista ao jornal <i>O Pasquim</i> , 1978.	122
Figura 29 – <i>Rude Boys</i> jamaicanos.	125
Figura 30 – O cantor Bob Marley, ícone do estilo rasta.	127
Figura 31 – <i>Catch a Fire</i> , lançado em 1973.	129
Figura 32 – A cantora brasileira Elza Soares em 1963.	133
Figura 33 – O trio <i>The Supremes</i> em 1964	133
Figura 34 – Miriam Makeba, cantora sul-africana, em 1967.	134

Figura 35 – A estrela do <i>soul</i> estadunidense Aretha Franklin em 1968.	134
Figura 36 – Capa e contracapa do disco <i>Amazing Grace</i> , de Aretha Franklin em 1972. . .	136
Figura 37 – Elza Soares em 1965.	138
Figura 38 – <i>Elza Pede Passagem</i> , álbum de 1972.	140
Figura 39 – Capa e contracapa de <i>Maravilhosa</i> , da cantora Wanderléa, em 1972.	142
Figura 40 – <i>A Voz Adorável de Clara Nunes</i> , disco de 1966.	143
Figura 41 – <i>Clara, Clarice, Clara</i> . Disco lançado em 1972.	144
Figura 42 – Capa e encarte do álbum <i>Brasil Mestiço</i> de 1980.	146
Figura 43 – Oswaldo Sargentelli acompanhado de Adele Fátima e Solange Couto	150
Figura 44 – Pinah e o príncipe Charles durante visita ao Brasil, 1978.	153
Figura 45 – Valéria Valenssa como Mulata Globeleza em 1996	155
Figura 46 – Dona Ivone Lara na capa de <i>Samba Minha Verdade, Samba Minha Raiz</i> , de 1978	158
Figura 47 – Dona Ivone Lara, Leci Brandão e Giovana	160
Figura 48 – Michael Jackson no videoclipe de <i>Thriller</i> , 1983.	167
Figura 49 – Michael Jackson em performance de <i>Billie Jean</i> no especial da Motown em 1983.	168
Figura 50 – Cortejo do Olodum no Pelourinho, Salvador (BA), em 1980.	172
Figura 51 – Michael Jackson durante as gravações de <i>They Don't Care About Us</i> no Pelourinho em Salvador	174
Figura 52 – Paulinho Camafeu no clipe <i>Menino Caê</i> , Salvador, 1982.	176
Figura 53 – Margareth Menezes em apresentação ao vivo (década de 1990).	180
Figura 54 – Carlinhos Brown durante arrastão com a Timbalada no Carnaval de 1994 . .	181
Figura 55 – O “loiro pivete” no videoclipe de <i>Não É Mole Não</i> (1996)	188
Figura 56 – Apresentação de Romário no Flamengo em 1995	190
Figura 57 – Romário e as camisas com mensagens, 1999	191
Figura 58 – Capa do álbum <i>Samba Pop Brasil II</i> , do grupo Art Popular (1998)	194
Figura 59 – Imagens do pagode romântico nos anos 1990.	195
Figura 60 – Capas da Revista <i>Raça Brasil</i> publicadas entre 1998 e 2000.	199
Figura 61 – Anúncio publicitário do Banespa publicado na <i>Raça Brasil</i> (1998).	202

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	14
1	RESISTIR E EXISTIR	20
1.1	Corpo, aparência e resistência	21
1.2	Identidade, respeitabilidade e espaços negros	29
1.3	O dandismo negro e a identidade diaspórica	39
1.4	A boa aparência na experiência negra	49
1.5	Síntese do capítulo	55
2	AFIRMAÇÃO, LAZER E IDENTIDADE	57
2.1	Lazer, respeitabilidade e contradição	59
2.2	Estilo e política	71
2.3	<i>Soul</i> , bailes e a construção de uma identidade negra	81
2.4	Estilo, subjetividade e construção de si	107
2.5	Síntese do capítulo	112
3	REPRESENTAÇÃO E REPRESENTATIVIDADE	114
3.1	A presença negra na cultura de massa	115
3.2	Representatividade, apropriação e disputa simbólica	124
3.3	Representações negras na indústria fonográfica	131
3.4	A mulher negra e os limites da representação	147
3.5	Síntese do capítulo	162
4	ESTILO, CONTROLE E NEGOCIAÇÃO	164
4.1	O corpo negro em evidência	165
4.2	Imagens, estilo e negritude	171
4.3	A periferia em circulação	183
4.4	Estilo, mídia e visibilidade negra nos anos 1990	192
4.5	Síntese do capítulo	204
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	206
	REFERÊNCIAS	210

INTRODUÇÃO

Este trabalho pretende compreender como os negros precisaram manipular sua aparência ao longo da história para sobreviver em contextos desfavoráveis. Para tanto, buscamos conectar o Brasil ao circuito Atlântico da diáspora no campo da moda, identificando os elos que aproximam os povos negros em sua luta por reconhecimento e afirmação social. Se a música, a religião e as artes já foram amplamente estudadas como linguagens de afirmação diaspórica, os estudos que tomam o vestuário, a beleza e a aparência como chaves de leitura permanecem raros, sobretudo no contexto brasileiro. É nesse espaço de lacuna que se insere esta tese, propondo a análise das políticas do estilo negro como forma de compreender a articulação entre a aparência, o poder e a identidade.

Todo pesquisador carrega um pouco de si em sua pesquisa. Não é diferente neste caso. Este trabalho surge de uma inquietação que me acompanha desde pequena. Sempre que estava me arrumando, me preparando para sair, ir à escola ou algum outro evento social, minha mãe advertia: “não saia mal arrumada”, “arrume bem seus cabelos”, “cuide bem do seu corpo, ele é a única coisa que você sabe que tem”. Em outras palavras, minha mãe sempre se preocupou com como nos apresentamos em público. Sempre se preocupou em causar uma boa impressão e a aparência era peça fundamental em seus planos. Essas ideias sempre me acompanharam, embora nem sempre eu as siga da forma como minha mãe espera — não raramente saio de casa com alguma peça de roupa sem passar. Essa forma de pensar também me inquietava: por que temos que nos importar tanto com como as pessoas nos enxergam? Por que temos roupa para ir à missa? Por que guardamos nossas melhores vestimentas para eventos sociais? Com o passar do tempo, trabalhando como professora e diretora de escola e dialogando com outras mães e jovens, percebi que esse entendimento não era apenas herança familiar, mas uma experiência comum entre os negros. Aprendi que a ênfase na aparência, nos cabelos e nas roupas não se reduz a uma questão estética: ela revela uma dimensão política. Essa dimensão também atravessa a minha própria trajetória. Como em muitos casos no Brasil, não possuo informações precisas sobre minha ascendência. Minha família, como a de tantos brasileiros, descende de indígenas ou de pessoas escravizadas. Não conseguimos mapear nossas trajetórias porque nossas histórias foram relegadas ao esquecimento, apagadas por uma historiografia que durante muito tempo nos desprezou, tratando-as apenas como nota de rodapé da história oficial. Essa ausência de registros não significa ausência de memória, mas evidencia como as narrativas negras e indígenas foram sistematicamente desvalorizadas, reforçando a necessidade de reconstruí-las por meio de outros caminhos, como a cultura e as práticas cotidianas.

A aparência para os afro-americanos e demais descendentes africanos da diáspora possui significados que vão muito além do simples ato de se exhibir em público. Para a comunidade negra, roupas e cabelos podem representar aceitação ou rejeição em uma sociedade pautada pelo racismo e pela desigualdade social. Em alguns contextos determinada aparência pode abrir ou fechar oportunidades e, em casos extremos, pode significar a diferença entre viver ou morrer. No

imaginário social o respeito conferido ao corpo negro passa, muitas vezes, por sua aparência bem cuidada, adequadamente vestida e penteada. Ao longo do século XX, tanto nos Estados Unidos quanto no Caribe e no Brasil, a busca por respeitabilidade foi mobilizada como estratégia de inserção social, cultivada em igrejas, associações, bailes e espaços comunitários. Surge então a pergunta central: o que significava, afinal, “ter boa aparência” para pessoas negras em sociedades marcadas pela discriminação racial? O corpo negro vive em um processo de constante negociação. Nesse sentido, durante a luta por sua liberdade, a comunidade negra encontrou no estilo uma forma de expressão e autoaceitação, fundamental para a consolidação de sua identidade. O estilo negro é resultado de um processo histórico complexo, pautado na resistência aos valores dominantes e hegemônicos e constitui um aspecto fundamental no processo de emancipação e reconhecimento dos negros no continente americano. Mais do que vestuário, essa noção abrange múltiplos aspectos da cultura negra: músicas, apresentações corporais, visualidades e símbolos que, ao articular memória e criatividade, se transformam em ferramentas políticas. Como observa Stuart Hall (2003, p. 342), “dentro do repertório negro, o estilo se tornou em si a matéria do acontecimento”.

A palavra diáspora nos remete à experiência dos judeus que, mesmo dispersos pelo mundo, mantiveram muitas de suas tradições e criaram novos costumes. Da mesma forma, o processo de escravização espalhou os africanos pelo Atlântico, forçando ao grupo uma rearticulação e reinvenção de si a partir de memórias e vivências trazidas de seu continente. Para compreendermos melhor o conceito de diáspora utilizamos como referência os estudos de Paul Gilroy (2001) e Stuart Hall (2003) que se valem do termo para compreender como as identidades negras foram forjadas. Trata-se de um processo que vai além das fronteiras territoriais e aproxima as diferentes culturas criadas pelos africanos escravizados e seus descendentes. A própria África é um continente múltiplo, formado por diferentes etnias, costumes e culturas, desconsideradas no período da escravização. Assim, a diáspora resultou na criação de identidades negras múltiplas e culturas híbridas que convergem na formação do Atlântico Negro (Gilroy, 2001), um circuito onde as trocas de referências convergem para a formação das identidades. Nesse sentido, o movimento entre África e América ocorreu por fluxos e refluxos, sendo o oceano um ponto de união e não de separação dos povos. A diáspora não pode ser lida como um movimento estático, essencialista. Entendemos a diáspora como um instrumento de análise que nos permite compreender as diferentes histórias da população africana que foi forçada a migrar de seu continente. Sobre essa abordagem a pesquisadora Kim Butler (2020) nos lembra que grande parte das experiências diaspóricas estão inscritas na tradição oral, na cultura material e na criatividade. A autora acrescenta que a recuperação dessas vivências é um desafio para o universo acadêmico exigindo “novas linguagens e metodologias que reflitam mais precisamente a fluidez das identidades pessoais e das comunidades sociais” (Butler; Domingues, 2020, p. 36).

Dentro desse circuito da diáspora africana a política do estilo negro é aqui adotada como conceito-chave, orientando a análise das conexões entre aparência, estética e poder. Neste trabalho, compreendemos as políticas do estilo negro como o conjunto de práticas por meio das

quais populações negras mobilizaram a aparência para produzir pertencimento, reconhecimento e presença social em sociedades marcadas por hierarquias raciais. Essa definição abrange tanto experiências explicitamente articuladas como formas de contestação quanto práticas cujos efeitos ultrapassaram a intenção consciente de seus sujeitos. Interessa-nos compreender não apenas os usos deliberadamente políticos da aparência, mas também os efeitos produzidos por essas práticas nos processos de classificação, controle e negociação que estruturaram as relações raciais ao longo do século XX. Em muitos casos, foi precisamente porque tais experiências alteravam os lugares socialmente atribuídos à população negra que elas se tornaram objeto de vigilância, disciplinamento ou apropriação por parte da ordem dominante. Esse enquadramento permite compreender o vestuário, os corpos, os cabelos e os modos de apresentação não como aspectos periféricos, mas como dimensões constitutivas das experiências negras no Brasil e na diáspora. Não se trata, portanto, de uma questão superficial, mas de investigar como a aparência se converteu em espaço de afirmação, negociação e resistência. Os trabalhos de Carol Tulloch (2016) e Tanisha Ford (2015) demonstram como a vestimenta foi incorporada aos atos cotidianos de resistência de comunidades negras na diáspora. Da mesma forma, Shane White e Graham White (1998) evidenciam como escolhas aparentemente banais de cortes de cabelo, roupas e adereços carregavam significados políticos para os afro-americanos, enquanto Monica Miller (2009), ao analisar a figura do dândi negro, aponta como a apropriação da moda ocidental pôde se converter em gesto subversivo, de agência e ironia, afirmando identidades negras em meio ao racismo estrutural. No Brasil, embora nenhuma produção acadêmica trate diretamente da ideia de políticas de estilo negro, algumas pesquisas fornecem subsídios decisivos para pensar a construção de uma política do estilo negro no contexto nacional. Luciana Xavier de Oliveira (2018) mobiliza esse conceito em seu estudo sobre os bailes *black* no Rio de Janeiro, mostrando como, nos anos 1970, a indumentária se tornou ferramenta de afirmação coletiva em um momento de rearticulação do movimento negro e de crítica ao mito da democracia racial. Além dela, trabalhos como os de Nilma Lino Gomes (2019), Amanda Braga (2023), Giovana Xavier (2021), Sonia Maria Giacomini (2006, 2021), Mylene Mizrahi (2016) e Lívio Sansone (2003) permitem compreender as especificidades brasileiras. Em conjunto, esses trabalhos analisam práticas relacionadas ao corpo, ao cabelo, à beleza e ao lazer, mostrando como a aparência sempre esteve no centro das negociações identitárias da população negra.

O presente estudo possui caráter descritivo-explicativo, uma vez que buscamos apontar as características do estilo negro mas também nos interessamos em observar as condições históricas que possibilitaram sua emergência. A pesquisa bibliográfica constitui a base deste trabalho: obras acadêmicas que analisam e descrevem práticas sociais fornecem o arcabouço necessário para compreender as particularidades do fenômeno. Para o desenvolvimento das hipóteses, recorreremos também a artigos de jornais, revistas e capas de discos produzidos ao longo do século XX. A partir dessas fontes, buscamos apreender como as manifestações negras foram descritas e interpretadas em seu próprio tempo. Esses materiais foram consultados em acervos como a Hemeroteca Digital, em sites de jornais e revistas que disponibilizam seus arquivos online, bem como em repositórios

especializados em música. A necessidade de definir as especificidades do estilo negro no Brasil exigiu, portanto, a diversificação das fontes. Essa escolha não se trata apenas de um recurso metodológico, mas de uma estratégia indispensável diante da escassez de pesquisas que tratem diretamente do tema no contexto nacional. Diante dessa lacuna, tornou-se imprescindível recorrer a múltiplos registros textuais, capazes de revelar especificidades da construção da aparência e das políticas de estilo negro no país. Quanto aos procedimentos analíticos, adotamos uma perspectiva integrada que articula a contextualização histórica, a interpretação das representações visuais e textuais e o diálogo com a bibliografia especializada. Este trabalho se insere no campo dos estudos culturais e da história cultural, dialogando com a tradição inaugurada por Stuart Hall, Paul Gilroy e seus interlocutores no âmbito dos estudos da diáspora africana. O conceito de Atlântico Negro, formulado por Gilroy (2001), constitui uma referência central, mas sua aplicação exige um ajuste crítico importante. Uma das críticas mais recorrentes à obra de Gilroy é que sua análise privilegia o eixo entre a África, a Europa e a América do Norte, deixando a América do Sul e, em particular, o Brasil, à margem do circuito diaspórico. Trazer o Brasil para o centro da análise não é, portanto, uma escolha periférica, é uma forma de ampliar e corrigir essa visão, demonstrando que o Atlântico Negro é mais vasto do que sua cartografia original sugere. Não se trata de história comparada em sentido estrito, mas de uma perspectiva diaspórica que acompanha fluxos, conexões e ressonâncias entre contextos distintos sem apagar suas especificidades.

As representações por meio de imagens constituem um amplo espectro de fontes para o entendimento do mundo em que vivemos. O advento da fotografia, no século XIX, trouxe consigo uma nova maneira do homem construir suas memórias, atuando como um suporte de lembranças individuais e coletivas. Em seu ensaio “Sobre Fotografia”, Sontag (2004) afirma que as fotos agem como testemunhas, comprovando fatos que, por ora, duvidamos. Os registros em fotografias não são isentos de intenções. Por trás das câmeras temos o olhar de um indivíduo dotado de personalidade e esta acaba impressa em sua obra. Boris Kossoy (2014) destaca que de uma forma geral as chamadas evidências fotográficas podem ser forjadas de acordo com determinados interesses. Os avanços tecnológicos que permearam o século XX transformaram as imagens fotográficas em verdadeiras testemunhas das ações humanas, retratando eventos grandiosos e cenas familiares cotidianas. As fotografias foram responsáveis pela criação de novos paradigmas no que tange a construção de memórias. Para Boris Kossoy (2014) a perpetuação da memória é o traço mais marcante da era das fotografias que cristalizam em si o tempo e seus eventos. Para o autor, enquanto documento, as fotos demonstram como era determinado período histórico e enquanto representação ela transmite o olhar de seu idealizador. Kossoy (2014) também destaca a existência de dois tempos a partir de uma única foto: o tempo de sua criação, quando a mesma foi registrada sob o olhar do fotógrafo e o tempo da representação, este de longa duração, quando a foto é reproduzida e pode ganhar novos significados. É sobre o tempo de representação que falaremos aqui, como as imagens pautam determinada época e personagens, ganhando novos significados, atuando como lembranças marcantes. Essa perspectiva é fundamental para compreender o papel das capas de discos que analisamos neste trabalho. Mais do que simples

embalagens do produto musical, tais imagens se tornaram registros históricos e ícones culturais, capazes de condensar debates sobre raça, gênero, estética e poder. Ao revisitarmos capas de artistas como Elza Soares, Miriam Makeba, Aretha Franklin e Clara Nunes, percebemos como cada fotografia não apenas documenta um momento da carreira dessas cantoras, mas também se converte em representação duradoura, inscrita na memória social. As capas, assim, funcionam como testemunhas visuais da política do estilo negro, projetando no espaço público símbolos de resistência, negociação e afirmação identitária.

O recorte proposto por esta tese não tem a pretensão de abarcar a totalidade das experiências do estilo negro na diáspora africana. O Atlântico Negro é vasto, suas expressões são múltiplas e qualquer tentativa de esgotá-las resultaria em uma generalização que faria injustiça à diversidade de trajetórias que o compõem. O que este trabalho oferece é um conjunto de casos articulados em torno de um argumento: o de que a aparência funcionou, em diferentes contextos históricos e geográficos, como linguagem política e coletiva de afirmação da negritude. Os casos analisados situam-se principalmente no Brasil e nos Estados Unidos, com incursões pelo Congo e pela Jamaica, e cobrem sobretudo o período que vai da segunda metade do século XIX às décadas finais do século XX. Essa delimitação não implica, porém, fronteiras rígidas. Os processos históricos não se encerram da noite para o dia e um estilo não desaparece abruptamente para dar lugar a outro. O que o trabalho encontra, ao longo de sua trajetória, são experiências simultâneas, sobreposições e contradições. Práticas de respeitabilidade que coexistem com gestos de ruptura, estratégias de afirmação que convivem com mecanismos de cooptação, períodos de maior visibilidade negra que não eliminam as estruturas de controle sobre os corpos. Entre as manifestações que poderiam integrar esse percurso encontra-se também o hip hop, cuja relação com a aparência constitui uma dimensão importante das políticas do estilo negro nas últimas décadas do século XX. O movimento, contudo, não será analisado de forma específica nesta tese. Essa escolha decorre do fato de que o tema foi objeto de minha dissertação de mestrado, *Os diferentes papéis da moda no universo hip hop* (Almeida, 2015), em que analisei o papel do vestuário na construção das identidades associadas ao movimento, bem como os processos de circulação e apropriação de sua estética nos Estados Unidos e no Brasil. Em vez de retomar uma discussão já desenvolvida naquele trabalho, optei por privilegiar aqui outras experiências que permitissem ampliar a investigação sobre as relações entre aparência, identidade e negritude. O hip hop integra, portanto, esse universo mais amplo das políticas do estilo negro, ainda que não constitua um dos casos centrais analisados nesta pesquisa.

Em sua estrutura, este trabalho se divide em quatro capítulos. O primeiro reconstrói as raízes históricas do estilo negro no Brasil e na diáspora, acompanhando como o corpo e o vestuário funcionaram, desde a escravização até o pós-abolição, como territórios de disputa e de resistência. O traje de crioula, o pano da costa, o cabelo, o dandismo negro e a chamada boa aparência são analisados como práticas por meio das quais homens e mulheres negras elaboraram formas próprias de presença no mundo, em tensão permanente com as estruturas que buscavam controlá-los. O segundo capítulo acompanha o deslocamento do estilo negro

de resposta individual para linguagem coletiva e deliberadamente política, entre as décadas de 1950 e 1970. A partir dos espaços de lazer e sociabilidade criados pela comunidade negra no Brasil e nos Estados Unidos, como o Clube Renascença, os bailes *soul*, a Chic Show e o *Soul Train*, o capítulo examina como a aparência se tornou instrumento de afirmação coletiva, atravessada tanto pela política de respeitabilidade quanto pela ruptura com ela, representada pelo movimento pelos direitos civis, pelos Panteras Negras e pela estética *soul*. A experiência da SAPE no Congo encerra o capítulo ampliando o argumento para além do eixo americano da diáspora. O terceiro capítulo desloca o olhar dos espaços criados pela comunidade negra para os circuitos da cultura de massa, da indústria fonográfica e dos meios de comunicação, onde as imagens negras circularam sob condições que ela não controlava inteiramente. A partir de casos como as Grandassa Models, as capas de disco de Elza Soares, Aretha Franklin e Clara Nunes, as trajetórias contrastantes de Pelé e Paulo César Caju e a figura da mulata, o capítulo examina como a presença negra nesses espaços oscilou entre a afirmação e a cooptação, entre a visibilidade e o enquadramento. O quarto capítulo avança para as décadas de 1980 e 1990, quando a presença negra na mídia e no mercado de consumo se ampliou sem que as estruturas de desigualdade se alterassem na mesma proporção. A trajetória estética de Michael Jackson, a axé music baiana e suas dançarinas, a criminalização do funk carioca e a emergência da Revista Raça Brasil são examinados como expressões de uma tensão que define esse período: maior visibilidade negra coexistindo com novas e mais sofisticadas formas de controle sobre os corpos e as identidades.

Em síntese, esta tese pretende compreender as políticas do estilo negro como um conjunto de práticas através das quais populações negras produziram respostas diversas às restrições e possibilidades colocadas pela ordem racial. Ao considerar o estilo para além do vestuário, incorporando dimensões estéticas, musicais, corporais e simbólicas, buscamos evidenciar como a diáspora africana produziu práticas de afirmação identitária e estratégias de enfrentamento às hierarquias impostas pela colonialidade. O diálogo entre o contexto brasileiro e o circuito atlântico da diáspora nos permite revelar tanto as singularidades locais quanto as conexões globais que estruturam o Atlântico Negro. Ao longo desta pesquisa, pretendemos demonstrar que o estilo negro não é mero adorno ou superfície, mas uma linguagem política, criativa e histórica, que traduz memórias coletivas e reinventa modos de existir.

1 RESISTIR E EXISTIR

A criação de um estilo está inserida em um processo social marcado pela busca de distinção, pela afirmação de valores e pela necessidade de construir uma imagem diante dos outros. No contexto das primeiras décadas do século XX, esse processo adquire uma dimensão particular quando observado a partir das experiências de populações negras, para as quais a aparência e o corpo constituem espaços privilegiados de negociação social. Neste trabalho, o conceito de estilo é mobilizado a partir das formulações dos Estudos Culturais¹. Na perspectiva de Dick Hebdige (2018), o estilo pode ser compreendido como o modo pelo qual determinados grupos se apropriam de objetos e produtos de forma distinta daquela originalmente prevista, atribuindo-lhes novos significados. Trata-se de uma prática de bricolagem simbólica, por meio da qual elementos da cultura dominante são rearranjados e reinscritos em outros contextos. John Clarke (1976) aprofunda essa leitura ao demonstrar que essa capacidade de ressignificação está diretamente relacionada à posição dos grupos nas relações de poder. Não se trata de um gesto arbitrário, mas de uma resposta situada, produzida a partir de experiências de desigualdade e de restrição. Nesse sentido, o consumo deixa de ser entendido como prática passiva e passa a constituir um campo de disputa, onde o estilo opera como uma forma de intervenção simbólica. Mais do que um conjunto de objetos, ele expressa modos de existência construídos a partir de experiências históricas específicas.

A simples ressignificação, entretanto, não é suficiente para a construção de um estilo. Como defendem John Clarke, Stuart Hall, Tony Jefferson e Brian Roberts, trata-se de um processo de estilização, definido como a organização ativa de objetos, práticas e perspectivas em um arranjo que produz uma identidade de grupo e distingue como este se apresenta no mundo (Hall; Jefferson, 1976, p. 54). Essa definição é importante porque desloca o estilo do campo da aparência para o campo da ação: estilizar não é enfeitar, mas posicionar-se. Implica uma relação de poder com a cultura que cerca o grupo e, é nesse gesto de organização e escolha, que o estilo adquire seu caráter político. Mais que uma maneira de se vestir, o estilo configura-se como aspecto fundamental nos processos de identificação coletiva reunindo indivíduos em torno de valores comuns, mas também diferenciando-os dos demais. Por isso, não deve ser compreendido apenas como escolha individual ou como simples expressão de gosto, mas como linguagem simbólica que traduz pertencimentos, resistências e negociações com a cultura dominante (Hebdige, 2018). Nesse sentido, Juarez Dayrell (1999) observa que a organização de objetos em determinada configuração não é aleatória: ela assume a forma de uma identidade, revelando que a escolha do que se veste, do que se usa e do modo como se apresenta ao mundo é sempre, também, uma declaração sobre quem se é e a qual grupo se pertence. O estilo, portanto, é expressão e construção da identidade coletiva, um processo contínuo pelo qual os sujeitos se reconhecem

¹ O *Centre for Contemporary Cultural Studies* (Centro de Estudos da Cultura Contemporânea – Tradução Nossa) foi criado no final da década de 1960 na Universidade de Birmingham, na Inglaterra. Os estudos do CCCS revolucionaram as interpretações sobre os estudos culturais ao investigar as relações entre sociedade e cultura contemporânea entendendo que as práticas culturais são fenômenos que perpassam todas as instâncias sociais.

entre si e se tornam visíveis para os outros.

O estilo é, assim, um indicativo dos valores de um grupo e um território de disputas culturais. Ao se apropriarem de símbolos e reorganizarem sua aparência segundo uma lógica própria, sujeitos historicamente marginalizados não apenas afirmam identidades alternativas, mas também tornam visível aquilo que a cultura dominante prefere silenciar. Stuart Hall (2003) argumenta que nessa capacidade de produzir representações de si mesmos reside o potencial político das culturas populares negras: não se trata apenas de resistir, mas de ocupar o campo da representação e disputar os significados que definem quem pode ser visto, reconhecido e valorizado. Um estilo nunca nasce pronto. Ele é fruto de condições históricas específicas, atravessado por relações de poder e pela capacidade criativa dos sujeitos em reinventar-se diante das opressões. É nessa tensão entre imposição e reinvenção que o estilo negro se constitui como prática estética e política, especialmente em contextos nos quais aos corpos negros foi sistematicamente negado o direito de definir sua própria aparência.

Diante desse cenário, práticas culturais elaboradas no seio das comunidades negras emergem como formas de enfrentamento, resistência e reconstrução simbólica. Música, dança, literatura, artes visuais e moda constituem territórios de disputa nos quais a representatividade negra é constantemente reelaborada e ressignificada. No campo da moda, em particular, essas práticas ultrapassam a dimensão estética ou o simples consumo para se afirmarem como políticas de estilo, nas quais o corpo se converte em suporte de significados identitários, políticos e espirituais. Compreender esse processo exige, porém, que se reconheça o ponto de partida histórico a partir do qual ele se desenvolveu. Frantz Fanon (2008) mostrou que o colonialismo não se limitou à exploração econômica e à dominação física: ele operou também pela interiorização da inferioridade, pela imposição de uma imagem degradada de si mesmo que o sujeito negro foi compelido a aceitar como natural. O corpo negro tornou-se, nesse processo, o primeiro território de dominação, o lugar onde a hierarquia racial se inscreveu de forma mais imediata e mais violenta. É contra essa inscrição que as políticas de estilo se erguem. A escolha da aparência deixa de ser uma questão de gosto ou de adequação social e passa a ser um gesto de recuperação, uma forma de reivindicar para o próprio corpo um sentido que a ordem colonial sistematicamente lhe negou. É esse movimento, que começa ainda no período da escravidão e se estende ao longo dos séculos seguintes que examinaremos neste capítulo.

1.1 Corpo, aparência e resistência

A criação de uma identidade para o negro no continente americano parte da necessidade de definir seu lugar numa sociedade que lhe negava esse direito. Se o colonialismo operou, como mostrou Fanon (2008), pela inscrição da inferioridade no próprio corpo, foi também a partir do corpo que as populações negras escravizadas começaram a elaborar suas primeiras respostas. A roupa, nesse contexto, tornou-se um dos campos mais imediatos dessa disputa.

Todas as experiências da vida negra eram mediadas pelo olhar branco, que controlava, regulava e determinava como esses corpos poderiam ser vistos. A esse olhar somava-se a moral edificada sobre valores cristãos e eurocêntricos que definiam padrões de decência, pudor e comportamento, funcionando como instrumento de controle e disciplina sobre corpos que, em suas terras de origem, eram expressão de vida, espiritualidade e pertencimento. Domesticar a aparência era, portanto, uma forma de domesticar o sujeito: ao redesenhar a superfície visível do corpo africano segundo valores europeus, o sistema escravista atingia também sua capacidade de se reconhecer e de ser reconhecido por seus próprios referenciais culturais.

Norbert Elias (1993) observa que as noções de pudor e decência foram historicamente construídas como mecanismos de distinção social e como marcas do processo civilizador europeu. A contenção dos impulsos e o controle dos gestos passaram a ser compreendidos como sinais de refinamento e moralidade, instituindo fronteiras simbólicas entre o “civilizado” e o “bárbaro”. Ao serem transportadas para o contexto colonial, essas normas converteram-se em instrumentos de dominação e de hierarquização racial: o corpo negro foi submetido a um regime de controle que lhe era totalmente alheio, no qual o recato e a modéstia tornaram-se virtudes impostas e a nudez, antes natural ou ritual, passou a ser interpretada como um sinal de inferioridade. É necessário reconhecer, porém, que essa concepção do corpo como território moral não é universal, mas uma construção histórica e culturalmente situada. A crítica de Oyèrónk Oyěwùmí (2021) é fundamental nesse sentido. Ao analisar a sociedade iorubá pré-colonial, a autora demonstra que o corpo não constituía o princípio organizador das relações sociais. Entre os iorubás, a identidade não se estruturava a partir de distinções físicas ou de gênero, mas de critérios como senioridade e pertencimento comunitário, nos quais a corporeidade expressava vitalidade e conexão espiritual, e não contenção moral. Essa perspectiva permite compreender que o regime europeu de controle sobre os corpos africanos não representou apenas a imposição de normas, mas a substituição violenta de um sistema de sentidos por outro. Aquilo que, em muitas culturas africanas, era sinal de força, prestígio e beleza passou a ser interpretado como indício de descontrole e falta de decoro. O corpo negro, antes expressão de vida e pertencimento, tornou-se alvo de vigilância e repressão, enquadrado pelos padrões de conduta do Ocidente.

Essa imposição moral materializou-se de forma imediata na vestimenta. A princípio os negros foram despidos de suas roupas ancestrais e receberam de seus exploradores as peças que os europeus consideravam decentes. Embora pouco se saiba do cotidiano dos escravizados assim que estes chegavam à América, é consenso entre os historiadores² que a primeira atitude a que eram submetidos era a assimilação das roupas europeias. Esta era a mais visível forma de dominação e restringia as possibilidades de representação da própria aparência pelos negros. Isabela Cristina Suguimatsu (2016, p. 53) aponta que as roupas utilizadas no cativeiro, sobretudo os tecidos grosseiros e a falta de calçados nos pés, serviam para reafirmar a condição de

² Destacam-se os trabalhos de Julita Scarano (1992) sobre as vestimentas de escravizados na região mineradora do Brasil Colonial; de Jerome Handler (2009) sobre a cultura material dos escravizados durante a passagem pelo Atlântico e de Isabela Cristina Suguimatsu (2016) a respeito da indumentária dos africanos escravizados na região de Campos dos Goytacazes.

dominação, solapando as identidades e diferenças dos africanos. Nas cidades, a aparência dos escravizados ligava-se diretamente ao poder econômico de seus senhores, e não era raro que senhoras ostentassem suas riquezas por meio das roupas de suas damas de companhia, transformando os corpos negros em vitrines de status (Karasch, 2000). O corpo vestido, nesse contexto, não pertencia a quem o habitava, mas funcionava como extensão visível do poder senhorial. Esse controle, contudo, não eliminava as brechas de autonomia. Em sua pesquisa, Ana Carolina de Carvalho Viotti (2017) observa que, no século XVIII, negros bem vestidos eram considerados uma afronta à ordem imperial, onde aparentar ser era tão importante quanto ser. Não por acaso, a Coroa Portuguesa chegou a instituir restrições ao uso de artigos de luxo por africanos e seus descendentes, sinalizando que o ato de vestir-se bem era interpretado como ameaça à hierarquia escravocrata. Na prática, tais normas nem sempre eram cumpridas, e o Rio de Janeiro oitocentista configurava-se como um espaço de circulação onde referências africanas e europeias se combinavam (Karasch, 2000)

Nos Estados Unidos, as pesquisas de Shane White e Graham White (1998), baseadas em relatos de viajantes, anúncios de fugas de escravizados e crônicas produzidas ao longo dos séculos XVIII e XIX, revelam que a população de origem africana manifestava um grande interesse por itens do vestuário. Segundo os autores, as roupas faziam parte de um sistema de recompensa que ajudava na manutenção da ordem no sistema escravagista: aqueles que se comprometiam com o trabalho recebiam roupas e tecidos de melhor qualidade (White; White, 1998, p. 18). Alguns proprietários permitiam ainda que os cativos realizassem trabalhos extras para adquirir peças e acessórios por conta própria. Essas pequenas margens de autonomia, abertas dentro do próprio sistema que os oprimia, eram aproveitadas com uma criatividade que o poder dificilmente conseguia antecipar ou controlar. Para compreendermos esse movimento, é útil recorrermos ao pensamento de Michel de Certeau (1998), para quem as práticas cotidianas dos sujeitos destituídos de poder se organizam pela tática, a arte de agir nas brechas, de aproveitar o tempo oportuno e de converter os produtos impostos pela ordem dominante em instrumentos de reinvenção. O escravizado que usava as concessões do senhor para construir uma aparência própria não estava simplesmente imitando: estava praticando, à sua maneira, uma tática de existência. As roupas deixavam de ser apenas concessões do senhor e passavam a ser matéria-prima de uma identidade que o sistema insistia em negar. White e White (1998) descrevem esse fenômeno com precisão:

Embora seja provável que muitos escravos estivessem cientes da importância de suas ações no mundo branco, eles também usavam essas roupas no contexto de outro conjunto de valores. Assim como a elite africana se apropriou alegremente de itens de vestimenta europeia, os escravos do século XVIII no continente americano podem simplesmente ter acrescentado a seu conjunto qualquer vestimenta que lhes chamou a atenção ou que conseguiram adquirir. Entre muitos negros, parece haver pouca ou nenhuma sensação de que tal item deveria combinar em estilo, cor ou qualquer outra coisa com o resto de sua vestimenta; era precisamente essa característica de usar o que parecia, aos olhos brancos, combinações estranhas de roupas, de agregar, digamos, uma jaqueta elegante com um par de calças feitas de material grosso e desbotado, que

os brancos achavam risível (White; White, 1998, p. 17, tradução nossa)³.

Nessas pequenas fendas de liberdade, as raízes africanas vinham à tona nas escolhas deliberadas por cores fortes que contrastavam com as noções de elegância europeia. O que para o colonizador soava como combinação improvável era uma subversão de suas expectativas e uma negação de seus padrões. Fanon (2008) observa que o corpo negro é constantemente aprisionado pelo olhar colonizador, reduzido a uma superfície sobre a qual se projetam estigmas e expectativas. Apropriar-se de peças europeias e combiná-las segundo uma lógica própria era, nesse contexto, um gesto que deslocava o sentido originalmente atribuído a esses objetos, devolvendo ao corpo negro uma dimensão que o olhar branco insistia em apagar. Para compreender o que esse gesto produz culturalmente é útil recorrer ao conceito de hibridismo formulado por Homi Bhabha (1998). Para o autor, o encontro colonial nunca resulta na simples absorção de uma cultura pela outra: ele produz um terceiro espaço, um “entre-lugar” onde elementos de ambas as culturas se combinam de formas imprevistas, gerando identidades e práticas que não pertencem inteiramente a nenhuma das duas origens. É nesse terceiro espaço que o sujeito colonizado pode se tornar um agente político, expondo na mistura de identidades as contradições e ambivalências do discurso colonial. As combinações de roupa descritas por White e White são precisamente isso: nem africanas, nem europeias, mas uma criação original que emergia das fissuras do próprio sistema escravista, tornando visível aquilo que a ordem colonial preferia manter invisível.

No Brasil, o caso dos escravizados de ganho nos mostra como o vestuário se tornava espaço de resistência e distinção. Esses homens conseguiam, a partir de seus trabalhos urbanos, acumular pequenos recursos que lhes permitiam investir na própria aparência. Como descreve Luiz Felipe Alencastro:

Os documentos registram e as fotografias da época ilustram: um escravo de ganho — dono de um pecúlio tirado da renda obtida para seu senhor no serviço de terceiros — podia ter meios para vestir calças bem-postas, paletó de veludo, portar relógio de algebeira, anel com pedra, chapéu coco e até fumar charuto em vez de cachimbo. Mas tinha de andar descalço. Nem com tamancos, nem com sandálias. De pé no chão. Para deixar bem exposto o estigma indistigável do seu estatuto de cativo. Uma das astúcias dos escravos fugidos no Rio consistia em arranjar sapatos, calçá-los, e misturar-se aos negros e mulatos livres e libertos que circulavam pela cidade. Anúncio sobre fuga de escravo advertia: “anda calçado para fingir que é forro” (Alencastro, 1997, p. 79).

Este fragmento revela a dimensão contraditória da estilização negra no contexto escravista: de um lado, a possibilidade de se apropriar de elementos de distinção social tais como roupas

³ No original: *Although it is likely that many slaves were aware of the import of their actions in the white world, they were also wearing such clothing in the context of another set of values. Just as the African elite happily appropriated items of European clothing, so eighteenth-century slaves on the American mainland may simply have added to their ensemble any garment that caught their fancy or that they managed to acquire. Among many blacks there appears to have been little if any sense that such an item should coordinate in style, color, or anything else with the rest of their garb; it was precisely this characteristic of wearing what appeared, to white eyes, to be odd combinations of clothing, of lumping together, say, an elegant jacket with a pair of trousers fashioned out of coarse, drab material, that whites found risible.*

finas, acessórios e charutos; de outro, a permanência de uma marca visível e irreduzível de subalternidade. O calçado não era apenas um objeto utilitário: era um símbolo regulador de fronteiras sociais, capaz de separar cativos de libertos e de funcionar como instrumento de identificação e perseguição. O sistema precisava manter ao menos um sinal visível de subordinação, justamente porque os demais haviam sido subvertidos pela criatividade e pela agência dos próprios escravizados.

No interior do sistema escravista urbano, as “ganhadeiras”⁴ ocupavam uma posição singular. Essas mulheres, escravizadas que trabalhavam nas ruas e entregavam a seus senhores uma quantia previamente estabelecida, podiam utilizar o excedente de seus ganhos na aquisição de bens de consumo e, em alguns casos, na compra da própria liberdade. Essa pequena margem de autonomia econômica permitia que investissem em sua própria aparência, elegendo o vestir como campo de distinção e afirmação social. Para compreender um pouco mais de seu cotidiano, recorremos aos relatos de viagem de Luiz Agassiz e Elizabeth Cary Agassiz⁵, reunidos em *Viagem ao Brasil* (1868). Nessa obra, o casal europeu registra suas impressões sobre o Rio de Janeiro oitocentista, descrevendo as ruas movimentadas e o vestuário das mulheres negras que nelas circulavam:

E os grupos de rua, então! Aqui, os pretos carregadores seminus, rígidos e firmes como estátuas de bronze, sob os pesados fardos que carregam na cabeça, parecem estar aparafusados em seu crânio [...] Quanto a mim, nunca os negros me pareceram sob aspecto tão artístico. Não faz muito, cruzamos na rua com uma preta toda vestida de branco, o colo e os braços nus, as mangas arregaçadas e presas numa espécie de bracelete; estava com a cabeça coberta por enorme turbante de musselina branca e trazia a tiracolo, sobre os ombros, um xale comprido de vivas cores, caindo-lhe até quase os pés. Fazia com certeza parte da aristocracia negra, porque, do outro lado da rua, outra preta quase sem roupa, sentada nas pedras da calçada, com seu filho adormecido nos joelhos, deixa luzir ao sol a pele escura e lustrosa. (Agassiz; Agassiz, 1938, p. 76-77)

O olhar estrangeiro dos autores se revela nesse trecho. As figuras negras são apresentadas como parte de um quadro “artístico”, em que o cotidiano urbano é convertido em espetáculo visual. Ao classificar a mulher “toda vestida de branco” como integrante de uma “aristocracia negra”, em contraste com “a outra quase sem roupa”, Agassiz organiza sua percepção a partir de uma escala de valores específica, onde a brancura dos tecidos, a cobertura do corpo e a disposição dos adereços passam a funcionar como sinais de respeitabilidade e distinção, enquanto a nudez ou a simplicidade são associadas à falta e à marginalidade. Essa leitura traduz os valores europeus de pudor e decoro, projetando sobre as mulheres negras um julgamento moral que confunde diferença cultural com ausência de refinamento. O espaço urbano é transformado em cena, e os

⁴ Sobre escravizados de ganho consultar Jacob Gorender em *O escravismo colonial* (1978).

⁵ Jean Louis Rodolphe Agassiz foi um naturalista e geólogo suíço, conhecido por defender teorias raciais que hierarquizavam os povos a partir de critérios biológicos, comuns ao pensamento científico do século XIX. Sua esposa, Elizabeth Cary Agassiz, educadora e escritora estadunidense, acompanhou-o em expedições científicas atuando como cronista e observadora. Juntos, realizaram uma viagem ao Brasil entre 1865 e 1866, registrada na obra *Viagem ao Brasil* (1868), que combina descrições científicas e impressões de caráter etnográfico.

corpos, em imagens submetidas à interpretação do observador, que toma como natural aquilo que é, na verdade, uma construção histórica e cultural. Em outro momento, os autores retornam à descrição das mulheres negras que circulavam pelas ruas do Rio:

As mulheres têm sempre a cabeça coberta com um alto turbante de musselina e trazem um longo xale de cores brilhantes, ora cruzado sobre os seios, ora negligentemente atirado ao ombro, ou então, se faz frio, estreitamente enrolado em volta do busto, com os braços metidos em suas dobras. A diversidade de expressões que elas, por assim dizer, extraem das maneiras de usar esse xale é de fato surpreendente [...] (Agassiz; Agassiz, 1938, p. 120).

O que Agassiz lê como teatralidade ou exotismo é, na verdade, expressão de uma linguagem simbólica própria. O xale descrito pela viajante corresponde, muito provavelmente, ao pano da costa, peça de origem africana que, no Brasil, preservou funções simultaneamente estéticas, práticas e espirituais. Mais do que adorno, ele podia servir para carregar crianças às costas, evidenciando sua dimensão de cuidado e ancestralidade. Como observa Patricia March de Souza (2011), os relatos de viajantes estrangeiros projetavam sobre os corpos negros uma imagem de diferença e estranhamento, mas também permitem identificar aspectos fundamentais de sua cultura material e simbólica, especialmente no modo como o vestuário era apropriado e reelaborado. Nesse sentido, o olhar europeu apreende a forma, mas não o significado. Ou seja, aquilo que aparece como diversidade de usos corresponde, na realidade, a um sistema de códigos onde corpo e tecido se articulam em uma mesma lógica expressiva. Incapaz de decifrá-la, o olhar colonial reduz essa linguagem a uma aparência superficial.

Nesse contexto, o traje de crioula sintetiza a criatividade e a agência das mulheres negras no ambiente urbano oitocentista. Composto por turbante, camisa e saia bordadas, adornos e pano da costa, ele combina referências africanas, europeias e islâmicas⁶ em um arranjo que não pertence inteiramente a nenhuma dessas origens, mas que as articula segundo uma lógica própria, forjada nas condições específicas da escravidão brasileira. Hanayrá Negreiros de Oliveira Pereira (2017, p. 77) observa que o traje tornou-se um modelo de distinção “na medida em que mulheres negras, em um contexto e sociedade escravocratas, em certa medida conseguiam driblar as regras de vestimentas”. Para Raul Lody (2003, p. 15) tratava-se de uma verdadeira criação brasileira, nascida da fusão entre matrizes afro-islâmicas e europeias. Essa caracterização evidencia que o traje de crioula não pode ser compreendido nem como simples imitação, nem como preservação intacta de tradições africanas. Trata-se de uma invenção, produzida nas brechas do sistema escravista, em que cada peça e cada adorno carregam vestígios de diferentes origens, reorganizados em novas formas de expressão. Nesse processo, as mulheres negras não apenas vestiam o corpo, mas reinscreviam nele memórias e pertencimentos que a ordem escravista

⁶ A chegada do islamismo à África foi um processo que envolveu conquistas militares, comércio e missões religiosas, resultando em uma profunda influência cultural e religiosa em várias regiões do continente. O Brasil, sobretudo a Bahia, recebeu muitos escravizados originados de guerras político-religiosas de diferentes grupos na região do Sudão Central — atual norte da Nigéria.

buscava apagar.

Figura 1 – O vestir das negras na Bahia no século XIX.



Fonte: Alberto Henschel. Duas negras posando em estúdio, c. 1869. Salvador, Bahia / Convênio Instituto Moreira Salles – Leibniz-Institut für Länderkunde. Disponível em: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/brasiliansa/handle/20.500.12156.1/4491>. Acesso em 12/10/2023.

Podemos observar na figura 1 os principais elementos que compõem o traje de crioula. A influência árabe-islâmica pode ser observada nos turbantes. Este elemento do vestuário chega ao Brasil possivelmente com os escravizados muçulmanos vindos da Baía de Benin (Lovejoy, 2000) durante o século XIX. De acordo com Lody (2003, 2019), a cabeça coberta era, inicialmente, uma forma de proteger-se do sol das áreas desérticas, porém, ao longo dos anos teve seu uso e significados ampliados, incorporando conotações religiosas e estéticas que se consolidaram nas práticas culturais afro-brasileiras. Do modo de vestir europeu destacamos as saias engomadas, recheadas de rendas volumosas que remetem às saias francesas. A origem das batas largas e frescas também é muçulmana. A camisa bordada na altura do busto é coberta pelo pano da costa, que integra as referências africanas.

O pano da costa ocupa um lugar central na indumentária afro-brasileira por reunir, em uma única peça, dimensões utilitárias, simbólicas e espirituais. No cotidiano pode servir como xale, faixa ou manto, sendo usado para cobrir os ombros, prender à cintura ou proteger o corpo. No contexto religioso seus modos de uso expressam hierarquias e funções dentro do

candomblé⁷, variando conforme o posto e a experiência dos iniciados. Assim, cada orixá possui suas cores, tecidos e adornos específicos, que compõem uma linguagem visual densa onde espiritualidade e identidade se articulam de forma inseparável. O branco de Oxalá, o amarelo de Oxum, o azul de Ogum e o vermelho de Iansã não são escolhas estéticas arbitrárias: são marcadores de pertencimento, devoção e memória ancestral. Como mostra Pereira (2017), a indumentária do candomblé é simultaneamente litúrgica e identitária, comunicando hierarquias iniciáticas e vínculos com as matrizes africanas, funcionando como um arquivo vivo da diáspora. Originalmente importado da África Ocidental, sobretudo das regiões iorubás e jejes, o pano da costa começou a ser produzido no Brasil após as proibições de importação de produtos africanos que acompanharam o fim do tráfico negreiro, em meados do século XIX. Como observam Souza (2007) e Lody (2019), o modo de vestir o pano comunica devoção e posição social, tornando o corpo um texto a ser lido por quem compartilha esse repertório cultural. Essa dimensão simbólica não ficou restrita ao Brasil. Silvia Escorel (2000, p. 56) observa que, em Benin, o pano da costa é, atualmente, utilizado por descendentes de ex-escravizados que retornaram ao continente de origem, onde a peça se tornou marcador político e cultural de uma identidade forjada na travessia. Manuela Carneiro da Cunha (2012, p. 179), ao estudar a comunidade negra brasileira, que após conquistar sua liberdade migrou para Lagos na Nigéria, aponta que esses indivíduos “se percebiam como focos de luzes e de progresso”. Nessa perspectiva, o vestuário e a moda ocidental funcionavam como instrumentos de distinção e reconhecimento social, sendo utilizados para marcar diferenças em relação aos lagosianos. Os distintos significados assumidos por essas práticas nos dois lados do Atlântico evidenciam como o vestir se constitui como espaço de negociação identitária, onde memória, espiritualidade e afirmação se articulam de maneira dinâmica.

Assim como a roupa, o cabelo constitui um território de disputa simbólica e instrumento de estilização e resistência. Byrd e Tharps (2014) mostram que, muito antes da travessia atlântica, o cabelo ocupava um lugar central nas culturas africanas, funcionando como marcador de identidade, posição social, origem étnica e estado espiritual. A prática de raspar a cabeça dos africanos escravizados deve, portanto, ser compreendida como uma forma direta de violência simbólica, que atingia não apenas o corpo, mas a identidade nele inscrita. Em diferentes contextos da diáspora, o cabelo também operou como meio de comunicação e estratégia de resistência. No estudo sobre a poética do penteado afro-colombiano, Álvarez (2003) recupera a tradição oral preservada em San Basilio de Palenque⁸, primeira comunidade negra livre das Américas. Segundo esses relatos,

⁷ O candomblé é uma religião afro-brasileira de origem iorubá, jeje e banto, estruturada no culto a divindades que representam forças da natureza e aspectos da vida humana. A religião se baseia na transmissão oral e na prática ritual e se tornou um dos principais espaços de resistência cultural e de preservação da memória africana no Brasil.

⁸ Os palenques eram comunidades formadas por escravizados fugitivos no contexto do sistema colonial espanhol nas Américas, onde os fugitivos reconstruíam formas próprias de organização social, cultural e espiritual à margem da ordem colonial. San Basilio de Palenque é considerado o primeiro palenque livre das Américas, fundado no início do século XVII pelo líder africano Benkos Biohó. No Brasil, as comunidades equivalentes eram denominadas quilombos.

determinados padrões de tranças funcionavam como sistemas de codificação, indicando rotas, relevos e obstáculos que auxiliavam na fuga de escravizados. No Brasil, os modos de tratar e cobrir o cabelo assumiram sentidos próprios. O turbante, peça central do traje de crioula, não se restringia ao campo do adorno. Sua utilização preservava práticas de origem islâmica trazidas por africanos do Sudão Central e mantinha um gesto de proteção e pertencimento espiritual. Raul Lody (2003) observa que, nas comunidades de candomblé, a cabeça ocupa lugar sagrado, sendo o *ori* a sede da identidade e do destino do indivíduo. Os modos de cobri-la ou adorná-la expressam, assim, graus de pertencimento e experiência dentro da comunidade religiosa. Esses exemplos, embora geograficamente separados, revelam que o corpo negro, em todas as suas dimensões, foi mobilizado como instrumento de resistência e comunicação, muito além do que o olhar do colonizador conseguia perceber ou controlar.

1.2 Identidade, respeitabilidade e espaços negros

Paul Gilroy (2001) argumenta que as identidades negras se formam dos deslocamentos e das experiências compartilhadas no espaço do Atlântico. Nesse processo diaspórico, tais identidades não emergem como continuidade direta de uma origem única, mas como resultado de articulações entre memórias africanas, influências europeias e vivências no continente americano. Essas combinações dão origem a formas culturais que não pertencem inteiramente a nenhuma dessas matrizes, mas que se constroem na relação entre elas. No campo da aparência, esse movimento assume contornos específicos. Carol Tulloch (2016) destaca que a diáspora africana constitui um contexto fundamental para compreender o estilo negro, na medida em que os grupos formados fora do continente desenvolveram formas próprias de expressão visual marcadas por esse deslocamento. Essas práticas não se limitam à reprodução de referências, mas implicam processos de seleção, adaptação e reinvenção que se manifestam no corpo e no vestir. Como observa Kabengele Munanga (1988, p. 20) “a identidade negra se refere à história comum que liga de uma maneira ou de outra todos os grupos humanos que o olhar do mundo ocidental ‘branco’ reuniu sob o nome de negros”. Para o autor, o que esse conjunto de pessoas partilham não é a cor da pele, mas a experiência de cativeiro e desumanização que permeiam a sua história. No entanto, essa experiência não produz manifestações homogêneas. A diversidade de grupos africanos trazidos para as Américas, bem como as especificidades de cada contexto social, resultaram em formas distintas de expressão cultural. É nessa tensão entre experiência compartilhada e diversidade de trajetórias que o estilo negro se constitui como prática identitária. Mais do que um conjunto de referências, ele expressa modos de ser e de se apresentar no mundo, traduzindo, por meio do corpo e da aparência, processos históricos de deslocamento, negociação e afirmação.

Na situação da diáspora, a identidade não pode ser pensada como se fosse “fixada no nascimento, parte integrante da natureza humana, impressa através do parentesco e da linhagem dos genes” (Hall, 2003, p. 28). As identidades negras são múltiplas e estão sempre em processo

de formação e negociação. Nesse sentido, a população negra assume diferentes identidades, se adaptando às necessidades e contextos históricos, políticos e culturais que se apresentam. “Uma vez que a identidade muda de acordo com a forma como o sujeito é interpelado ou representado, a identificação não é automática, mas pode ser ganha ou perdida” (Hall, 2011, p. 21). É por esse motivo que as identidades assumidas pelos africanos e seus descendentes na América são, além de mutáveis, contraditórias. A roupa, uma das maiores representações do estilo, é a expressão mais visível da identidade. A moda consegue revelar intenções individuais, mas também demonstra desejos e valores de um grupo. Joanne Entwistle (2015) destaca que cada identidade é desempenhada de acordo como o sujeito se localiza em seu grupo na sociedade em que habita, isso significa que a forma de vestir representa um compromisso entre as exigências do mundo social e os desejos individuais. Dessa forma, as roupas que compõem um estilo demonstram pertencimento e individualidade simultaneamente. Ao atrelarmos as noções de estilo no contexto da diáspora africana, compreendemos que a criação de novos significados para itens do vestuário foi uma importante estratégia utilizada pelos negros na luta por sua inserção social. Carol Tulloch argumenta que o termo estilo implica a ideia de agenciamento, uma vez que este reflete “a construção do eu por meio da montagem de roupas, acessórios e regimes de beleza que podem, ou não, estar ‘na moda’ em seu tempo de uso” (2016, p. 4, tradução nossa)⁹. O conceito de agência pressupõe que o indivíduo consegue tomar decisões que produzirão efeitos em suas relações sociais. O sociólogo Anthony Giddens entende que “agência não se refere às intenções que as pessoas têm ao fazer as coisas, mas à capacidade delas, para realizar essas coisas em primeiro lugar” (Giddens, 2003, p. 10). Isso significa que as ações dos indivíduos podem transformar seu meio social independentemente de essa ter sido sua intenção original. Ao articular identidade e agência, o estilo negro pode ser compreendido como prática por meio da qual africanos e seus descendentes, mesmo em condições adversas, elaboraram formas próprias de se apresentar no mundo. Trata-se de um processo em que o corpo e a aparência se tornam espaços privilegiados de negociação, permitindo a construção de identidades que não apenas respondem às imposições sociais, mas também as transformam.

Nas sociedades modernas a posição social se manifesta pelo corpo, mas não somente na forma como este se encontra coberto. A forma de se portar, de se mover, de andar e de falar também são reveladoras do lugar social de um indivíduo. Historicamente, o corpo negro foi depreciado e descaracterizado. A escravização despersonalizava o corpo africano e o reduzia à condição de mercadoria. O estilo afro-americano nasce, então, a partir dessa invisibilidade imposta, em que os sujeitos buscam firmar sua presença em uma sociedade que insiste em não os enxergar. Nesse cenário, o ato de vestir ganha uma conotação política e os objetos de moda se tornam símbolos de experiências de vida. Um marco desse processo nos Estados Unidos foi a emancipação dos escravizados em 1863. A partir daí, ampliaram-se as possibilidades de circulação e participação da população negra na vida pública. Evelyn Brooks Higginbotham (1993) cunhou o conceito

⁹ No original: *I use the term “style” as agency—in the construction of self through the assemblage of garments and accessories, hairstyles and beauty regimes that may, or may not, be “in fashion” at the time of use.*

de política da respeitabilidade para descrever as estratégias desenvolvidas pelas comunidades afro-americanas no enfrentamento dos estereótipos raciais por meio da valorização da moralidade, da disciplina e da apresentação pública do corpo. Nesse contexto, recaía particularmente sobre as mulheres negras a responsabilidade de representar a honra coletiva do grupo, fazendo da aparência, dos gestos e das escolhas estéticas objetos permanentes de avaliação social. Essa política carregava uma tensão constitutiva: se por um lado abria possibilidades de afirmação e emancipação, por outro impunha limites e normas de conduta que nem sempre eram definidos pelas próprias sujeitas. O corpo negro tornava-se, assim, espaço de disputas permanentes entre visibilidade, dignidade e controle social. Nos Estados Unidos do século XIX, o estilo negro podia ser observado, entre outros espaços, nas visitas dominicais às igrejas. Nessas ocasiões, afro-americanos exibiam seus melhores trajes, observando seus pares ao mesmo tempo em que eram observados. Diana Crane (2006) ressalta a importância da igreja como espaço de sociabilidade onde os negros podiam demonstrar sua cultura e humanidade, afastando-se temporariamente do cotidiano dos trabalhos forçados. Nesse período, as roupas europeias ainda eram a principal fonte de inspiração combinadas com “cores que não eram apenas brilhantes e vivas, mas que, em termos euro-americanos, colidiam violentamente” (White; White, 1998, p. 31, tradução nossa). Essa dedicação ao vestuário configura uma das principais características dos afro-americanos. Stuart Hall (2003), ao estudar os aspectos da cultura popular negra, ressalta a importância das representações realizadas através do corpo por este grupo. O autor destaca que o corpo é, frequentemente, utilizado pelas culturas africanas como uma tela em que podem expor aquilo que sentem, muitas vezes como o único capital cultural que possuem. Os africanos que chegaram à América criaram suas identidades operando aquilo que lhes foi dado em um estilo próprio. Nesse sentido, Shane White e Graham White observam que “dentro dos limites de um sistema social opressor, os afro-americanos conseguiram desenvolver e dar expressão visual a preferências culturais que estavam em desacordo com as do grupo racial dominante”(1998, p. 4, tradução nossa). Isso significa que a comunidade negra estava mais interessada em compartilhar entre si seus valores simbólicos e culturais, não se preocupando com o que os brancos pensavam a este respeito. Essa perspectiva revela que, no Atlântico Negro, o vestuário adotado pela população negra não deve ser compreendido como simples imitação da moda europeia, mas como prática deliberada de construção identitária e resistência simbólica. A expressão visual negra, construída no cotidiano e na coletividade, transformou o corpo em veículo de memória, delineando as bases do que se consolidaria como estilo negro.

Na figura 2 podemos observar uma turma de estudantes sentadas na escadaria de uma universidade estadunidense. A turma é composta por jovens mulheres negras e brancas e não há diferença significativa na forma de vestir. A fotografia, tirada na passagem do século XIX para o XX, revela o vestuário feminino típico do período: a saia em formato de sino, a cintura marcada, a gola alta, as mangas amplas nos ombros que se estreitam ao longo do braço. Os cabelos das jovens negras estão impecavelmente arrumados, alisados e presos como o de suas colegas brancas. Essa adesão ao padrão estético dominante não era apenas uma escolha individual: ela expressava

a política da respeitabilidade que discutimos anteriormente, na qual a aparência moralmente irrepreensível funcionava como instrumento de confronto com os estereótipos de selvageria herdados da escravização e de afirmação da presença negra em espaços públicos de prestígio.

Figura 2 – Estudantes da Fisk University, Nashville, Tennessee.



Fonte: Turma normal júnior da Fisk University, Nashville, Tennessee, sentada nos degraus do lado de fora do prédio Tennessee Nashville, Nenhum. [Entre 1890 e 1906]. Fotografia. <https://www.loc.gov/item/94513859/>. Acesso em 19/04/2022.

A apropriação do vestuário que definia as elites brancas pelas garotas negras sugere que esse era o ideal de respeitabilidade buscado por estas e era assim que elas desejavam ficar marcadas para a posteridade. No entanto, como já observamos com Fanon (2008), após anos de convívio com o racismo, o sujeito negro pode interiorizar uma imagem de inferioridade e passar a enxergar no branco a representação ideal, daí o impulso de imitá-lo. Kabengele Munanga (1988) acrescenta que, ao buscar inserção social por meio da moda europeia, os negros acabavam ridicularizados como “macaquinhos de imitação”, permanecendo invisíveis aos olhos do opressor. Homi Bhabha (1998), contudo, oferece uma chave importante para compreender essa contradição: o mimetismo colonial nunca é mera reprodução, mas uma repetição ambígua que preserva a diferença. O corpo negro, ao vestir a roupa europeia, não se confunde com o corpo branco: carrega marcas próprias que desestabilizam o padrão hegemônico, revelando que a imitação é também, sempre, uma forma de presença que não pode ser completamente absorvida pela ordem que pretende reproduzir.

A substituição do trabalho compulsório por uma rotina longa de serviços mal remunerados e insistentes episódios de racismo fizeram com que os breves momentos de lazer fossem

fundamentais para que os negros pudessem edificar suas identidades individuais e coletivas. Para Kelley (1996), ainda que restritos, os espaços de recreação pública permitiam aos afro-americanos, nos Estados Unidos, o domínio de seus corpos para o próprio prazer e não para a promoção de lucros de terceiros. Com a criação de clubes de dança, exclusivos para a população negra, na passagem do século XIX para o século XX novos espaços de sociabilidade se abriam e atraíam, sobretudo, uma juventude que buscava caminhos para se expressar. Nesses locais era fundamental estar bem-vestido, o que significava adotar a moda das classes superiores. O Brasil do início do século XX vivenciou uma dinâmica semelhante. A abolição de 1888 não significou acesso pleno à cidadania e os espaços de sociabilidade negra precisaram ser criados pela própria comunidade. Essas iniciativas eram restritas, mas fundamentais para a construção de um lazer autônomo diante da exclusão social e do racismo cotidiano. Ao analisar os espaços de sociabilidade negros em Juiz de Fora, nos primeiros anos do século XX, a historiadora Patrícia Lage de Almeida (2008) observa:

Sendo o local frequentado por pessoas bem trajadas, sinaliza ser esse mais respeitável socialmente e, conseqüentemente, poderia não só competir com outros locais da cidade, como também desviar a atenção policial, que, no período, estava bastante empenhada na supressão dos espaços de sociabilidade em que a população pobre se encontrava para o lazer. Simplesmente o uso do terno e da gravata traduz uma estratégia de luta, utilizada no estabelecimento de relações sociais (Almeida, 2008, p. 72).

Na mesma direção, Leonardo Affonso de Miranda Pereira (2020) ressalta que a criação de clubes e bailes negros no Rio de Janeiro foi decisiva para que seus sócios existissem enquanto cidadãos. O cuidado com a aparência era tão central que constava nos estatutos das instituições: não era permitida a entrada nos bailes de associados com a cabeça descoberta, descalço e sem paletó (Pereira, 2020, p. 154). Em alguns clubes, a gravata também era um item obrigatório para se frequentar as festas. Esse rigor com a imagem masculina em público se relaciona com o contexto histórico-social vivenciado pelo Rio de Janeiro no início do século XX, quando a cidade foi tomada pela ideologia modernista reformadora que buscava transformá-la em uma espécie de sucursal de Paris. A reforma urbana¹⁰ alargou as ruas da capital e criou espaços públicos que transformaram a apresentação pessoal em um aspecto fundamental para os homens que buscavam reconhecimento e distinção. Sobre a moda masculina do período, Maria Cristina Volpi (2017) considera:

Do mesmo jeito como eram copiadas as propostas estéticas nas artes em geral, o modelo de vestuário burguês foi transplantado para os trópicos. Mesmo sob o calor, paletós de diversos formatos, calças compridas, coletes e sobretudo eram feitos de lã:

¹⁰ Idealizada pelo prefeito Pereira Passos durante o governo de Rodrigues Alves (1902-1906) a reforma urbana operada no Rio de Janeiro tinha como objetivo resolver os problemas urbanos e sanitários de uma cidade que havia crescido sem planejamento. A reforma transformou o centro da cidade, modernizando as ruas e o porto e os hábitos incompatíveis com os ideais de higiene pública foram proibidos. Centenas de casebres e cortiços foram demolidos e a população de baixa renda se viu obrigada a se refugiar nos subúrbios e nas encostas dos morros, dando início a novos problemas urbanos que ainda assombram o Rio de Janeiro.

casimiras, casimiras fantasia (com padrões de xadrez e listrado), flanelas e gabardinas. Os algodões e os tecidos mistos de algodão e lã serviam para a fabricação das roupas de baixo. Os diversos tipos de paletó correspondiam à hierarquia dos acontecimentos e espaços: ao se estar em casa ou em passeio no campo, usava-se o paletó-saco; na cidade, o fraque; e, quando as atividades sociais eram de cerimônia, trajava-se o redingote ou a casaca (Volpi, 2017, p. 22) .

O homem de negócios burguês, cosmopolita e moderno era a fonte de inspiração para os negros que buscavam o reconhecimento de sua cidadania. Contudo, a aspiração à respeitabilidade colidia com uma ordem racial que regulava os corpos negros no espaço público. Rosane Feijão (2011) documenta que, na Avenida Central recém-reformada, a circulação de pessoas negras era alvo de repreensão e vigilância, revelando que o projeto modernizador carioca era também um projeto de embranquecimento do espaço urbano. Homens simples que, ainda que não utilizassem essas roupas em seu cotidiano, faziam questão de exibir sua própria versão delas, quando possível, numa resposta direta a essa exclusão. Em suas memórias, o jornalista e militante do movimento negro José Correia Leite (1992) afirma que homens e mulheres negras recorriam às lojas que vendiam roupas usadas para acompanhar a moda da época e que, com sorte, era possível encontrar nesses estabelecimentos roupas penhoradas e em excelente estado. Nas palavras do militante:

Qualquer coisa que surgia na moda, o negro dava um jeito à sua maneira. Fosse o que fosse: dança, roupa. . . Toda sociedade de baile tinha obrigação de ter um baile por ano chamado “partida”. Era uma espécie de comemoração, aniversário. Esses bailes não eram pagos, mas era necessário ir em traje a rigor. Todo aquele que frequentava baile tinha sua calça listrada, um paletó preto ou azul marinho, um colete branco, uma camisa de peito engomado ou então um tipo de camisa de renda. E o colarinho daquele engomadinho. Esse era o rigor (Leite, 1992, p. 45).

A figura 3 ilustra o cuidado dos integrantes do Clube Dançante Ninho do Amor com sua aparência. A fotografia foi publicada em fevereiro de 1911 na Revista da Semana, encarte do Jornal do Brasil, e registra uma festa oferecida à imprensa. Mesmo sendo uma associação carnavalesca, os músicos e sócios aparecem alinhados, de paletó, gravata e sapatos engraxados, sem fantasias ou trajes informais. O que se vê é a construção consciente de uma imagem respeitável, organizada e digna, em contraste com os estereótipos de marginalidade frequentemente atribuídos à população negra. Essa apresentação coletiva não era apenas estética: tratava-se de uma estratégia política de distinção e afirmação social onde o corpo e a indumentária desempenhavam papel central. Ao exibir-se em trajes de gala nas páginas de um dos principais veículos da imprensa nacional, esses homens negros reivindicavam cidadania e visibilidade, transformando a moda em uma linguagem de resistência.

Figura 3 – Associados do Clube Dançante Ninho do Amor em 1911.



Fonte: Revista da Semana, nº 562, 1911, p.12 – Hemeroteca Digital.

A mesma estratégia que orientava a escolha do paletó e da gravata organizava também a aparência das mulheres que integravam essas agremiações. Num contexto em que a imprensa reproduzia sistematicamente imagens estereotipadas das mulheres negras, associando-as à sensualidade, à desordem e à primitividade, a escolha do vestuário funcionava igualmente como instrumento de afirmação de dignidade e de resistência ao olhar dominante. Assim, objetos, poses e roupas formavam nessas fotografias uma linguagem simbólica cuidadosamente construída, capaz de desafiar as representações racializadas que circulavam na imprensa da Primeira República (Brasil, 2016, p. 68).

Figura 4 – Pastoras do Clube Dançante Ninho do Amor em 1911.



Fonte: Revista da Semana, nº 562, 1911, p.12 – Hemeroteca Digital.

Se a figura 3 mostrou como os homens negros mobilizavam a aparência para disputar reconhecimento público, a figura 4, publicada na mesma página da Revista da Semana, revela que essa estratégia operava de forma distinta sobre os corpos femininos, com exigências próprias e um peso específico. As Pastoras eram mulheres que integravam o coro do canto das agremiações carnavalescas. Na imagem há apenas dois homens, postados lateralmente, que provavelmente integravam a diretoria da entidade. A composição da fotografia não é casual: ela traduz a distribuição de papéis de gênero dentro da própria comunidade negra, em que as mulheres precisavam encarnar publicamente a decência e a respeitabilidade do grupo. Patricia Hill Collins (2019) mostra que, ao longo do período de dominação branca, a ideologia dominante estimulou a criação de imagens de controle socialmente construídas sobre as mulheres negras, destinadas a manter sua subordinação, moldando também a forma como elas próprias se percebiam. A postura e o vestuário das Pastoras constituíam, portanto, uma resposta direta a essas representações: se, no caso dos homens, o terno e a gravata eram marcas de cidadania e disciplina, no caso das mulheres a sobriedade e a respeitabilidade funcionavam como antídotos contra os estigmas de selvageria e hipersexualização que o olhar colonial havia projetado sobre seus corpos.

Ao lado das associações recreativas, a Imprensa Negra¹¹ figurava como um dos principais espaços de comunicação e sociabilidade da população negra no Brasil. Os jornais produzidos e consumidos pela população negra nas primeiras décadas do século XX serviam como ferramentas para a inserção social da comunidade. De maneira geral, esses periódicos possuíam um caráter

¹¹ Para saber mais sobre a Imprensa Negra no Brasil sugerimos os trabalhos de Roger Bastide (1973), Miriam Nicolau Ferrara (1986), Sabrina Balsalobre (2010) e Bianca Amorim (2022).

pedagógico e traduziam para os negros as regras da aristocracia branca. Balsalobre (2010) observa ser comum nessas publicações a presença de conselhos sobre moda, beleza e comportamento em público. Bianca Amorim (2022) aprofunda essa perspectiva ao mostrar que, embora a Imprensa Negra fosse um espaço dominado por homens, isso não significava exclusão completa do universo feminino. Entre os redatores negros prevalecia a ideia de que a moral da comunidade residia na figura feminina e, por isso, seu comportamento deveria ser exemplar. A pesquisadora aponta ainda que as mulheres negras também atuavam como colunistas desses jornais, escrevendo textos literários e de opinião cujos artigos nos permitem compreender como essas mulheres se viam e como desejavam ser vistas pela sociedade. Para esta pesquisa, selecionamos alguns fragmentos do jornal “A Voz da Raça”, produzido entre 1933 e 1937 pela Frente Negra Brasileira (FNB), uma organização que se propunha a defender os direitos políticos e sociais dos negros e que acreditava na educação como caminho para a cidadania. Fundada em 1931 em São Paulo, a FNB defendia que a elevação moral e social da comunidade negra passava necessariamente pela disciplina dos corpos, dos gestos e da indumentária. Essa postura traduzia a crença de que a respeitabilidade era um caminho possível para conquistar cidadania numa sociedade que continuava a negar aos negros o direito ao reconhecimento. A aparência, nesse projeto, não era vaidade: era estratégia. A agremiação contava com um grupo ativo de mulheres, responsável por orientar suas companheiras na preservação de uma boa aparência e de uma conduta considerada respeitável. Entre as colaboradoras, destaca-se Noemia de Campos, cujos textos revelam as preocupações e valores das mulheres negras do período:

Minhas irmãs negras; nós, antes de usarmos, boina, sapatos sem meia, blusa sem mangas e brincos argolão, devemos primeiramente consultar com as nossas costureiras ou pessoas amigas, para ver-se nos fica bem, para não sermos vítimas do riso dos transeuntes e vergonha das nossas irmãs que sabem trajar-se bem (A Voz da Raça, 30/09/1933, p.3).

Há tempos uma revista desta paulicéia noticiara que as moças para tornarem-se mais chiques, precisariam usar sapatos sem meias; porém houve muitos protestos, das moças escrupulosas, contra essa ridícula moda, para que ela não fosse avante, mas mesmo assim, não sei porque algumas de nossas patrícias aparecem pelas ruas do centro, com sapatos sem meias, pensando, talvez que estão acompanhando a moda. Minhas irmãs de cor. Observando como somos, nessas ocasiões, alvejados pelas críticas que aliás acho-as, simplesmente, justas, em relação a esse pedantismo, forçame a assinalar aqui os meus protestos contra essa moda indecente. Sejamos imitadoras de tudo quanto é bom e belo, mas das cousas que não afete a nossa dignidade (A Voz da Raça, 06/01/1934, p.4)

Os textos de Noemia de Campos revelam uma clara intenção de orientar e proteger suas companheiras, ensinando-as sobre como se vestir e portar-se em público. Mais do que simples conselhos de etiqueta, suas palavras refletem uma preocupação com a forma como as mulheres negras eram vistas e com os efeitos dessa imagem sobre toda a comunidade. Essa dinâmica remete ao argumento de Norbert Elias (1993) sobre o processo civilizador: as normas de conduta construídas pelas elites europeias como sinais de distinção foram incorporadas pela sociedade

branca ao longo de séculos, enquanto a população negra, recém-liberta, foi obrigada a assimilá-las em um intervalo muito mais curto e sob condições profundamente desiguais. Para Noemia, a educação, o autocontrole e o domínio das normas sociais tornavam-se ferramentas essenciais para a elevação moral e social da comunidade. O vestuário, nesse contexto, deixava de ser mero ornamento para se tornar linguagem política, por meio da qual se disputavam visibilidade, reconhecimento e cidadania.

A Imprensa Negra foi responsável, ainda, por organizar os primeiros concursos de beleza exclusivos para as mulheres afro-brasileiras. Amanda Braga explica que estes eventos eram realizados por meio do voto dos leitores e as candidatas eram celebradas em bailes organizados pelos próprios jornais. Nesses certames, a beleza “não passava pelo corpo negro, mas pela sua moral” (Braga, 2023, p. 94): as candidatas precisavam apresentar os valores considerados ideais para ser uma boa esposa: seguir as regras de civilidade e decência, se dedicar à família e à pátria. Eram mulheres pertencentes a uma embrionária classe média e que tinham o tom de pele mais claro¹². É importante considerarmos que esse tipo idealizado de mulher atendia a uma pequena parcela da população negra que, em sua maioria, precisava contar com o trabalho feminino para custear as despesas familiares e não tinham a possibilidade de frequentar escolas e aprender complexas regras de etiqueta. Nos Estados Unidos os primeiros concursos de beleza negra também foram organizados pela imprensa produzida e dirigida aos afro-americanos. Craig (2002) documenta como, desde 1891, jornais negros promoviam concursos para eleger a mulher mais bela da raça, inaugurando um processo pelo qual as mulheres negras negociavam a interseção entre raça, classe, política e aparência pessoal. Nas cerimônias organizadas na primeira metade do século XX, prevalecia uma visão de mundo que projetava nas mulheres negras o ideal estético dos homens negros com melhor posição social. Nesse sentido, o ideal de beleza não contemplava os traços africanos e as mulheres negras com a pele mais clara eram as premiadas nos eventos. Isso não retira dos concursos de beleza negra sua importância histórica. Os autores Shane White e Graham White (1998) destacam que esses eventos foram iniciativas fundamentais para combater as imagens depreciativas usadas como ferramentas de racismo, constituindo um novo momento da autorrepresentação afro-americana que começava a valorizar a própria aparência em um movimento que será aprofundado nas décadas seguintes.

Essas iniciativas revelam que a aparência ocupava um lugar estratégico nos processos de afirmação da comunidade negra no início do século XX. Vestir-se bem, comportar-se com decência em público e disputar os espaços de sociabilidade com elegância não eram gestos ingênuos de imitação: eram respostas elaboradas a uma ordem racial que continuava a negar aos negros, mesmo após a abolição, o direito pleno ao reconhecimento e à cidadania. Nesse processo, homens e mulheres negras construíram formas próprias de negociar sua presença no mundo, mobilizando o corpo e a aparência como instrumentos de adequação e de resistência.

¹² As possibilidades de ascensão social para os negros de pele mais clara se apresentam desde o período da escravização quando os escravizados com essa característica conseguia melhores postos de trabalho. Após a abolição do trabalho escravo no Brasil essa situação não mudou e os pardos ou mestiços possuem uma certa vantagem em relação aos negros retintos mas não alcançam as mesmas oportunidades dos brancos.

1.3 O dandismo negro e a identidade diaspórica

Nas primeiras décadas do século XX, milhares de negros buscavam ampliar sua participação na sociedade estadunidense. O crescimento econômico do país e a luta por cidadania transformaram o Harlem, em Nova Iorque, em um polo cultural para a população negra no período entre guerras. De trabalhadores não qualificados a membros de uma emergente classe média educada, esses sujeitos compartilhavam experiências comuns de escravidão, emancipação e opressão racial. A concentração de intelectuais, artistas e ativistas nesse bairro levou ao florescimento do *Harlem Renaissance*, movimento que defendia a autodeterminação da comunidade negra e abria espaço para que suas histórias, desejos e aspirações fossem expressos no campo artístico. Nesse contexto, escrever, pintar, dançar ou cantar tornava-se também um ato político: os negros afirmavam sua humanidade e rejeitavam a imagem de submissão herdada do cativeiro. As novas percepções de si que floresciam no Harlem reverberaram amplamente, transformando também as formas pelas quais a população negra se autorrepresentava.

Na figura 5 podemos observar o luxo e a elegância de um casal negro estadunidense. Trajando casacos de pele de guaxinim e posicionados estrategicamente ao lado de um *Cadillac*, o casal é fotografado por James VanDerZee em 1932, um dos principais fotógrafos do Harlem Renaissance, cujo trabalho documentou sistematicamente a modernidade afro-estadunidense do período. Carol Tulloch (2016) interpreta a indumentária do casal como “um exemplo da construção da identidade negra americana baseada em bens de consumo de alto status dos Estados Unidos e nos desejos aspiracionais da população negra por esses produtos como forma de definição pessoal” (2016, p. 70, tradução nossa)¹³. A autora mostra ainda que a escolha dos casacos de pele representava a apropriação de um elemento originalmente associado à elite branca, produzido em pequena escala e inacessível às classes populares, pela comunidade negra. Considerando as condições históricas de segregação que marcavam os Estados Unidos nesse período, a aparência do casal era uma afronta direta às hierarquias sociais: apropriar-se de objetos originalmente associados à elite branca significava inscrever-se simbolicamente em um espaço social do qual a população negra era sistematicamente excluída. Os esforços empreendidos pelos afro-americanos para se representar através das roupas é permeado de ambiguidade. Se por um lado a vestimenta inspirada nas classes privilegiadas concedia ao grupo a distinção que buscava, por outro acabava reforçando os próprios critérios burgueses de respeitabilidade. Para Kelley, “ao ridicularizar os esforços dos negros para parecerem ‘respeitáveis’, as elites brancas garantiram seu próprio status como medida de gosto e respeitabilidade” (1996, n.p, tradução nossa)¹⁴.

¹³ No original: [. . .] an example of the “making” of black American identity based on high status American commodities, and black aspirational desires for such commodities for personal definition.

¹⁴ No original: Indeed, by ridiculing black efforts to appear “respectable,” white elites secured their own status as the measure of taste and respectability.

Figura 5 – Luxo e Modernidade no Harlem.



Fonte: Disponível em: <https://www.vintag.es/2017/01/couple-in-raccoon-coats-1932.html>. Acesso em: 11/10/2021.

A fotografia do casal no Cadillac simboliza a tensão constitutiva do estilo negro no início do século XX: a potência afirmativa da autorrepresentação e os limites impostos por uma ordem racial que continuava a enquadrar o corpo negro dentro da lógica da diferença. Visto como outro, como aquilo que não pertence plenamente ao ideal de cidadania legitimado pelo olhar branco, o sujeito negro permanecia excluído do espaço de reconhecimento universal mesmo quando sua presença era visível e sua elegância inegável. É nessa tensão que se manifesta o que Bhabha (1998) descreve como a ambivalência do discurso colonial: o corpo negro é desejado como signo de diferença, mas essa visibilidade não se converte em pertencimento. Esse gesto de apropriação elegante não era exclusivo do Harlem. Ao longo das primeiras décadas do século XX, em diferentes pontos da diáspora africana, homens negros encontraram no vestuário um meio de converter a ausência em presença, habitando os signos da distinção burguesa e deslocando-os pela força de sua condição específica. Monica Miller (2009) identifica nessa prática uma linhagem do dandismo negro, onde a elaboração cuidadosa da aparência não é vaidade individual, mas estratégia coletiva de afirmação. Essa operação não se dá pela imitação servil dos padrões europeus, mas pela sua reinterpretação a partir de experiências marcadas pelo racismo e pela exclusão social.

As imagens de prestígio ligadas às elites negras do Harlem não esgotam, contudo, o repertório de estilos produzidos pela diáspora. Paralelamente à busca por respeitabilidade e integração social, novas gerações de jovens negros experimentavam outras formas de se expressar esteticamente, recorrendo à moda como instrumento de visibilidade e contestação. Nesse cenário, o *zoot suit* se tornou um dos exemplos mais emblemáticos do século XX. Mais do que uma

simples tendência, o traje funcionava como linguagem coletiva, marcando a presença de seus usuários nos espaços urbanos. Suas origens não são exatamente claras: alguns relatos o associam à vida noturna do Harlem; outros, à cultura do *jazz* e do *swing*, com seus figurinos exuberantes; há ainda versões que o vinculam a uniformes militares importados da Grã-Bretanha. O certo é que, ao longo das décadas de 1930 e 1940, o *zoot suit* disseminou-se da costa leste à costa oeste dos Estados Unidos, adquirindo um estatuto simbólico que ultrapassava a estética. Como observa John Clarke (1976), para que um objeto componha um estilo é necessário que seja dotado de sentido cultural e incorporado a um discurso coletivo, que pode se manifestar verbal, corporal ou visualmente. Ted Polhemus (1994) distingue dois movimentos nos estilos nascidos nas ruas: aquele em que indivíduos de classes superiores, na busca por autenticidade, vestem-se de maneira a negar sua posição social, e aquele em que os jovens buscam nas roupas uma forma de se destacar e ascender socialmente. Os *zooties* inserem-se neste segundo contexto e seu terno constitui um dos primeiros exemplos do vestuário como instrumento de manifestação e protesto no século XX.

O traje caracterizava-se por paletós de proporções exageradas, por vezes duas ou três vezes maiores que o normal, descendo até os joelhos, com ombreiras largas e cores vibrantes, combinados com calças de cintura alta que se afunilavam nos tornozelos. Enormes correntes douradas, sapatos bicolores em couro e chapéus de abas largas completavam o visual. O *zoot suit* não estava disponível em lojas para o consumo em massa: era necessário conhecer o alfaiate certo, que produziria a peça sob medida, tornando a experiência ainda mais singular. Uma das descrições mais célebres do traje foi feita pelo ativista Malcolm X em sua biografia, imortalizada no cinema pela figurinista Ruth E. Carter (figura 6), e nos oferece uma ideia do sentimento do jovem afro-americano ao adquirir sua primeira peça deste ícone da moda:

Fui devidamente medido e depois o vendedor foi buscar um traje amigo-da-onça no cabide. Era simplesmente sensacional: a calça azul-celeste, com um palmo na altura dos joelhos e se estreitado daí para baixo, até ficar com meio palmo da bainha, um casaco comprido que era justo na cintura e se abria abaixo dos joelhos. O vendedor (...) acrescentou que eu devia também comprar um chapéu. E foi o que fiz, escolhendo um chapéu azul, com uma pena na aba de 10 centímetros (X, 1992, p. 60).

Figura 6 – O terno *zoot* recriado por Ruth Carter para o figurino do filme *Malcom X*.



Fonte: Disponível em: <https://www.magazine-hd.com/apps/wp/ruth-e-carter-oscares-black-panther/4/>. Acesso em 27/09/2021.

Inicialmente essa peculiar forma de vestir era considerada apenas um exemplo de mau gosto, símbolo de uma população vista como degenerada por natureza. Para o jovem afro-americano, o *zoot* significava uma imposição de sua presença em uma sociedade que o ignorava. Robin Kelley, ao estudar o contexto estadunidense da década de 1940, pontua que a economia do país em recuperação prometia aos negros oportunidades de emprego e qualificação que jamais se concretizaram. A sonhada integração ao estilo de vida da prosperidade americana parecia cada vez mais distante, o que só aumentava as tensões sociais, sobretudo entre os mais jovens. Essa geração, ao criar uma identificação própria, conseguiu romper com a ideia de submissão e passividade que marcava a representação da população negra até então. A linguagem e a cultura dos *zooties* representava uma recusa subversiva de ser subserviente (Kelley, 1996, n.p., tradução nossa)¹⁵. O terno *zoot* era a parte mais visível de um estilo que incluía ainda um modo próprio de falar, um jeito específico de andar e arrumar os cabelos. Mercer (1994) observa que a manifestação desses jovens em torno do estilo não substitui a ação política, mas que, naquele momento histórico em que os negros eram privados dos canais de participação democrática e ainda não se articulavam em torno de um discurso único, o *zoot* reforçou os laços de solidariedade na comunidade afro-americana, contribuindo de forma decisiva para a construção e o reconhecimento de sua identidade coletiva. Os jovens negros estavam sendo notados e tomavam conta, definitivamente, dos espaços públicos.

¹⁵ No original: *The language and culture of zoot suiters represented a subversive refusal to be subservient.*

O fato que transforma o terno *zoot* em uma peça do vestuário ligada à subversão é a mudança no cenário social estadunidense, provocada pela entrada efetiva do país na guerra. A partir de 1942, itens de primeira necessidade, tecidos e couro dos sapatos incluídos, passaram a ser racionados em nome do esforço bélico. O Conselho de Produção de Guerra determinou que a lã utilizada em ternos masculinos fosse reduzida a cerca de vinte e seis por cento, definindo o terno *zoot* como artigo ilegal e antipatriótico (Polhemus, 1994). Kelley (1996) destaca que o fato de homens saudáveis, aptos para integrar a linha de defesa do país, vagarem pelas ruas com suas roupas espalhafatosas era extremamente ofensivo para os patriotas. A proibição, contudo, não foi suficiente para retirar o estilo das ruas: diferentes alfaiates seguiam confeccionando o vestuário na clandestinidade, a preços elevados. Quanto mais os *zooties* eram criticados, mais famosos se tornavam entre os jovens negros e também entre os brancos que se dirigiam ao Harlem em busca da cultura vibrante que ali se desenvolvia.

A dimensão política dessa perseguição ficou cristalizada na animação “*The Spirit of 43*”, produzida pelos estúdios Disney em 1943 como peça de propaganda de guerra. O filme estrelado pelo Pato Donald tinha como objetivo encorajar os americanos patriotas a pagar seus impostos para sustentar o esforço de guerra, com o tema recorrente “Impostos para derrotar o Eixo” (*The Spirit*. . . , 1943). Na narrativa, Donald é disputado por duas versões de si mesmo: um pato mais velho e comedido, que o aconselha a poupar e pagar seus impostos, e um jovem vestido com o terno *zoot*, que o seduz com a promessa de diversão irresponsável em casas noturnas. Ao final, a verdadeira identidade do pato esbanjador é revelada: as portas do clube onde ele quer entrar são suásticas e o próprio pato passa a exibir símbolos nazistas, enquanto o pato poupador se revela como encarnação do patriotismo americano. A mensagem era inequívoca: vestir o *zoot suit* equivalia a trair a pátria e colaborar com o inimigo. A animação revela como a elite estadunidense enxergava não apenas o traje, mas os jovens que o vestiam: como uma ameaça interna à ordem social e ao esforço coletivo da nação branca¹⁶.

Se nos Estados Unidos o *zoot suit* era perseguido como símbolo de subversão racial, na França ocupada ele ganhava uma dimensão política igualmente explosiva. Um grupo de jovens parisienses conhecido como *les zazous* adotou, entre 1941 e 1944, um estilo inspirado no terno, como uma resistência cultural ao regime de Vichy¹⁷ e à ocupação alemã. Não por acaso, o próprio nome do movimento era uma homenagem ao estilo vocal de Cab Calloway, ícone do *jazz*, cujo improviso com sílabas sem sentido, como “*zah zah zaz*“, funcionava como hino da resistência jovem francesa. Usando jaquetas exageradas, calças justas, óculos escuros

¹⁶ Em 1944, William Hanna e Joseph Barbera incorporaram a vestimenta *zoot* à animação *Tom e Jerry*, onde o gato Tom o veste para conquistar sua namorada, apresentando-o como símbolo de modernidade e sedução. No Brasil, o personagem Amigo da Onça, criado por Péricles de Andrade Maranhão para a revista *O Cruzeiro*, também aparecia trajando o terno, caracterizando-se por colocar seus amigos em situações constrangedoras. A presença do traje nesses contextos distintos sugere que ele havia se tornado um signo reconhecível de irreverência e transgressão muito além das fronteiras norte-americanas.

¹⁷ O governo de Vichy foi o regime francês estabelecido após a derrota da França pela Alemanha nazista em junho de 1940. Sediado na cidade de Vichy e liderado pelo marechal Philippe Pétain, governou a França em cooperação com os soldados alemães entre 1940 e 1944 adotando uma ideologia ultraconservadora e perseguindo todos aqueles considerados uma ameaça à ordem imposta pela ocupação.

e carregando guarda-chuvas, os *zazous* expressavam sua recusa em se submeter à austeridade imposta e aos valores conservadores promovidos pelo regime colaboracionista. Patrice Bollon (1993) observa que o que mais irritava os alemães não era propriamente o exagero das roupas, mas a recusa geral dos *zazous* em agir como se houvesse uma guerra o que transformava o estilo numa declaração de indiferença deliberada. O governo de Vichy reagiu com hostilidade: a imprensa controlada publicou artigos *anti-zazou* e, em julho de 1942, apoiadores da intervenção alemã decidiram limpar os *zazous* das ruas armados com tesouras para raspar seus cabelos, num episódio que Polhemus (1994, p. 33) compara diretamente aos ataques sofridos pelos *zooties* negros na Califórnia menos de um ano depois. Alguns foram ainda presos e enviados a campos de trabalho forçado.

No Brasil, homens negros de ternos e sapatos alinhados também causaram incômodo às autoridades. Trajando terno de linho branco, chapéu de abas largas, lenço no pescoço e sapatos bicolores, a figura do malandro integra o imaginário social do Rio de Janeiro desde o início do século XX. O malandro é o sujeito que se recusa a trabalhar e prefere a rua, os bares, os botequins e as rodas de samba e capoeira. É na rua que demonstra sua liberdade com o gingado na forma de andar. O branco remete aos capoeiristas que assim se vestem para provar suas habilidades: aqueles que se sujavam demonstravam sua falta de aptidão. Alguns traziam consigo a navalha e davam preferência às camisas de seda, que não desfiavam. Ganhavam a vida jogando, aplicando pequenos golpes e fugindo da polícia. Essa esperteza fez com que o malandro se tornasse “um dos estereótipos do negro sambista subempregado ou desempregado, situado entre a marginalidade artística e a perspectiva de integração social” (Lopes; Simas, 2015, p. 205). Vestir-se daquela forma específica era, no contexto do pós-abolição, o que Miller (2009) denomina um crime da moda: um gesto percebido e frequentemente punido como transgressão das fronteiras raciais e de classe que uma sociedade estruturalmente racista se esforçava por manter. Como observa Gilmar Rocha:

Numa época em que a moda inglesa, a francesa e, até certo ponto, a americana ditavam as regras do vestuário, trajar um terno de linho branco era quase um crime [...]. O fato é que o branco estava associado ao que era próprio dos trópicos, ao passo que a cor negra representava a sobriedade e a autoridade da aristocracia, portanto, símbolo de civilização (Rocha, 2006, p.134).

Os sapatos bicolores, sempre lustrados, simbolizavam a liberdade dos negros, uma vez que lhes era proibido o uso durante o período de escravidão. O terno branco, por sua vez, sinalizava que aquele sujeito não se sujeitaria aos trabalhos braçais reservados ao negro. Para Rocha (2006, p. 129), a preocupação do malandro com o vestuário é sua principal característica, uma vez que se trata de um homem que não possui nenhum bem a não ser a roupa que traz no corpo. Nas palavras do autor: “e, por isto mesmo, ela parece ao malandro algo tão importante, exigindo a confecção de uma nova indumentária sempre que podia” (Rocha, 2006, p. 129). Nesse sentido, o cuidado estético do malandro com sua própria aparência aproxima-se do que Miller (2009)

denomina narcisismo redentor: o investimento no próprio corpo e em sua apresentação como recusa da objetificação colonial e afirmação de um sujeito que não aceita ser reduzido ao lugar que o sistema lhe reservou. À semelhança do *zoot suit* estadunidense, a indumentária do malandro também revelava um desprezo deliberado pelo utilitário: a escolha do branco em detrimento do preto, do cinza ou do azul-marinho não era apenas estética, mas uma recusa explícita da sobriedade e da economia que as cores das classes trabalhadoras impunham, afirmando em seu lugar, o excesso, a visibilidade e a distinção.

No período pós-abolição, o Estado brasileiro tratou as manifestações culturais protagonizadas pelos negros como caso de polícia. A lógica era a mesma que criminalizava o malandro: controlar os corpos negros nos espaços públicos, suprimir as formas de sociabilidade que escapavam à disciplina do trabalho e à vigilância das elites. A polícia carioca reprimia as religiões de matriz africana, proibia a capoeira e perseguia os músicos que criavam o samba. Sambistas, capoeiristas e malandros eram presos como vagabundos. João da Baiana, compositor e percussionista, um dos pioneiros do samba carioca, relatava ser comum os malandros serem presos e terem suas calças brancas costuradas com linha preta. Se o terno fosse preto, era costurado com linha branca¹⁸. Essa ação funcionava como marca da humilhação, uma forma simbólica de neutralizar o corpo que ousava se afirmar pela aparência, desfazendo publicamente a elegância do traje e expondo a condição de detido.

As identidades se constroem na relação do indivíduo com o olhar do outro e é no espaço público que seus símbolos se tornam visíveis e disputados. Nas primeiras décadas do século XX, a liberdade sobre a própria aparência era, para a população negra, simultaneamente uma conquista e um campo de tensão permanente. Sidney Chalhoub (2001) observa que, após a abolição, os detentores do capital precisaram recriar o conceito de trabalho como valor positivo, capaz de dignificar e enobrecer o homem, transformando-o em princípio regulador da sociedade¹⁹. Nesse contexto, a insistência das elites em domesticar o corpo negro para o trabalho colidia diretamente com o esforço desses mesmos corpos em ocupar os espaços e os signos da distinção burguesa. A partir da década de 1940, o samba passa a ser aceito como música tipicamente brasileira e o comportamento do malandro gradualmente passa a ser visto com simpatia, como parte de um contexto específico. É nesse período que a camisa listrada ganha espaço nas representações da malandragem. Os esforços para combater a vadiagem fazem com que essa figura seja apropriada pela elite e o traje do malandro se tornou uma espécie de arquétipo do homem carioca enquanto a baiana estilizada tornava-se a representação das mulheres no samba (Lopes; Simas, 2015). Essa consolidação, contudo, não foi neutra: a imagem da baiana que chegou ao mundo foi mediada pela figura de Carmen Miranda, cuja projeção internacional nos anos 1940 implicou um processo de embranquecimento e estilização que tornava a cultura negra palatável ao olhar estrangeiro. O que o mercado internacional aceitou celebrar não era a baiana negra das ruas do Rio de Janeiro

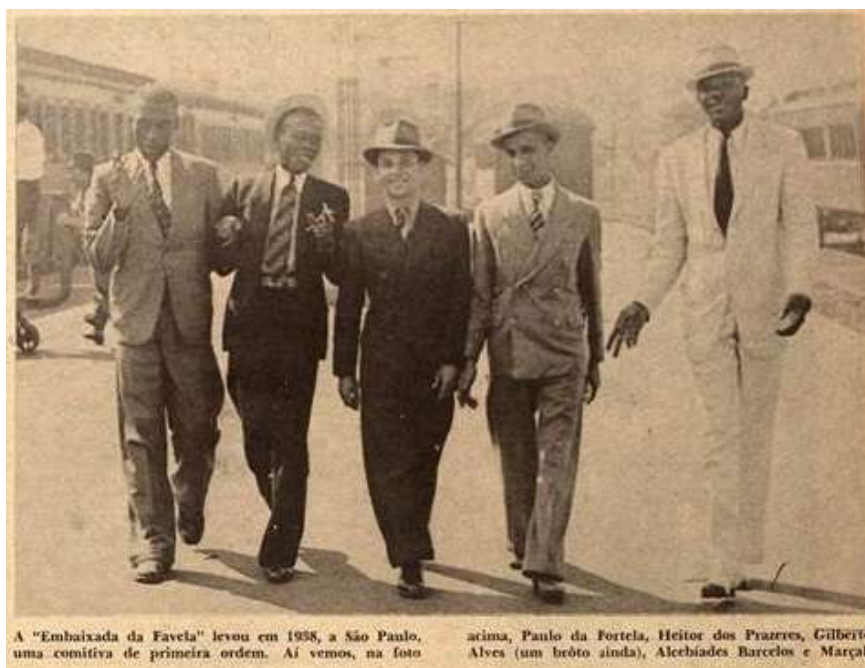
¹⁸ Depoimento disponível no livro “As Escolas de Samba do Rio de Janeiro” de Sérgio Cabral, 2011.

¹⁹ Chalhoub (2001) desenvolve esse argumento ao mostrar como, no Rio de Janeiro da belle époque, a criminalização da vadiagem funcionava como instrumento de coerção sobre os trabalhadores pobres e negros, obrigando-os a aceitar condições precárias de trabalho sob pena de prisão.

ou de Salvador, mas uma versão glamourizada, tropicalizada e racialmente ambígua dessa figura. Essa apropriação teve um custo político preciso. Como argumenta Schwarcz (1995), a construção de uma identidade nacional brasileira fundada na ideia de mestiçagem harmoniosa tomou o malandro e a baiana como símbolos justamente porque essas figuras permitiam neutralizar os conflitos raciais, dissolvendo sua origem de classe e racial numa essência supostamente universal.

Essa mesma lógica atravessava o universo do samba, expressão cultural negra que precisava disputar legitimidade num contexto que a associava à desordem e à marginalidade. Paulo Benjamin de Oliveira, o Paulo da Portela, um dos fundadores da escola de samba que leva seu nome, defendia que os músicos deveriam se apresentar nos desfiles e nas rodas “com os pés e pescoços ocupados”, isto é, de sapatos e gravata. Para ele, a aparência era uma questão de respeito e distinção, fundamental no início do século XX. De acordo com Edson Farias, o esforço de Paulo da Portela em se apresentar sempre bem-vestido estava diretamente relacionado à forma como concebia sua música, entendendo no samba “a chave da ascensão e integração social do negro” (Farias, 1999, p. 219). Vestir-se com elegância e fazer samba constituíam, nessa perspectiva, dimensões de um mesmo projeto de afirmação e construção de identidade. É nesse mesmo horizonte que se insere a trajetória de Heitor dos Prazeres, cuja atuação permite aprofundar a compreensão sobre a construção da aparência do negro sambista no Rio de Janeiro do início do século XX. Nascido no Rio de Janeiro em 1898, Heitor foi compositor, sambista e pintor, destacando-se não apenas por sua produção musical, mas pela forma como elaborou uma presença pública marcada pelo cuidado com o vestir e pela construção de uma imagem socialmente reconhecível. Sua figura evidencia como o corpo, o estilo e o comportamento se articulavam na afirmação de dignidade e visibilidade no espaço urbano. A figura 7 nos oferece um registro privilegiado de como essas práticas de construção da aparência se inscreviam no corpo e na presença pública dos sambistas, reunindo figuras como o próprio Heitor dos Prazeres e Paulo da Portela.

Figura 7 – Heitor dos Prazeres e Paulo da Portela com comitiva de sambistas em São Paulo, 1938.



Fonte: Revista Manchete, nº104, 1954, p. 49 - Hemeroteca Digital.

Na imagem, vemos Paulo da Portela, Heitor dos Prazeres, Gilberto Alves, Alcebiades Barcelos e Marçal caminhando lado a lado, todos impecavelmente trajados de terno, gravata e chapéu. Mais do que expressar elegância individual, a fotografia revela uma performance coletiva e deliberada: homens negros oriundos das comunidades e da cultura popular carioca apresentando-se com a dignidade e a distinção que lhes eram sistematicamente negadas. A cena evidencia o domínio consciente dos códigos de apresentação pública que a sociedade reservava às classes respeitáveis, e sua apropriação como instrumento de afirmação. O cuidado com a aparência, portanto, ultrapassa a dimensão estética: é um gesto político de ocupação do espaço público e de disputa pelos sentidos atribuídos ao corpo negro.

Monica Miller (2009) entende que os homens negros da diáspora conseguiram traduzir em seu visual uma estética própria que os aproxima do dandismo. A figura do dândi surge na Europa entre o final do século XVIII e as primeiras décadas do século XIX, especialmente no contexto da sociedade inglesa, em meio às transformações sociais decorrentes da modernidade e da ascensão da burguesia. O dandismo pode ser compreendido como uma prática estética e social onde o indivíduo constrói deliberadamente sua identidade pública por meio do vestuário, da elegância, do controle corporal e da encenação de si. Não se trata apenas de um refinamento exterior, mas de uma ética que transforma a própria vida em objeto de estilização. Historicamente, o dândi é uma figura subversiva que questiona as normas sociais priorizando sua individualidade. Como documenta Maria Cristina Volpi (2011), esse modelo circulava ativamente no Rio de Janeiro da Belle Époque, difundido pelas elites que viajavam à Europa e retornavam com novos trajes, frequentavam alfaiatarias sofisticadas e consumiam uma imprensa atenta às novidades

do vestuário masculino europeu. É nesse ambiente urbano marcado pela presença do dandismo que os sambistas negros das primeiras décadas do século XX constroem sua própria versão elegante de si, habitando e deslocando esse modelo a partir de sua condição negra e popular. Para Miller, contudo, o dandismo negro não é um fenômeno puramente individualista: ele carrega uma dimensão comunitária e política que o distingue do dandismo europeu clássico. Segundo a autora:

O dândi negro pode parecer imitar o estilo europeu em busca do prestígio associado à branquitude, mas essa repetição nunca é uma cópia fiel do original: é uma interpretação negra dele, projetada para oferecer ao intérprete negro uma maior sensação de mobilidade e criatividade dentro dessa forma expressiva (Miller, 2009, p. 14, tradução nossa)²⁰.

É nessa tensão entre repetição e diferença, no excesso e na ironia que o estilo negro introduz nos signos da distinção dominante, que o dândi encontra e acumula poder, numa operação que a autora denomina, a partir de Bhabha, mimetismo com diferença. As diferentes versões do terno recriadas pelos homens negros aqui apresentadas representam, nesse sentido, uma preocupação prática em converter a ausência em presença por meio da autoexibição. “Como seres performáticos [. . .], os dândis negros são criaturas inventivas que continuamente e caracteristicamente quebram marcadores de identidade limitantes e propõem categorias novas e mais fluidas dentro das quais se constituem” (Miller, 2009, p. 11, tradução nossa)²¹.

O dandismo negro, em suas múltiplas expressões na diáspora, demonstrou como a aparência podia ser convertida em uma arma simbólica de afirmação. Nos Estados Unidos, o terno *zoot* condensava a recusa da juventude negra em aceitar o lugar de subalternidade, ao passo que, no Brasil, a figura do malandro projetava um sujeito que rejeitava os valores burgueses do trabalho compulsório e afirmava sua liberdade através da indumentária. Em ambos os casos, as vestimentas não eram apenas ornamentos: traduziam embates políticos em torno da cidadania e da visibilidade dos corpos negros. É nessa tradição que a fotografia dos sambistas cariocas se insere: a elegância de Paulo da Portela, Heitor dos Prazeres e seus companheiros não era imitação ingênua dos padrões burgueses, mas uma interpretação negra deles, produzida a partir de dentro de uma cultura que o Estado e as elites insistiam em criminalizar, convertendo o terno e a gravata em linguagem de presença irredutível no espaço público.

²⁰ No original: *Black dandies may seem to mimic European dress styles in an effort to accrue the power associated with whiteness. Such repetition, however, is never a strict copy of the original style, but a black interpretation of it designed to offer the black performer a greater sense of mobility and creativity within the expressive form.*

²¹ No original: *As [. . .] performative beings, black dandies are creatures of invention who continually and characteristically break down limiting identity markers and propose new, more fluid categories within which to constitute themselves.*

1.4 A boa aparência na experiência negra

Se o dandismo negro demonstrou como a agência estética podia converter-se em linguagem de afirmação e distinção, essa mesma criatividade encontrava, no caso das mulheres negras, um terreno ainda mais disputado. Durante séculos, a beleza foi pensada a partir de parâmetros eurocêntricos que associavam a brancura a ideais de pureza, civilização e distinção. Para a população negra, especialmente para as mulheres, esse enquadramento significou viver em permanente tensão entre a negação de seus traços físicos e a busca por reconhecimento social. Como afirma Nilma Lino Gomes (2019), para os negros o estético é indissociável do político: a beleza não deve ser compreendida como desvio ou despolitização da luta antirracista, mas como espaço em que se enraíza a afirmação identitária e coletiva. Nesse sentido, a noção de beleza negra não se reduz a uma categoria estética, mas constitui um campo de disputa em que identidade, memória e poder se articulam de forma inseparável. É nesse contexto que a noção de “boa aparência” ganha destaque. Longe de constituir um critério neutro, ela se inscreve em um conjunto de expectativas sociais que traduzem padrões específicos de civilidade, decoro e distinção. Para as mulheres negras, atender a tais exigências implicava não apenas adequar-se a códigos externos, mas também negociar continuamente as possibilidades de reconhecimento em uma sociedade estruturada pela desigualdade racial.

Esse campo de disputa teve como ponto de partida histórico a objetificação colonial dos corpos femininos negros, submetidos a um regime de representação que os situava simultaneamente fora dos padrões de beleza civilizados e dentro de um imaginário de exotismo e hipersexualização. Um dos episódios mais emblemáticos dessa violência foi a história de Sarah Baartman²², conhecida como a Vênus Hotentote. Exibida na Europa do século XIX como curiosidade exótica, seu corpo foi explorado como espetáculo e tratado como objeto de estudo científico para sustentar teorias raciais. Como analisa Sander Gilman (1985), a figura da Vênus Hotentote tornou-se o símbolo visível da diferença entre negros e brancos, entre a sexualidade descontrolada e a moralidade civilizada. Esse estigma, que transformava a diferença física em sinal de inferioridade moral e social, atravessou os séculos seguintes, moldando os padrões de beleza que as mulheres negras foram obrigadas a enfrentar, negociar ou subverter.

É nessa perspectiva que a exigência de “boa aparência” passa a operar como um dispositivo particularmente eficaz de regulação dos corpos, estabelecendo critérios muitas vezes implícitos sobre quais formas de apresentação seriam socialmente aceitáveis. Entre os elementos que mais concentraram tais expectativas, o cabelo ocupa um lugar central. Mais do que um atributo estético, ele se configura como um marcador visível da diferença racial e, por isso, como um dos principais pontos de tensão entre o controle imposto e as respostas elaboradas pelas próprias comunidades

²² Sarah Baartman, conhecida como a “Vênus Hotentote”, nasceu na região do Cabo, atual África do Sul, e foi levada para a Europa no início do século XIX, onde foi exibida como atração pública em feiras e salões. Após sua morte, em 1815, seu corpo foi dissecado e permaneceu exposto no Musée de l’Homme, em Paris, até 1974. Repatriados em 2002 seus restos mortais passaram a representar um caso emblemático da objetificação e exploração colonial do corpo feminino negro.

negras. Kobena Mercer (2000) ressalta que junto com a pele, o cabelo sempre foi um dos aspectos mais visíveis da diferença racial:

Se o racismo é concebido como um código ideológico onde atributos biológicos são investidos de valores e significados sociais, então é porque nosso cabelo é percebido dentro dessa estrutura que ele é carregado com uma gama de conotações “negativas” (Mercer, 2000, p. 35, tradução nossa)²³.

A construção de uma identidade positiva passava, portanto, por uma reconstrução de si mesmo a partir da valorização dos aspectos físicos naturais, em especial o cabelo. Já nas primeiras décadas do século XX, a população negra estadunidense buscava afirmar-se como livre e respeitável, o que exigia reformular a própria aparência de modo a expressar o desejo de integração social. Byrd e Tharps (2014) observam que havia então o esforço de forjar a figura do “Novo Negro”: um sujeito capaz de acessar espaços até então interditos por meio da remodelação da imagem e do uso estratégico do visual como tática de sobrevivência. Nesse processo alisar, enrolar os fios e mantê-los cuidadosamente penteados tornou-se prática recorrente e o ideal de beleza europeu se impôs como parâmetro para aqueles que aspiravam ascender social e economicamente. A entrada da população negra na vida econômica estadunidense significou a chegada de novos consumidores a uma indústria da beleza em expansão. Com alguma disponibilidade de renda, a população negra estadunidense buscava produtos capazes de lhes proporcionar a aparência respeitável que tanto desejavam. Em sua pesquisa sobre os ideais de beleza negra, Giovana Xavier (2021) destaca que a publicidade ligada aos produtos para pele e cabelo foi uma importante ferramenta para fomentar os discursos de superioridade branca, associando a pele branca a imagens de limpeza, pureza, saúde e bem-estar, enquanto a pele negra era relegada a produtos associados ao trabalho doméstico. Desde o início do século XX, os produtos voltados para a pele e os cabelos da população negra estadunidense representavam uma parcela significativa do segmento de beleza, com destaque para os clareadores de pele e as loções capilares. Nesse mercado, a imagem da mulher negra brasileira era frequentemente mobilizada como estratégia comercial: a ideia de que no Brasil existia uma democracia racial exercia forte apelo entre os negros estadunidenses, tornando os produtos associados às mulheres brasileiras particularmente atrativos.

Foi nesse cenário que Annie Malone e Madam C.J. Walker emergiram como figuras centrais da indústria de beleza negra estadunidense nas primeiras décadas do século XX. Ambas nascidas no período da Reconstrução, sofreram perdas precoces e cresceram em condições de extrema adversidade, mas encontraram na indústria dos cosméticos um caminho para a autonomia econômica e para a transformação de suas comunidades. Como demonstra Tiffany Gill (2010), Walker e Malone não apenas criaram produtos específicos para os cabelos das

²³ No original: *If racism is conceived as an ideological code in which biological attributes are invested with societal values and meanings, then it is because our hair is perceived within this framework that it is burdened with a range of 'negative' connotations.*

mulheres negras, que sofriam com a falta de alternativas adequadas e acessíveis, mas construíram redes de agentes e distribuidoras que ampliaram as possibilidades de renda para milhares de mulheres negras em todo o país. Naquela época, o estresse causado pelo trabalho pesado e o uso de técnicas rudimentares de alisamento contribuíam para a queda de cabelo, problema que afetava diretamente a autoestima e as possibilidades de inserção social dessas mulheres. Os produtos de Walker e Malone prometiam não apenas cuidado capilar, mas, como observa Giovana Xavier (2021), articulavam higiene pessoal e progresso racial, impactando positivamente a autoestima de mulheres historicamente desacreditadas em suas potências físicas, estéticas e intelectuais.

A dimensão política do empreendimento de Walker e Malone ia muito além da venda de produtos. Como demonstra Gill (2010), ambas estabeleceram incentivos para que suas funcionárias se engajassem em causas coletivas, financiaram instituições religiosas e educacionais e contribuíram para o desenvolvimento de universidades voltadas para a comunidade negra. Walker tornou-se figura de referência para a *National Association of Colored Women*, organização fundada em 1895 com o objetivo de promover o bem-estar moral, intelectual e financeiro das mulheres negras estadunidenses, celebrada não apenas por seu sucesso comercial, mas pelo compromisso com o progresso racial. Sobre essa articulação entre política e beleza no mercado capilar, Giovana Xavier observa:

Madam Walker foi uma das pioneiras em disseminar entre mulheres negras a importância do cuidado diário dos cabelos e da pele. E isso com base num discurso que articulava higiene pessoal e progresso racial. Em uma nova realidade de trabalho livre e assalariado, com urbanização e ondas migratórias nacionais crescentes, os saberes que compartilhava impactavam positivamente a autoestima de mulheres historicamente desacreditadas de suas potências físicas, estéticas e intelectuais (Xavier, 2021, p. 214).

Enquanto nos Estados Unidos a indústria cosmética negra emergia como resposta à exclusão dos padrões de beleza dominantes, no Brasil a questão da aparência se inscrevia num quadro igualmente racializado, ainda que com contornos próprios. Aqui, não se desenvolveu um empreendimento similar, mas a pressão sobre a aparência das mulheres negras era igualmente intensa e estruturava de forma decisiva suas possibilidades de inserção social. A busca por uma boa apresentação em público, o cuidado com o cabelo e com a pele, e a adequação aos padrões estéticos da sociedade branca eram práticas cotidianas que atravessavam diferentes esferas da vida social, do mercado de trabalho aos espaços de lazer, das associações recreativas à imprensa negra.

Figura 8 – Anúncios de produtos e serviços capilares na Imprensa Negra



Fonte: Adaptado de O Clarim d'Alvorada, nº18, 1929 p. 4 - Hemeroteca Digital; A Voz da Raça, nº4, 1933, p.4 - Hemeroteca Digital; O Clarim, nº2, 1935, p. 2 - USP Imprensa Negra Paulista

A tensão entre a pressão pelo branqueamento e a afirmação de uma identidade própria encontra expressão nas páginas da imprensa negra paulistana das décadas de 1920 e 1930. Como observa Maria Aparecida de Oliveira Lopes (2002), os jornais produzidos e consumidos pela comunidade negra em São Paulo nesse período veiculavam simultaneamente discursos de afirmação racial e propagandas de produtos destinados a modificar os traços físicos considerados marcadores da negritude, em especial o cabelo. Os anúncios apresentados na Figura 8 documentam essa coexistência. O Cabelisador, anunciado no Clarim d'Alvorada em 1929, era um pente de aço aquecido utilizado para alisar os cabelos crespos, comercializado também em forma de pasta. Prometia transformar qualquer cabelo, “por mais crespo que fosse”, em fios lisos e compridos, sem dor e sem perigo, podendo ser usado em casa, de forma discreta e econômica. A ilustração de perfil feminino com cabelos lisos que acompanha o anúncio ao mesmo tempo em que antecipava visualmente o resultado prometido pelo texto, tornava a mensagem acessível independentemente do grau de instrução da leitora, ampliando o alcance do anúncio numa comunidade em que o analfabetismo ainda era significativo. Quatro anos depois, em 1933, o jornal A Voz da Raça, órgão oficial da Frente Negra Brasileira, publicava um anúncio da cabelizadeira Frente-Negrina, localizada na Rua da Liberdade, 196. A denominação do serviço é interessante: o termo “cabelizadeira” remetia diretamente ao alisamento dos cabelos femininos.

A presença desse anúncio nas páginas de um jornal explicitamente político, comprometido com a defesa dos direitos e da dignidade da população negra significa que a boa aparência não era percebida como uma contradição no projeto de afirmação racial, mas como uma parte deste. O terceiro fragmento, publicado no jornal O Clarim em 1935, oferece o serviço de alisamento e, desta vez, a promessa é alisar e ondular os cabelos “à *la Marcel*”. Essa técnica, desenvolvida pelo cabeleireiro francês Marcel Grateau no final do século XIX, caracterizava-se por ondulações cuidadosamente moldadas e mantidas rentes ao couro cabeludo, obtidas por meio de um ferro aquecido com formato específico. Amplamente difundida nas primeiras décadas do século XX, havia se tornado símbolo de elegância e distinção nas sociedades europeias e estadunidense, associada a um modelo de feminilidade refinada. A referência à ondulação *à la Marcel* pressupõe que as leitoras do Clarim estavam familiarizadas com os padrões de aparência hegemônicos e eram capazes de reconhecê-los e desejá-los, evidenciando que a relação dessas mulheres com a moda era muito mais sofisticada e informada do que as narrativas de exclusão poderiam sugerir.

Mais do que simples ofertas de produtos e serviços, esses anúncios demonstram a existência de um conjunto de expectativas compartilhadas acerca do que constituía uma apresentação adequada. A busca por cabelos lisos e cuidadosamente modelados não se limitava a uma preferência estética: articulava-se a códigos mais amplos de civilidade, respeitabilidade e inserção social. Num contexto em que a boa aparência funcionava como condição de acesso ao trabalho, ao espaço público e ao reconhecimento social, adequar a aparência aos critérios dominantes era também uma resposta situada às exigências de uma sociedade que continuava a hierarquizar os corpos pela cor da pele. O peso da aparência na experiência negra brasileira encontra uma explicação na distinção que Oracy Nogueira (1985) estabelece entre preconceito de origem e preconceito de marca. Segundo o autor, o preconceito de origem diz respeito à segregação imposta pela ascendência do indivíduo, independentemente de sua aparência, uma intolerância definitiva onde o negro é excluído por seus laços hereditários. É esse o caso estadunidense, onde qualquer pessoa com ascendência africana, por menor que fosse, era classificada como negra e submetida ao mesmo regime de segregação, independentemente de sua aparência física. Já o preconceito de marca, característico do Brasil, filia-se ao fenótipo do indivíduo, determinando uma rejeição por conta da aparência que pode variar conforme o contexto. Como observa o autor, “a concepção de branco e não-branco varia, no Brasil, em função do grau de mestiçagem, de indivíduo para indivíduo, de classe para classe, de região para região” (Nogueira, 1985, p.80). Nessa conjuntura, o cabelo crespo funcionava como uma das marcas de que fala Nogueira: um signo visível e imediato a partir do qual se estabeleciam classificações e hierarquias sociais. Mais do que um atributo físico, ele operava como elemento de leitura instantânea, acionando no espaço público os mecanismos do preconceito de marca. A busca pelo alisamento capilar significava, portanto, uma intervenção prática sobre o corpo, por meio da qual se buscava atenuar a visibilidade da marca e ampliar as possibilidades de reconhecimento numa sociedade em que a aparência constituía critério central de distinção e exclusão social.

Esse processo de intervenção sobre o corpo encontra seu paralelo no mundo do trabalho.

Como demonstra Catena Damasceno (2013), os classificados de jornais cariocas das décadas de 1930 e 1940 registram um lento deslizamento no uso das categorias raciais explícitas para a expressão “boa aparência”, que passou a funcionar como metáfora englobadora da condição racial. Esse movimento, que a autora denomina “pacto de silêncio” sobre a raça, tornava a discriminação simultaneamente mais eficaz e mais difícil de contestar: ao substituir a menção direta à cor pelo eufemismo da boa aparência, os anunciantes empregadores codificavam uma preferência racial sem precisar enunciá-la abertamente. Para as mulheres negras, dominar esse código era condição de sobrevivência. A “boa aparência” não designava um atributo fixo, constituía-se como um processo contínuo de construção e negociação, onde o cabelo, a pele e os modos de apresentação funcionavam como superfícies visíveis de disputas que iam muito além da estética. Os registros reunidos por Thales de Azevedo em sua pesquisa sobre a mobilidade social das pessoas de cor na Bahia, publicada em 1955, oferecem evidências concretas dessa interpretação. Uma funcionária pública relatou ao pesquisador que os chefes de sua repartição, eles próprios “pardos de graus diferentes”, costumavam recomendar, ao buscar novos funcionários, que “tragam candidatos de aparência, mas não venham com gente preta ou feia” (Azevedo, 1955, p. 45). O depoimento revela como esse mecanismo funcionava de forma disseminada no cotidiano social reproduzido, inclusive, por pessoas negras e mestiças contra outras pessoas negras. A associação entre aparência, respeitabilidade e proximidade com padrões brancos tornava a exclusão racial menos explícita, mas também mais difícil de nomear e contestar. Essa lógica não se restringia ao mercado de trabalho privado e alcançava também instituições estatais. Em agosto de 1942, um edital do Ministério da Aeronáutica publicado em Porto Alegre estabelecia:

[...] I- A Base Aérea de Porto Alegre está aceitando voluntários destinados às Companhias de Infantaria de Guarda das Bases Aéreas de Natal e Fortaleza. II — Os voluntários devem satisfazer as seguintes condições: a) — claros; b) — altura mínima 1,62; c) — boa conduta; d) — até 25 anos de idade; e) — boa aparência; f) — sabendo lêr e escrever [...] (Azevedo, 1955, p. 113).

O que os classificados civis apenas sugeriam, o documento oficial enunciava de forma explícita. No edital da Aeronáutica, “claros” e “boa aparência” aparecem como exigências distintas e consecutivas, tornando evidente a associação entre cor da pele e apresentação adequada. A substituição de termos como “branco” ou “não negro” pela expressão “boa aparência” permitia que a discriminação racial operasse sem precisar se declarar como tal, deslocando a exclusão do campo da raça para o da conduta individual, da respeitabilidade e do mérito pessoal. Lidos em conjunto, o depoimento da funcionária pública e o edital da Aeronáutica demonstram que o mecanismo identificado por Damasceno não se restringia ao mercado privado nem constituía uma particularidade carioca. Tratava-se de uma lógica disseminada por diferentes regiões, setores e escalas de poder, reproduzida tanto por empregadores particulares quanto pelo próprio Estado, inclusive por sujeitos negros e mestiços que haviam internalizado esses critérios de distinção. A boa aparência, portanto, não pode ser compreendida como um elemento periférico ou meramente

estético na experiência negra, mas como um operador central na organização das relações sociais. Ao concentrar sobre o corpo, e de forma particularmente intensa sobre o cabelo, as expectativas de civilidade, respeitabilidade e distinção, ela se configurava como um mecanismo de regulação que condicionava as possibilidades de inserção e reconhecimento. É nesse movimento que a aparência se afirma como uma dimensão fundamental das políticas do estilo negro.

1.5 Síntese do capítulo

Este capítulo demonstrou que as políticas do estilo negro não surgiram no século XX como um fenômeno novo, mas possuem raízes profundas nas experiências de escravização, pós-abolição e inserção social da população negra nas Américas. Desde seus primeiros registros, a aparência constituiu um terreno de disputa em que se cruzavam dominação, pertencimento, reconhecimento e resistência. O corpo negro foi submetido a diferentes formas de controle que buscavam disciplinar gestos, aparências e comportamentos, impondo ao vestir e ao corpo valores associados aos ideais de civilidade do Ocidente. Diante dessas imposições, homens e mulheres negras elaboraram usos próprios da roupa, do cabelo e dos adornos, convertendo elementos inicialmente destinados à subordinação em recursos para construir pertencimentos, afirmar identidades e ampliar possibilidades de circulação social. O estilo negro emerge, assim, da tensão permanente entre coerção e agência, entre os limites impostos pelas hierarquias raciais e a capacidade criativa de reorganizar a própria presença no mundo.

Essa elaboração não se deu de forma homogênea, mas no interior das experiências específicas da diáspora africana. Em contextos tão distintos quanto os terreiros e as ruas do Rio oitocentista, as igrejas protestantes do sul dos Estados Unidos, os clubes recreativos negros, as rodas de samba e os salões da Imprensa Negra, a aparência tornou-se linguagem social e política. Vestir-se bem não significava apenas aproximar-se dos padrões dominantes, mas disputar os sentidos atribuídos ao corpo negro, tensionando as fronteiras entre subalternidade e distinção. A roupa, o pano da costa, o turbante, o cabelo trançado, o terno e os sapatos revelaram-se instrumentos por meio dos quais sujeitos negros afirmaram pertencimentos, produziram visibilidade e reivindicaram cidadania. O capítulo evidenciou ainda que o estilo negro é marcado por contradições constitutivas. A busca por respeitabilidade abria caminhos de inserção social, mas também reproduzia critérios morais e estéticos definidos pela ordem branca. A apropriação de signos burgueses de elegância podia significar ascensão e reconhecimento, sem eliminar o racismo que continuava a enquadrar o corpo negro como diferença. É justamente nessa tensão que reside a potência do estilo: ele nunca é pura assimilação nem pura recusa, mas uma prática de tradução, desvio e resignificação. O dandismo negro, em suas múltiplas expressões na diáspora, do zoot suit ao malandro, dos sambistas cariocas aos dândis do Harlem, sintetiza essa operação de habitar o modelo dominante e deslocá-lo pela força da própria diferença. A discussão sobre a chamada boa aparência permitiu revelar que o campo da beleza constitui um dos territórios

mais sensíveis dessas disputas. Em sociedades estruturadas pelo racismo, critérios aparentemente neutros de apresentação pessoal funcionaram como dispositivos de exclusão, regulando quais corpos poderiam ser considerados aceitáveis, profissionais ou dignos de reconhecimento. O cabelo assumiu uma importância particular nesse processo, operando simultaneamente como marcador visível da diferença racial e como superfície privilegiada de afirmação e resistência. Ao reinventar penteados, ressignificar traços e produzir novas referências de beleza, homens e mulheres negras transformaram a estética em linguagem política, deslocando os parâmetros que historicamente os marginalizavam.

O percurso traçado até aqui acompanhou o estilo negro em sua formação histórica mais longa, da escravização ao pós-abolição, mostrando como a aparência se constituiu como resposta ativa às estruturas de dominação. Esse processo, porém, não se encerrou com a conquista formal da liberdade. Nas décadas seguintes, à medida que novas gerações negras passaram a ocupar espaços de lazer, cultura e sociabilidade, o estilo adquiriu contornos mais explicitamente coletivos e deliberadamente políticos. É esse deslocamento, da resposta individual à linguagem coletiva de afirmação, que o próximo capítulo examina.

2 AFIRMAÇÃO, LAZER E IDENTIDADE

O estilo negro é inseparável das disputas em torno da representação e da afirmação da humanidade do afrodescendente. Nesse sentido, torna-se fundamental compreender a dimensão política que ele assume ao longo dos anos de 1950, 1960 e 1970, período em que a apresentação pessoal deixa de operar apenas como resposta individual ao racismo para se constituir como linguagem coletiva e deliberadamente política. Assim, ao privilegiarmos a noção de estilo, em vez de nos restringirmos às categorias de moda ou indumentária, partimos do entendimento de que ele ultrapassa a escolha de roupas e se inscreve no próprio corpo. Como demonstra Marcel Mauss (2003), os modos de usar o corpo são socialmente aprendidos. Para o autor, “o corpo é o primeiro e o mais natural instrumento do homem” (Mauss, 2003, p. 407), moldado por práticas coletivas que orientam gestos, posturas e formas de presença no mundo. Falar, andar, gesticular e vestir-se são, portanto, técnicas incorporadas no interior de uma cultura. Nesse sentido, o estilo pode ser compreendido como um modo de ser que envolve não apenas a aparência, mas formas específicas de ocupar o espaço social, expressando um corpo atravessado por marcas históricas e simbólicas. Ao relacionarmos essa perspectiva ao estilo negro, torna-se possível perceber que a maneira como esse corpo se apresenta no espaço social é resultado de processos históricos marcados tanto pelas imposições do racismo quanto pelas estratégias de resistência e afirmação.

Essa complexidade também revela a persistência das desigualdades raciais. Mesmo quando está “bem vestido”, o sujeito negro é raramente lido pelos códigos sociais da mesma forma que um branco. Um homem negro de terno, por exemplo, é muitas vezes associado a papéis específicos, como o de líder religioso ou de agente de segurança, enquanto um homem branco, vestido da mesma maneira, é prontamente identificado como executivo ou profissional de prestígio²⁴. A diferença na percepção revela como o corpo negro permanece submetido a estigmas que o relegam à subalternidade e à suspeição. O agenciamento da aparência do afrodescendente, portanto, não pode ser compreendido apenas como um ato estético, mas como um processo político e subjetivo que envolve sua autoaceitação e a construção de sua identidade. Neusa Santos Souza (2021, 19), ao analisar a identidade negra no Brasil, observa que “não possuindo uma concepção positiva de si mesmo, o negro viu-se obrigado a tomar o branco como modelo de identidade”. A formulação da autora demonstra a profundidade desse desafio: afirmar-se como negro implica enfrentar padrões hegemônicos de beleza e respeitabilidade que operam como mecanismos de dominação e exclusão.

Essa tensão foi analisada por Frantz Fanon (2008) que, em 1952, demonstrava como a colonialidade impunha ao negro máscaras brancas, isto é, padrões de identidade e comportamento que só reforçavam sua alienação. Para Fanon, o colonizado que adota os gestos, os valores e a

²⁴ Em novembro de 2016, como parte da campanha contra o preconceito racial, o Governo do Estado do Paraná divulgou um vídeo realizado com profissionais de Recursos Humanos analisando imagens de pessoas brancas e negras em situações semelhantes, com vestimentas semelhantes. Enquanto as pessoas brancas foram associadas com posições de destaque na sociedade, os negros foram interpretados como empregados e em situações de criminalidade. Disponível em: <https://g1.globo.com/pr/parana/noticia/2016/11/campanha-do-governo-do-parana-sobre-racismo-viraliza-na-internet.html>. Acesso em 26/06/2023.

aparência do colonizador não conquista reconhecimento, mas perde a si mesmo. A emancipação só poderia ocorrer por meio de um processo de descolonização simultânea do corpo e da mente, onde o sujeito negro se afirmasse a partir de referenciais próprios. É precisamente porque o corpo foi um dos principais alvos da dominação colonial que ele se torna também um dos territórios centrais da resistência. Stokely Carmichael e Charles V. Hamilton, em manifesto publicado em 1967, deslocam esse argumento para o plano coletivo ao defender a necessidade de romper com o ideal de respeitabilidade imposto pelas forças brancas dominantes e de afirmar as raízes africanas como fundamento para a construção de uma identidade negra autônoma. Para os autores, o fortalecimento da consciência racial e o orgulho da ancestralidade constituem condições para subverter a lógica da inferiorização e abrir caminho para uma libertação política e cultural (Ture; Hamilton, 2021). Décadas mais tarde, Stuart Hall e Paul Gilroy ampliam essa reflexão ao demonstrar que as identidades negras não se constituem essências fixas, mas formações culturais que se constroem historicamente a partir de deslocamentos, negociações e rearticulações. Hall (2003) sublinha que a experiência da diáspora evidencia o caráter múltiplo, relacional e contraditório das identidades. Gilroy (2001), por sua vez, acrescenta que o movimento diaspórico gerou expressões culturais específicas que condensam a memória da opressão e a criatividade da reinvenção.

É nessa perspectiva que as décadas de 1950, 1960 e 1970, analisadas neste capítulo, assumem um papel decisivo, ao evidenciar um momento em que práticas já existentes ganham maior visibilidade e passam a operar de forma mais explícita como instrumento de afirmação e de disputa por reconhecimento no espaço social. Trata-se de um período em que estética e política se entrelaçam de forma particularmente intensa. O cabelo *black power*²⁵, os trajés inspirados no continente africano, os estilos urbanos da juventude negra e até mesmo a recusa em seguir normas sociais impostas pelo olhar branco tornam-se formas de resistência. Angela Davis (2016b) destaca que o corpo feminino negro se converteu em campo de batalha simbólico, onde se disputam narrativas de submissão ou de afirmação. bell hooks (2019) demonstra que a estética negra, constantemente exotizada, pôde ser reapropriada como prática de resistência e orgulho racial. Nessa mesma direção, Kobena Mercer (1994) argumenta que escolhas visuais, entre elas o uso de cabelos naturais, não eram meramente estilísticas, mas gestos de insurgência cultural em que os sujeitos reinventavam sua própria imagem para romper com os limites impostos pelo racismo. Refletir sobre o estilo nesse período significa, portanto, compreender como o corpo negro, antes reduzido à invisibilidade ou ao estigma, passa a ocupar o centro das lutas políticas, afirmando-se como espaço de contestação, visibilidade e autoaceitação.

²⁵ O cabelo *black power*, também chamado de afro, refere-se ao penteado resultante do crescimento do cabelo crespo em seu estado natural, trabalhado para formar um volume arredondado e simétrico ao redor da cabeça.

2.1 Lazer, respeitabilidade e contradição

A incorporação de ícones originários da cultura negra como símbolos nacionais se insere em um contexto muito específico da História do Brasil. Getúlio Vargas havia tomado o governo em 1930 e, desde então, vinha se esforçando em seu projeto de aplicar uma modernização conservadora no Brasil, ou seja, desenvolver a sociedade e a economia sem alterar as estruturas de poder existentes. A partir de 1937, com a instalação da ditadura do Estado Novo e a centralização do poder nas mãos de Vargas, a preocupação em definir uma identidade brasileira ganhou contornos ainda mais claros. Nesse sentido, Getúlio Vargas e a elite intelectual do país estavam comprometidos com a construção de uma nação integrada, unida e, para isso, diferentes manifestações regionais foram absorvidas e tomadas como nacionais. Para sustentar esse projeto de nação integrada, recorreu-se à chamada “fábula das três raças”²⁶, uma ideologia que defende a convivência pacífica entre as três raças que fundaram o Brasil: o europeu, o indígena nativo e o africano. Essa interpretação não abre espaços para dissidências e para se questionar as claras diferenças sociais e raciais existentes na sociedade brasileira e promove uma imagem de convivência pacífica entre os povos no país. A partir do momento em que as manifestações negras se tornam brasileiras elas perdem suas particularidades e a comunidade fica sem a possibilidade de reivindicar seus direitos. “O mito das três raças [...] não somente encobre os conflitos raciais como possibilita a todos de se reconhecerem como nacionais” (Ortiz, 1994, p. 44). A ideia de democracia racial acabou entranhada na mentalidade brasileira, mas não conseguiu coibir o surgimento de novas manifestações culturais negras.

Durante o Estado Novo os movimentos políticos foram coibidos e a Frente Negra Brasileira, que já era uma organização com bastante participação em todo o país, foi dissolvida. Apenas com o fim da ditadura varguista novas entidades puderam ser criadas entre elas o Teatro Experimental do Negro. O TEN foi um grupo teatral criado por Abdias do Nascimento no Rio de Janeiro e tinha como objetivo fortalecer a cultura afro-brasileira a partir do teatro, da educação e também da atuação política. João Batista de Jesus Felix (2009) aponta que a Frente Negra Brasileira buscava, acima de tudo, a integração do negro na sociedade. Nesse sentido, as manifestações africanas não eram vistas com bons olhos pela organização que era essencialmente nacionalista. O Teatro Experimental Negro, ao contrário, volta seu olhar para o continente africano e busca em suas raízes o orgulho de ser brasileiro. “Desta maneira, a cultura, naquele momento, deixa de ser simples artefato de lazer para ser vista como um instrumento legítimo na luta anti-racista” (Félix, 2009, p. 73). Pela primeira vez atores e atrizes afro-brasileiros encontraram um espaço criado a partir de uma perspectiva onde a negritude não era enquadrada como exotismo ou inferioridade. Do TEN emergiram nomes como Ruth de Souza, Haroldo Costa e Léa Garcia, que não apenas consolidaram carreiras de referência nas artes cênicas, mas abriram caminho para a presença negra na televisão brasileira, rompendo barreiras que até então pareciam intransponíveis. Ruth

²⁶ O trabalho do antropólogo Roberto DaMatta (1981) “A Fábula das Três Raças ou o Problema do Racismo à Brasileira” é uma importante fonte para a compreensão do mito da democracia racial.

de Souza foi a primeira atriz negra a atuar no palco do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e a protagonizar uma novela televisiva no país; Haroldo Costa foi o primeiro ator negro a protagonizar uma montagem naquele mesmo teatro, na histórica encenação de Orfeu da Conceição, em 1956; e Léa Garcia tornou-se uma presença marcante na televisão brasileira, acumulando ao longo das décadas papéis de destaque que ampliaram a visibilidade da atriz negra no país.

Abdias do Nascimento acreditava na educação como meio para se combater as desigualdades e, por isso, o Teatro oferecia para seus integrantes cursos de alfabetização e cultura. O TEN organizava, ainda, concursos de beleza, uma oportunidade para que as mulheres negras pudessem ser valorizadas. Sobre esses concursos, Amanda Braga (2023, p. 114) pontua: “era um modo de resgatar a autoestima dessas mulheres, massacradas por uma estética exclusivista e eurocêntrica de beleza”. Realizados no Rio de Janeiro, então capital da República, o Teatro Experimental Negro organizava dois desfiles: a Rainha das Mulatas, criado em 1947, e a Boneca de Pixe²⁷ de 1948. A partir deste ano, os dois eventos são realizados simultaneamente. Oliveira (2020) entende que essa decisão deixa claro que eram certames distintos, apesar de serem destinados às mulheres negras. Sobre o nome dos concursos, Braga (2023) observa:

O primeiro desconforto provocado pelos concursos dizia respeito ao nome oferecido a eles: Rainha das mulatas e Boneca de pixe. Entretanto, muito embora esses termos possam parecer contraditórios à primeira vista – uma vez que mulata e pixe dizem respeito a determinadas tonalidades de cor e fenótipo –, eles estavam comprometidos, aqui, não com uma “inconsciente ambiguidade”, mas com uma ironia que denunciava a necessidade de conversão de um estereótipo em um modelo positivo de beleza (Braga, 2023, p. 114).

O primeiro concurso Rainha das Mulatas aconteceu no dia 28 de setembro de 1947. A data faz referência à Lei do Ventre Livre que libertava todos os escravizados nascidos a partir desta data em 1871. A escassez de fontes dificulta a nossa compreensão desse primeiro evento. Em 1947, o Jornal *Quilombo*, principal fonte de informações do Teatro Experimental Negro, não estava em circulação. O jornal *Diário Carioca* apresenta algumas informações que nos auxiliam no entendimento do concurso, das candidatas e a visão da sociedade sobre o mesmo. Observamos na figura 9 a candidata Iolanda Couto na edição de domingo, 14 de setembro de 1947 do Diário Carioca, um dos poucos registros disponíveis sobre sua participação no concurso. Pela legenda da foto já sabemos que o desfile é uma das etapas do concurso e o traje de banho faz parte da apresentação. Na mesma edição, o jornalista Maneco Muller²⁸, sob o pseudônimo de Jacinto de Thormes, comenta:

Recebi um convite para o “Baile das Mulatas” ao qual irei sem falta. Vou explicar: o Teatro Experimental do Negro está organizando uma festa curiosa para comemorar

²⁷ Sabemos que a grafia correta na Língua Portuguesa é piche. Entretanto, optamos por seguir a grafia utilizada à época do concurso, 1947.

²⁸ Maneco Muller foi responsável por inaugurar a crônica social no Rio de Janeiro. Filho de diplomatas, Maneco estava acostumado a circular nos eventos da Alta Sociedade fluminense e suas críticas misturavam ironia, seriedade e sarcasmo.

a passagem do aniversário da Lei do Ventre Livre. Isto é uma coisa tipicamente brasileira. O hino oficial do concurso para a “rainha das mulatas” será o “teu cabelo não nega”, o que demonstra um bom senso de humor. Gente importante como o escultor Bruno Giorgi, caricaturista Mendes, pintores Santa Rosa, Eros Gonçalves, Aluísio Medeiros Najasowa, Quirino Campofiorito, Castelo Branco, Ibere Camargo e outros, estão patrocinando e organizando os números entre os quais consta uma autêntica (ou quase) macumba. Conheci uma das mulatinhas que participará do concurso. Razoável, senhores, bastante razoável (Muller, 1947, p. 4).

O comentário de Muller é revelador do modo como as manifestações negras eram lidas por aqueles de fora da comunidade. O primeiro aspecto que chama atenção é a caracterização do evento como “tipicamente brasileiro”: um certame organizado por uma entidade negra, com o objetivo explícito de celebrar e valorizar a beleza das mulheres negras, é imediatamente absorvido pela lógica da democracia racial e convertido em expressão da identidade nacional. O particular é diluído no universal, e a especificidade da luta negra desaparece sob o manto da brasilidade. O tom jocoso com que Muller descreve os elementos da programação, referindo-se à macumba como “autêntica ou quase”, revela o tom exótico que reduz as práticas culturais negras a curiosidades folclóricas. O breve elogio concedido à candidata que conheceu, “razoável, senhores, bastante razoável”, completa o quadro: o evento vale a visita, mas a mulher negra merece apenas um reconhecimento condescendente. A passagem, atravessada por múltiplas camadas de racismo, ilustra com precisão como a fábula das três raças operava na prática: ao mesmo tempo em que incorporava as manifestações negras como patrimônio nacional, esvaziava seu potencial de afirmação e resistência.

Figura 9 – Iolanda Couto, candidata à Rainha das Mulatas, em 1947.



Fonte: Diário Carioca, nº 05895, 1947, p.4 – Hemeroteca Digital.

O hino oficial do concurso também chama a nossa atenção:

O teu cabelo não nega mulata
 Porque és mulata na cor
 Mas como a cor não pega mulata
 Mulata eu quero o teu amor (Babo, 1931)

A escolha do hino oficial do concurso é igualmente significativa. A marchinha de carnaval *Teu Cabelo Não Nega*, composta por Lamartine Babo em 1931 e uma das mais tocadas na história do carnaval brasileiro, carrega em sua letra uma ambiguidade que merece ser examinada. A mulata é descrita como alguém que tenta dissimular suas origens, mas é traída pelo cabelo e pela cor da pele. O interesse amoroso do narrador é declarado com a ressalva de que a cor não se transmite pelo contato, revelando o quanto o desejo pela mulher negra era atravessado pelo temor da mestiçagem. A adoção dessa música pelo TEN precisa ser compreendida em seu contexto histórico: em 1947, as interpretações sobre as relações raciais no Brasil eram outras, e a organização parecia mais interessada na visibilidade e repercussão do evento do que na coerência simbólica de cada escolha. O concurso foi, de fato, um sucesso, a ponto de motivar a criação, no ano seguinte, de um novo certame voltado especificamente para as mulheres negras retintas.

Figura 10 – Caty Silva, a Boneca de Pixe de 1950.



Fonte: Jornal Quilombo: vida, problema e aspirações do negro. Rio de Janeiro, ano II, nº 9, mai.1950. 12p.

Na figura 10, vemos Caty Silva, eleita a Boneca de Pixe no ano de 1950. O concurso ocorreu no dia 13 de maio, data que marca a assinatura da lei que aboliu a escravidão no Brasil. O contraste com a imagem de Iolanda Couto é imediato e bem evidente. Enquanto a candidata à Rainha das Mulatas aparecia em corpo inteiro, em traje de banho, com o corpo como elemento central da apresentação, Caty Silva é fotografada em primeiro plano na capa do jornal Quilombo: sorridente, com uma blusa de tecido leve, em um enquadramento que valoriza sua expressão e personalidade. A diferença entre os dois registros não é apenas estética, mas política: de um lado, o olhar da imprensa branca que expõe o corpo da mulher negra como espetáculo; de outro, o olhar da imprensa negra que a projeta como sujeito de dignidade e orgulho. Este concurso se caracterizava por abrir espaço para que as mulheres negras retintas pudessem exibir sua beleza, e em uma sociedade hierarquizada pela cor, valorizar os traços africanos dessas mulheres foi uma iniciativa de grande significado político. O próprio jornal Quilombo descrevia assim os objetivos do certame:

O concurso Boneca de Pixe objetiva proporcionar as mulheres negras uma oportunidade de se projetarem socialmente, de se valorizarem através dessa demonstração pública, em grande estilo dos seus predicados, de suas virtudes, da sua vivacidade mental, graça,

elegância, e, sobretudo, de sua integração no que há de mais categorizado em matéria social (Quilombo, 1950, p.12).

O contraste entre a ironia racista do *Diário Carioca* e a afirmação orgulhosa do *Quilombo* é emblemático. De um lado, a imprensa branca reduzia as candidatas a espetáculo exótico; de outro, a imprensa negra buscava reposicioná-las como sujeitos de dignidade, elegância e virtude. Nessa perspectiva, os valores morais aparecem como elemento central para as misses negras: elegância, decoro e domínio das normas de etiqueta eram atributos entendidos como indispensáveis para toda a comunidade. Abdias do Nascimento tinha plena consciência de que os estereótipos negativos precisavam ser combatidos e utilizou os concursos de beleza como uma estratégia de visibilidade e valorização da população afro-brasileira. As próprias denominações dos certames revelam suas particularidades. A “rainha” é adulta, sensual; a “boneca” é meiga, infantil. O concurso Rainha das Mulatas, voltado sobretudo para mulheres negras de pele mais clara, enfatizava os atributos físicos, a beleza e a sensualidade das candidatas. Já o Boneca de Pixe buscava valorizar os aspectos morais, a virtude e a respeitabilidade das aspirantes a misses. Ambos, porém, cumpriram um papel importante na luta contra o racismo simbólico, ainda que tenham tido vida curta, sendo descontinuados poucos anos após sua criação. Alegando que a imprensa e o público haviam distorcido a iniciativa, Abdias do Nascimento os encerrou ainda em 1950. Sobre o legado desses eventos, Amanda Braga (2023) pontua:

Os concursos em questão [...] guardam sua força no modo como introduzem, numa sociedade de classes, toda uma discussão sobre a estética negra, que não apenas afirmavam um conceito de beleza construído entre o corpo e a moral, como também criavam espaços para socializá-la, contrapondo-se, portanto, aos concursos em que apenas mulheres brancas tinham possibilidade de inscrição (Braga, 2023, p. 197).

Os concursos de beleza negra foram iniciativas importantes para desafiar os estereótipos que excluía as mulheres negras devido a sua aparência física. Entretanto, “a exclusão do ideal de beleza dominante não significava que as mulheres negras tivessem sido poupadas à objetificação, quer na cultura dominante, quer na cultura minoritária” (Craig, 2002, p. 6, tradução nossa)²⁹. Nesse sentido, os certames do TEN revelam o esforço de reposicionar a imagem da mulher negra e os limites de um modelo ainda marcado por ambiguidades, tensões e heranças coloniais.

A mesma lógica de respeitabilidade que orientava os concursos do TEN encontraria no Clube Renascença seu ambiente mais duradouro e complexo de expressão. Sonia Maria Giacomini (2006), ao estudar as relações sociais dos negros nesse espaço, reconstrói as atividades desenvolvidas ao longo de três décadas e nos auxilia a compreender como o negro construiu e modificou sua aparência durante este período. Em sua fase inicial, na década de 1950, o clube foi concebido como um local para que as elites negras pudessem exercer sua sociabilidade de maneira respeitável, longe das ruas e bares que não atraíam “gente de bem”. Dessa forma, buscava-se

²⁹ No original: *Exclusion from the dominant beauty ideal did not mean that black women had been spared objectification in either dominant or minority culture.*

uma formação cultural erudita, evitando atividades carnavalescas e ligadas ao samba, “práticas musicais e de lazer dos negros das camadas populares, quase sempre vistas como desordenadas” (Giacomini, 2006, p.39). O público do Renascença era composto por negros oriundos de uma classe média em ascensão, impedidos de frequentar espaços da aristocracia branca. A ideia era construir um ambiente familiar e de socialização. Petrônio Domingues (2023, p. 3) entende que o associativismo negro é uma reação ao preconceito, mas também representa uma expectativa de autonomia da comunidade, de viver por si “como forma de solidariedade social”. Sobre o nascimento do clube, Larissa Murad (2016) observa:

É nesse contexto que o superinvestimento na aparência, a construção de um local familiar onde só é reconhecida como legítima a cultura erudita, e o próprio disciplinamento do corpo da mulher, aparecem como um movimento de busca pela neutralização do estigma a partir da repressão de características socialmente atribuídas aos negros (Murad, 2016, p. 66-67).

Nesse primeiro momento, o Renascença promovia reuniões literárias, seminários e sessões de música erudita para seus associados. Apenas os convidados das famílias fundadoras podiam ingressar no clube. Se a proposta era elevar a comunidade afro-brasileira, a apresentação pessoal figurava como ponto central nas preocupações dos membros. Como demonstra Goffman (1985, p. 29-31), a fachada pessoal é o equipamento expressivo que o indivíduo emprega durante sua representação social, incluindo vestuário, aparência e gestos corporais, elementos que comunicam aos outros a posição que o sujeito ocupa ou reivindica na hierarquia social. Para os frequentadores do Renascença, a gestão cuidadosa dessa apresentação assumia uma dimensão política específica: roupas e sapatos requintados, comportamento contido e domínio das normas de etiqueta não eram apenas decisões de vestuário, mas a materialização de uma estratégia coletiva de enfrentamento do racismo. Ao projetar uma imagem de distinção e civilidade, os membros do clube disputavam, no plano simbólico, o lugar que a sociedade branca insistia em lhes negar. Criava-se no imaginário popular duas representações opostas: de um lado o “negro pobre, inculto, de gosto vulgar e morador de favela” e do outro “o negro não pobre, culto, de bom gosto, morador de bairros de classe média” (Giacomini, 2006, p. 40). Apesar de se colocar contra a discriminação racial, o Renascença acabava reproduzindo práticas excludentes da elite branca. Giacomini (2006) sintetiza bem essa contradição:

Dessa forma, os fundadores do Clube estão longe de as questionarem; ao invés de recusá-las, mantém com essas representações hegemônicas um certo diálogo ou disputa, em que o decisivo não é se os negros têm ou não tais atributos, mas se há ou não negros em condições de apresentarem outras características. Em outras palavras, aceito o pressuposto de que a maioria dos negros faz jus aos estereótipos dominantes, afirma-se que há negros diferentes, portadores de outras qualidades (Giacomini, 2006, p. 87).

A questão racial no Brasil é estrutural. Para compreender a contradição que marca o projeto do Renascença, é necessário considerar as singularidades do racismo brasileiro. Como já

observado, Oracy Nogueira (1985) distingue o preconceito de origem, característico do contexto estadunidense, do preconceito de marca, predominante no Brasil, que recai sobre as características físicas visíveis e varia conforme o grau de mestiçagem, a classe social e o contexto regional. Na conjuntura brasileira, o preconceito racial se mistura com o preconceito de classe, e percebemos isso na concepção do Clube Renascença quando os negros de classe média se aproximam das manifestações culturais da aristocracia, constituindo “um projeto de elite, mas de uma elite que somente se afirma na solidão, separada dos brancos por imposição destes, separada dos demais negros por exigência do próprio projeto de afirmação da distinção” (Giacomini, 2006, p. 92-93).

Desde a criação do clube os bailes de debutantes e os concursos de misses faziam parte da rotina do Renascença. Os bailes de debutantes marcam a passagem da infância para a vida adulta, as meninas saem do ambiente doméstico e passam para a esfera pública, convivendo em sociedade. Nessas cerimônias, as moças mais bonitas eram convidadas pela diretoria para participar dos concursos de misses. Esses eventos se ligavam à estratégia de dignificação dos corpos negros reservando às mulheres, mais uma vez, o papel de símbolo da grandeza e honradez da raça. No Renascença, essa responsabilidade se materializava em exigências precisas: o domínio das regras de etiqueta, a elegância e os bons modos eram os atributos valorizados nas candidatas, funcionando simultaneamente como marcadores de distinção social do grupo e como credenciais para um bom matrimônio.

A miss nesses concursos deve ser “bela”, à imagem dos certames de beleza tão em voga, no período, na cidade e no Brasil, mas, sobretudo, de uma beleza que não deixe margem a evocações que possam ser contrárias à honra. A miss é de uma beleza digna e honrada: com “brio”, “requinte”, “distinção” e, da mesma forma que as demais mulheres do grupo, é votada ao casamento; por todas as qualidades mencionadas, é valorizada como namorada, noiva e futura esposa, nesse bastante fechado mercado matrimonial (Giacomini, 2006, p. 82).

Retomando o conceito de ‘política de respeitabilidade’, cunhado por Evelyn Brooks Higginbotham (1993) para designar a maneira pela qual as mulheres negras foram investidas da responsabilidade de representar a dignidade de toda a comunidade, percebemos como o Renascença atualizava essa lógica no contexto brasileiro: as misses e debutantes eram celebradas não apenas por sua beleza, mas, sobretudo, por encarnar valores como elegância, recato e distinção. A política de respeitabilidade, no entanto, operava em duas frentes. Se, por um lado, oferecia às mulheres um espaço de agência e visibilidade, possibilitando afirmar a honra do grupo diante do racismo estrutural, por outro, reforçava a vigilância sobre seus corpos e comportamentos, restringindo a legitimidade da representação feminina a um modelo específico de cor, classe e conduta. No Renascença, portanto, a valorização da beleza negra esteve sempre condicionada à sua adequação a padrões que buscavam neutralizar os estigmas raciais.

No fim da década de 1950, a cabeleireira Dinah Duarte³⁰ torna-se a responsável pela

³⁰ Dinah Duarte era uma cabeleireira conceituada entre as mulheres negras, especialista em alisar cabelos crespos, técnica que utilizava irremediavelmente nas candidatas que treinava para os concursos.

produção do concurso. A partir de então as misses do Renascença passam a ser preparadas para competições realizadas fora das dependências do clube, representando-o no Concurso de “Miss Guanabara”³¹. Era o início da fase integracionista da associação que se encarregaria de projetar as mulheres negras cariocas ao nível nacional. Isso significa que o clube iria promover uma ocupação física de espaços que, até então, não eram acessíveis aos negros, assegurando a participação de membros da comunidade em concursos de beleza até então dominados pela branquitude. Dessa forma, o trabalho de Dinah Duarte foi fundamental para selecionar candidatas fora do círculo dos associados e treiná-las com técnicas de desfile e passarela, noções de etiqueta e cuidados pessoais colocando-as no mesmo nível de mulheres oriundas das camadas médias e superiores (Giacomini, 2006). Segundo Sonia Maria Giacomini (2006) e Amanda Braga (2023), essa inserção coincidiu com uma transformação no perfil dos concursos de beleza. Até então, a “boa miss” era escolhida não apenas pela aparência física, mas também por sua conduta moral e aptidão para o casamento. A partir da década de 1960, entretanto, o corpo passou a ocupar o centro do julgamento: “o corpo da miss apresentava-se cada vez mais comprometido com a sobreposição da estética em detrimento de qualquer código cultural ou intelectual” (Braga, 2023, p. 205). Essa mudança refletia uma tendência internacional, mas assumia contornos específicos no Brasil, onde as mulheres negras que conquistavam maior visibilidade eram enquadradas no estereótipo da mulata sensual.

³¹ O estado da Guanabara foi uma unidade federativa do Brasil que existiu entre 1960 e 1975. Ele foi criado quando a capital do Brasil foi transferida do Rio de Janeiro para Brasília. Durante sua existência, a Guanabara funcionou como uma espécie de cidade-estado, sendo o Rio de Janeiro sua capital.

Figura 11 – Iara Santos disputando o título de Miss Guanabara em 1961.



Fonte: Revista Manchete, nº 479, 1961, p.18 – Hemeroteca Digital.

A imprensa foi fundamental para cristalizar esse imaginário. Na imagem 11 observamos Iara Santos, em 1961, desfilando no concurso de Miss Guanabara. O registro chama atenção pela ênfase no vestido de gala, descrito pela Revista Manchete como “um vestido de seda pura, bordado em fios de ouro e prata, avaliado em trezentos mil cruzeiros” (Câmara, 1961, p. 18). A centralidade da vestimenta indica a tentativa de inscrever Iara em códigos de luxo, sofisticação e respeitabilidade, historicamente negados às mulheres negras. A silhueta volumosa, típica da moda de gala da época, e o cenário do desfile, com público branco em trajes de noite, reforçam a ideia de que Iara representava não apenas a si mesma, mas toda a comunidade negra que buscava reconhecimento social. A elegância do vestido contrastava diretamente com os estigmas associados ao corpo negro feminino, geralmente vinculado ao trabalho doméstico e à informalidade. Como observam Silva e Bernardino (2014, p. 217) “o corpo negro, que desfilava, levava consigo a momentânea redenção das mulheres negras”. Assim, a imagem projeta a potência simbólica de uma ruptura, mas também expõe os limites dessa inserção: Iara precisava se cobrir de seda e ouro para ser temporariamente admitida no circuito da distinção.

Figura 12 – Capa da Revista Manchete com Vera Lúcia Couto, a Miss Guanabara 1964.



Fonte: Revista Manchete, nº 638, 1964 – Hemeroteca Digital.

Em 1964 o Clube Renascença viveu o auge de sua participação no concurso de Miss Guanabara. Neste ano, a representante “cor de chocolate” Vera Lúcia Couto dos Santos, sagrou-se vitoriosa, conquistando a vaga de representante do estado no Miss Brasil. A vitória trouxe projeção nacional tanto para Vera Lúcia quanto para o Renascença. Recebida pela imprensa como uma verdadeira revelação, ela foi capa da Revista Manchete (figura 12) e teve seu perfil detalhado em diversas reportagens. Na capa, Vera Lúcia aparece em traje de banho azul de bolinhas brancas, inscrita no padrão internacional dos concursos de beleza que, a partir da década de 1960, passaram a valorizar a sensualidade e a exposição física. Se Iara Santos, em 1961, era envolta em tecidos luxuosos, Vera Lúcia exibiu um corpo cuidadosamente moldado para se adequar ao cânone vigente: sorriso aberto, cabelos alisados e traje ajustado. Um detalhe da capa é revelador: no canto superior esquerdo, uma foto menor exibe Alcília Ferreira, Miss São Paulo, uma mulher branca. A justaposição das duas imagens na mesma página coloca em cena, de forma involuntária ou não, dois modelos distintos de beleza dentro do mesmo padrão dos concursos, evidenciando as hierarquias que estruturavam a visibilidade feminina no Brasil dos anos 1960. A conquista, legitimada pela faixa de “Miss Estado da Guanabara”, projetava a beleza negra no espaço público, mas ao custo de enquadrá-la no estereótipo da mulata: exuberante e desejável sob o olhar masculino branco. Como lembra Giacomini (2006, p. 119) “a vitória de Vera Lúcia e do Renascença, antes fortaleceu que fragilizou a imagem da mulata, estereótipo em

que se reforçam mutuamente atribuições de gênero e raça”.

A Revista Manchete, criada em 1952, era um dos principais veículos de comunicação de massa do Brasil, moldando imaginários sobre moda, cultura e sociedade. Estar em suas páginas, sobretudo em posição de destaque, significava reconhecimento simbólico diante do grande público. A presença de mulheres negras como Iara Santos e Vera Lúcia em suas edições representava, portanto, um marco inédito de visibilidade, mas que vinha acompanhado de condicionamentos rígidos, reproduzindo hierarquias raciais e de gênero. A crônica de Henrique Pongueti publicada na Manchete em 1964 ilustra bem essas ambiguidades:

Miss Guanabara veio revelar à gente a existência de uma elite de côr em zonas pouco perlustradas pelo esnobismo topográfico dos colunistas sociais. Aliás, eu já desconfiara disso, vendo a quantidade de mulatas bonitas, bem vestidas e de boas maneiras, do Clube Renascença. Mães que aprenderam a usar, sem embaraço, o decote e a saia longa; capazes de conter, num blue de salão, todos os instintos rítmicos que a raça deixa explodir num samba carnavalesco de rua ou de gafeira.

[...] Uma coisa vocês podem observar, acompanhando no cinema e na televisão a presença artística ou esportiva dos negros e dos mulatos norte-americanos. Os nossos têm fisionomia muito mais doce e amiga, talvez porque nunca os envenenamos com perseguições raciais, embora não os ajudasse muito a se reerguerem socialmente depois de abolida a escravidão.

Nunca nos esquecemos de que em muitas veias de brancos corre um pouco de sangue africano, e que as mulatas nossas servidoras domésticas são netas ou bisnetas das amas-de leite em cujos seios escuros sugaram vida os nossos ancestrais. [...]

Meus amigos, a eleição da escurinha Vera foi outra lição do Brasil ao mundo depois da nossa vitória incruenta, veludosa, incrível contra o comunismo internacional. Mas as duas se completam: amamos todas as raças como amamos a liberdade, somos todos irmãos com os mesmos direitos [...] (Pongueti, 1964, p. 78).

O texto de Pongueti é um documento exemplar das ambiguidades que marcavam o reconhecimento da beleza negra no Brasil dos anos 1960. Assim como celebra a existência de uma “elite de cor”, o cronista não abandona em nenhum momento o olhar paternalista e hierarquizante. A comparação que estabelece entre os negros brasileiros e os estadunidenses é reveladora: para ele, os brasileiros teriam “fisionomia mais doce e amiga” porque nunca foram “envenenados com perseguições raciais”, reiterando o mito da democracia racial precisamente no momento em que reconhece a vitória de uma mulher negra. A referência às mulatas como “nossas servidoras domésticas”, netas das amas de leite que alimentaram os ancestrais brancos, revela como o reconhecimento da beleza negra feminina estava sempre condicionado à lembrança de sua posição subalterna: o corpo da mulher negra era admirado, mas sua história permanecia marcada pela servidão. Por fim, ao equiparar a eleição de Vera Lúcia à vitória do Brasil contra o comunismo internacional, Pongueti insere o corpo negro no discurso político conservador do período, transformando a conquista individual de uma mulher em símbolo da ordem que o regime militar se esforçava por manter. Não por acaso, o Renascença passou a ser conhecido como “Academia de Mulatas”, rótulo que simbolizava o preço da integração. Para seus fundadores, que

sonhavam com um espaço de afirmação familiar e respeitabilidade, essa imagem pública gerava desconforto, pois parecia trair os propósitos originais do clube. Como observa Giacomini:

Enquanto se manteve voltado para (e encerrado em) si mesmo, em seus concursos de rainha e tertúlias, o Renascença podia ver-se como elite, reproduzindo em suas reuniões lítero-musicais e reuniões familiares, assim como em bailes, os mesmos ethos e comportamentos dos frequentadores dos clubes brancos. Mas o jogo da integração, mesmo quando vitorioso, parecia cobrar um preço: a captura pela representação dominante, que, mesmo quando reconhece a condição de elite, transforma o clube em “academia de mulata” (Giacomini, 2006, p. 126).

O caso do Clube Renascença e de suas misses mostra tanto os avanços quanto os limites da inserção negra em espaços de visibilidade pública no Brasil. A beleza das mulheres negras, quando admitida, continuava sendo enquadrada pelos códigos do olhar branco, ora como distinção, ora como exotização. Essa ambivalência revela que a estratégia da respeitabilidade, embora capaz de abrir portas, não era suficiente para romper as hierarquias raciais que estruturavam a sociedade brasileira. Se no Brasil a população negra buscava reconhecimento pela via da distinção e da adequação aos padrões dominantes, nos Estados Unidos um caminho radicalmente diferente começava a se delinear. Nas décadas de 1950 e 1960, a luta pelos direitos civis produziria uma nova linguagem estética e política, onde o corpo negro deixaria de buscar aprovação para impor sua presença.

2.2 Estilo e política

A luta pelos direitos civis nos Estados Unidos, nas décadas de 1950 e 1960, oferece um dos exemplos mais contundentes de como o estilo pode operar como instrumento político. Esse movimento emergiu em um contexto de segregação racial institucionalizada, sustentada pelas chamadas Leis Jim Crow, que separavam negros e brancos em espaços públicos, escolas, transportes e locais de trabalho em diversos estados do Sul do país. Diante dessa estrutura de exclusão, a população negra organizou formas de resistência que iam da desobediência civil às marchas e protestos de massa. Nesse processo, a escolha das roupas deixou de ser uma decisão individual para se tornar uma estratégia coletiva deliberada, capaz de comunicar dignidade, desafiar a lógica segregacionista e disputar reconhecimento no espaço público.

Figura 13 – Marcha pelos Direitos Civis em Washington, 1963.



Fonte: LEFFLER, Warren K, fotógrafo. Marcha dos direitos civis em Washington, DC / WKL . Washington DC, 1963. Fotografia. <https://www.loc.gov/item/2003654393/>. Acesso em: 21/10/2021.

Pesquisando as vestimentas utilizadas durante as manifestações desse período, Tanisha Ford (2015) identifica transformações significativas no perfil das roupas adotadas pelos militantes, que revelam como o estilo acompanhou as mudanças nas formas e nos objetivos da luta. Nos primeiros atos, os ativistas faziam questão de se apresentarem com suas melhores roupas: homens de terno e gravata, mulheres de vestidos rodados impecáveis. A figura 13 ilustra bem essa escolha: vemos um grupo de mulheres negras em marcha, trajando vestidos de algodão e saias rodadas, bolsas estruturadas e sapatos sociais, enquanto seus cabelos aparecem cuidadosamente alisados ou penteados. Esse modo de vestir dialogava com as tendências de moda do pós-guerra, especialmente com o chamado *American Style*, que se consolidou nos Estados Unidos nesse período. Trata-se de um estilo baseado na produção em massa e na praticidade, privilegiando tecidos simples, como algodão e jérsei de lã, e cortes funcionais, sem ornamentos excessivos (Mendes; Haye, 2003). Sua difusão está diretamente ligada ao trabalho de Claire McCardell, que desempenhou papel central na adaptação da moda ao contexto industrial, aproximando o design das demandas do cotidiano e ampliando seu alcance por meio das lojas de departamento. Em paralelo, esse padrão de vestimenta transmitia um ideal de sobriedade e respeitabilidade, atributos centrais para os afro-americanos que buscavam, através da aparência, contestar os estigmas raciais e afirmar sua dignidade. Mais do que um detalhe estético, essa apresentação era estratégica. Como destaca Ford (2015):

Como os afro-americanos deveriam estar na base da ordem social, vestir-se melhor do que os brancos era um ato de desafio. Enquanto mulheres negras bem vestidas se sentavam em lanchonetes em todo o Sul, elas criaram um poder político e estético coletivo que, juntamente com suas táticas de ação direta e não violenta, representou um ataque duplo à segregação (Ford, 2015, p. 632, tradução nossa)³².

A análise de Ford demonstra que o vestuário funcionava como uma linguagem não verbal profundamente expressiva. Ao se apresentarem com roupas de domingo em espaços onde eram socialmente indesejadas, essas mulheres não apenas desafiavam a lógica segregacionista, mas também denunciavam sua arbitrariedade. O choque entre a elegância dos trajes e a brutalidade das reações racistas expunha, de forma visual e contundente, a contradição de um sistema que insistia em relegá-las à subalternidade.

No decorrer dos anos 1960, à medida que a luta pelos direitos civis avançava e a consciência política se consolidava, a sofisticação dos vestidos rodados, saltos e meias-calças mostrou-se incompatível com a dureza das ruas. As roupas de domingo cederam espaço a peças mais práticas: calças, saias retas, jaquetas e macacões jeans incorporaram-se ao cotidiano dos manifestantes afro-americanos como um novo uniforme de luta. Essa escolha não era casual. O jeans, tecido historicamente associado ao trabalho manual e à classe operária, carregava consigo uma declaração de solidariedade com os trabalhadores negros e pobres que formavam a base da luta pelos direitos civis. Ao adotá-lo como peça central de sua indumentária, os ativistas não apenas optavam pela praticidade, mas afirmavam uma identidade coletiva que recusava os valores de distinção e elegância que haviam orientado a geração anterior. Essa transformação não era exclusiva ao movimento negro. Nos anos 1960, a juventude de diferentes origens sociais passou a usar roupas mais informais como uma contestação cultural, sinalizando uma ruptura com os padrões de comportamento e apresentação das gerações anteriores. No entanto, para os jovens negros, essa escolha adquiria uma camada adicional de significado: abandonar as roupas de domingo não era apenas uma adesão a uma tendência geracional, mas uma reconfiguração deliberada das estratégias de visibilidade e resistência que a comunidade negra havia construído ao longo de décadas. Essa transição revela, portanto, como o estilo acompanhava as exigências da luta política, reinventando-se conforme os desafios colocados pela conjuntura.

A dimensão de gênero dessa transformação merece atenção especial. Tanisha Ford (2015) destaca que a adoção do *jeans* pelas jovens ativistas negras não representava apenas uma escolha prática, mas uma ruptura deliberada com as expectativas de feminilidade que haviam orientado a geração anterior. Ao abandonarem vestidos rodados, saltos e meias-calças em favor de peças associadas ao trabalho e à informalidade, essas mulheres recusavam simultaneamente os códigos de respeitabilidade que pesavam sobre seus corpos e as normas de gênero que determinavam como uma mulher deveria se apresentar em público. Essa recusa quebrava também barreiras

³² No original: *Because African Americans were supposed to be at the bottom of the social order, dressing nicer than whites was an act of defiance. As well-dressed black women sat at lunch counters throughout the South, they created collective political and aesthetic power, which, coupled with their direct-action, nonviolent tactics presented a two-pronged attack on segregation.*

internas à própria comunidade negra: vestir-se como as trabalhadoras, e não como as mulheres da classe média, era uma forma de afirmar solidariedade de classe em nome de uma liberdade maior. Maxine Leeds Craig (2002) aprofunda essa reflexão ao demonstrar que os símbolos e práticas do orgulho negro nunca se referiam exclusivamente às questões raciais. Para a autora, esses ícones eram simultaneamente expressivos de significados sobre classe e gênero, o que significa que ao incorporarem novos sentidos para a identidade negra, os ativistas o fizeram reorganizando estruturas sociais mais amplas. O estilo tornava-se, assim, um espaço de articulação que atravessava raça, classe e gênero de forma indissociável, revelando a complexidade das lutas por reconhecimento que marcaram esse período. Como demonstrado no capítulo anterior, essa dinâmica não se restringia ao vestuário, estendendo-se também ao cabelo, um dos elementos mais sensíveis na construção da aparência e na regulação das diferenças raciais.

No início do século XX, os cabelos alisados eram vistos como sinal de orgulho, respeito e modernidade e, embora contestados por alguns membros da comunidade, seguiram hegemônicos até a década de 1950, quando novas perspectivas sobre a beleza negra começaram a ser discutidas. bell hooks (2005), em seu ensaio sobre o alisamento do cabelo, recupera com precisão essa dimensão contraditória: o ritual do pente quente, praticado nas cozinhas e salões de beleza, era simultaneamente um espaço de intimidade e solidariedade entre mulheres negras e uma prática moldada pelos padrões estéticos da supremacia branca. Para a autora, dentro do patriarcado capitalista, esse costume representava uma imitação da aparência do grupo branco dominante e, com frequência, indicava um racismo interiorizado que a comunidade dificilmente reconhecia como tal. Com o avanço da luta por igualdade nos anos 1960, esse quadro se transformou profundamente. O que era sinal de dignidade para as mães tornou-se, para as filhas, ritual de opressão: as jovens mulheres negras recusavam os produtos químicos e as técnicas de alisamento, associando os penteados naturais à militância política e à celebração da negritude. Como observa hooks (2005), os penteados afros entraram na moda como símbolo de resistência cultural à opressão racista, sendo considerados uma celebração da condição negra. Abandonar o alisamento significava, portanto, romper com as noções de respeitabilidade cultivadas pelas gerações anteriores. Kilomba (2019) aprofunda esse argumento ao afirmar que a aceitação dos cabelos naturais representa uma declaração política de consciência racial, por meio da qual se redefinem os padrões dominantes de beleza, num gesto de descolonização em relação às normas brancas.

A politização do cabelo nos anos 1960 não se deu de forma homogênea entre homens e mulheres negras. Ingrid Banks (2000) e Maxine Leeds Craig (2002) demonstram que, para as mulheres negras, adotar o cabelo natural representava uma ruptura muito mais complexa do que para os homens: enquanto estes se aproximavam de identidades de gênero mais convencionais ao cessar o alisamento, as mulheres que optavam pelos penteados naturais rompiam simultaneamente com a estética branca e com os próprios ideais de feminilidade cultivados dentro da comunidade negra. Essa ruptura se inscrevia, contudo, em um movimento geracional mais amplo. Craig (2002) observa que o ativismo negro do início dos anos 1960 inspirou parcialmente a contracultura

branca estudantil, e que a recusa das convenções por parte dessa contracultura exerceu influência sobre a juventude negra estadunidense. Em algumas universidades predominantemente brancas, jovens negras encontraram padrões de beleza mais receptivos ao natural do que os padrões com que haviam sido criadas em casa. Mas o significado dessa ruptura para as mulheres negras ia muito além da rebeldia geracional partilhada com suas contemporâneas brancas: romper com o cabelo alisado significava também romper com as mães e tias que, ao ensinar a boa aparência, transmitiam uma estratégia coletiva de sobrevivência e dignidade racial. Como descreve Craig (2002), para muitas jovens negras, cortar o cabelo e deixá-lo natural era sentido como um pecado contra a raça, uma traição ao esforço daquelas que as haviam criado. O depoimento de uma das entrevistadas pela autora ilustra essa experiência:

Lembro de me sentir muito envergonhada e constrangida, como se tivesse cometido um dos maiores erros contra todas as mulheres negras por não alisar meu cabelo. [...] Mas era mais como meu senso de responsabilidade para com as mulheres negras e a forma como elas me criaram (Craig, 2002, p. 127, tradução nossa)³³.

bell hooks aprofunda essa dimensão ao mostrar que o alisamento não era apenas uma prática estética, mas um rito de passagem carregado de afeto e solidariedade feminina: “as cozinhas e salões de sábado onde mães e filhas se reuniam para arrumar o cabelo eram espaços de intimidade e conversa, mundos femininos tão importantes quanto as barbearias dos homens” (hooks, 2005, n.p.). Abandonar esse ritual significava, portanto, muito mais do que uma escolha de aparência: era romper com uma forma de pertencimento construída ao longo de décadas, afirmar que o que fora transmitido como dignidade era, na verdade, uma forma de subordinação. O cabelo natural tornava-se assim um território de contradições, simultaneamente gesto de afirmação racial e ruptura dolorosa com os laços que haviam sustentado a comunidade em tempos de exclusão. Essa tensão reflete o caráter dinâmico das estratégias de visibilidade afro-americanas. À medida que a promessa de igualdade se mostrava ilusória, novas formas de expressão estética e política foram sendo elaboradas para reposicionar o corpo negro como sujeito da história. Nesse contexto, o cabelo natural assume um papel central na construção de uma estética de resistência. Associado a vestimentas e códigos visuais específicos, ele passa a integrar um projeto mais amplo de afirmação política em que a aparência se converte em forma compartilhada de expressão e enfrentamento ao racismo.

Essa tensão entre afirmação racial e ruptura geracional encontrou uma de suas expressões mais contundentes na atuação dos Panteras Negras. Fundado em Oakland, na Califórnia em 1966, por Huey Newton e Bobby Seale, o Partido dos Panteras Negras para a Autodefesa representou uma ruptura decisiva com a política de respeitabilidade que havia orientado o movimento pelos direitos civis até então. Seu uniforme, composto por boina preta, jaqueta de couro, camisa

³³ No original: *I can remember feeling very embarrassed and self-conscious and like I had committed one of the gravest wrongs to all black women by not straightening my hair. [...] But it was more like my sense of responsibility to black women and how they had reared me.*

azul-claro, calça e sapatos pretos não buscava aprovação, mas afirmava presença. A escolha da jaqueta de couro não era casual. Desde os anos 1950, ela havia se consolidado como símbolo de rebeldia e inconformismo na cultura juvenil urbana americana, associada às subculturas dos *Greasers*, jovens das classes trabalhadoras que, como observa Polhemus (1994, p. 100), usavam jaquetas de couro decoradas com insígnias e emblemas para afirmar uma identidade à margem dos valores dominantes. Esse visual era sistematicamente associado pela mídia à delinquência e ao perigo, tornando-se um código visual de suspeição sobre qualquer jovem que o adotasse. Os Panteras se apropriaram deliberadamente desse símbolo e o resignificaram politicamente: a mesma jaqueta que criminalizava o jovem negro nas ruas tornava-se, no uniforme do partido, um gesto de autodeterminação e desafio organizado ao Estado. Inspirados por um filme sobre a resistência francesa durante a Segunda Guerra Mundial, Newton e Seale adotaram a boina logo após a fundação do partido em 1966, pois ela significava ação paramilitar e militância séria (Ogbar, 2019, p. 108). Nesse conjunto, o uniforme convertia o corpo negro em uma declaração política visível, por meio da qual presença, estilo e militância se tornavam indissociáveis.

Figura 14 – Kathleen Cleaver e Bobby Seale durante comício em 1968.



Fonte: Disponível em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2009/oct/25/black-panthers-photographs-howard-bingham>. Acesso em 25/03/2026.

A fotografia de Howard Bingham registra com precisão essa dimensão estética e política (figura 14). No centro da imagem está Kathleen Cleaver, Secretária de Comunicações dos Panteras Negras, tendo à sua direita o cofundador do partido Bobby Seale e à sua esquerda outro militante. Ao fundo alguns membros do grupo completam a cena. O que nos chama atenção é a coesão

visual do grupo: jaquetas de couro escuras, boinas e óculos escuros compõem um uniforme que comunica unidade, disciplina e a imposição de uma presença. Kathleen Cleaver ocupa o centro da composição com o mesmo peso visual que os homens ao seu redor. Seu cabelo volumoso, seus óculos escuros e seu casaco preto estruturado sobre sua blusa de gola alta branca afirmam simultaneamente pertencimento ao coletivo e singularidade dentro dele. Embora a líder dos Panteras, Ericka Huggins, afirmasse que as mulheres do partido não se preocupavam com aparência, Ford (2015, p. 107) questiona essa afirmação ao mostrar que a mídia dominante enfatizava justamente a dimensão estética das militantes, transformando seu visual em símbolo de uma radicalidade a ser temida ou copiada. Mais revelador ainda é o episódio que a autora registra: em 1971, uma emissora de televisão exibiu erroneamente uma fotografia de Kathleen Cleaver durante uma reportagem sobre Angela Davis, desculpando-se em seguida com a afirmação de que as duas se pareciam muito. O equívoco não era inocente: ao fundir as imagens das militantes negras em um tipo genérico e ameaçador a mídia e o Estado negavam sua individualidade e reduziam a complexidade do movimento a um estereótipo visual de perigo. Era precisamente contra essa lógica de apagamento que figuras como Angela Davis afirmavam, com ainda mais força, o direito de existir e ser vista nos próprios termos.

Nenhuma mulher negra desse período simbolizou mais o modo como a aparência se tornou arma de resistência e alvo de repressão do que Angela Davis. Professora universitária, filósofa e militante com vínculos estreitos com os Panteras Negras, Davis tornou-se um ícone estético e político cuja imagem circulou pelo mundo em pôsteres, bottons e capas de revistas. Tanisha Ford (2015) chama atenção para um detalhe: as duas fotografias que o FBI selecionou para o pôster de procurada de Davis documentam, involuntariamente, sua trajetória estética e política (figura 15). Na primeira, de 1969, a blusa escura e sóbria, aliada ao cabelo afro, a aproxima visualmente da estética dos Panteras Negras, sinalizando uma identidade política em construção alinhada ao vocabulário visual do partido. Na segunda, tirada poucos meses depois, Davis aparece com elementos da moda com inspiração nos símbolos africanos, que os próprios Panteras criticavam: como observa Ogbar (2004, p. 117), o partido via com desconfiança a popularização dessa estética, associando-a ao nacionalismo cultural que considerava facilmente cooptável pelo mercado e desprovido de conteúdo revolucionário. A sequência das duas fotografias revela, portanto, que Davis estava construindo uma identidade própria que dialogava com diferentes correntes do movimento negro sem se submeter integralmente a nenhuma delas, afirmando sua autonomia política e estética.

Figura 15 – Pôster de Angela Davis como procurada pelo FBI em agosto de 1970.

WANTED BY THE FBI

INTERSTATE FLIGHT - MURDER, KIDNAPING

ANGELA YVONNE DAVIS

Photograph taken 1969 Photograph taken 1970

Alias: "Tamo"

DESCRIPTION

Age:	34	Eyes:	Brown
Height:	5'7"	Complexion:	Light brown
Weight:	145 pounds	Race:	Black
Build:	Slim	Nationality:	American
Hair:	Black		
Occupation:	Teacher		
Scars and Marks:	Small scars on both knees		
Fingerprint Classification:			

CAUTION

ANGELA DAVIS IS WANTED ON KIDNAPING AND MURDER CHARGES GROWING OUT OF AN ABDUCTION AND SHOOTING IN MARIN COUNTY, CALIFORNIA, ON AUGUST 7, 1970. SHE ALLEGEDLY HAS PURCHASED SEVERAL GUNS IN THE PAST. CONSIDER POSSIBLY ARMED AND DANGEROUS.

A Federal warrant was issued on August 15, 1970, at San Francisco, California, charging Davis with unlawful interstate flight to avoid prosecution for murder and kidnapping (Title 18, U. S. Code, Section 1073).

IF YOU HAVE ANY INFORMATION CONCERNING THIS PERSON, PLEASE NOTIFY ME OR CONTACT YOUR LOCAL FBI OFFICE. TELEPHONE NUMBERS AND ADDRESSES OF ALL FBI OFFICES LISTED ON BACK.

Entered NCIC
August 1970
August 15, 1970

DIRECTOR
FEDERAL BUREAU OF INVESTIGATION
UNITED STATES DEPARTMENT OF JUSTICE
WASHINGTON, D. C. 20535
TELEPHONE, NATIONAL 8-7117

Fonte: Disponível em: https://nmaahc.si.edu/object/nmaahc_2012.60.8. Acesso em 25/03/2026.

Sobre sua transformação em ícone de moda, Angela Davis nos traz uma perspectiva própria. Em seu ensaio “*Afro Images: Politics, Fashion, and Nostalgia*“, publicado originalmente em 1994, ela relata que ao fugir do FBI precisou recorrer ao *glamour* como estratégia de sobrevivência, adotando peruca lisa, cílios postiços e maquiagem elaborada para não ser reconhecida: “o *glamour* foi o único visual possível para anular a possibilidade de ser percebida como uma revolucionária” (Davis, 2016a). O que torna seu depoimento ainda mais significativo é o fato de que centenas de mulheres negras com cabelos naturais foram abordadas, perseguidas e agredidas pela polícia e pelo FBI durante os meses de sua clandestinidade, simplesmente por se assemelharem às suas fotografias. O Estado não perseguia apenas Davis: perseguia uma estética. Essa dimensão revela como o estilo negro feminino não era apenas um símbolo de resistência, mas um alvo concreto de repressão cujos efeitos recaíam sobre todas as mulheres negras que ousavam afirmar sua aparência natural no espaço público. Curiosamente, essa mesma perseguição alimentava a identificação coletiva. Ford (2015, p. 107-108) documenta que nos meses que antecederam o julgamento de Davis, mais mulheres negras ao redor do mundo passaram a usar afros, e que sua absolvição em 1972 foi celebrada como uma vitória coletiva. O testemunho de Amye Glover, estudante universitária que chegou ao campus da Universidade de Indiana naquele mesmo ano, ilustra bem esse processo: embora já usasse afro, foi a imagem de Davis que deu ao estilo um novo

significado, pois a inspirava ao ver “essa mulher forte se levantar e, mesmo presa, permanecer firme em suas convicções”³⁴ (Ford, 2015 p.108, tradução nossa). No mesmo ensaio, Angela Davis reflete criticamente como, décadas depois, essa mesma imagem política foi progressivamente reduzida a moda e nostalgia, esvaziada de seu conteúdo histórico. O risco que ela identifica é bem claro, quando a aparência revolucionária se transforma em mercadoria, a memória da luta que a produziu arrisca se perder com ela.

A circulação internacional da imagem de Angela Davis permite compreender como esse processo ocorria na prática. O estilo negro funcionava como linguagem política de afirmação enquanto era submetido a processos de mediação e tradução que procuravam conter seu significado. A Revista Manchete de 9 de setembro de 1970 foi um dos canais pelos quais esse estilo chegou ao Brasil. A publicação dedicou quatro páginas a Davis sob o título “Esta moça desafia a América”, ainda durante sua clandestinidade. Nas duas primeiras, o que se impõe é a visualidade (figura 16). A imagem valoriza um corpo politizado, marcado pelo cabelo afro, pela postura firme e pela indumentária associada aos Panteras Negras. Já o título da reportagem procura enquadrá-la em termos mais assimiláveis, referindo-se a ela como “esta moça que desafia a América”.

Figura 16 – Angela Davis em coletiva de imprensa. Revista Manchete, 1970.



Fonte: Revista Manchete, nº 960, 1970, p. 22-23 – Hemeroteca Digital.

O modo de organização do discurso se estende por toda a matéria. A trajetória de Davis é apresentada com ênfase em sua formação intelectual e em seu desempenho acadêmico, destacando

³⁴ No original: [. . .] *Seeing this strong woman stand up. And through [incarceration], she remained strong in her beliefs.*

sua condição de excelente estudante e sua vinculação a circuitos universitários. Mesmo quando são mencionados seus vínculos com os Panteras Negras e os conflitos com o sistema judicial estadunidense, esses elementos aparecem ligados a episódios específicos, sem a construção de uma crítica estrutural ao racismo e às desigualdades que atravessam aquela sociedade. A legenda que acompanha a imagem aprofunda esse movimento. Ao afirmar que “atrás do rosto sereno e bonito de Angela Davis os policiais descobriram uma ferocidade cuja origem ninguém explica”, o texto estabelece uma oposição entre aparência e essência que desloca a compreensão de sua atuação política para o campo do inexplicável. O engajamento deixa de ser compreendido como resposta a condições históricas e sociais concretas e passa a ser associado a uma dimensão individual, quase instintiva. A política é convertida em traço de personalidade e o corpo negro é reinscrito em um campo de suspeição. Esse enquadramento não pode ser dissociado do contexto brasileiro daquele momento. Em 1970, o país vivia sob o endurecimento do regime militar, com a censura atuando de maneira sistemática sobre os meios de comunicação. Nesse cenário, a circulação da imagem de uma militante associada a movimentos radicais exigia operações de ajuste que tornassem sua presença compatível com os limites impostos pelo regime. A estratégia não consiste em apagar a dimensão política, mas em reorganizá-la, deslocando-a para um plano externo e enfatizando aspectos que a tornem mais assimilável. Ao situar o conflito no contexto estadunidense, a reportagem contribui para reforçar a ideia de que tensões raciais dessa natureza seriam próprias de outras realidades, preservando a narrativa de uma experiência brasileira marcada pela suposta harmonia racial. No entanto, esse esforço de contenção encontrava limites que o texto não controlava. Para a juventude negra brasileira que começava a elaborar suas próprias formas de identificação coletiva, o que chegava pela *Manchete* não era apenas a imagem de uma militante, era a visualidade de uma postura, de um cabelo, de uma presença que podia ser reconhecida e apropriada como referência própria. O estilo operava como linguagem que não dependia da mediação do texto para ser lida.

Se, na reportagem da revista *Manchete*, a dimensão política associada ao estilo negro se faz presente, ainda que reorganizada e parcialmente contida, em outros espaços da imprensa esse processo assume uma configuração distinta. À medida que essas referências passam a circular com maior frequência, observa-se um deslocamento progressivo em seus sentidos. É nesse contexto que se insere a coluna de Zózimo³⁵, publicada no *Jornal do Brasil* em 1971:

Conveniência em moda

As mulheres negras nos Estados Unidos descobriram a fórmula ideal de evitar o constrangimento que tinham quando iam a um cabeleireiro em Nova Iorque. Os salões cobravam mais caro para penteá-las, alegando maior consumo de produtos especiais e tempo mais longo.

As perucas Black Power, modelo Angela Davis, resolveram o problema e acrescentaram

³⁵ Zózimo Barroso do Amaral foi jornalista e cronista social, atuando em veículos como o *Jornal do Brasil*, onde se destacou por suas colunas voltadas ao comportamento, à vida social e às transformações dos costumes urbanos. Sua escrita abordava tendências de moda e hábitos cotidianos contribuindo para a difusão de padrões de gosto e estilos de vida associados às camadas médias e altas do Rio de Janeiro.

uma nota de orgulho a quem as usa. Difícilmente se vê em Nova Iorque um negro com o corte antigo. Quem não tem peruca, escova o cabelo para cima e não há mais negros nos cabeleireiros (Amaral, 1971, p. 3).

O ponto de partida do texto não é a afirmação racial ou a luta política, mas o constrangimento vivido por mulheres negras nos salões de beleza e os custos associados ao cuidado de seus cabelos. Ao apresentar as perucas *Black Power* como solução para esse problema, o autor reorganiza completamente o sentido desse estilo. O cabelo afro, que no contexto estadunidense era signo de identidade e de resistência, é traduzido como alternativa prática, capaz de simplificar rotinas e reduzir despesas. A referência a Angela Davis, incorporada à expressão “modelo Angela Davis”, reforça essa interpretação. Seu nome deixa de remeter a uma trajetória política e passa a funcionar como marca ou referência estética, legitimando um padrão que pode ser adotado independentemente de seu significado original. Essa transformação é aprofundada quando o texto afirma que “difícilmente se vê em Nova Iorque um negro com o corte antigo” e que aqueles que não utilizam peruca “escovam o cabelo para cima”. A formulação sugere uma adesão generalizada e naturaliza o estilo como tendência dominante. Nessa perspectiva, o que está em jogo não é a escolha de um signo político, mas a atualização de um padrão de aparência. O estilo é apresentado como solução eficiente e como sinal de adequação a um novo gosto, aproximando-se das dinâmicas próprias da moda. Essa apropriação comercial torna-se ainda mais significativa quando observamos a trajetória da própria Angela Davis. Mais do que simples complemento visual de sua atuação política, sua aparência converteu-se em parte constitutiva de sua projeção pública. O cabelo afro, as roupas e a recusa em adequar-se aos padrões estéticos dominantes transformaram-se em signos políticos reconhecidos internacionalmente. O fato de esses elementos terem sido posteriormente incorporados aos circuitos do consumo não anulou seus significados originais, mas apresenta a tensão permanente entre afirmação política e mercantilização que atravessa a história das políticas do estilo negro. A trajetória de Davis demonstra ainda como mulheres negras participaram ativamente da formulação dessas linguagens visuais, tornando seus corpos espaços privilegiados de disputa em torno da raça, do gênero e da representação.

2.3 *Soul*, bailes e a construção de uma identidade negra

Se os Estados Unidos nas décadas de 1950 e 1960 produziram uma linguagem estética e política que transformou o corpo negro em espaço de afirmação e contestação, no Brasil esse processo se desenvolveu em condições históricas muito específicas. O país vivia sob uma ditadura militar que negava oficialmente a existência do racismo, ao mesmo tempo em que reprimia qualquer manifestação de identidade negra que pudesse ameaçar o mito da democracia racial. Foi nesse ambiente tenso e contraditório que as referências culturais negras estadunidenses chegaram ao Brasil, encontrando entre a juventude negra um terreno fértil para a construção de novas formas de identificação coletiva. Essas referências não foram simplesmente importadas, mas

reelaboradas a partir das experiências e demandas específicas da população negra brasileira, produzindo um movimento que entrelaçava lazer, consumo e política de formas que seus próprios participantes nem sempre reconheciam como resistência.

Para compreender esse processo, é necessário considerar o contexto mais amplo em que ele se inseriu. Nas décadas de 1950 e 1960, a juventude passou a ocupar o centro das mudanças culturais e políticas, tornando-se protagonista de novas formas de consumo, sociabilidade e contestação. A juventude, mais do que uma faixa etária, é uma construção cultural e histórica, marcada pela experiência comum da passagem da infância para a vida adulta. Não se trata de um grupo homogêneo, mas de uma condição social que varia segundo classe, gênero, etnia, localidade, religiosidade e nacionalidade. O século XX pode ser chamado de era da juventude: dos jovens soldados sacrificados nas guerras nacionalistas às juventudes que, mais tarde, rejeitaram a guerra como solução para os conflitos, a figura juvenil tornou-se um dos eixos de transformação do período. Após a Segunda Guerra Mundial, diferentes pesquisadores buscaram compreender esse fenômeno. Helena Abramo (1996) destaca que durante este período ocorreu um alargamento da vida escolar, retardando assim, a chegada à vida adulta. Eric Hobsbawm (1995) considera que o bom momento das economias capitalistas do período permitia que os adolescentes dispusessem de dinheiro para adquirir itens que os identificassem, o que foi rapidamente identificado pelas indústrias de bens de consumo. Tony Judt (2008) aponta que, ao final da década de 1950, os jovens começaram a fazer suas primeiras compras autônomas, passando a existir como mercado consumidor. Luís Antonio Groppo (2016) entende que a condição juvenil é permeada de contradições e se caracteriza pela valorização do tempo presente, das vivências imediatas e espontâneas. Gilles Lipovetsky (1989) acrescenta que essa cultura juvenil se caracteriza pelo inconformismo com as regras impostas pelas gerações anteriores e valoriza as expressões individuais como um meio para se afirmarem em sociedade.

No Brasil, a juventude ganhou visibilidade sobretudo entre os anos 1950 e 1960, acompanhando o processo de internacionalização da cultura juvenil. O país passava por transformações aceleradas: urbanização crescente, expansão industrial e maior integração ao capital estrangeiro. Enquanto nos Estados Unidos a figura do jovem rebelde estava associada às subculturas das classes trabalhadoras, no Brasil ela chegou filtrada pelo cinema e pela televisão, assumindo contornos específicos. Nesse contexto, Andrade (2016) indica que a juventude deste período foi retratada nos meios de comunicação como urbana, branca, masculina e era considerada “transviada”. Ao estudar o conceito de jovens transviados no Brasil, Lídia Noêmia Santos (2013) observa que a invenção desse jovem está ligada ao cinema estadunidense que divulgou na segunda metade da década de 1950 obras cujos enredos se baseiam na delinquência juvenil³⁶. Nas palavras da autora:

Os filmes significavam as novas práticas juvenis (“diferentes”, “transgressoras”, “sem

³⁶ Destacam-se os filmes *O Selvagem*, lançado no Brasil em 1953, estrelado por Marlon Brando e *Juventude Transviada*, lançado em 1956 e estrelado por James Dean. Ambos atores se transformaram em ícones dos jovens da época que copiavam os estilos dos personagens.

causa”, “queimadas”, “transviadas”, etc.), construindo um imaginário do “transvio”. A junção de ícones (artistas), símbolos (jaqueta, topete, lambreta/moto, etc.) e signos (rock and roll) inventaram uma expressão visual do “transviado” (Santos, 2013, p. 57).

A imagem do rebelde sem causa e o *rock and roll* impulsionaram o mercado consumidor adolescente no final dos anos 1950. Tratava-se de uma juventude que dedicava seu tempo ao lazer e valoriza o prazer e o consumo como fontes de gratificação imediata (Abramo, 1996, p. 29). Nos anos 1960 a ascensão da Jovem Guarda³⁷ marca o apogeu do mercado consumidor nacional jovem ligado a ídolos musicais. Discos, programas de televisão, revistas, rádios e shows figuram como meios de propagação de uma cultura jovem comercializada amplamente por meio de roupas, acessórios e bens de consumo que movimentam uma indústria de sonhos e estilo de vida.

Mas este não é um estudo sobre a juventude “transviada” que ocupava o imaginário midiático do período. O que nos interessa, neste momento, é compreender por onde circulavam os jovens negros, sistematicamente alijados dessa cultura de consumo juvenil em formação. É preciso lembrar que os “rebeldes sem causa” que assustavam a sociedade conservadora brasileira eram, em sua maioria, jovens brancos, oriundos das classes médias e altas, com acesso à escolarização, renda disponível e tempo livre para dedicar ao lazer. A experiência juvenil negra, em contraste, era marcada por outras condições. Em 1960, mais de 15,7 milhões de crianças e adolescentes entre dez e dezenove anos eram classificados como economicamente ativos pelo censo, dos quais mais de 2,1 milhões constavam como trabalhadores não remunerados apenas na agricultura (IBGE, 1960). Ao examinar dados de uma amostra representativa de seis estados brasileiros coletada em 1973, Carlos Hasenbalg verificou que 37,4% da população não-branca com dezoito anos ou mais era analfabeta e que outros 33% tinham apenas o primário incompleto. Isso significa que mais de 70% dos não brancos adultos não haviam sequer concluído os anos iniciais de escolarização. Hasenbalg, retomando o argumento de Blau e Duncan, interpreta esse padrão como um ciclo de desvantagens cumulativas: a baixa escolaridade reforçava a discriminação ocupacional, que por sua vez reduzia os retornos do investimento educacional e diminuía os incentivos para permanecer na escola (Hasenbalg, 2005, p. 200-201). A adolescência como período de experimentação protegida, de lazer e consumo, simplesmente não se configurava como experiência possível para a maioria dos jovens negros. Um jovem infrator negro não era romantizado pela mídia como “rebelde”, mas criminalizado como “elemento suspeito”, numa classificação sustentada por estigmas raciais e legitimada pelos aparatos estatais, especialmente a polícia. Nesse sentido, como observa Bruno Vinícius Leite de Moraes (2022), a própria noção de rock enquanto gênero da juventude, nos anos 1950, carregava um pressuposto implícito de branquitude, o que contribuiu para que a juventude negra buscasse em outras sonoridades formas de identificação e expressão. Foi nesse contexto que a música *soul* emergiu como linguagem autêntica, não apenas como manifestação cultural, mas também como motor de inserção da

³⁷ Sobre os impactos da Jovem Guarda no universo do consumo de moda ver ZIMMERMANN, Maíra: Jovem Guarda: moda, música e juventude, 2013.

juventude negra no mercado consumidor de bens simbólicos diretamente vinculados à sua identidade coletiva.

A música e o lazer sempre ocuparam papel central na construção da identidade negra diaspórica. Como observa Thomas Fawcett (2007, p. 3), a música é capaz de transcender barreiras culturais e linguísticas, conectando diferentes comunidades da diáspora africana em torno de experiências compartilhadas. Nessa mesma direção, Paul Gilroy (1993) interpreta a música como um elemento político de grande alcance, capaz de despertar no público a adesão a valores, símbolos e estilos que extrapolam o mero entretenimento. Os bailes, portanto, não eram apenas momentos de diversão, mas espaços privilegiados de integração social e de produção de sentido coletivo para populações negras frequentemente excluídas da esfera pública branca. Desde a emancipação, privados de acesso aos clubes e salões da elite, os negros criaram seus próprios territórios de lazer, onde elaboraram linguagens estéticas, corporais e musicais que afirmavam sua dignidade. “Na década de 1960, o orgulho negro, que por muitos anos foi expresso de forma privada e particular, tornou-se público, visível e performático por meio de um repertório compartilhado de símbolos” (Craig, 2002, p. 78, tradução nossa)³⁸. A música *soul* era um desses elementos, traduzindo as lutas pelos direitos civis. Nascido da mistura do sagrado com o profano, do gospel com o R&B, a proposta do *soul* era resgatar as origens afro-americanas, traduzindo a alma de um povo. Nas palavras da pesquisadora Rita Ribeiro:

A *soul music* demarca os “limites com a América branca”, ao utilizar uma linguagem específica, denominando seus adeptos de “irmãos” – *brothers* e “irmãs” – *sisters*, “que reuniam-se em uma comunidade solidária e fraternal que brilhava pela alma (*soul*) [...] A pobreza, associada à discriminação racial, somada ao fervor religioso desencadeado pelo gospel, foram os elementos que nutriram a cultura, que, no final dos anos 1960, seria sinônimo de reação aos maus-tratos, da busca da igualdade entre os homens e do orgulho racial – sintetizado na *soul music*. (Ribeiro, 2008, p. 96- 98).

O *soul* cantava a beleza e o orgulho em ser negro. A partir dos cabelos naturais, uma nova forma de se vestir ia se moldando, buscando representar este momento de autoaceitação. O estilo *soul* era composto por estampas e acessórios com inspiração africana, colares de contas, tecidos de *kente* e batas *dashiki*. O *kente* é uma produção têxtil tradicional originária do povo Ashanti, de Gana, caracterizado por listras coloridas e padrões geométricos elaborados, confeccionado manualmente em tiras estreitas costuradas para formar peças maiores, com cada cor e padrão carregando significados culturais específicos. O *dashiki*, por sua vez, é uma camisa unissex, estilo túnica, que poderia chegar até o meio das coxas, com mangas curtas e largas, fabricada em algodão ou seda, com decote profundo em formato V. Com raízes na África Ocidental, o *dashiki* tornou-se símbolo de orgulho e identidade durante os movimentos pelos direitos civis nos Estados Unidos, sendo adotado por lideranças como Stokely Carmichael e Amiri Baraka, que o usavam publicamente como declaração de pertencimento à herança africana (Ford, 2019).

³⁸ No original: *In the 1960s, black pride, which for many years had been privately and idiosyncratically expressed, became public, visible, and performable through a shared repertoire of symbols.*

Alguns desses líderes obtiveram suas peças em visitas ao continente africano, onde se engajaram com ativistas que identificavam semelhanças entre a luta anticolonial africana e a luta contra as leis de segregação racial nos Estados Unidos. O *kente*, junto com outros tecidos africanos como o *ankara* e o *adinkra*³⁹, chegava às comunidades negras americanas por meio de imigrantes africanos que abriam lojas e mercados nas grandes cidades, permitindo que os afro-americanos tivessem contato com materiais que evocavam, de forma concreta, as raízes do continente. Os *jeans* e sapatos plataforma completavam o visual. Tanisha Ford (2015) observa que a juventude negra vestia o *soul* como uma expressão do orgulho de sua cor: “dissociando a negritude da feiura, eles estavam celebrando ativamente a beleza de ter a pele escura e o cabelo bem enrolado” (Ford, 2015, p. 102, tradução nossa)⁴⁰.

Esse estilo era fortemente marcado por referências às raízes africanas, combinadas às experiências vividas nos Estados Unidos. Para aquela juventude, a maneira mais contundente de afirmar o orgulho racial era recuperar a ancestralidade, em sintonia com os processos de independência das nações africanas e com os debates sobre unidade e retorno ao continente africano que circulavam nos movimentos negros. A independência de Gana em 1957, sob a liderança de Kwame Nkrumah, foi um marco significativo para a diáspora negra. Tratava-se da primeira nação da África subsaariana a se libertar do domínio colonial europeu e sua repercussão ultrapassou as fronteiras do continente, alimentando entre os afro-americanos a percepção de que a luta anticolonial africana e a luta pelos direitos civis nos Estados Unidos faziam parte de um processo histórico mais amplo. Esse momento alimentou o imaginário pan-africanista que já circulava nos Estados Unidos desde o século XIX. O pan-africanismo defendia a unidade e o retorno dos africanos escravizados e seus descendentes ao continente, concebido de forma idealizada como pátria comum. Em 1816, a *American Colonization Society* foi criada com o objetivo de estabelecer uma colônia africana para os afro-americanos libertos, resultando na fundação da Libéria, que em 1847 declarou sua independência tornando-se a primeira república africana autônoma. Pensadores como W.E.B. Du Bois e Marcus Garvey aprofundaram essas ideias nas primeiras décadas do século XX, e nos anos 1960 elas foram retomadas com renovada força no esteio das lutas pela independência das colônias africanas, intensificando entre a juventude negra estadunidense o desejo de conexão simbólica com o continente. A África evocada pelo *soul*, não correspondia a uma realidade concreta e precisa. Como demonstra Paul Gilroy (2001), as expressões culturais da diáspora negra constroem uma relação com a África que é sempre mediada pela experiência do deslocamento. Trata-se de um retorno simbólico em que o passado é reelaborado para construir identidades no presente. Stuart Hall (2003) reforça esse argumento ao mostrar que as identidades culturais negras não são essências a serem recuperadas, mas

³⁹ O *ankara*, também conhecido como tecido africano de cera, é um algodão estampado com padrões coloridos amplamente associado à moda da África Ocidental. Já o *adinkra* é originário do povo Akan, de Gana e Costa do Marfim e se caracteriza por conter símbolos impressos à mão que carregam significados filosóficos e espirituais específicos. Ambos foram incorporados à moda negra dos anos 1960 como expressão de conexão com a herança cultural africana.

⁴⁰ No original: *Disassociating blackness from ugliness, they were actively celebrating the beauty of having dark skin and tightly coiled hair.*

posicionamentos que se constroem no interior das representações. Vestir a África era, portanto, um gesto de pertencimento que articulava a invenção de uma identidade baseada em uma memória ancestral.

A energia do *soul* logo chamou a atenção da indústria fonográfica, que identificou no movimento o potencial de atrair um público para além da juventude negra. Música e indumentária transformaram-se em mercadorias globais. Essa apropriação, contudo, não agradava a militantes dos direitos civis: como produto, o *soul* perdia densidade política, reduzido a um consumo em massa. Ainda assim, sua difusão internacional teve um efeito decisivo: levou novas imagens de beleza e autoestima para comunidades negras fora dos Estados Unidos. Através de capas de discos, programas de televisão e editoriais de moda, jovens em diferentes pontos do Atlântico negro foram impactados pela exaltação da aparência negra. O corpo, antes associado ao estigma, passava a ser ressignificado como valor político e o estilo consolidava-se como instrumento de resistência e identidade. Essa entrada da negritude no campo do consumo precisa ser situada em um horizonte mais amplo. O consumo é uma prática comum na história da humanidade. Desde que os seres humanos criaram as primeiras comunidades sedentárias, a prática do comércio se desenvolveu e, com ela, o consumo. A ascensão da sociedade burguesa capitalista fez com que o consumo deixasse de ser uma prática utilitária para se transformar em um hábito hedonista, em que se valoriza a experiência e não os objetos adquiridos (Campbell, 2001). No século XIX, quando este modelo de sociedade estava desenvolvendo suas principais características, os negros ainda eram escravizados nas Américas. Isso significa que os padrões de consumo da população afro-americana foram construídos a partir de fatores específicos, ligados à conquista de sua liberdade e autonomia. O publicitário e pesquisador Tom Burrell (2010) entende que a experiência da escravidão trouxe aos negros necessidades, desejos, medos, esperanças e aspirações distintas que impactam diretamente na forma como o consumo é visto por esse grupo. Para Canclini (1997) ser cidadão é ter direito aos aparelhos estatais, mas também, é poder usufruir das práticas culturais e sociais que dão direito ao pertencimento, como o consumo. Dessa forma, o consumo é também um marcador étnico, uma forma dos negros resistirem à opressão e de se fazerem vistos ou ouvidos (Sansone, 2000, p. 88).

No Brasil, até a década de 1970, a população negra não tinha acesso a artigos pensados especificamente para valorizar a sua beleza. Os padrões predominantes de beleza que foram ensinados à comunidade negra não valorizavam seu cabelo, sua cor de pele, seus formatos de lábios e nariz. Trazer à tona um novo ideal de beleza não foi uma tarefa fácil, que surgiu de maneira imediata, como uma lâmpada de ideias que se acende. Para compreender suas condições de possibilidade, os estudos de Maxine Leeds Craig (2002) sobre o contexto estadunidense oferecem elementos analíticos úteis. A autora identifica três fatores que favoreceram a valorização da beleza natural negra: a celebração dos traços africanos “oferecia uma reparação às mulheres que haviam sido desvalorizadas pelos modelos de beleza anteriores”⁴¹ (Craig, 2002, p. 23, tradução

⁴¹ No original: “A new standard of beauty that celebrated dark skin, naturally kinky hair, and full lips offered redress to those women who had been devalued by earlier beauty standards”.

nossa); o conflito geracional próprio dos anos 1960, onde os mais jovens associavam o cabelo natural ao orgulho das origens enquanto a geração mais velha via na respeitabilidade o caminho da aceitação; e a emergência de estudos sociais e psicológicos que buscavam compreender a não aceitação da própria imagem pelos negros⁴². Esses fatores, guardadas as especificidades históricas de cada contexto, permitem iluminar também o processo brasileiro em que a chegada do *soul* e de sua estética afrocentrada abriu fissuras nos padrões hegemônicos de beleza.

Lívio Sansone (2003) identifica a coletânea *What is soul?* (figura 17), lançada em 1967 pela Companhia Brasileira de Discos (CBD), como o primeiro álbum propondo o gênero soul no Brasil. A iniciativa da CBD revela uma estratégia deliberada de introduzir o gênero no mercado brasileiro: composta por artistas negros como Aretha Franklin, Ray Charles, Joe Tex e Percy Sledge, o disco trazia em sua capa, no entanto, a ilustração de dançarinos brancos em trajes genéricos, que poderiam estar associados a qualquer outro estilo musical. Essa escolha editorial não era inocente. A população negra brasileira jamais havia sido tratada pela indústria fonográfica como mercado consumidor específico e autônomo. O samba, criado pela comunidade negra e perseguido antes de ser alçado a símbolo nacional nos anos 1930, havia sido progressivamente cooptado como expressão da democracia racial, sendo mobilizado décadas depois como argumento contra o próprio *soul* (Pedretti, 2022; McCann, 2002). Conforme observa Moraes (2022), o mercado fonográfico brasileiro havia historicamente reservado à população negra o lugar de criadora, não de consumidora autônoma. A contracapa reforça essa ambiguidade, apresentando o *soul* como mera novidade jovem internacional, sem referência à sua gênese negra ou ao seu profundo simbolismo político:

Dia a dia surge uma novidade no mundo da música em todos os cantos do mundo. E cada inovação ganha sempre um nome pequenino, mas com a intenção de definir algo muito grande e elevado. Assim é o “soul”, a última inovação surgida no mundo da música e que consegue uma aceitação das maiores, principalmente pelo público jovem que, como sempre, é o primeiro a aceitar, adotar e beber o que vem com característica de novidade. As letras, contém mensagens de muito sentimento e ternura, embora o ritmo seja alegre e bem dentro da linha do que o jovem prefere e exige. . . . É o que se dança e se canta em todas as boates ianques, em todas as “caves” de Paris e do resto da Europa. E como o vento é que traz ligeiro as novidades musicais, num instante ele se fez presente no Brasil, onde aos poucos começa a infiltrar-se. . . (Sansone, 2003, p. 171-172).

A descrição, ao ignorar o contexto de resistência que moldou o *soul* nos Estados Unidos, demonstra o esforço de enquadrar o gênero em um consumo branco e despolitizado. A capa confirma essa configuração, as figuras ilustradas são todas brancas, vestidas com as cores e

⁴² No final da década de 1940 o casal Kenneth Clark e Mamie Phipps Clark realizaram um experimento com crianças negras onde as mesmas precisavam atribuir características às bonecas brancas e negras. A maior parte das crianças atribuíam às bonecas brancas qualidades positivas como limpeza e beleza e não se reconheciam nos brinquedos negros. A partir deste teste ficou provado que a segregação e o racismo, presentes na sociedade estadunidense, estavam afetando negativamente a forma como as crianças negras se reconheciam. Este trabalho foi fundamental para que a Suprema Corte Estadunidense proibisse a segregação em ambientes escolares e impulsionou o Movimento pelos Direitos Civis a defender a cultura e beleza afro-americana.

silhuetas da moda jovem ocidental dos anos 1960, sem qualquer referência visual à cultura negra estadunidense que deu origem ao gênero. O *soul* chegava ao Brasil disfarçado de contracultura jovem universal, esvaziado de sua dimensão racial e política. A coletânea diluía a potência cultural do *soul* para apresentá-lo como um produto jovem e global, reafirmando que o mercado musical brasileiro, naquele momento, não estava voltado à valorização da identidade negra, mas sim à sua apropriação.

Figura 17 – Capa da Coletânea *What is Soul* lançada em 1967 no Brasil.



Fonte: Disponível em: <https://www.discogs.com/release/15228750-Various-What-Is-Soul>. Acesso em: 03/08/2024.

De acordo com Carlos Eduardo de Freitas Lima (2017), a disponibilização de uma coletânea *soul*, bem como a comercialização de outros álbuns contendo o gênero, indica haver um mercado consumidor interessado neste. É importante considerarmos a dificuldade na circulação de discos de *soul* no Brasil do final da década de 1960. Nesse período, os militares regulamentavam de forma rígida o campo cultural e obras com cunho político eram vigiadas e proibidas. Silvio Essinger (2005) chama a atenção para o fato de que boa parte dos discos de *soul* era comprada fora do Brasil porque as gravadoras, temendo a censura, evitavam o lançamento de obras com cunho político. Para Carlos Eduardo Amaral de Paiva (2015) a estratégia de comercializar coletâneas do gênero *soul* facilitava a aquisição de músicas de diferentes cantores por parte de consumidores com baixo poder aquisitivo, ao mesmo tempo em que era uma garantia de sucesso para as gravadoras que já sabiam que as canções selecionadas eram aceitas pelo público que já as conhecia de eventos que frequentavam. A penetração do *soul* no Brasil esteve, portanto, vinculada não apenas à música em si, mas também às condições de circulação e às estratégias de

mercado que também buscavam democratizar e diluir seu conteúdo político. Esse processo se refletiria nos bailes que surgiram em São Paulo e no Rio de Janeiro.

Em São Paulo, Pedro D’Allevedo (2017) mostra que, entre os anos 1950 e 1960, as tradicionais orquestras de baile foram progressivamente substituídas pela sonoridade das aparelhagens. As orquestras eram financeiramente inacessíveis para grande parte da população negra, uma vez que os bailes que animavam destinavam-se majoritariamente ao lazer das classes médias altas e das elites locais. A isso se somavam os “mecanismos de distinção e de exclusão, operacionalizados através da elaboração de certos artifícios no sentido de afastar os indesejados de seus espaços de realização” (D’Allevedo, 2017, p. 10). Diante dessas barreiras, os afro-paulistanos passaram a construir seus próprios encontros dançantes, organizados em torno da música gravada e das aparelhagens sonoras:

O baile, assim, passou a reivindicar uma nova atmosfera de festa e vibração. O seu principal requisito foi o de possuir uma natureza eminentemente mecânica e pautada por hibridismos culturais, ou seja, impulsionado por máquinas de reprodução de áudio, tendo num tipo de difusão diversificado de música gravada em discos de vinil os seus principais elementos. O processo em si é importante para nos mostrar o fato da música gravada ter ampliado as possibilidades de escuta dos ritmos e gêneros musicais, principalmente os dançantes, democratizando-os (D’Allevedo, 2017, p. 85).

Nasciam assim os primeiros discotecários, aqueles sujeitos que seriam os responsáveis por selecionar as músicas que tocavam nas festas e, por consequência, fidelizar um público que admira suas escolhas. Como parte desse envolvimento na cena, esses profissionais adquiriram seus próprios equipamentos e criaram as equipes de som que foram peças fundamentais para a propagação da música negra de origem estadunidense. Em sua investigação, D’Allevedo observa que nos primeiros anos dos bailes com aparelhagem eletrônica o repertório era bastante diversificado, oscilando entre artistas nacionais e internacionais, consoante o interesse do público. Na virada da década de 1960 para a de 1970, o público passa a se posicionar em favor de músicas produzidas, exclusivamente, por artistas negros.

No Rio de Janeiro, por sua vez, os primeiros bailes a darem destaque ao *soul* estadunidense não foram organizados pela e para a comunidade afrodescendente. Os trabalhos de Vianna (1987) e Essinger (2005) apontam que os primeiros eventos contendo o estilo musical aconteceram em uma área nobre da cidade, no Canecão, uma casa de espetáculos recém inaugurada em 1970. O chamado “Baile da Pesada” organizado pelos discotecários Ademir Lemos e Newton Alvarenga Duarte, o “*Big Boy*”, mesclava rock progressivo, músicas pop e músicas *soul*. Rapidamente o baile se tornou um sucesso e atraiu frequentadores de toda a cidade. Entretanto, o Baile da Pesada não teve vida longa no Canecão. Interessados em modificar o perfil do estabelecimento, os administradores preferiram contratar Roberto Carlos para uma longa temporada de apresentações. A casa de shows se transformaria, assim, em um reduto de artistas da Música Popular Brasileira. A música *soul* já havia contagiado o Rio de Janeiro e as festas do gênero ganharam novos cenários, mais próximos de um público que se identificava não só com o ritmo, mas também com a estética.

Os subúrbios cariocas transformaram-se no palco perfeito para o mercado dos bailes *black*⁴³.

Nesse momento, o Clube Renascença volta a ocupar papel central no entretenimento negro carioca. No início da década de 1970, um grupo de jovens passou a organizar no clube a chamada “Noite do Shaft”. A inspiração para o nome vinha do filme homônimo, lançado em 1971, símbolo do gênero que ficaria conhecido como *blaxploitation*. Nessas produções, heróis e heroínas afro-americanos assumiam o protagonismo na resolução dos problemas de suas comunidades, em narrativas repletas de ação, violência e sensualidade, mas também de afirmação racial. Assim era Shaft (figura 18), detetive interpretado por Richard Roundtree, cujo estilo reunia elementos que já haviam sido consagrados como signos de afirmação racial pelo movimento negro estadunidense: o cabelo natural em afro, a jaqueta de couro e o olhar direto e desafiador. No cartaz promocional do filme, Shaft aparece em primeiro plano no centro de uma avenida nova-iorquina, ocupando o espaço urbano com uma segurança e uma presença que contrariavam frontalmente os papéis subalternos historicamente reservados aos homens negros no cinema hollywoodiano. A jaqueta de couro, que já havia sido resignificada pelos Panteras Negras como símbolo de combatividade e recusa da subordinação e os cabelos naturais, expressão máxima do orgulho negro que atravessara os movimentos pelos direitos civis, compõem uma figura que sintetiza a estética do negro urbano em transformação que percorre este capítulo. Para os jovens negros que frequentavam o Renascença, identificar-se com Shaft era, portanto, muito mais do que uma referência cinematográfica, era apropriar-se de uma imagem de poder, dignidade e beleza negra que o Brasil da democracia racial sistematicamente lhes negava.

⁴³ O historiador Carlos Eduardo de Freitas Lima (2017) observa em sua pesquisa que, embora o Baile da Pesada tenha sido o primeiro evento a reunir um público considerável, na periferia do Rio de Janeiro já ocorriam festas menores nas quais a música *soul* negra estadunidense era veiculada.

Figura 18 – Richard Roundtree como Shaft, filme de 1971.



Fonte: Disponível em: <https://posteritati.com/poster/25525/shaft-original-1971-us-scene-card>. Acesso em 07/08/2024.

Sonia Maria Giacomini (2006) aponta que o elemento mais significativo para os frequentadores da *Noite do Shaft* era a exibição de cenas do filme em telões ao longo da festa, intercaladas com imagens dos próprios frequentadores. Esse recurso criava um jogo de identificação poderoso: ao se verem projetados ao lado de heróis negros, os jovens experimentavam um sentimento de orgulho coletivo e pertencimento. “O *soul*, como movimento, funda-se na descrença e decepção frente às promessas de uma perspectiva integracionista do negro na sociedade brasileira” (Giacomini, 2006, p. 196). A celebração da negritude, antes restrita a espaços mais íntimos, tornava-se pública e performática. Esse processo também alterou profundamente o perfil do clube. O caráter elitista dos primeiros anos, e integracionista dos tempos subsequentes, deu lugar a uma massificação: o Renascença passou a reunir um grande número de frequentadores negros que se reconheciam na música, nas danças e, sobretudo, na estética. A apresentação pessoal continuava sendo central, mas já não se baseava nos padrões brancos de respeitabilidade, e sim em uma estética que exaltava os traços, os cabelos e os estilos corporais negros como símbolos de beleza, liberdade e afirmação identitária.

Figura 19 – Caderno de Cultura do Jornal do Brasil apresentando os bailes negros ao grande público.



Fonte: Jornal do Brasil, nº 00100, 1976, p.1 – Hemeroteca Digital.

Em julho de 1976, a repórter Lena Frias e o fotógrafo Almir Veiga assinavam pelo caderno de cultura do Jornal do Brasil uma reportagem que se tornou histórica. A matéria fazia uma grande imersão no universo dos bailes das periferias cariocas frequentados, majoritariamente, pela população negra. Com o título “Black Rio O Orgulho (importado) de ser negro no Brasil” (figura 19), Lena Frias apresentava ao grande público um movimento que já dominava os bairros periféricos da cidade do Rio de Janeiro, os transformando em “verdadeiros pedaços do Harlem”. Naquele momento, a jornalista batizava como “Black Rio” os bailes movidos pela música *soul*, denominação que persiste até os dias atuais. Em uma descrição bem minuciosa, Frias apresenta ao Brasil os hábitos de lazer da juventude negra carioca, concedendo uma atenção especial ao visual dos frequentadores dos bailes: “Sapatos, roupas, chapéus especiais. O maior sonho de cada *black* é lançar, isto é, apresentar uma roupa ou um detalhe original no vestir, para ser imitado pelos demais” (Frias, 1976, p. 6). Um aspecto interessante da reportagem é o destaque aos hábitos de consumo que mobilizaram aqueles jovens negros:

Os pisantes de três, quatro andares feitos à mão, modelos especiais, custam de Cr\$ 250 a Cr\$ 600 nas lojas do Souza e do Pinheiro, no centro da cidade e em Madureira; Só a filial do Pinheiro na galeria São Luis, em Madureira, está vendendo, por semana, cerca de 500 pares de sapatos especiais para os black. . . Calçam pisantes brancos, ou, o que é mais comum, coloridos – rosa, rosa e roxo, amarelo ovo, verde limão, azul e creme,

lilás, todas as combinações imagináveis. (Frias, 1976, p. 4).

Os bailes *soul* reconfiguram o universo do lazer do jovem negro e a estética neles praticada desperta novos desejos de compra neste grupo. Afinal, “não é suficiente ser *soul*: é necessário, indispensável mesmo anunciar essa condição através de sinais externos que permitam, de um lado, o reconhecimento pelos iguais, e, de outro, a afirmação da especificidade junto aos diferentes” (Giacomini, 2006, p. 199). O salário mínimo no Brasil em julho de 1976 era 768 cruzeiros, tornando significativos os valores gastos com a apresentação para os bailes. Para uma população com poucos recursos financeiros, os gastos com itens de moda não eram um luxo superficial, mas um investimento simbólico. André Diniz (2022) observa que os jovens juntavam o pouco dinheiro que possuíam ou contraíam dívidas que precisavam de meses para serem quitadas, tudo para comparecer às noites de festa com um visual único e admirável. Embora voltado à análise do consumidor negro estadunidense, o argumento de Tom Burrell (2010) oferece uma interpretação que pode ser útil também para o contexto brasileiro. Para a população negra, o consumo funciona como um caminho para elevar a autoestima e afirmar a própria humanidade, numa sociedade que historicamente a tratou como mercadoria. O fato é que, pela primeira vez os negros tinham acesso a produtos que valorizavam a sua beleza natural, identificando-os enquanto grupo. Sobre a inserção da população negra no mercado de consumo brasileiro, citamos Nilma Lino Gomes:

[...] a inserção da população negra no mercado de consumo e o estatuto do negro como um “consumidor” revela certo nível de mobilidade social desse grupo étnico-racial se considerarmos a forma como ele era tratado durante o regime da escravidão: uma mercadoria a ser comprada e vendida. No contexto da escravidão, os símbolos étnicos e o corpo negro estavam fora do padrão estético hegemônico da época. O processo de emancipação de escravizado a liberto e, deste último, a cidadão é lento e complexo. Tornar-se cidadão e consumidor acrescenta maior densidade e complexidade, trazendo novas problematizações para a relação regulação-emancipação da estética e da beleza negra. ... (Gomes, 2011, p. 55).

Os anos 1970 no Brasil são marcados pelo “milagre econômico”, um período de relativo crescimento econômico que atingiu, primordialmente, as classes altas e médias. O aumento da circulação de capital e o surgimento das vendas à crédito fizeram com que as oportunidades de emprego se ampliassem para as classes subalternas e, com isso, a juventude negra tinha maiores possibilidades de adquirir discos e roupas novas. Helena Abramo (1994, p. 61) observa que o crédito ao consumo nesse período não se restringia a bens duráveis, alcançando também as lojas especializadas em roupas e adereços presentes tanto nos circuitos comerciais mais nobres quanto naqueles destinados à população de menor renda. Esse acesso ao vestuário representava uma ruptura com a lógica patrimonial que, segundo McCracken (2015) organizava o consumo das gerações anteriores como um empreendimento coletivo voltado à acumulação e à transmissão de bens ao longo do tempo. Para essa juventude, investir no visual dos bailes significava romper com a lógica acumulativa das gerações anteriores em favor de uma afirmação coletiva de identidade

no espaço do lazer. Entretanto, o rápido fracasso do milagre também deixou evidente que as oportunidades entre brancos e negros no Brasil eram muito diferentes. McCann (2002) entende que esse é um dos motivos que levou a juventude negra a “exercer seu novo poder de mercado de uma forma que enfatizasse a contestação aparente da estrutura social predominante e seus rituais e práticas”(McCann, 2002, p. 50, tradução nossa)⁴⁴.

A moda que emerge nos bailes de estilo *soul* é uma mescla da tradição negra de se vestir bem, de se apresentar da melhor forma em público, com a inovação do estilo natural baseado na influência de artistas estadunidenses e de elementos africanos. Luciana Xavier Oliveira observa que:

Quanto mais elaborada a roupa, mais próxima ela estava da indumentária dos ídolos negros americanos, o que enfatizava o acesso a diferentes informações e a criatividade individual, além de ostentar um certo poder aquisitivo que concedia aos participantes da cena black um capital cultural e simbólico distintivo (Oliveira, 2018, p. 215).

O terno, cujo uso pela comunidade negra ao longo das décadas anteriores havia funcionado como estratégia de respeitabilidade e disputa por reconhecimento dentro dos códigos brancos de distinção, recebe nos bailes *black* uma reelaboração radical. Cores vivas, texturas inusitadas e adereços como chapéus, boinas, joias e bengalas recompõem sua linguagem formal segundo uma estética própria, convertendo um símbolo historicamente associado à contenção e à adequação em instrumento de afirmação e excesso. As fotografias da Revista Manchete de setembro de 1976 registram esse universo: homens negros posam com ternos coloridos, chapéus e bengalas em frente ao salão, enquanto dentro do baile casais dançam com roupas de corte elaborado, sapatos plataforma e acessórios cuidadosamente escolhidos (figuras 20 e 21). As calças justas e os sapatos de solas bem altas, tudo pensado para deslizar nas pistas de dança, completavam uma silhueta que tinha no personagem Shaft sua referência mais imediata. Não importava o calor do Rio de Janeiro, grandes casacas e sobretudos eram peças fundamentais nas noites de festa, pois o desconforto climático era irrelevante diante da afirmação que aquele visual representava. Não havia grande diferença nas formas em que mulheres e homens se vestiam. Saias e vestidos deram lugar a versões femininas de ternos com coletes e gravatas, numa subversão de gênero que era também uma subversão da norma racial: apropriar-se de uma peça associada à respeitabilidade e reinventá-la em estética negra era um gesto simultaneamente estético e político. Os cabelos, iguais para homens e mulheres, podiam estar em pequenas tranças ou ao estilo natural, sem intervenção química, afirmando a textura original como valor. A maquiagem compunha o visual feminino a partir das referências de Aretha Franklin e Diana Ross: sobancelhas finas, sombras coloridas e olhos cuidadosamente delineados traduziam para o corpo das mulheres negras brasileiras a sofisticação das divas do *soul* estadunidense.

⁴⁴ No original: *It is not surprising, then, that they chose to exercise their new market power in a way that emphasized apparent contestation of the prevailing social structure and its rituals and practices.*

Figura 20 – Matéria da Revista Manchete de 11 de setembro de 1976.



Fonte: Revista Manchete, nº 1273, 1976, p.110,111 – Hemeroteca Digital.

Ainda em 1976, no mês de setembro, os bailes negros voltaram a atrair a atenção da imprensa nacional. A Revista Manchete (figuras 20 e 21) publicou uma reportagem assinada por Tarlis Batista e Antônio Rudge que, embora registrasse a magnitude dos eventos, assumia um tom de desprezo em relação ao lazer da juventude negra. O jornalista descrevia:

Um baile hoje consegue reunir até 15 mil pessoas, fortalecendo esse movimento dos negros do grande Rio e dos subúrbios cariocas, considerado por eles mesmos “musical e não contestatário”. E a adesão às fórmulas musicais fabricadas em linha de montagem, no exterior, dificilmente poderia sugerir algo além do mero conformismo de uma gente simples, despreparada talvez para resistir ao bombardeio dos modismos pela mídia - especialmente o rádio, a TV e o cinema (Batista, 1976, p. 111).

A crítica de Batista reforçava a ideia de que os bailes *soul* não passavam de modismos estrangeiros, reproduzidos por jovens suburbanos sem consciência política. Em outro trecho, o repórter ironizava as gírias criadas pelos frequentadores:

O grande Rio e os subúrbios cariocas, antes adeptos retardatários dos modismos de Ipanema, de repente se dão ao luxo até de criar suas próprias gírias, ainda que sejam às vezes a mera repetição de palavras estrangeiras numa pronúncia equivocada (Batista, 1976, p. 112).

As práticas culturais desses jovens eram, assim, sistematicamente desqualificadas. Na visão expressa pela reportagem, a juventude negra estaria condenada a copiar padrões externos,

sem capacidade de inovação ou agência. Tal leitura não apenas invisibilizava o caráter criativo e afirmativo dos bailes, mas também projetava sobre eles os preconceitos de classe e raça vigentes na sociedade brasileira dos anos 1970, disfarçados de uma suposta preocupação com a preservação da cultura nacional.

Figura 21 – Matéria da Revista Manchete de 11 de setembro de 1976.



Fonte: Revista Manchete, nº 1273, 1976, p.112,113 – Hemeroteca Digital.

Percebemos tanto na reportagem de Lena Frias quanto na matéria de Tarlis Batista uma ênfase no aspecto “importado” do movimento *soul* dos bailes cariocas. Há uma crítica naquilo que seria a assimilação de ideias e modismos estrangeiros que estavam substituindo o que seria uma cultura genuinamente nacional. Havia, ainda, uma preocupação com a possível alienação dos jovens negros e o afastamento das tradições afro-brasileiras, consideradas genuinamente nacionais. Luciana Xavier de Oliveira (2018) observa que, independentemente da orientação política, os críticos compartilhavam um mesmo desprezo pelos frequentadores dos bailes, cuja legitimidade cultural era constantemente questionada. O movimento era rotulado como “despolitizado”, incapaz de produzir inovação ou consciência social. André Diniz (2022) acrescenta que tanto nacionalistas à direita quanto militantes à esquerda reproduziam esses preconceitos, revelando o conservadorismo generalizado da sociedade brasileira dos anos 1970. Nessa lógica, a juventude negra parecia condenada a ocupar apenas um lugar: o da representação do samba como única forma aceitável de contribuição cultural.

A ascensão da música e da estética *soul* nas rotinas de lazer dos jovens negros gerou, ainda, outras críticas de diferentes grupos da sociedade brasileira. A afirmação de um orgulho

genuíno da raça contrastava diretamente com a ideia de democracia racial que reinava no Brasil desde as primeiras décadas do século XX. Essa forma de representação social pressupõe que a cultura brasileira é resultado do encontro dos diferentes povos que fundaram o país. Desta forma as relações raciais no Brasil seriam harmônicas, sem os confrontos e desigualdades que marcaram, por exemplo, a experiência do negro estadunidense. Sobre esse mito a historiadora Lília Moritz Schwarcz (1998) observa:

Por fim, na representação vitoriosa dos anos 30, o mestiço transformou-se em ícone nacional, em símbolo de nossa identidade cruzada no sangue, sincrética na cultura, isto é, no samba, na capoeira, no candomblé, no futebol. Redenção verbal que não se concretiza no cotidiano, a valorização do nacional é acima de tudo uma retórica que não tem contrapartida na valorização das populações mestiças discriminadas. Nesses termos, entre o veneno e a solução, de descoberta a detração e depois exaltação, tal forma extremada e pretensamente harmoniosa de convivência entre os grupos, foi, aos poucos, sendo gestada como um verdadeiro mito de Estado [...] quando a propalada ideia de uma “democracia racial”, formulada de modo exemplar na obra de Gilberto Freyre, foi exaltada de maneira a se menosprezar as diferenças diante de um cruzamento racial singular (Schwarcz, 1998, p. 178).

Esse mito operava como uma espécie de cortina de fumaça que ocultava as desigualdades raciais. Bastide (1983) identifica dois padrões de preconceito racial existentes no continente americano: o primeiro caracterizado pela brutalidade e segregação, observado no contexto estadunidense e o segundo característico do Brasil, onde se percebe que os laços da condição de servidão não foram rompidos. Desta forma, não houve um rompimento nas hierarquias de poder no Brasil e, para conseguir reconhecimento, o negro precisa se aproximar dos valores aristocráticos brancos. Neusa Santos Souza aponta que, na sociedade livre, ser cidadão era ser branco. Os trabalhos respeitáveis e bem remunerados eram os reservados aos brancos que recebiam sempre os melhores tratamentos. Nesse sentido, pareceu natural aos negros querer se assemelhar aos brancos, mesmo que para isso tivessem que negar suas origens. Para complicar ainda mais a situação, entre o branco e o negro existem uma infinidade de tonalidades de pele e, quanto mais clara essa fosse, mais próximo o sujeito estava de usufruir dos privilégios sociais disponíveis (Souza, 2021). O antropólogo Roberto DaMatta (1997) ressalta que as relações sociais no Brasil são caracterizadas por uma ideologia de mistura e ambiguidade em que a figura do mestiço é valorizada e categorizada como um perfeito exemplar da integração dos povos em território nacional. DaMatta (1997) acrescenta que, na sociedade brasileira, as pessoas ficam mais claras, ou mais escuras, de acordo com suas atitudes, sucesso e até mesmo seus relacionamentos. Com esses conceitos tão arraigados na mentalidade brasileira, o surgimento de um movimento em que os negros exploram suas particularidades e celebram suas diferenças atraiu a desconfiança dos militares no poder que temiam a eclosão de uma revolta com cunho racial no país.

Dentro da lógica repressiva da ditadura, o racismo era oficialmente negado e as associações negras que surgiram ao longo da década de 1970 precisaram se apresentar como entidades culturais para sobreviver, dedicadas a exaltar heranças africanas por meio de eventos artísticos

e comemorativos. Segundo Petrônio Domingues (2007, p. 112), “tais iniciativas, além de fragmentadas, não tinham um sentido político de enfrentamento com o regime”. Foi apenas em 1978 que o Brasil voltou a contar com um movimento negro nacionalmente organizado e com articulações políticas consistentes. O MNU (Movimento Negro Unificado) surgiu como uma resposta a dois episódios de racismo que marcaram São Paulo: a expulsão de quatro jovens negros do Clube de Regatas Tietê e a morte de Robson Silveira da Luz, trabalhador e pai de família negro, preso e torturado até a morte. Esses eventos levaram duas mil pessoas a protestarem nas escadarias do Teatro Municipal em São Paulo e suscitaram apoio de associações em todo o país. Começavam assim as articulações em torno da criação de uma entidade para defender os direitos da população negra brasileira. Desde sua fundação, o MNU “entende como negro todo aquele que possui na cor da pele, no rosto ou nos cabelos, sinais característicos dessa raça” (MNU, 1978), conseguindo agregar representantes em todo o país. João Batista Félix (2000) considera que a tentativa de se identificar o negro brasileiro como uma das maiores contribuições do MNU para a sociedade brasileira. O autor ainda acrescenta que o movimento conseguiu aproximar a luta de classes da questão racial considerando que “a condição sócio-econômica da população negra brasileira era fruto da exploração de classe em conjunto com a sua origem étnica” (Félix, 2000, p. 42). Michael Hanchard (2001) acredita que os bailes *black* proporcionaram a identificação dos negros no Brasil a partir de uma expressão cultural própria, que não era africana ou afro-brasileira. “Assim, os estilos de penteado e de indumentária tornaram-se importantes não apenas por suas representações simbólicas, mas por sua associação com uma identidade coletiva que não podia ser definida exclusivamente nos limites do Brasil” (Hanchard, 2001, p. 136). Dessa maneira, os bailes funcionaram como terreno fértil para a articulação de um orgulho racial que, mais tarde, seria canalizado pelo MNU em termos políticos. A estética, a música e o lazer tornaram-se pontos de partida para a discussão de questões estruturais que seriam cruciais na formação de um movimento negro combativo e unificado no Brasil.

Verena Alberti e Amílcar Araújo Pereira (2005) identificam que o rompimento com o mito da democracia racial foi um dos principais motores para a adesão dos negros ao movimento político organizado. A consciência da negritude, segundo eles, emerge de experiências individuais que se transformam em tomadas de posição política: “essas experiências ocorrem, primeiro, em âmbito pessoal, para, em seguida, se transformarem em formas de luta para a sensibilização de outros negros e de brancos” (Alberti; Pereira, 2005, p. 3). Um exemplo emblemático é o relato da maranhense Maria Raimunda Araújo, em entrevista concedida ao projeto “História do Movimento Negro no Brasil”. Ao recordar sua aproximação com o movimento *Black Rio*, ela revela como a estética *soul* foi determinante para sua autoidentificação como negra:

[...] foi no final dos anos 1960, que já estava o movimento black Rio: na Zona Norte, eles já estão todos com aqueles cabelos enormes, passavam perto de mim e cumprimentavam. . . Pronto, aí eu comecei a ver que eu estava relacionada de fato com uma comunidade. E achando aquilo muito bonito. Mas eu disse: “Mas no Maranhão. . .” Porque eu ia para o Rio e passava uns três meses, porque professora tinha uns três meses. Quando retornei, o cabelo já estava bem carapinha. Aí foi um choque. Eu acabei

sendo a primeira mulher negra a usar o cabelo assim natural. Aí sim. . . [. . .] Chamava a atenção e eu era agredida. Me davam vaia na rua: “Êh mulher, de onde saiu isso?” [. . .] Camelô, que chamavam nesse tempo de marreteiro, esses vendedores da rua, todo mundo se achava no direito de me vaiar: “É hippie?!” Mas aí eu entro na universidade, as pessoas dão força, eu vou participar de um grupo de teatro, que é o Laborarte. Aí eu vou ter mais força é dessas pessoas: “Que legal. Está igual à Ângela Davis.” Essas pessoas que tinham acesso à informação já viam a minha aparência vinculada com o movimento negro americano. É bem verdade, eu disse: “Eu estava fazendo, por enquanto, o ‘meu movimento’”. Era isolado. Mas aí eu já começava a pensar: “Eu tenho que fazer alguma coisa. Isso é mais sério do que pensam” (Alberti; Pereira, 2005, p. 4-5).

O testemunho de Maria Raimunda demonstra o quanto o simples gesto de assumir o cabelo natural podia transformar-se em uma experiência de enfrentamento, vivida de formas distintas conforme o contexto: no Rio de Janeiro, ela encontrou acolhimento em uma comunidade que já afirmava sua estética negra; no Maranhão, enfrentou hostilidades e agressões. É significativo o fato de que ela própria não se enxergava como parte de um movimento mais amplo, referindo-se ao que fazia como “meu movimento”. Foi o reconhecimento dos outros, em particular a comparação com Angela Davis feita por aqueles que tinham acesso às informações sobre o movimento negro estadunidense, que a conectou a algo coletivo e transnacional. Esse episódio demonstra o que analisamos anteriormente sobre a circulação da imagem de Davis pelo Atlântico Negro: sua fotografia não apenas simbolizava resistência, mas produzia identificações concretas, aproximando experiências vividas em realidades muito diferentes e revela que a estética *soul* conseguia construir pertencimento coletivo antes mesmo de qualquer articulação política consciente.

Esse movimento não passou despercebido pelos militares. O historiador Lucas Pedretti (2022), a partir de documentos da ditadura, demonstra que os bailes *soul* eram monitorados de perto pelos órgãos de informação, que chegaram a infiltrar agentes nesses espaços. A preocupação oficial era que esses eventos servissem de base para o surgimento de células radicais inspiradas nos Panteras Negras⁴⁵, André Diniz (2022) confirma que, desde 1970, os bailes eram objeto de constante vigilância. O alvo principal da repressão era a estética: cabelos, roupas e apresentações vistas como ameaçadoras à “ordem racial” pregada pela ditadura. O depoimento do DJ Jailson ilustra esse cotidiano de violência:

Passávamos horas armando os nossos blackões, na frente do espelho, com vários macetes (laquê, parafina – para fios de cabelos mais finos – e banhos que perfumavam o cabelo com folhas de eucalipto) e, na maioria das vezes, antes de entrar nos bailes eles desmanchavam nossos penteados e mexiam violentamente nas nossas cabeleiras para nos revistar. Aquilo era aviltante mesmo (Peixoto; Sebadelhe, 2017, 81-82).

Woodward (2000) pontua que a identidade é relacional, ou seja, ela precisa do outro para existir. Dessa forma, identidade e diferença são conceitos que caminham juntos. Quando um sujeito se distingue, está afirmando a sua unicidade. E, da mesma forma que a diferença ressalta a

⁴⁵ Os Panteras Negras eram uma organização que pretendia defender, através da força, o direito dos negros estadunidenses.

identidade, ela também é usada para excluir ou marginalizar determinado grupo. O momento de afirmação e orgulho de ser negro, celebrado a partir dos bailes *soul*, será alvo de desconfiança. A polícia via no orgulho negro uma potencial ameaça e, mais uma vez, o corpo negro será vigiado e perseguido. No Relatório de Pesquisa: Colorindo Memórias e Redefinindo Olhares, da Comissão da Verdade do Rio de Janeiro (2015) a professora Thula Rafaela de Oliveira Pires observa que o exercício de liberdade e autoaceitação proposto pelo movimento *Black Rio* ia de encontro aos interesses repressores da ditadura militar. Ainda assim, quanto mais o regime aumentava a perseguição aos “*blacks*” mais se expandiram os cabelos crespos, as roupas e sapatos exuberantes “desconstruindo as imagens naturalizadas de subserviência e subalternidade” (Pires, 2015, p. 39). Mesmo que não intencional, a estética *soul* era uma manifestação política e incomodava. Tanto que os apreendidos eram levados a retomar “a postura que nunca deveriam ter deixado de ter: cabelos raspados, aparência uniforme, olhar desviado para baixo, de preferência, invisíveis” (Pires, 2015, p. 39).

Esse quadro demonstra que, mesmo sem uma articulação partidária, a estética *soul* configurava uma forma de política. O corpo negro estilizado se transforma em um território de disputa simbólica, capaz de desafiar, no plano do cotidiano, os mecanismos de controle racial e social da ditadura. Essa dimensão política da aparência nos mostra como práticas de lazer, inicialmente vistas apenas como expressão cultural ou consumo juvenil, podiam se converter em plataformas de contestação. Ao ocupar os bailes, reinventar a moda e reivindicar a beleza negra, os jovens *soul* não apenas redefiniam padrões estéticos, mas construíam as bases simbólicas e afetivas sobre as quais, anos mais tarde, o movimento negro organizado se ergueria. O que os militares tentaram suprimir ao desmanchar penteados e perseguir os frequentadores dos bailes era esse processo de reconhecimento coletivo, a consciência de que ser negro era, também, uma forma de estar no mundo e de disputar seu lugar nele. Esse processo, no entanto, não se encerrou nos subúrbios cariocas nem ficou restrito ao Brasil.

Em São Paulo, a Chic Show, equipe de som fundada por Luiz Alberto da Silva, o Luizão, em 1968 no bairro de Pinheiros, construiu ao longo dos anos 1970 um circuito de bailes *black* que funcionava segundo a mesma lógica de afirmação coletiva, mas em escala e estrutura organizacional progressivamente maior. Nos Estados Unidos a estética *soul* se desenvolvia por outro meio, a partir do programa televisivo *Soul Train*. Criado por Don Cornelius, o programa foi ao ar pela primeira vez em agosto de 1970, na emissora local WCIU-TV de Chicago. Em outubro de 1971, passou a ter exibição nacional, consolidando-se como um programa independente das grandes redes de televisão. Ao longo de 35 anos foram produzidos mais de 1.100 episódios (Lehman, 2008). A proposta de Cornelius partia de uma premissa simples e significativa: naquele momento, quando o *Soul Train* passou a ser transmitido para diferentes cidades dos Estados Unidos, era a primeira vez que muitas pessoas viam afro-americanos ocupando o centro de um programa de entretenimento televisivo (Questlove, 2013, n.p.). A importância do programa, no entanto, não se explica apenas por sua longevidade ou alcance. O *Soul Train* era um espaço de reorganização da visibilidade negra na televisão, deslocando os termos pelos quais essa

presença havia sido historicamente construída. Em contraste com representações marcadas pela subordinação ou pela caricatura, o programa colocava em circulação imagens de sujeitos negros associados à elegância, à sofisticação e ao domínio de códigos estéticos próprios. Essa mudança não eliminava as tensões presentes na indústria cultural, mas produzia um efeito importante ao inscrever o corpo negro em um novo espaço onde a aparência, postura e performance se articulavam como formas de reconhecimento.

A dimensão estética do *Soul Train* era inseparável de sua dimensão política, e a moda funcionava como um de seus principais vetores de afirmação. Como observa George (2014, n.p. tradução nossa): “a santa trindade do apelo do *Soul Train* era música, dança e moda”, indicando que a construção visual do programa era tão central quanto suas apresentações musicais. Tanto os dançarinos quanto os artistas convidados exploravam uma estética exuberante, amplamente imitada e parodiada, mas dificilmente reproduzida em sua totalidade. As calças de cintura alta sem costura lateral, cortadas para permitir total liberdade de movimento e usadas com camisas bufantes de colarinho aberto, compunham o visual masculino mais característico da primeira metade dos anos 1970. Os sapatos plataforma de camurça sintética, as listras e bolinhas nos tecidos, as jaquetas de couro e os cintos largos completavam uma gramática visual que afirmava a negritude como espetáculo de si mesma. A composição dos trajes frequentemente incluía pares que vestiam roupas coordenadas, o que contribuía para intensificar a dimensão coletiva da apresentação. Como recorda o estilista Todd Oldham:

Começou a tornar aceitáveis coisas como roupas mais justas para homens e algumas dessas cores. Quer dizer, as cores são meio bizarras. É difícil convencer as pessoas a usarem terninhos verde-limão hoje em dia. Era muito mais fácil naquela época, aparentemente. Sempre havia um estilo clássico e simples nas roupas do *Soul Train*, mas sempre havia um detalhe incomum, como alguns bordados. Sempre tinha alguma coisa do tipo “visitei Marrocos”. E aí vinham as cores. Tudo era exagerado demais. Cores estranhas, fora do comum. Tipo um pâncreas gigante no palco. Não sei se era por questões de decoro ou o que exatamente influenciava as decisões das pessoas, mas era uma abordagem muito mais livre. Era ousado, mas eles não pareciam se preocupar tanto em ser aceitáveis (Oldham, apud George, 2014, n.p., tradução nossa)⁴⁶.

Os cabelos crespos volumosos constituíam o elemento mais diretamente associado à afirmação política, funcionando como um marcador visível de orgulho racial. Segundo o especialista em moda Lloyd Boston (George, 2014, n.p.), o afro operava como “um dispositivo nivelador” que permitia conexões entre afro-estadunidenses naquele período. Paralelamente, o programa não apresentava uma estética homogênea. Nas primeiras temporadas, conviviam jovens com cabelos naturais e outros com cabelos alisados, revelando um espaço em que diferentes

⁴⁶ No original: *It started making acceptable things like tighter clothes on men and some of those colors. I mean the colors are kind of freaky. It's hard to talk people into wearing lime pantsuits now. It was a lot easier at that time, apparently. There was always a kind of simple classic form with the clothes on Soul Train, but there was always a kind of unusual detail, like some of the embroideries. Always had some sort of 'I visited Morocco' thing going on. And then there were the colors. Everything was so seriously turned up. Like weird, off colors. Like a giant pancreas on the stage. I don't know if it was propriety or what exactly made people's decisions, but it was a much more free approach. It was daring, but they didn't seem to be as concerned at trying to be acceptable.*

referências de beleza e pertencimento eram negociadas.

Figura 22 – Anúncios publicitários das linhas *Ultra Sheen* e *Afro Sheen*, desenvolvidas pela *Johnson Products Company* nas décadas de 1960 e 1970.



Fonte: Montagem da autora. Disponível em: <https://newpittsburghcourier.com/2023/10/15/detangling-the-roots-and-health-risks-of-hair-relaxers/>. <https://www.inquirer.com/arts/books/afro-sheen-george-johnson-hilary-beard-20250406.html>. Acesso em 24/04/2026.

Igualmente significativos eram os comerciais veiculados durante o programa, produzidos pela *Johnson Products* para as linhas *Ultra Sheen* e *Afro Sheen* (figura 22). Desenvolvidas ao longo das décadas de 1950 e 1960, essas linhas consistiam em produtos capilares voltados ao público negro, com funções e significados distintos. A linha *Ultra Sheen* era composta principalmente por alisantes químicos, óleos e pomadas destinados à modificação da textura do cabelo crespo, alinhando-se a padrões estéticos associados à respeitabilidade e à inserção social. Já a linha *Afro Sheen*, lançada no final dos anos 1960, oferecia produtos voltados ao cuidado do cabelo natural, como sprays hidratantes, shampoos e cremes modeladores, acompanhando a valorização estética promovida pelo movimento *Black Power*. Como observa Questlove (2013, n.p., tradução nossa), “a genialidade de Don era que ele estava vendendo afrocentricidade em uma garrafa e nós estávamos comprando às toneladas”⁴⁷, em um movimento que articulava estratégia comercial e apoio comunitário. Pela primeira vez, a publicidade televisiva estadunidense direcionava-se ao

⁴⁷ No original: *Don's genius was that he was selling Afrocentricity in a bottle and we were buying it up by the ton.*

público negro não como destinatário de mensagens de embranquecimento, mas como consumidor de uma estética que celebrava sua própria identidade, abrindo espaço para roteiristas, atores, diretores, produtores e agências de publicidade negras (Questlove, 2013, n.p.). O *Soul Train* era mais que um programa de televisão, servindo como um laboratório de estilo, onde a juventude negra estadunidense elaborava, em tempo real e diante de milhões de espectadores, os termos de sua própria imagem.

No Brasil, um processo análogo se desenvolveu fora das telas de televisão, nos salões e ginásios que abrigavam os bailes *black* paulistanos. A Chic Show, fundada por Luiz Alberto da Silva, o Luizão, em 1968, no bairro de Pinheiros, em São Paulo, constitui o exemplo mais expressivo desse movimento. Surgida de forma modesta, com equipamentos de som improvisados e festas realizadas em quintais e salões alugados em diferentes bairros da cidade, a equipe passou por um processo gradual de profissionalização ao longo dos primeiros anos da década de 1970 (Félix, 2000). O nome escolhido por Luizão traduzia o projeto cultural que ele imaginava. Chic Show era um “título pomposo”, como ele mesmo definia, porque o público que frequentava seus bailes era formado por uma nova geração, com um gosto musical diferente e mais sofisticado (Félix, 2000, p. 45). Essa pretensão de elegância não era um simples capricho comercial. Ela traduzia a consciência de que a juventude negra paulistana merecia espaços de lazer à altura de sua sofisticação cultural e estética, espaços que a televisão brasileira e os circuitos de entretenimento dominantes simplesmente não ofereciam. Em 1975, a Chic Show realizou sua maior aposta até então ao organizar um baile-show no ginásio da Sociedade Esportiva Palmeiras. A diretoria do clube impôs uma condição: caso ao menos dez mil pessoas não comparecessem, o espaço não voltaria a ser alugado. Compareceram dezesseis mil. O sucesso daquela noite, com Jorge Ben⁴⁸ como atração principal, deu início a uma série de eventos mensais que passaram a reunir nomes como Tim Maia, Gilberto Gil, Djavan, Sandra de Sá e, em 1977, James Brown, seguido de Gloria Gaynor e Earth, Wind & Fire (Félix, 2000, p. 46). Esses shows internacionais, com periodicidade bimestral, eram mais do que um simples entretenimento, eram afirmações de que a comunidade negra paulistana tinha acesso, por seus próprios meios e espaços, aos maiores nomes da música negra mundial sem depender das emissoras de televisão ou das grandes produtoras para isso.

A experiência da Chic Show revela como os bailes *black* paulistanos funcionavam simultaneamente como espaço de lazer, afirmação identitária e empreendimento econômico. Como observa D’Allevedo (2017, p. 119), a equipe adotou progressivamente uma estrutura organizacional próxima à de uma empresa, com divisão de funções, equipe fixa e uma estratégia de expansão que a transformou na maior equipe de bailes de São Paulo. A aquisição de uma sede própria em 1981, posteriormente convertida no Clube da Cidade após um ano de reformas e inaugurada em 1982 no bairro da Barra Funda, consolidou esse projeto. A Chic Show tornava-se, assim, a única equipe de bailes *black* paulistana com sede própria, o que lhe garantia, nas palavras de seu fundador, maior autonomia em relação às demais (Félix, 2000, p. 43). Ao final dos anos

⁴⁸ O cantor e compositor Jorge Ben, um dos principais nomes da música popular brasileira nas décadas de 1960 e 1970, adotou oficialmente o nome artístico Jorge Ben Jor em 1989, pelo qual é mais conhecido atualmente.

1980, o empreendimento já contava com quarenta e oito funcionários registrados, gravadora própria, dois programas de rádio e múltiplos espaços de evento (Félix, 2000, p. 47). De um baile realizado em quintais em Pinheiros, a Chic Show havia se transformado em um complexo de entretenimento que estruturava o lazer negro paulistano em uma escala sem precedentes na história da cidade. O que tornava esses espaços politicamente significativos não era apenas a sua escala. Os frequentadores dos bailes da Chic Show e da Zimbabwe construíam sua apresentação pessoal com atenção e investimento, numa relação com o visual que refletia o peso simbólico daqueles espaços (Félix, 2000, p. 12). Vestir-se para o baile era, como já analisamos anteriormente a propósito dos bailes cariocas, um gesto que ultrapassava a dimensão estética para se tornar uma declaração de pertencimento e de afirmação racial. A diferença em relação ao contexto carioca residia sobretudo na escala e na estrutura organizacional desses eventos. Os bailes paulistanos operavam como empreendimentos culturais negros capazes de mobilizar dezenas de milhares de pessoas e de constituir um circuito relativamente autônomo, em um cenário onde a televisão brasileira ainda não oferecia espaços equivalentes de visibilidade para a população negra. Nesse cenário, os bailes da Chic Show não se configuravam apenas como eventos musicais, mas como espaços privilegiados de elaboração e exibição de estilos. Assim como no *Soul Train*, a experiência do baile envolvia uma atenção cuidadosa à aparência, onde roupas, penteados e acessórios eram parte constitutiva da forma de participar daquele ambiente. Frequentar esses espaços implicava apresentar-se de acordo com determinados códigos estéticos, que valorizavam a elegância, a combinação de peças e o domínio de uma linguagem visual compartilhada. Calças de corte ajustado, camisas abertas, vestidos marcados ao corpo, sapatos bem cuidados e cabelos estilizados compunham um repertório que articulava referências internacionais da estética *soul* com interpretações locais.

Figura 23 – Nelson Triunfo em baile da Chic Show no Palmeiras



Fonte: Foto: Penna Prearo/Divulgação. Disponível em: <https://musicnonstop.uol.com.br/chic-show/>. Acesso em 23/04/2026.

A fotografia apresentada na figura 23, que tem Nelson Triunfo⁴⁹ como protagonista, demonstra como o baile era um espaço de visibilidade compartilhada. Os penteados volumosos, as roupas cuidadosamente compostas e a concentração dos olhares indicam que a aparência participava ativamente das relações ali estabelecidas. Não se tratava apenas de ouvir música ou dançar, mas de ver e ser visto, de circular entre pares e afirmar pertencimento por meio do corpo vestido. Nesse processo, a multidão não diluía o indivíduo, mas criava as condições para sua afirmação, tornando a presença algo a ser construída e reconhecida coletivamente. Tal como no *Soul Train*, o estilo não se restringia ao vestuário, mas envolvia postura, gestualidade e formas de ocupação do espaço. A pista de dança, os corredores e as áreas de convivência funcionavam como passarelas informais, nas quais a juventude negra paulistana experimentava, ajustava e consolidava referências estéticas próprias. Ao fazê-lo, esses bailes contribuíam para a construção de um estilo compartilhado e moda, corpo e sociabilidade se articulavam como formas de afirmação e negociação identitária.

A dinâmica observada nesses bailes permite compreender que a visibilidade ali produzida não era apenas circunstancial, mas resultado de uma construção coletiva que respondia a limitações mais amplas nos modos de representação da população negra. O paralelo com o

⁴⁹ Nelson Triunfo é dançarino, músico e educador, reconhecido como um dos pioneiros do hip hop no Brasil. Frequentador dos bailes black paulistanos e fundador do grupo Funk & Cia, participou da passagem da dança dos bailes para as ruas de São Paulo, contribuindo para a formação do movimento hip hop na cidade.

Soul Train, situado em outro contexto histórico e midiático, evidencia uma questão comum: a necessidade de criação de espaços nos quais as comunidades negras pudessem se ver e se afirmar segundo seus próprios termos estéticos e culturais. No Brasil, essa visibilidade se organizava no salão de baile; nos Estados Unidos, na tela de televisão. Em ambos os casos, o corpo negro em movimento, bem-vestido e consciente de sua aparência ocupava o centro da cena, justamente aquele que as estruturas de representação dominantes insistiam em invisibilizar ou distorcer. Nesse sentido, tanto o *Soul Train* quanto a Chic Show podem ser compreendidos como respostas práticas ao que Shohat e Stam (2006, p. 50) identificam como uma das contradições centrais da representação racial nas sociedades modernas: a mesma cultura dominante que consome e celebra figuras negras mantém reservas em relação à presença negra coletiva no espaço público. Esses espaços culturais atuavam, assim, como formas de disputa, afirmando que a visibilidade negra não era uma concessão da indústria cultural, mas uma conquista construída por e para a própria comunidade. À medida que a estética *soul* se consolidava como fenômeno de massa, a indústria cultural tratou de incorporá-la, neutralizando seu conteúdo político e transformando seus elementos visuais em tendência de consumo. Segundo bell hooks (2019), após a luta pelos direitos civis nos Estados Unidos, a negritude passou a ser tratada como *commodity*⁵⁰, o que significa que aquilo que distingue o povo negro é utilizado de forma superficial, como um produto qualquer. No contexto estadunidense esse processo se materializou na ascensão da discoteca. Como observa Questlove (2013, n.p., tradução nossa), “a música negra parou abruptamente quando a discoteca chegou”⁵¹. O novo gênero absorveu os elementos sonoros e visuais da *soul music*, mas os reconfigurou segundo uma lógica hedonista que privilegiava o espetáculo sobre a mensagem e o consumo sobre a afirmação identitária. O próprio *Soul Train* refletiu essa mudança. A partir da nona temporada, em 1976, Don Cornelius incorporou a estética da discoteca com bola de espelhos, palco de vidro iluminado e uma nova abertura que, nas palavras de Questlove (2013, n.p., tradução nossa), colocava o espectador “mais num estado de espírito de discoteca do que de *soul*”⁵². A dimensão política que marcara o programa em seus primeiros anos passava, assim, a conviver com as exigências do entretenimento comercial. No Brasil Pedro D’Allevedo (2017, p. 120) pontua que o crescimento das equipes de som paulistanas ao longo dos anos 1980 transformou empreendimentos que nasceram como expressão de uma comunidade em empresas de *show business* orientadas pela lógica da competição de mercado. A afirmação negra que havia animado os primeiros bailes de Luizão em Pinheiros convivía agora com as exigências de um mercado que reconhecia o valor econômico daquele público sem necessariamente compartilhar de seu conteúdo político. Como observam Shohat e Stam (2006, p. 50), vitórias culturais reais podem mascarar derrotas políticas, na medida em que a visibilidade conquistada pelos movimentos de

⁵⁰ *Commodities* são bens comercializados com pouco ou nenhum valor agregado. Produzidas em grande escala e negociadas em mercados globais, o preço de uma *commodity* é determinado pela oferta e demanda no mercado global e não por características específicas do produto.

⁵¹ No original: *It is my opinion that black music came to a screeching halt when disco arrived.*

⁵² No original: *The stage was a glass rectangle with spotlights underneath, and the animation put you more in a disco frame of mind than a soul frame of mind.*

afirmação negra é reapropriada pela cultura dominante e esvaziada de seu poder de contestação.

A trajetória paralela do *Soul Train* e da Chic Show revela que ambos funcionaram, cada qual a seu modo, como circuitos culturais voltados à produção de visibilidade negra segundo seus próprios termos, sem depender da validação dos meios de comunicação dominantes. O *Soul Train* operava por meio da televisão; a Chic Show, pelos salões de baile. Quando o hip hop emergiu, nos anos 1980, esses espaços já estavam estruturados como plataformas de circulação cultural e o acolheram antes mesmo de seu reconhecimento pela indústria. O *Soul Train* incorporou progressivamente o novo gênero, tornando-se um de seus principais vetores de difusão em escala nacional (George, 2014, n.p.), enquanto, no Brasil, os bailes paulistanos constituíram o primeiro espaço de contato sistemático entre o rap norte-americano e o público local. Equipes como a Zimbabwe chegaram a lançar coletâneas com grupos como Racionais MC's, Thaíde e DJ Hum e DMN (Félix, 2000, p. 11). Essa continuidade indica que tais espaços não se limitavam a um momento histórico específico, mas operavam como estruturas culturais capazes de se renovar e de incorporar novas linguagens da negritude à medida que surgiam. Mais do que simples veículos de difusão, eles funcionavam como ambientes de tradução e rearticulação estética, nos quais referências internacionais eram reinterpretadas à luz de experiências locais, mantendo ativa a relação entre estilo, pertencimento e produção de identidade.

2.4 Estilo, subjetividade e construção de si

A compreensão do estilo negro como dimensão constitutiva da experiência social e subjetiva exige o deslocamento de uma leitura que o reduz à aparência para reconhecê-lo como prática por meio da qual sujeitos elaboram formas de existir, se afirmar e se posicionar no mundo. Nesse sentido, vestir-se, arrumar o cabelo ou adotar determinados códigos estéticos não se limita a um gesto exterior, mas envolve processos complexos de produção de sentido nos quais o corpo se torna suporte de inscrição de identidades, valores e disputas. O estilo, assim, articula dimensões individuais e coletivas atuando como linguagem social e uma forma de construção de si. Essa articulação torna-se particularmente visível em contextos nos quais a aparência é atravessada por relações históricas de poder, como ocorre nas experiências negras marcadas pela herança da escravidão e pela persistência de hierarquias raciais. A imposição de padrões estéticos eurocêntricos produziu efeitos profundos na constituição da autoimagem de sujeitos negros, estabelecendo critérios de valor que ultrapassam o campo da aparência e incidem sobre a subjetividade (hooks, 2019). Dessa forma, o estilo emerge como campo de disputa, onde se confrontam normas impostas e práticas de ressignificação. Os casos analisados neste capítulo se inserem nessa tensão, tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos, o corpo vestido tornou-se arena de disputa, ora buscando aproximação com os códigos de respeitabilidade da ordem branca, ora recusando-os de forma explícita. Essa dinâmica, contudo, não se limitou ao eixo americano da diáspora africana. No mesmo período em que os bailes *soul* transformavam os subúrbios cariocas e o uniforme dos Panteras Negras redefiniam os sentidos do corpo negro nos Estados Unidos, outra

política do estilo se constituía a partir de dentro do continente africano, com uma lógica própria e uma radicalidade que as narrativas pan-africanistas raramente contemplavam.

A *Société des Ambianceurs et des Personnes Élégantes*, conhecida pela sigla SAPE, é um movimento de estilo urbano criado na República do Congo em meados dos anos 1950. Seus integrantes, os *sapeurs*, são homens que organizam sua vida em torno da elegância: ternos de alta costura, sapatos engraxados, acessórios cuidadosamente escolhidos e uma gramática gestual rigorosa que governa a maneira de andar, de cumprimentar e de se apresentar no espaço público. O nome da sociedade, que pode ser traduzido como Sociedade dos Animadores e das Pessoas Elegantes, remete à noção de ambiência, entendida como a capacidade de produzir efeitos no espaço social por meio da aparência. Como explica Angélica Adverse (2022, p. 31), a palavra *ambianceur* designa “o ato de resistir à miséria”, uma formulação que desde o início situa a elegância não como ornamento, mas como postura ética diante de condições adversas. Para compreender o que a SAPE significa como política do estilo é necessário entender a conjuntura política e histórica específica em que ela emergiu, pois é precisamente esse contexto que a distingue das práticas de afirmação estética analisadas nos subitens anteriores. A República do Congo é formada principalmente por três grupos étnicos: os *Kongo*, os *Mbochi* e os *Téké* (Bazanquisa, 1992, p. 151). A divisão não é apenas cultural, ela estrutura profundamente a vida política do país determinando quem pode ocupar o poder, como o espaço urbano é organizado e de que forma a herança colonial francesa é distribuída de maneira desigual entre os grupos. Os *Kongo*, que habitam majoritariamente o bairro de Bacongo em Brazzaville, foram historicamente os mais expostos à influência cultural francesa durante o processo de colonização, ocupando posições de prestígio na estrutura colonial e identificando-se simbolicamente com os referenciais da metrópole. Os *Mbochi*, oriundos do norte do país, ocupavam uma posição subalterna nessa hierarquia e foram, durante décadas, considerados os menos assimilados segundo os critérios coloniais. Já os *Téké* são excluídos do poder político porque os demais congoleses os consideram responsáveis pela colonização do país⁵³.

Essa estrutura foi radicalmente invertida em 1968, quando um golpe de Estado levou os militares *Mbochi* ao poder sob o comando do capitão N’Gouabi. A partir desse momento, e ao longo dos anos seguintes, o Congo passou por uma sucessão de governos militares *Mbochi* que impuseram um programa de ruptura com a herança cultural francesa: nomes de cidades foram substituídos por denominações pré-coloniais, empresas foram nacionalizadas e o país proclamou-se uma república socialista. Em 1977, após o assassinato de N’Gouabi, o coronel Sassou ascendeu ao poder, aprofundando ainda mais o controle militar *Mbochi* sobre o Estado (Bazanquisa, 1992, p. 154). É nesse contexto que os jovens do bairro de Bacongo inventam novos clubes e passam a se denominar *lutteurs*, lutadores, afirmando através do vestuário de luxo aquilo

⁵³ A exclusão dos *Téké* do poder político remonta ao tratado de paz assinado em 1880 entre o explorador francês Pierre Savorgnan de Brazza e Makoko, rei sagrado dos *Téké*, pelo qual o território foi simbolicamente cedido aos franceses. Vistos como os responsáveis pela colonização do país, passaram a ser identificados como “autóctones”, termo que no contexto colonial designava os povos originários considerados não assimilados pela cultura europeia, o que os privava do direito de representar politicamente o país.

que o poder político lhes negava: o reconhecimento, a distinção e a visibilidade pública. Assim, a lógica da SAPE não é a de uma afirmação de identidade africana ancestral, como a que animava o imaginário pan-africanista dos movimentos negros americanos. É uma estratégia de inversão simbólica que atua através do próprio legado colonial. Como analisa Rémy Bazanquiza (1992, p. 156) os *sapeurs* enunciavam com clareza seu posicionamento: “você têm o poder e o dinheiro. Nós temos a SAPE e a educação. É nossa forma de existir” (tradução nossa)⁵⁴. Em francês, *se sape* significa vestir-se com elegância. Ao reivindicar *la sape*, os jovens congolese defendiam, portanto, não apenas o movimento coletivo, mas também a capacidade de se vestir bem como forma de distinção e presença social. Essa afirmação explica a dimensão política do movimento, uma vez que o poder formal fora perdido, os *Kongo* transformaram a elegância em um campo alternativo de presença social.

O vestir-se elegantemente tornava-se uma forma de afirmar que a capacidade de distinção não pertencia exclusivamente aos que detinham as armas e os cargos, mas a quem dominava os códigos de outra hierarquia, aquela do gosto, da sofisticação e da presença corporal. As raízes dessa lógica remontam, contudo, às primeiras décadas da ocupação colonial. Segundo Gondola (1999, p. 21), a adoção do vestuário europeu pelos congolese é tão antiga quanto o próprio jogo de forças entre colonizadores e colonizados. Já nos anos 1920 em Brazzaville, os empregadores europeus remuneravam seus trabalhadores com roupas usadas, que estes exibiam tanto para valorizar o status do patrão quanto para elevar o próprio prestígio social diante dos demais habitantes da cidade. Os congolese não se limitavam à imitação, mas reelaboravam esses códigos a partir de suas próprias referências. A chegada nos anos 1930 dos trabalhadores da África Ocidental, os *coastmen*, ofereceu à juventude congolese um modelo novo, o de negros que se vestiam como brancos sem deixar de ser negros (Gondola, 1999, p. 22). Essa possibilidade de distinção sem assimilação completa foi decisiva para a formação de uma tradição de dandismo congolês que, ao longo das décadas seguintes, se aprofundou e se radicalizou à medida que as contradições políticas do país se intensificavam. Esse dandismo negro, como vimos em contextos anteriores ao longo desta tese, não é ornamento nem imitação, é uma prática de agência que se serve dos códigos da cultura dominante para afirmar uma presença que essa mesma cultura recusa. No Congo, assim como no Brasil do malandro de terno e chapéu, o corpo elegante não se submete à ordem estabelecida, mas negocia com ela e a subverte, afirmando que o sujeito negro é também sujeito de estilo, de invenção e de história.

⁵⁴ No original: “C’est un moyen de dire aux autres, aux Nordistes: ‘Vous avez le pouvoir et l’argent. Nous avons la Sape et l’éducation’. C’est notre façon d’exister”.

Figura 24 – Séverin Mouyengo em Pointe-Noire, julho de 1973.



Fonte: Coleção pessoal de Séverin Mouyengo. Disponível em: <https://www.berthomeau.com/2021/02/y-a-pas-qu-tin-au-congo-y-a-aussi-severin-mouyengo-le-salopard-de-la-sape-des-responsables-du-pays-nous-traitaient-d-imperialiste>. Acesso em: 22/04/2026.

A fotografia de Séverin Mouyengo (figura 24), tirada em julho de 1973 em Pointe-Noire, nos permite visualizar a importância do corpo vestido na constituição da SAPE como prática social e política. Nela um jovem caminha por uma via urbana com seu terno de corte preciso, gravata escura e sapatos bem cuidados. Sua presença contrasta com o ambiente ao redor, marcado por construções modestas e por outros sujeitos em vestimentas mais simples, mas depende desse contraste para produzir seu efeito. A distinção, nesse caso, não reside exclusivamente no vestuário, mas se constrói na relação entre o corpo elegantemente vestido e o espaço em que ele se insere. Mais do que registrar um momento, a imagem nos aponta que a elegância não se limita ao traje. O modo de caminhar, o olhar dirigido à câmera e a posição central do corpo no enquadramento indicam que o estilo envolve também o domínio de gestos e formas de se apresentar no espaço público. Nesse sentido, vestir-se bem não basta. É preciso saber portar o corpo, sustentar a presença e tornar visível essa forma de afirmação.

Um episódio registrado por Bazanquiza (1992, p. 155) mostra como o vestuário operava nesse território de disputas políticas. Em março de 1970, um militar de origem *lari*, subgrupo do povo *Kongo* e núcleo histórico dos clubes de elegância de Brazzaville, chamado Kinganga tentou um golpe de Estado contra o governo Mbochi. Após ser abatido, seu corpo foi exposto no

estádio da Revolução usando apenas um maiô de banho, peça então associada ao luxo importado e utilizada pelos jovens dos clubes como símbolo de distinção. A exibição do corpo seminu de Kinganga tinha o objetivo de desmoralizar a resistência e associar aqueles que se opunham ao regime à vulgaridade e ao fracasso. A resposta dos jovens de Bacongo foi imediata. Apelidaram os maiôs de “Kinganga” e os abandonaram como itens de moda, passando a investir em peças ainda mais exclusivas. “A exposição do corpo de Kinganga confere às práticas de vestuário de luxo o significado de uma rejeição à violência política que legitima o novo poder”(Bazanquisa, 1992, p. 155, tradução nossa)⁵⁵. Essa passagem nos revela a particularidade da SAPE, que a distingue tanto da política de respeitabilidade anteriores quanto da estética afrocentrada do movimento *soul*. A SAPE não busca aprovação do olhar branco nem evoca uma África idealizada como fonte de dignidade. Ela opera no interior das próprias contradições que o colonialismo produziu, usando os símbolos do poder colonial como armas contra aqueles que, dentro do contexto africano, detinham o poder de Estado. Para Gondola (1999, p. 25), o sapeur não se veste como o filho da elite para imitá-lo, pois ele é o filho da elite, construindo o discurso necessário para convencer os outros disso. Não se trata de imitação, mas de encarnação, de uma tomada de posse simbólica que subverte a lógica que reservava a distinção aos que tinham dinheiro e poder. Como sintetiza Angélica Adverse (2022, p. 42), “a reprodução do modelo estético do modo de vestir europeu nada mais era do que um gesto de resistência: uma revolta pelo artifício”.

A SAPE também problematiza algo que o pan-africanismo da diáspora tendia a apagar: a multiplicidade interna do continente africano. Quando os jovens dos bailes *soul* brasileiros vestiam o *dashiki* ou o *kente* evocavam uma África imaginada como berço unificado de um povo disperso pela escravização, fonte de dignidade e orgulho racial. Essa projeção era importante, como demonstraram Gilroy (2001) e Hall (2003), mas era construída a partir de uma simplificação. A África imaginada era um continente sem divisões étnicas, sem guerras civis, sem ditaduras que proibiam o terno e fuzilavam quem resistia o vestindo. A SAPE revela essa outra África, atravessada por contradições internas, por heranças coloniais fragmentadas e por disputas de poder que não podem ser resolvidas pela simples afirmação de uma identidade africana essencial. Os *sapeurs* vestem Versace e Yves Saint Laurent e fazem disso um gesto de subversão tão radical quanto o cabelo de Angela Davis. A análise aqui desenvolvida evidencia que o estilo, quando pensado a partir da experiência dos *sapeurs* congoleses, não pode ser reduzido a uma prática de consumo ou a um marcador de posição social. Trata-se de um processo de subjetivação onde sujeitos historicamente destituídos de poder elaboram formas de se ver e de se apresentar em um mundo que tende a lhes negar reconhecimento. Nesse movimento, o individual e o coletivo se articulam de maneira única e vestir-se elegantemente é um gesto pessoal, mas seu sentido se realiza no espaço público, na relação com o olhar dos outros, na circulação pelas ruas, pelos bairros e pelos espaços de encontro. A construção de si não é um projeto solitário, mas uma prática compartilhada, transmitida entre gerações e sustentada por uma comunidade que

⁵⁵ No original: *l'exposition du corps de Kinganga confère aux pratiques d'habillement de luxe la signification de refus de la violence politique qui, pourtant, légitime le nouveau pouvoir.*

reconhecia na elegância uma linguagem comum de resistência e de dignidade.

2.5 Síntese do capítulo

Ao longo deste capítulo acompanhamos como práticas inicialmente associadas à respeitabilidade e à inserção social passaram a adquirir significados coletivos mais amplos, convertendo o estilo negro em linguagem de afirmação identitária e ação política. Esse deslocamento não se deu de forma homogênea nem simultânea, mas em contextos históricos específicos que revelam tanto as possibilidades quanto os limites das estratégias de afirmação construídas pela população negra no Brasil e nos Estados Unidos.

A trajetória do Clube Renascença e das primeiras mulheres negras em concursos de beleza evidenciou que a política de respeitabilidade, embora abrisse espaços de visibilidade e inserção social, operava dentro de um quadro que não questionava as hierarquias raciais, mas buscava negociar posições dentro delas. A miss negra era celebrada desde que correspondesse a padrões de conduta, cor e aparência que não eram definidos por ela, mas projetados sobre seu corpo. O reconhecimento era real, mas condicionado. Nos Estados Unidos, a luta pelos direitos civis produziu uma reconfiguração radical dessas estratégias. O vestuário dos primeiros manifestantes, cuidadosamente selecionado para comunicar dignidade e contestar a lógica segregacionista, cedeu progressivamente espaço ao jeans e às peças associadas ao trabalho, sinalizando uma ruptura com os próprios códigos de respeitabilidade que haviam orientado a geração anterior. A politização do cabelo aprofundou essa transformação, ao recusar o alisamento e assumir os penteados naturais, mulheres negras rompiam simultaneamente com a estética branca e com os ideais de feminilidade cultivados dentro da própria comunidade. As políticas do estilo negro não foram formuladas apenas nos movimentos políticos ou nos espaços predominantemente masculinos da sociabilidade negra. Elas também se expressaram nas disputas em torno da beleza, do cabelo e da representação feminina, revelando como mulheres negras participaram ativamente da construção dessas linguagens de afirmação. O uniforme dos Panteras Negras e a imagem de Angela Davis levaram essa lógica ao extremo, convertendo o corpo e a aparência em declaração política explícita, alvo de identificação coletiva e de repressão estatal. No Brasil, esse processo se desenvolveu em condições distintas, atravessadas pela ditadura militar e pelo mito da democracia racial. A chegada da música *soul* e dos bailes *black* nas periferias cariocas e paulistas criou espaços de afirmação que a imprensa e o Estado trataram de desqualificar ou reprimir. Cabelos, roupas e sapatos tornaram-se alvos de vigilância e violência policial, o que revela que aquilo que parecia lazer era lido pelo poder como ameaça. O testemunho de Maria Raimunda Araújo ilustra como a estética *soul* construía pertencimento coletivo antes mesmo de qualquer articulação política consciente, conectando experiências individuais a um movimento transnacional. Foram os bailes, e não os partidos, o primeiro território de reconhecimento da negritude urbana brasileira que, anos mais tarde, encontraria forma organizada no MNU. Nesse sentido, o lazer não constituiu uma esfera separada da política. Foram nos bailes, clubes e circuitos

de sociabilidade negra que muitos indivíduos tiveram seu primeiro contato com formas coletivas de pertencimento racial e identificação diaspórica. A *Chic Show* e o *Soul Train* aprofundam esse argumento ao mostrar que as comunidades negras não aguardavam os termos que a indústria cultural lhes oferecia. Operando um pelos salões de baile e o outro pelas telas de televisão, ambos funcionaram como circuitos autônomos de produção de visibilidade negra, nos quais o corpo dançante e bem-vestido ocupava o centro da cena segundo seus próprios critérios estéticos. A circulação dessas referências demonstrava que as políticas do estilo negro não se desenvolveram de forma isolada. Imagens, músicas, penteados, roupas e gestos atravessavam fronteiras nacionais, sendo continuamente reinterpretados em contextos distintos da diáspora africana. Quando o hip hop chegou nos anos 1980, esses espaços foram os primeiros a acolhê-lo, revelando sua capacidade de se renovar e de incorporar novas linguagens da negritude à medida que surgiam. Esse crescimento, porém, não foi isento de contradições: à medida que esses empreendimentos se profissionalizavam, a lógica do mercado foi progressivamente disputando espaço com o conteúdo político que os havia originado. A experiência da SAPE, no Congo, acrescenta uma dimensão que as narrativas pan-africanistas da diáspora americana tendiam a apagar. Enquanto os jovens dos bailes *soul* evocavam uma África imaginada como berço unificado de identidade e orgulho racial, os *sapeurs* de Brazzaville revelavam um continente atravessado por disputas étnicas internas, heranças coloniais fragmentadas e um poder de Estado que proibia o terno e fuzilava quem resistia vestindo-o. Ao usar Versace e Yves Saint Laurent como armas simbólicas contra um governo que lhes havia tirado o poder político, os *sapeurs* demonstravam que o estilo negro não tem uma única forma nem uma única direção: ele se reinventa conforme as condições históricas específicas de cada contexto, mantendo como constante a recusa em aceitar o lugar de invisibilidade que o poder reserva aos corpos negros.

O percurso deste capítulo permite concluir que as políticas do estilo negro, entre as décadas de 1950 e 1970, consolidaram-se como linguagens coletivas de afirmação em escala diaspórica. Dos bailes *soul* brasileiros à SAPE congoleza as experiências analisadas revelam que a aparência passou a funcionar como instrumento de reconhecimento coletivo, construção da dignidade e reivindicação de presença pública. Essa visibilidade, porém, nunca foi conquistada sem resistência. O corpo negro estilizado era simultaneamente celebrado dentro da comunidade e perseguido fora dela, revelando que a aparência não é um campo periférico, mas um dos territórios mais disputados das relações raciais. É exatamente essa disputa que o próximo capítulo examina a partir de outro ângulo: não mais os espaços criados pela comunidade negra para se ver e se afirmar, mas os circuitos da indústria cultural, da publicidade e dos meios de comunicação, onde as imagens negras circularam sob condições definidas por outros e onde a tensão entre visibilidade e controle assumiu formas novas e frequentemente mais difíceis de contestar.

3 REPRESENTAÇÃO E REPRESENTATIVIDADE

Representação é uma maneira de identificarmos ou descrevermos algo. É a “produção de sentido pela linguagem” (Hall, 2016, p. 32). Em outras palavras, representar algo é conceder um significado por meio de uma linguagem em determinado contexto cultural. Assim, nenhum objeto, símbolo ou acontecimento possui um único significado. Stuart Hall (2016) identifica a existência de dois sistemas de representação: os mentais e os de linguagem. As representações mentais dizem respeito a conceitos que já trazemos conosco. São noções que nos são passadas culturalmente e nos permitem compreender a sociedade em que vivemos. Os sistemas de linguagem, por sua vez, são os responsáveis por traduzir nossos pensamentos, permitindo nossa interação e expressão no mundo. “Qualquer som, palavra, imagem ou objeto que funcionem como signos, que consigam carregar e expressar sentido e que estejam organizados com outros em um sistema, são sob esta ótica, uma linguagem” (Hall, 2016, p. 37). Ainda sobre representação, citamos Kathryn Woodward:

A representação inclui as práticas de significação e os sistemas simbólicos por meio dos quais os significados são produzidos, posicionando-nos como sujeitos. É por meio dos significados produzidos pelas representações que damos sentido à nossa experiência e àquilo que somos (Woodward, 2000, p.17-18).

As representações possuem sentidos e consequências. As representações dos corpos negros sempre foram utilizadas como instrumento de dominação, para minimizar e silenciar sua existência. bell hooks (2019) afirma que a autoridade do dominador branco criou na imagem do negro uma fantasia de inferioridade para manter sua superioridade e controle. A falta de representações positivas dos afrodescendentes e a criação de estereótipos são formas de opressão e afetam como estes se percebem. Os estereótipos surgem quando há uma tentativa de se fixar um único significado a determinada representação. Eles são carregados de avaliações sobre comportamentos, histórias e percepções de vida e reduzem os sujeitos a uma única característica, incapaz de lhe descrever na totalidade. Stuart Hall (2016) pontua que a estereotipagem mantém a ordem social e simbólica, assegurando a diferença e facilitando a manutenção das estruturas de poder. bell hooks acrescenta: os estereótipos são “uma invenção, um fingimento de que se sabe quando os passos que levariam ao verdadeiro conhecimento possivelmente não podem ser dados ou não são permitidos” (hooks, 2019, p. 242).

As imagens podem ser usadas tanto para manutenção da subordinação quanto para a contestação da estrutura de dominação social. Para superar as representações estereotipadas dos corpos negros Stuart Hall (2016) aponta alguns caminhos que norteiam essa pesquisa. A primeira possibilidade seria a inversão dos estereótipos nos quais as características, normalmente consideradas negativas, são valorizadas. Foi o que ocorreu no cinema em filmes como o, já citado, Shaft. O personagem principal, um elegante detetive, apresenta a violência e os atributos físicos como seus traços principais. Os atributos que eram utilizados para menosprezar o homem

negro, passam a ser exaltados, afinal ele é o herói que persegue os vilões brancos, não é uma figura irresponsável, subalterna e infantil. Shaft foi um personagem que rapidamente conquistou a população afrodescendente, carente de imagens positivas que os inspirassem e representassem. Essas representações, entretanto, continuaram fazendo dos corpos negros objeto de desejo para um público branco a partir da demonstração exagerada de sua masculinidade. A segunda estratégia para superar os estereótipos, de acordo com Stuart Hall (2016), seria transformar o que era considerado negativo em características positivas. É exatamente o que defendiam os movimentos de afirmação da beleza negra que se tornaram populares a partir da estética ligada à música *soul*. O enaltecimento da beleza negra, porém, não é suficiente para eliminar os aspectos negativos e o estilo negro, celebrado nos bailes, é o mesmo que causará a perseguição de seus adeptos pela polícia. O último método proposto por Stuart Hall (2016) é o olhar através da representação, se preocupando mais com o modo como o negro é representado do que com novos conteúdos. Nas palavras do autor:

Assim, em vez de evitar o corpo do negro, por estar ele tão absorvido pelas complexidades de poder e subordinação dentro da representação, essa estratégia o toma positivamente, como o principal local de suas estratégias representacionais, tentando fazer com que os estereótipos operem contra eles próprios (Hall, 2016, p. 219).

Segundo Grada Kilomba (2019) o racismo é estrutural, institucional e cotidiano. As práticas racistas excluem os negros das estruturas sociais e políticas, privilegiando os sujeitos brancos. Em situação de desvantagem, a população afrodescendente não tem espaço no mercado de trabalho, na educação, no judiciário e demais instituições. Essa situação se reproduz também nos segmentos culturais que, ao longo do século XX, reservaram aos negros uma posição de subalternidade. Desta forma, a representatividade seria a presença pela diversidade, quando as minorias podem participar de todo o processo de construção dos significados culturais. A eliminação dos intermediários e a criação de uma autorrepresentação não significa, necessariamente, romper com as imagens carregadas de estereótipos. Spivak (2010, p. 57) chama a atenção para que “o sujeito subalterno colonizado é irremediavelmente heterogêneo”. Isso significa que suas manifestações não podem ser observadas sem o entendimento de seu contexto de criação e, aqueles tidos como subordinados, podem se identificar com as representações pensadas por seus opressores ao invés de se aproximarem das definições formuladas por seus semelhantes.

3.1 A presença negra na cultura de massa

Se a representação constitui um dos principais mecanismos por meio dos quais sentidos são produzidos e disputados na sociedade, é na cultura de massa que esses significados adquirem maior circulação e impacto. As imagens de controle identificadas por Patricia Hill Collins (2019) como construções sociais destinadas a manter a subordinação das mulheres negras,

encontraram nesse circuito um de seus territórios mais eficientes. Ao projetar sobre os corpos negros representações que oscilavam entre a hipersexualização e a invisibilidade, essas imagens não apenas regulavam como homens e mulheres negros eram vistos pelos outros, mas também condicionavam como eles próprios se percebiam. Embora esse mecanismo tenha recaído de forma particularmente violenta sobre as mulheres negras, o corpo negro masculino também foi submetido a formas específicas de objetificação e controle, reduzido ora à força física, ora ao exotismo e ao desejo, raramente reconhecido em sua plena humanidade. Como evidencia bell hooks (2019), a supremacia branca moldou profundamente a relação das pessoas negras com sua própria imagem: internalizados desde a infância, os valores estéticos dominantes produzem hierarquias que associam o cabelo alisado à beleza e a pele clara ao valor. Disputar esse campo, portanto, não constitui uma questão periférica, mas um gesto político fundamental, uma vez que, como afirma a autora, “amar a negritude como resistência política transforma nossas formas de ver e ser” (hooks, 2019, n.p.). É nesse contexto que a presença negra na cultura de massa se configura como um espaço privilegiado de análise. Longe de ser neutra ou espontânea, essa presença foi historicamente mediada por estruturas que definiam não apenas quem poderia aparecer, mas também sob quais condições e significados. Entre iniciativas de afirmação estética e formas de visibilidade condicionadas por narrativas dominantes, a circulação de imagens negras na moda, na publicidade e no esporte revela um campo atravessado por tensões onde se articulam identidade, poder e reconhecimento social. É nesse cenário que emergem iniciativas coletivas voltadas à redefinição da estética negra, entre as quais se destaca a experiência das *Grandassa Models*.

O grupo de modelos *Grandassa* foi criado pela *African Jazz-Art Society and Studios*⁵⁶ (AJASS) visando promover a beleza natural e uma moda pautada nas raízes africanas. Para tanto, em 1961 os irmãos Elombe e Kwame Braithwaite selecionaram um grupo de moças negras para desfilar com roupas e cabelos em estilo africano. Na figura 25 podemos observar que as modelos *Grandassa* se distinguem fisicamente do padrão esguio dominante na moda da época, apresentando corpos que afirmavam plenitude e vitalidade. Sobre esse novo imaginário, Ford (2015) comenta:

Americanos negros e brancos tinham percepções diferentes de tipos de corpo ideais. Afro-americanos, como em outras partes da África e sua diáspora, geralmente preferiam corpos femininos com quadris, barriga, coxas e seios notáveis, vendo uma conexão entre tamanho, saúde e apelo sensual, e embora não houvesse um tipo de corpo universalmente aceito entre os afro-americanos, as modelos *Grandassa* refletiam o desejo percebido pela plenitude dos corpos das mulheres negras. As modelos *Grandassa* não estavam tentando integrar o mundo branco da alta-costura; elas estavam criando uma nova indústria impulsionada pela moda negra e modelos “naturais” (Ford, 2015, p. 53, tradução nossa)⁵⁷.

⁵⁶ A AJASS era um coletivo formado por escritores, artistas, dançarinos e designers de moda que queriam retomar a cena do jazz no centro de Nova Iorque, promovendo concertos, exposições e eventos culturais.

⁵⁷ No original: *Black and white Americans had different perceptions of ideal body types. African Americans, as in others parts of Africa and its diaspora, generally preferred women's bodies with noticeable hips, stomach, thighs, and breasts, seeing a connection between size, healthiness, and sensual appeal, and though there was not a*

As *Grandassa Models* foram fundamentais para transformar a frase “*Black is Beautiful*” em um dos slogans mais potentes da luta pelos Direitos Civis. Seu maior desafio era convencer as mulheres afro-americanas de que roupas inspiradas em referências africanas poderiam ser tão modernas quanto os padrões europeus. Naquele momento, a África era pouco conhecida, muitas vezes reduzida ao imaginário colonial de guerra e pobreza. Ao propor uma moda inspirada em cidades como Lagos e Nairóbi, o AJASS mostrava que a experiência urbana africana dialogava diretamente com a vida das comunidades negras nos Estados Unidos, construindo uma estética transnacional de orgulho racial (Ford, 2015).

Figura 25 – As primeiras modelos *Grandassa* em 1962.



Fonte: Foto de Kwame Brathwaite. Disponível em: <https://www.bklynlibrary.org/blog/2022/01/28/fashion-show-heliped>. Acesso em 01/10/2024.

A figura 25 apresenta três integrantes das *Grandassa Models* em um ambiente doméstico decorado à moda da classe média urbana de Harlem, por volta de 1965. A escolha do cenário não é casual: a sala bem mobiliada dialoga com o imaginário de respeitabilidade, mas é tensionada pelas roupas, cabelos e acessórios que evocam uma estética negra autêntica. As jovens posam

universally accepted body type among African Americans, the Grandassa models reflected the perceived desire for the fullness of black women's bodies. The Grandassa models were not trying to integrate the white world of haute couture; they were creating a new industry driven by black fashion and "natural" models.

com naturalidade, exibindo seus cabelos crespos em volume e vestidos de cortes simples, mas de estampas vibrantes, remetendo tanto à moda estadunidense quanto a referências africanas. O gesto confiante, os olhares diretos e a postura ereta demonstram que a beleza negra, aqui, não é construída em chave exótica ou marginal, mas como afirmação de dignidade e protagonismo. As principais características do visual assumido pelas modelos *Grandassa* eram as estampas de inspiração étnica, a modelagem destacando a cintura e as mangas amplas. Colares e brincos grandes completavam o visual. A AJASS buscava harmonizar educação e entretenimento, ligando a aparência pessoal da juventude negra às suas ricas histórias e estéticas culturais africanas (Ford, 2015).

Se nos Estados Unidos a segregação institucionalizada estimulou a criação de espaços próprios para a rearticulação das noções de beleza, no Brasil o quadro foi distinto. Por aqui, a presença negra nos circuitos de moda e publicidade da década de 1960 não resultou de um projeto de autoafirmação coletiva, mas de uma lógica de instrumentalização. Como observa Maria Claudia Bonadio (2014), os padrões de beleza e estética dominantes não contemplavam a imagem negra; esta só aparecia quando era necessário reforçar a imagem de um país integrado, sem fissuras raciais. Nesse sentido, algumas campanhas da Rhodia Têxtil⁵⁸ acionavam a figura do negro como emblema de “brasilidade”, reforçando mais uma vez o mito da democracia racial.

Figura 26 – “Brazilian Fashion Team”, publicidade da Rhodia Têxtil de 1966.



Fonte: Revista Manchete, nº 740, 1966, p.78,79 – Hemeroteca Digital.

⁵⁸ A Rhodia Têxtil, filial brasileira da empresa francesa *Rhône-Poulenc*, era a principal produtora de fios sintéticos do país na década de 1960.

Maria Claudia Bonadio destaca que a presença de uma modelo negra nas peças publicitárias da Rhodia está indiretamente ligada ao fato de o mercado de moda estadunidense ter aberto suas portas a modelos negras em meados da década de 1960. No Brasil, esse foi também um período marcado pelo projeto de modernização nacional, conduzido pelo regime militar, que buscava projetar a imagem de um país próspero, integrado e cosmopolita. A publicidade foi um dos instrumentos privilegiados dessa narrativa: exaltava símbolos de brasilidade e se alinhava às tendências internacionais para consolidar a ideia de um Brasil moderno diante de seu próprio público e da comunidade internacional. A figura 26 ilustra o primeiro anúncio da Rhodia a contar com Luana, uma modelo negra. Publicada em junho de 1966, essa publicidade lançava a coleção “*Brazilian Fashion Team*” que tinha como tema a Copa do Mundo de futebol, ícone máximo de coesão nacional naquele período⁵⁹. A peça se articula em torno da formação da palavra “Brazil” pelas modelos, recurso visual que associa diretamente a moda à narrativa nacionalista. Nessa estrutura, Luana surge como a terceira modelo da esquerda para a direita, representando a letra “A”, ao lado de Pelé, outro símbolo da nação. Sobre a construção dessa imagem, Maria Claudia Bonadio explica:

A composição da referida imagem parece justificar a presença da modelo negra, que poderia ser considerada “deslocada” caso não estivesse diretamente associada ao futebol, mais precisamente à seleção brasileira, que por aqueles tempos já era formada por vários negros, como o onipresente Pelé. Ao aproximar a então desconhecida modelo negra da imagem do jogador, a campanha utilizava um recurso ainda hoje muito comum: a associação de um produto a uma pessoa de sucesso (Bonadio, 2014, p. 172).

Esse contexto ajuda a compreender a dimensão simbólica da inserção de Luana: sua visibilidade não representava a legitimação autônoma da beleza negra, mas um recurso estratégico de associação ao futebol e à narrativa nacionalista. Como observa Carlos Hasenbalg (1982), a cultura brasileira, embora se declare democrática, é atravessada por mecanismos de embranquecimento que relegam os negros a posições marginais de representação. Assim, a presença de uma única modelo negra em meio a um grupo de mulheres brancas não refletia pluralidade, mas antes destacava a exceção e diluía sua representatividade. Maria Claudia Bonadio (2012, p. 90) reforça essa leitura ao apontar que a inserção de Luana e, posteriormente, de Zula nas campanhas da Rhodia não estava ligada a uma política de valorização da estética negra. Ao contrário, ambas eram enquadradas em padrões eurocêtricos de beleza, com cabelos alisados e corpos ajustados ao ideal branco. Nesse sentido, a publicidade operava menos como espaço de ruptura do que como estratégia de assimilação simbólica, mantendo a mulher negra visível, mas sempre nos limites do aceitável pelo olhar branco e pelo mito da integração nacional. Esses anúncios revelam, portanto, o caráter contraditório da presença negra na publicidade brasileira

⁵⁹ A centralidade do futebol como símbolo de coesão nacional naquele período relaciona-se, em grande medida, às conquistas das Copas do Mundo de 1958 e 1962, quando a seleção brasileira alcançou projeção internacional com equipes formadas majoritariamente por jogadores negros e mestiços, como Pelé, Garrincha, Nilton Santos, Didi, Gilmar e Djalma Santos. Essas vitórias contribuíram para consolidar a imagem de um país integrado e vitorioso, ao mesmo tempo em que associaram a presença negra a esse campo específico de reconhecimento.

dos anos 1960. Se, de um lado, a inserção de modelos como Luana e Zula representava um avanço simbólico em direção ao reconhecimento da beleza negra, de outro, essa visibilidade permanecia condicionada a padrões brancos e a enquadramentos que reforçavam a ideia de integração sem alterar efetivamente as hierarquias raciais. Essa tensão anuncia os debates que marcarão a década seguinte, quando a beleza negra passa a emergir de forma mais afirmativa, associada a discursos de orgulho racial e a novas formas de representação estética.

Esse mesmo padrão de visibilidade condicionada pode ser observado na participação de jogadores de futebol negros na publicidade brasileira. Edson Arantes do Nascimento, o Pelé, ao se consagrar tricampeão mundial em 1970, tornou-se o maior ídolo do futebol e símbolo internacional do Brasil. A partir de então, sua imagem passou a ser cada vez mais requisitada pelo mercado, sobretudo em lojas e produtos destinados às classes populares. Essa presença não resultava de uma política de valorização da imagem negra, mas era possível porque seu corpo havia sido legitimado pelo esporte, um dos poucos campos em que a excelência negra era amplamente celebrada na sociedade brasileira. Sobre a inserção de jogadores nesse mercado, Elisabeth Murilho da Silva observa:

A publicidade de jogadores em produtos voltados para o público das classes populares nesse momento estava ligada ao fato de que ele não correspondia à imagem do sucesso masculino: o executivo maduro de terno e gravata. O jogador de futebol representava aí o sucesso em termos de ídolo popular, mas carregava todas as conotações desprestigiadas, atribuídas à cultura das classes populares [...]. O estereótipo do jogador de futebol era o de alguém que não sabia falar corretamente, não compreendia as perguntas em entrevistas e expressava sempre sua religiosidade. Esse conjunto o associava a uma origem pobre e de gosto duvidoso, não podendo ser usado como um modelo de sucesso para o conjunto da sociedade (Silva, 2017, n.p.).

Nesse sentido, a inserção desses jogadores na publicidade revela menos uma ampliação dos horizontes de reconhecimento e mais a adaptação de sua imagem a circuitos específicos de visibilidade. É a partir dessa lógica que se pode situar a presença de Pelé na campanha da marca Ducal (figura 27), veiculada em 1970. A sequência de fotografias que mostra Pelé em diferentes combinações de terno constrói uma narrativa de elegância e versatilidade, mas é a imagem central, em que Pelé aparece em movimento com o braço levantado em seu gesto característico de comemoração, que estrutura a campanha.

Figura 27 – Pelé em propaganda de ternos da marca Ducal, 1970.



Fonte: Acervo O Estado de São Paulo. Edição de 12 de abril de 1970, p. 15.

O slogan “A roupa 10”, referência direta à sua camisa de jogador, confirma que sua legitimidade como “garoto-propaganda” não derivava de sua sofisticação ou de sua presença no mundo dos negócios, mas de sua performance esportiva. A manutenção dessa associação reforça a vinculação entre o corpo negro, o desempenho físico e o espetáculo. O terno, nesse enquadramento, não o desloca para o universo da distinção burguesa; é o esporte que torna sua presença aceitável nesse espaço. Como observa Hasenbalg (1982), a cultura brasileira reserva à população negra espaços específicos de visibilidade e celebração, como o esporte e a música, justamente por não ameaçarem as hierarquias raciais que estruturam outros campos sociais. A presença de Pelé na publicidade da Ducal não rompe com essa lógica, mas a reafirma, tornando o corpo negro visível sob condições previamente delimitadas. Essa integração simbólica atinge seu ponto mais alto quando a conquista da seleção brasileira é apropriada pelo governo Médici, ampliando a instrumentalização da imagem de Pelé pelo regime militar. Como demonstra Ana Paula da Silva (2008), o governo incorporou a marchinha *Pra Frente Brasil* à propaganda oficial e associou a imagem do jogador ao slogan “Ninguém segura este país”. Fora dos campos, sua figura passou a representar diversas marcas, no Brasil e no exterior, em uma trajetória publicitária sustentada pela mesma neutralidade política que o tornava útil ao regime. Ao privilegiar o profissionalismo e recusar a identidade negra defendida pelos movimentos sociais emergentes, insistindo na ideia de um Brasil mestiço e igualitário, Pelé se consolidava como o negro aceitável,

aquele cuja visibilidade podia ser amplamente celebrada sem questionar a ordem racial vigente.

Embora menos frequentes, outras formas de visibilidade negra emergiram no Brasil nesse período, propondo modos distintos de presença pública. Um exemplo significativo encontra-se no próprio universo do futebol. Paulo César Caju, campeão mundial em 1970 ao lado de Pelé, construiu ao longo da década seguinte uma trajetória marcada pelo confronto. Após retornar dos Estados Unidos, onde teve contato com o movimento dos Panteras Negras, adotou o cabelo crespo e o pintou de vermelho como gesto de identificação política, assumindo uma postura crítica em relação ao racismo e às estruturas do futebol brasileiro. Onde Pelé via um caminho no profissionalismo para o reconhecimento, Caju identificava no silêncio uma forma de cumplicidade. Como observa Ana Paula da Silva (2008), enquanto Pelé mantinha um discurso alinhado às narrativas hegemônicas, Caju incorporava as pautas dos movimentos negros em ascensão, tornando-se colunista do jornal *O Pasquim* e enfrentando publicamente dirigentes e militares. A entrevista concedida ao periódico em 1978, reproduzida na figura 28, sintetiza essa postura e as tensões que ela provocava.

Figura 28 – Paulo César Caju em entrevista ao jornal *O Pasquim*, 1978.



Fonte: Jornal *O Pasquim*, nº 458, 1978, p. 10 - Hemeroteca Digital.

Diferente da imagem cuidadosamente construída em torno de Pelé, a figura de Paulo César Caju emerge aqui marcada pelo confronto e pela recusa em adequar-se aos códigos de

respeitabilidade que regulavam a presença negra na esfera pública. No alto da página, uma charge interpela o jogador com a pergunta: “Se você fosse para a seleção cortaria a barba?” A resposta, estampada em letras garrafais, é direta: “Não. Jogo futebol com os pés e não com a barba.” A frase respondia a uma pressão concreta. A Comissão Técnica da CBD⁶⁰ havia distribuído aos jogadores convocados um regulamento com quase quarenta itens que proibiam barba, cabelo grande, telefonemas e visitas, estabelecendo um controle comportamental que o próprio Caju comparou a um colégio militar. Ao recusar esse enquadramento, deslocava o critério de avaliação do atleta da aparência para o desempenho, rejeitando uma lógica que subordinava o corpo negro a normas estéticas alheias ao próprio jogo. A justificativa oficial para sua não convocação reforça esse mecanismo. Segundo relatou na entrevista, foi informado de que “criaria uma imagem negativa dentro do plantel” e que seu rótulo era o de “desagregador de grupos”. Diante da observação de que a Comissão Técnica era formada por militares e que o critério adotado era o da disciplina, Caju responde: “Não sou um indisciplinado. Sou uma pessoa que reivindica meus direitos.” O técnico da seleção em 1978, Cláudio Coutinho, era capitão do Exército e havia sido professor de educação física na Academia Militar das Agulhas Negras antes de assumir o cargo. Sua presença à frente da seleção expressa a relação estreita entre o regime militar e a gestão do futebol brasileiro. Esse controle sobre aparência e comportamento, mesmo em um dos poucos espaços em que a excelência negra era amplamente reconhecida, não era casual. Ele traduzia a continuidade de um projeto mais amplo de disciplinamento dos corpos negros no espaço público, marcado pela tentativa de regular gestos, conter excessos e punir qualquer forma de afirmação que escapasse aos parâmetros definidos pela ordem dominante. O futebol, longe de constituir um espaço de liberdade, reproduzia em seus regulamentos e em suas instâncias de autoridade a mesma lógica que estruturava a sociedade brasileira.

As trajetórias contrastantes de Pelé e Paulo César Caju evidenciam que a inserção negra na cultura de massa brasileira não se deu de forma homogênea, mas sob condições específicas que ora ampliavam a visibilidade, ora delimitavam seus significados. Se, em determinados casos, essa inserção foi mediada por códigos que buscavam neutralizar o conflito e garantir a integração simbólica, em outros ela se afirmou pela recusa desses mesmos parâmetros, expondo as tensões que atravessavam o corpo negro no espaço público. Ao longo das décadas seguintes, contudo, esse cenário se transformaria de maneira significativa. O futebol, antes marcado por mecanismos de controle e disciplinamento, passaria gradualmente a constituir também um espaço de expressão, em que gestos, estilos e formas de apresentação do corpo negro ganhariam maior projeção. É nesse deslocamento que se abre a possibilidade de compreender, em momentos posteriores, a incorporação de elementos estéticos como parte constitutiva da representação negra no esporte, apontando para novas formas de afirmação que extrapolam os limites anteriormente impostos.

⁶⁰ A Confederação Brasileira de Desportos (CBD) foi a entidade responsável pela organização do futebol brasileiro até 1979, quando foi substituída pela CBF, atuando também na definição de normas disciplinares para atletas durante o período da ditadura militar.

3.2 Representatividade, apropriação e disputa simbólica

O colonialismo não se encerrou com a independência formal das nações americanas. Como argumenta Quijano (1992), ele permanece ativo por meio de classificações raciais, epistemológicas e culturais que sustentam uma lógica global de dominação, processo que o autor denomina colonialidade do poder. Essa lógica funciona não apenas nas estruturas políticas e econômicas, mas também no campo simbólico, definindo hierarquias de representação, padrões de beleza e regimes de visibilidade. Diante disso, a população negra elaborou formas próprias de enfrentamento que se materializaram em práticas culturais diversas, entre as quais a música e a moda ocupam lugar central, funcionando como instrumentos de afirmação identitária e de questionamento dos padrões eurocêntricos de representação. É nesse terreno que se articulam aquilo que aqui chamamos de sons e silhuetas: de um lado, as expressões musicais que atravessam a experiência diaspórica negra e de outro, as formas corporais e visuais por meio das quais essa experiência se torna visível.

No início da década de 1960, a Jamaica atravessava um período de intensas transformações sociais, marcado pela recém-conquistada independência nacional (1962) e pela rápida urbanização que alterava a configuração dos espaços e das relações sociais. O fim do domínio colonial britânico trouxe expectativas de progresso e modernização, mas, para os jovens negros das periferias de Kingston, a realidade foi marcada pela exclusão social, pelo desemprego e pela repressão policial. Nesse cenário de desigualdade estrutural, emergiu uma juventude que passou a construir formas próprias de expressão cultural e política, utilizando o corpo e o vestuário como instrumentos de contestação e afirmação identitária. Os chamados *rude boys* (figura 29) desenvolveram uma estética provocadora, marcada por tensões entre violência e resistência. Ternos bem cortados, chapéus fedora e sapatos engraxados compunham uma de suas expressões mais reconhecíveis, mas o estilo admitia variações: calças propositalmente curtas com meias brancas à mostra, mocassins, coletes e óculos escuros podiam substituir o conjunto formal sem perder o mesmo efeito de distinção desafiadora. Em qualquer uma dessas composições, o visual sofisticado contrastava com a condição social marginalizada de seus portadores.

Figura 29 – *Rude Boys* jamaicanos.



Fonte: Disponível em: <https://underground-england.com/the-story-of-subculture-the-rude-boy-rude-girl/>. Acesso em 11/08/2025.

O estilo dos *rude boys* não surgiu no vazio. As boinas, os óculos escuros e a própria combinação entre elegância formal e insubordinação dialogavam com uma circulação mais ampla de imagens e referências no interior do Atlântico Negro, conectando Kingston a outros contextos de afirmação e contestação negra. As boinas e os óculos escuros, em particular, evocavam a estética dos Panteras Negras, já discutida neste trabalho, revelando como determinados signos visuais atravessam fronteiras e se reinscrevem em novos contextos sem perder sua carga política. Essa mesma circularidade conecta o estilo *rude boy* aos *zoot suits* dos jovens negros e latinos nos Estados Unidos e ao *soul style* que animou as periferias brasileiras nos anos 1970, casos igualmente discutidos aqui. Em todos esses casos, a imagem associada à dissidência social foi construída de forma deliberada e frequentemente criminalizada, mas funcionava sobretudo como estratégia de afirmação identitária. Erin Mackie (2005), ao analisar as contraculturas caribenhas, argumenta que a apropriação da estética marginal representa um enfrentamento às estruturas de poder que historicamente excluem os jovens negros, articulando-se em uma lógica que combina nostalgia e utopia. Para a autora, essa prática não apenas remete a um passado idealizado de liberdade e insubmissão, mas também projeta um futuro possível, em que a soberania cultural e a afirmação identitária se tornam realidade. Na Jamaica, os *rude boys* se consolidaram como precursores de um novo grupo juvenil que alcançaria maior visibilidade no contexto do Atlântico

Negro: os reggae boys, associados ao estilo Rastafári. Dick Hebdige (1978) observa que a adesão gradual de muitos *rude boys* à ideologia rasta, que se difundia rapidamente pelas ruas da cidade ao longo da década de 1960, foi decisiva para uma reorientação que articulava estética e consciência racial. Para o autor, as subculturas juvenis não devem ser entendidas como culturas menores ou subalternas, mas como formas culturais que se organizam à margem da cultura dominante e em tensão com ela. Dessa forma, elas refletem as contradições sociais de seu tempo e as elaboram simbolicamente por meio do estilo, transformando objetos e gestos cotidianos em respostas às pressões que enfrentam. No caso jamaicano, essa elaboração assumiu uma dimensão espiritual e política simultaneamente: a conversão religiosa reorientou o estilo antes marcado pela rebeldia urbana, incorporando códigos visuais e simbólicos do rastafári e reconfigurando-o em torno de um projeto de conscientização racial e afirmação da identidade negra diaspórica. O vestuário e a música deixavam de ser apenas instrumentos de contestação para se tornarem expressões de pertencimento e de uma visão de mundo própria.

O Rastafári é um movimento religioso e cultural de origem caribenha resultante da fusão entre elementos cristãos reinterpretados e tradições orais africanas. Seu marco simbólico foi a coroação de Haile Selassie como imperador da Etiópia em 1930, interpretada como o cumprimento de uma profecia bíblica que anunciaria a “derrocada da Babilônia (ou seja, os poderes coloniais brancos) e a libertação das raças negras” (Hebdige, 2018, p.116). Desde suas origens, o movimento dialoga com o pan-africanismo que defendia a unidade política e cultural dos povos africanos e da diáspora em torno de um projeto comum de emancipação. Essa perspectiva foi fortemente influenciada pelo pensamento de Marcus Garvey, líder jamaicano cuja pregação em torno do orgulho racial e da repatriação africana serviu de base ideológica para o movimento. Ao reivindicar a Etiópia como símbolo de soberania negra e resistência ao colonialismo, o Rastafári construiu uma visão de mundo que desafiava as narrativas eurocêntricas e propunha uma releitura histórica a partir da experiência da diáspora. Essa visão, embora potente como expressão de pertencimento e resistência, diz menos sobre a África real em sua diversidade do que sobre os anseios da diáspora por identidade, ancestralidade e reparação histórica. A bandeira etíope, composta pelas cores vermelha, verde e dourada, constitui a principal referência simbólica da estética rasta. Débora Bezerra (2012) descreve o sentido atribuído a cada uma delas:

O uso das cores é um importante identificador do movimento Rastafári. O verde, dourado (amarelo) e vermelho representam a lealdade dos Rastas ao imperador Hailê Selassie, à Etiópia e à África, mesmo que vivam em outra nação. [...] Quanto ao significado de cada cor, o vermelho representa o sangue dos mártires; o verde, a vegetação da África; o dourado, a riqueza e a prosperidade do continente africano. O preto representa a população negra (Bezerra, 2012, p.161-162).

Embora o preto não componha oficialmente a bandeira da Etiópia, ele foi incorporado aos símbolos e adornos rastafáris. Savishinsky (1998) explica que isso ocorreu possivelmente em função da confusão entre as cores da bandeira etíope e as do movimento pan-africano, fortemente associado à figura de Marcus Garvey. Assim, vermelho, verde e dourado tornaram-se

onipresentes na indumentária rasta manifestando-se em gorros tricotados, chapéus, túnicas, cachecóis, camisetas, colares e pulseiras (figura 30). Além das cores, a estética rastafári se organiza em torno de uma tensão entre individualidade e coletividade. Barnett (2002) aponta que o movimento valoriza as liberdades pessoais e a autonomia do ser, em oposição ao individualismo materialista fomentado pelo capitalismo, sobretudo aquele expresso no consumismo. Nesse sentido, os adeptos do rastafarianismo encontram liberdade para compor seus próprios estilos, mas sempre para refletir valores espirituais e culturais coletivos. Ted Polhemus (1994, p.116, tradução nossa) acrescenta que, “do desejo dos rastafáris de viver em harmonia com a natureza, surgiu a ênfase em vestimentas feitas de tecidos naturais⁶¹”. O uso de roupas artesanais, fibras vegetais e tramas simples é, portanto, uma escolha estética, mas também um gesto político contra a lógica da mercantilização da moda. Outro aspecto relevante é a incorporação de referências militares. O uniforme cáqui do imperador Haile Selassie com dragonas, distintivos e outros símbolos militares passou a ser apropriado pelos Rastafáris. Esses elementos não apenas expressam reverência ao monarca etíope, mas também constroem uma identidade guerreira e espiritual em que a estética se converte em arma simbólica contra a “Babilônia”.

Figura 30 – O cantor Bob Marley, ícone do estilo rasta.



Fonte: Ebet Roberts. Disponível em: <https://www.irishmirror.ie/showbiz/celebrity-news/im-celebs-danny-bakers-secret-9276587>. Acesso em 20/08/2025.

⁶¹ No original: From the Rastafarian's desire to live in harmony with nature came an emphasis on garments made from natural fabrics and, also, a distinctive hairstyle — dreadlocks — which required no artificial products for its creation or maintenance.

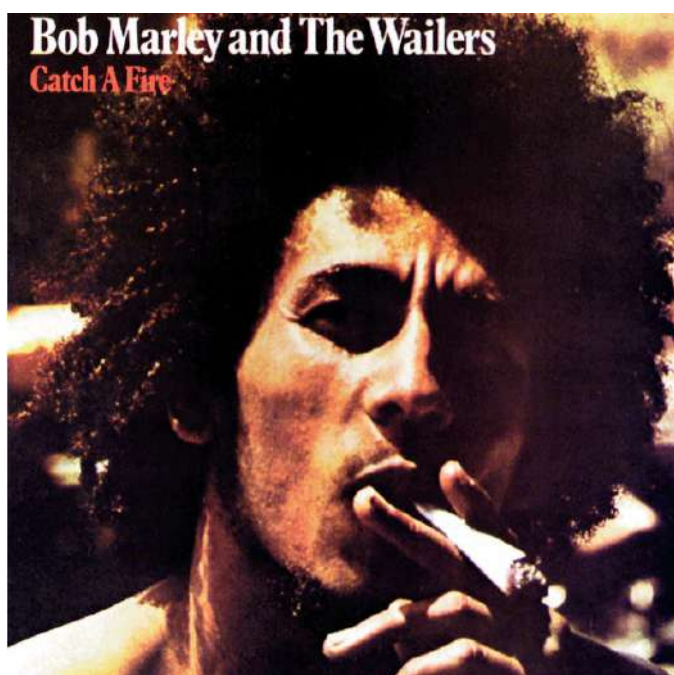
Entre os elementos que estruturam a estética e a filosofia do movimento Rastafári, os cabelos ocupam lugar central, funcionando como expressão simbólica de espiritualidade, identidade e resistência. Os *dreadlocks* resultam do crescimento natural e livre dos fios, que se entrelaçam até formar a textura característica. Conforme observa Bezerra (2012), a manutenção de cabelos e barbas longas remete a narrativas bíblicas, como a de Sansão, cuja força estaria associada ao fato de jamais ter cortado os cabelos. A autora acrescenta que os *dreads* “se assemelham à juba dos leões, rei das selvas e símbolo de Sua Majestade Imperial, o Imperador Selassie” (Bezerra, 2012, p.170). Os cabelos funcionam, assim, como uma ponte simbólica entre as escrituras cristãs e o imaginário africano: de um lado remetem a força espiritual das tradições bíblicas e de outro evocam o Leão de Judá, figura essencial na iconografia etíope e no pensamento pan-africanista. Essa dupla referência mostra como o rastafarianismo reelabora diferentes heranças culturais, produzindo uma estética que articula fé, ancestralidade e insurgência política. A valorização dos traços naturais e o resgate das raízes africanas, contudo, não se restringem à estética rasta. Trata-se de uma estratégia recorrente na construção da identidade afro-diaspórica, presente em diversos contextos históricos e geográficos para enfrentar a dominação simbólica e os padrões de beleza europeus. Por meio dessa prática, o corpo negro é ressignificado como território de memória, resistência e ancestralidade, tornando-se um espaço de afirmação política e cultural diante das imposições coloniais. Os *dreadlocks* ultrapassam a condição de sinal externo de pertencimento para constituírem-se como emblema identitário, capaz de conectar universos distintos em uma mesma narrativa de negritude, espiritualidade e insubmissão.

Sabemos que a música possui um papel fundamental nas práticas estéticas de resistência negra. Como lembra Gilroy (2001), os sons da diáspora negra articulam narrativas de resistência e identidade que extrapolam a esfera musical e se materializam em linguagens visuais e corporais. Dessa forma, a música não apenas acompanha, mas estrutura estilos culturais orientando códigos estéticos e criando referências partilhadas no Atlântico Negro. No contexto jamaicano, o reggae foi decisivo para consolidar a articulação entre música e estilo. Seus ritmos sincopados e suas letras politizadas vincularam-se diretamente à estética Rastafári de modo que som e imagem passaram a circular juntos. Nesse processo, Bob Marley foi figura central. Nascido em 1945 em Nine Miles, no interior da Jamaica, cresceu em meio às dificuldades sociais que marcavam a juventude negra da ilha. Na década de 1960, formou o grupo The Wailers ao lado de Peter Tosh e Bunny Wailer, explorando inicialmente o *ska* e o *rocksteady*⁶², estilos que dominavam as ruas de Kingston. Com o tempo, sua música incorporou ritmos mais cadenciados e mensagens profundamente inspiradas no movimento Rastafári, consolidando o *reggae* como gênero distinto e tornando-se não apenas o principal porta-voz do movimento, mas um dos ícones negros mais reconhecidos e influentes do século XX.

⁶² O *ska* é um gênero musical jamaicano que surgiu no final da década de 1950, caracterizado pelo ritmo acelerado, pela batida sincopada marcada na guitarra e pela forte presença de instrumentos de sopro, especialmente trompetes e saxofones. O *rocksteady*, que emergiu em meados da década de 1960, apresentou uma cadência mais lenta, com ênfase nas linhas de baixo e nas harmonias vocais, servindo de transição para o *reggae*.

A ascensão internacional de Bob Marley não pode ser compreendida apenas pela força de sua música ou pela originalidade estética do *reggae*. Alleyne (1994) destaca que sua imagem e seu discurso foram reconfigurados pela indústria musical para atender a interesses de mercado e dialogar com públicos mais amplos fora da Jamaica. Essa operação envolveu a seleção de elementos do rastafarianismo considerados mais atraentes para a juventude internacional, como os *dreadlocks*, o consumo ritual da *cannabis* e a aura contracultural. Também implicou na atenuação de aspectos mais radicais da crítica rasta ao colonialismo e ao imperialismo. Esse mecanismo, que Alleyne denomina hegemonia textual capitalista, ilustra como símbolos de resistência podem ser apropriados e redistribuídos em moldes mais palatáveis ao consumo internacional. Essa perspectiva é fundamental para compreender a construção da imagem pública de Marley e, em particular, a análise de suas representações visuais. Um exemplo emblemático é a capa do álbum *Catch a Fire*, primeiro grande lançamento internacional de The Wailers (figura 31).

Figura 31 – *Catch a Fire*, lançado em 1973.



Fonte: Disponível em: <https://discosessenciais.blogspot.com/2023/04/catch-fire-island-records-1973-bob.html>.

Acesso em 21/08/2025.

Na imagem, Bob Marley aparece fumando um grande cigarro de maconha, gesto que remete diretamente ao uso ritual do rastafarianismo. Ao mesmo tempo, a capa chamava a atenção e se aproximava dos segmentos juvenis ligados à contracultura ocidental, para os quais o consumo de drogas simbolizava liberdade e contestação. O consumo da *cannabis* é, sem dúvida, um dos pontos mais polêmicos do universo rasta, pois enquanto para os adeptos era um sacramento espiritual, para esses públicos foi apropriado como signo de rebeldia individual. Considerada sagrada, a maconha está associada a passagens bíblicas que legitimariam seu uso como meio

de elevação espiritual e comunhão com o divino. Como observa Carlos Albuquerque (1997), os rastafáris acreditavam que a planta teria sido encontrada na tumba do Rei Salomão, o que reforçaria seu caráter místico. Além de sua dimensão ritual, a erva era concebida como recurso capaz de abrir a mente e favorecer a interpretação das escrituras funcionando como instrumento de expansão da consciência religiosa. Assim, seu consumo seguia um ritual coletivo: “deveria ser fumada em grandes círculos, passando de mão em mão, como os cristãos faziam com o vinho e pão em suas mesas” (Albuquerque, 1997, p. 34). Ao reduzir esse sacramento a um gesto de rebeldia individual, a capa operava exatamente o mecanismo descrito por Alleyne: a dimensão espiritual e coletiva do rastafári era esvaziada em favor de uma imagem de contestação genérica, mais facilmente assimilável pelo mercado internacional.

Gilroy (1987) entende que a incursão de Marley ao estrelato pop não foi apenas resultado de apropriações externas, mas um movimento em que o próprio cantor esteve envolvido. Para o autor, atender às demandas de um público branco consumidor de rock poderia ser interpretado como estratégia consciente para ampliar o alcance do reggae e das mensagens rastafáris para além das fronteiras jamaicanas. O que não poderia ser previsto, entretanto, foi a dimensão que a imagem do cantor alcançaria após sua morte precoce, em 1981. Eric Hobsbawm (1995) observa que a cultura do século XX foi marcada pela construção de uma mística em torno de figuras jovens que morreram cedo, convertidas em símbolos atemporais de rebeldia e autenticidade. No caso de Marley, essa lógica foi intensificada pela carga espiritual de sua estética Rastafári, que já projetava nele a figura de um profeta. Sua morte precoce contribuiu para consolidá-lo não apenas como ícone musical, mas como um mito global. A partir de então, sua imagem passou a circular de forma independente de sua obra, estampada em pôsteres, camisetas e todo tipo de mercadoria. A presença da imagem de Bob Marley em camisetas após sua morte é um dos exemplos mais emblemáticos da maneira como a moda participa da mercantilização de símbolos culturais. Nesse sentido, Diana Crane observa:

A camiseta desempenha uma função antes associada ao chapéu — a de identificar instantaneamente a posição social de um indivíduo. Ao contrário do chapéu no século XIX, que sinalizava (ou ocultava) o status de classe social, a camiseta fala de assuntos ligados a ideologia, diferença e mito: política, raça, gênero e lazer (Crane, 2006, p. 348-349).

A partir dessa perspectiva, vestir uma camiseta estampada com a imagem de Marley não pode ser reduzido a um simples gesto estético. Trata-se também de um ato de adesão (real ou presumida) a universos simbólicos que mobilizam ideologias, narrativas de diferença e representações da negritude. Contudo, Crane chama a atenção para o fato de que “uma camiseta em particular pode não ser significativa para aqueles que têm visões e afiliações diferentes” (Crane, 2006, p. 466), apontando para as múltiplas leituras que uma mesma imagem pode suscitar. A camiseta com o rosto de Bob Marley pode evocar resistência, espiritualidade rastafári e orgulho negro para alguns; para outros, pode reduzir-se a um símbolo de rebeldia juvenil; para outros

ainda, pode reforçar estigmas associados ao consumo de drogas. Essa pluralidade é o produto direto do processo de mercantilização, que ao deslocar a imagem de seu contexto original a torna onipresente e esvaziada, acessível a todos e apropriável por qualquer narrativa.

A circulação da imagem de Bob Marley em camisetas revela como símbolos de resistência podem ser transformados em mercadoria e perder seu significado inicial. Stuart Hall (2001) chama atenção para o estereótipo como mecanismo de fixação de significados, que reduz a pluralidade das identidades negras a traços rígidos e repetitivos. A ênfase na representação de Marley fumando maconha, amplamente difundida pela indústria cultural e reproduzida pelo mercado da moda, exemplifica esse processo: a complexidade espiritual e política do Rastafári é condensada em uma imagem reducionista, que associa a juventude negra ao consumo de drogas. Esse argumento se articula com Bhabha (1998), para quem o estereótipo é uma forma de representação ambivalente e contraditória, que simultaneamente afirma e nega, fixando o Outro em posições estáticas. No discurso colonial, como lembra o autor, tal fixação servia para justificar a dominação ao apresentar os colonizados como “tipos degenerados”. No caso de Marley, a insistência em sua associação à *cannabis* atualiza esse dispositivo colonial, reiterando estigmas sobre corpos negros e projetando-os como alvo de suspeição e repressão.

O mercado e as forças hegemônicas se apropriam de imagens e discursos que lhes são críticos, mas o estilo negro demonstra uma notável capacidade de se reinventar e de subverter os sentidos que lhe são impostos. Stuart Hall (2001) nos lembra que as representações não são estáticas, elas podem ser reapropriadas e ressignificadas pelos sujeitos que delas se utilizam, num movimento contínuo de negociação entre afirmação identitária e captura pelo mercado. É essa tensão que define o campo do estilo negro no final do século XX: nem resistência pura, nem rendição, mas um terreno de disputas em que visibilidade, mercado e controle se entrecruzam de formas nem sempre previsíveis. Camisetas estampadas com o rosto de Bob Marley podiam reproduzir estigmas pré-fabricados, mas podiam também tornar-se instrumentos de orgulho racial e afirmação de pertencimento cultural, dependendo de quem as vestia e em que contexto. A lógica da mercadoria, portanto, não anula o poder simbólico. Pelo contrário, é justamente no interior dessa tensão que o estilo negro continua a se reinventar, produzindo novas linguagens visuais e novas formas de presença no espaço social.

3.3 Representações negras na indústria fonográfica

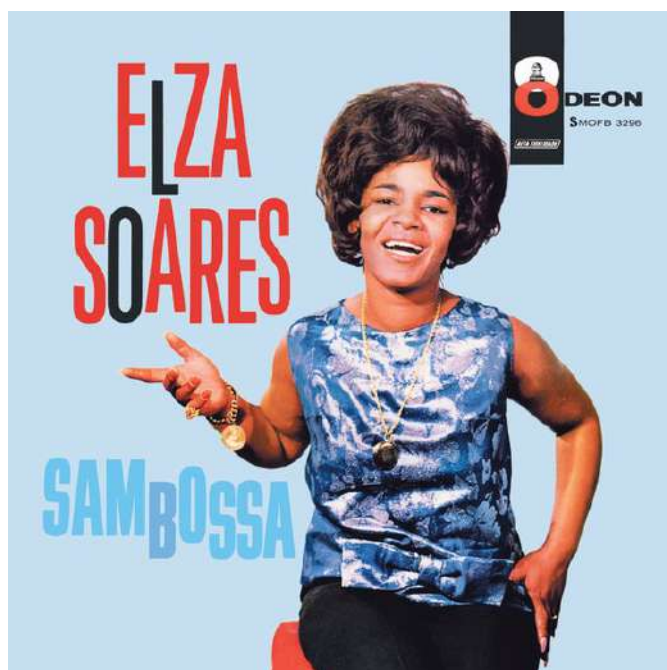
Se, no campo esportivo, a inserção negra foi historicamente mediada por códigos que delimitavam seus significados, na indústria fonográfica essas disputas assumiram outras formas, igualmente atravessadas por processos de representação. A partir de meados do século XX, esse setor consolidou-se como um dos principais espaços de circulação de imagens, onde os artistas negros passaram a projetar suas identidades para além dos limites locais. Nesse contexto, as capas de disco adquiriram papel central, funcionando não apenas como suporte comercial, mas como

superfícies simbólicas nas quais se inscreviam narrativas sobre beleza, estilo e pertencimento. Mais do que acompanhar a música, essas imagens participavam ativamente da construção de sentidos, revelando tensões entre afirmação identitária, mercado e padrões estéticos dominantes.

A leitura dessas imagens exige atenção ao seu momento de produção: nelas estão inscritas histórias, valores e disputas de representação de uma época. Ao longo do tempo, acompanhar as capas significou também observar a evolução dos próprios artistas em sua construção de identidade, registrando mudanças de posicionamento e de visão de mundo. Como destaca Paul Gilroy (1993), em *Wearing your art on your sleeve: notes towards a diaspora history of black ephemera*, as capas de disco foram fundamentais para a circulação de símbolos e imagens entre os povos da diáspora negra. Em um cenário em que a mídia convencional raramente representava pessoas negras e, quando o fazia, reforçava estereótipos, as capas de discos se tornaram um dos raros veículos a projetar imagens positivas e dignas dos descendentes de africanos. Embora muitas vezes as gravadoras buscassem controlar ou neutralizar o conteúdo visual, os artistas encontravam brechas nas contracapas e nos encartes para estabelecer diálogo mais direto com sua audiência. Como observa Aïcha Agoumi Barat (2018, p. 204): “a capa, além de ser o anúncio, é em si mesma o produto de consumo e possui o poder de representar a mensagem sonora contida no disco”. Tal como os navios que conectaram outrora as margens do Atlântico na história da diáspora, os discos também circularam entre diferentes territórios e experiências, funcionando como veículos de memória, comunicação e reconhecimento.

Em um cenário onde as imagens de controle (Collins, 2019) delimitavam os lugares que os corpos negros podiam ocupar no espaço público, a seleção de quatro capas produzidas por cantoras negras a partir da década de 1960 permite observar como essas disputas se inscreviam no suporte fonográfico. A escolha dessas capas permite articular, num mesmo tempo histórico, diferentes experiências da diáspora negra no Brasil, nos Estados Unidos e na África do Sul, evidenciando como a imagem da mulher negra se tornou, em contextos distintos, espaço de disputa simbólica. No Brasil, Elza Soares destacou-se como uma das poucas cantoras negras a conquistar espaço midiático, lançando em 1963 o álbum *Sambossa* (figura 32). Nos Estados Unidos, o trio The Supremes, considerado o grupo feminino de maior sucesso de sua história, aparece aqui com seu segundo álbum de estúdio, *Where Did Our Love Go* (figura 33). Do continente africano, Miriam Makeba projetou internacionalmente a voz da África do Sul, alcançando repercussão mundial em 1967 com o hit *Pata Pata* (figura 34). Por fim, Aretha Franklin consolidou-se como o ícone maior da música *soul* com o lançamento de *Aretha Now*, em 1968 (figura 35).

Figura 32 – A cantora brasileira Elza Soares em 1963.



Fonte: Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/blog/mauro-ferreira/post/2020/04/09/discos-para-descobrir-em-casa-sambossa-elza-soares-1963.ghml>. Acesso em: 20/08/2024.

Figura 33 – O trio *The Supremes* em 1964



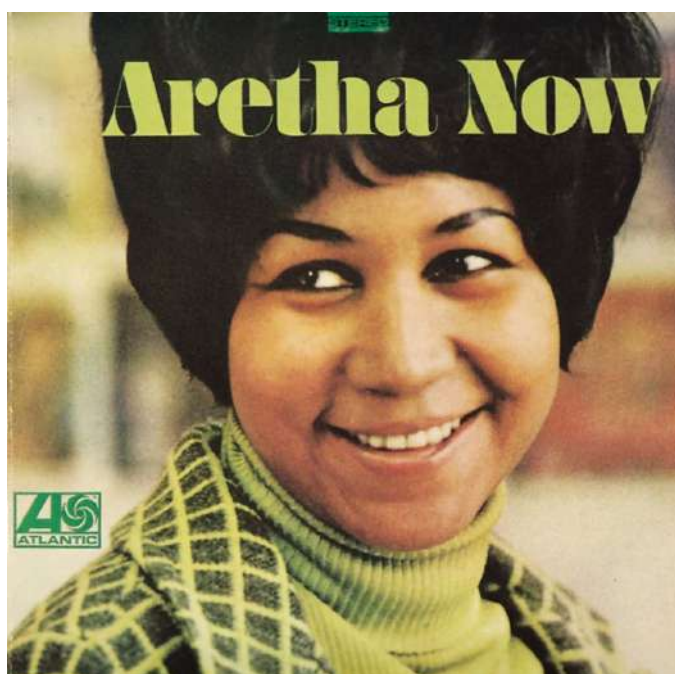
Fonte: Disponível em: <https://themusicshopandmore.com/the-supremes-where-did-our-love-go-expanded-edition-1964-2-cd-set/>. Acesso em 03/09/2024.

Figura 34 – Miriam Makeba, cantora sul-africana, em 1967.



Fonte: Disponível em: <https://www.discogs.com/master/259376-Miriam-Makeba-Pata-Pata>. Acesso em: 20/08/2024.

Figura 35 – A estrela do *soul* estadunidense Aretha Franklin em 1968.



Fonte: Disponível em: <https://fontsinuse.com/uses/50555/aretha-franklin-aretha-now-album-art>. Acesso em 20/08/2024.

Ainda que produzidas em cenários culturais e geográficos distintos, essas quatro capas compartilham uma característica fundamental: colocam o rosto de mulheres negras no centro da imagem, num gesto que, em tempos de invisibilidade sistemática, já eram um ato de representação. Em tempos onde os corpos das mulheres negras eram, constantemente, objetificados pela indústria cultural, a simples apresentação de seus rostos já era significativa. Roland Barthes (1984) em “A Câmara Clara” sugere que o impacto de uma imagem pode ser compreendido pelo diálogo entre *studium* e *punctum*. O *studium* seria o aspecto objetivo que nos guia em direção a uma imagem. Reconhecer o *studium* é encontrar as intenções do fotógrafo, entrar em harmonia com elas, aprová-las ou não, mas sempre compreendê-las (Barthes, 1984, p. 48). O *punctum* é a dimensão subjetiva da imagem, aquilo que prende a intenção do espectador, algo pessoal e intransferível. O *punctum* não pode ser buscado porque ele sensibiliza e toca cada pessoa de uma maneira. Nas palavras do autor: “O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere)” (1984, p. 48). O olhar direto de Miriam Makeba, a alegria espontânea de Elza Soares, o enquadramento elegante das Supremes ou o sorriso cúmplice de Aretha Franklin funcionam como *punctum*, marcando uma presença negra que interpela e cria identificação com o público afrodescendente. Mais do que retratos de artistas individuais, essas imagens constituem gestos de representatividade, afirmando a possibilidade de corpos negros femininos ocuparem, com dignidade e protagonismo, os espaços de visibilidade da cultura de massa.

Entre os elementos visuais que compõem essas imagens, os cabelos são aqueles que mais nitidamente expressam as tensões entre afirmação identitária e adequação aos padrões dominantes. Elza Soares, Aretha Franklin e as Supremes aparecem com penteados volumosos, produzidos com perucas e apliques, em sintonia com a moda internacional da época. Tanisha Ford (2015) chama atenção para o fato de que as perucas e os apliques atuavam como marcadores da modernidade para as jovens negras, representando elegância e sofisticação. Nesse sentido, podemos questionar se a adoção desses acessórios representava ou não uma vontade das mulheres negras em serem brancas. Tanisha Ford (2015) acredita que não. Para a autora, as mulheres afro-americanas que usavam perucas o estavam fazendo para seguir uma tendência de moda. “O problema era que a maioria das tendências era definida por uma indústria de beleza e moda que elogiava a branquitude”(Ford, 2015, p. 45, tradução nossa)⁶³. Ainda assim, trata-se de um padrão forjado em uma indústria da beleza orientada pela brancura. Miriam Makeba, por outro lado, rompe deliberadamente com esse código ao adotar o cabelo natural curto e turbante africano, transformando sua imagem em símbolo de diferença racial positiva e inspiração para mulheres que buscavam afirmar sua identidade. A maquiagem também reforça a negociação com padrões hegemônicos. Sombras marcadas, delineadores e batons discretos conferem sofisticação e colocam essas artistas dentro da lógica midiática global. Contudo, a simples presença de mulheres negras estampando capas de disco internacionalmente vendidas já subvertia, em certa medida, o silêncio visual imposto pela mídia dominante. Assim, essas capas não são apenas

⁶³ No original: *The problem was that most of the trends were set by a beauty and fashion industry that lauded whiteness.*

veículos de divulgação musical, mas dispositivos de representação que projetam a beleza negra em evidência. Elas condensam tensões entre consumo e identidade, adequação às normas da indústria cultural e afirmação da diferença. Mais do que retratos de artistas individuais, elas funcionam como ícones de um movimento coletivo de redefinição da feminilidade negra no Atlântico.

Com o desenvolvimento da estética *soul*, as artes que compunham as embalagens dos discos passaram a desempenhar também uma função pedagógica, oferecendo modelos de comportamento e inspirando mudanças de estilo entre a população negra. Paul Gilroy afirma que “por mais trivial que a capa de disco de música negra possa parecer para quem está de fora, ela aponta para um fundo de conhecimento popular, estético e filosófico que o disco, como mercadoria, foi feito para conter, além dos seus prazeres reificados (1993, p. 256, tradução nossa)”⁶⁴. Nessa perspectiva, as capas não apenas vendem a música, mas ajudavam a moldar sensibilidades, educando o olhar do público e ampliando os horizontes da representação negra.

Figura 36 – Capa e contracapa do disco *Amazing Grace*, de Aretha Franklin em 1972.



Fonte: Disponível em: https://nmaahc.si.edu/object/nmaahc_2015.191.9a-e. Acesso em: 22/08/2024

A trajetória de Aretha Franklin ao longo desse período sintetiza como as próprias artistas foram redefinindo os termos de sua representação. Se em *Aretha Now*, de 1968, a cantora negociava com os códigos visuais da indústria fonográfica, em *Amazing Grace*, lançado em

⁶⁴ No original: *However trivial the black music record sleeve may seem to the outsider, it points to a fund of aesthetic and philosophical folk knowledge which the record as a commodity has been made to contain in addition to its reified pleasures.*

1972 e reproduzido na figura 36, essa negociação é abandonada. É significativo que, para esse momento de sua carreira, marcado pelo resgate das origens no gospel, a artista tenha escolhido uma composição visual repleta de signos da cultura africana. A bata *dashiki* e a saia com estampa geométrica seguem o padrão tradicional africano, com o tecido mais ornamentado nas mangas, no decote e na bainha. Como já discutido anteriormente, o *dashiki* transformou-se nos anos 1960 num símbolo de orgulho e identificação para o movimento negro estadunidense. Tanisha Ford (2019), observa que a autenticidade era um valor central nesse processo:

A chave para o *dashiki* era comprar o material certo. *Dashikis* feitos de tecido barato tingido apenas de um lado faziam você parecer um impostor superficial, apenas tentando estar na moda. Mas, se você tivesse um *dashiki* feito de tecido luxuoso que comprou direto de uma boutique africana ou, melhor ainda, diretamente de algum lugar do continente, você estava bem (Ford, 2019, np, tradução nossa)⁶⁵.

Vestir-se com elementos africanos significava, portanto, assumir uma posição política diante do racismo e da diáspora. Sobre a popularidade do *dashiki*, a autora acrescenta:

E aparentemente da noite para o dia um estilo de camisa que era tão comum para ganeses, nigerianos e senegaleses, quanto o *jeans* azul era para os americanos, se tornou excepcional, sagrado e profundamente político para os afro-americanos. À medida que o *dashiki* crescia em popularidade, particularmente entre pessoas que nunca o tinham visto sendo usado em seu contexto cultural — como quais grupos étnicos usavam quais estampas e em qual ocasião social um estilo particular de *dashiki* deveria ser usado — suas especificidades foram perdidas. O ponto era simplesmente ter um se você quisesse ser consciente e estar na moda (Ford, 2019, np, tradução nossa)⁶⁶.

Mesmo esvaziados de seus significados originais os *dashikis* ressignificados tornaram-se marca de uma história compartilhada e expressão do compromisso pela liberdade. Na capa, Aretha completa o visual com turbante, brincos largos, colares e pulseiras, reforçando sua conexão com a ancestralidade africana. O turbante, semelhante ao utilizado por Miriam Makeba⁶⁷ (figura 31) era, na década de 1970, associado aos movimentos de libertação no continente africano. O fato de Aretha aparecer descalça e praticamente sem maquiagem confere à imagem um caráter de autenticidade e introspecção, como se seu corpo estivesse despojado das convenções da indústria

⁶⁵ No original: *The key to the dashiki was purchasing the right material. Dashikis made out of cheap fabric that was only dyed on one side made you look like a shallow impostor just trying to be trendy. But if you had a dashiki made from luxe cloth that you got straight from an African boutique or, even better, directly from somewhere on the continent, you were good.*

⁶⁶ No original: *And seemingly overnight, a style of shirt that was just as common to Ghanaians, Nigerians, and Senegalese as blue jeans are to Americans became exceptional and sacred and deeply political for African Americans. As the dashiki grew in popularity, particularly among people who had never seen them worn in their cultural context, specificities — like which ethnic groups wore which prints and what social occasion a particular style of dashiki should be worn at — were lost. The point was simply to own one if you wanted to be conscious, hep, on trend, in vogue.*

⁶⁷ Em 1968 Makeba se casou com Stokely Carmichael, líder do Partido dos Panteras Negras. Ela que já se posicionava publicamente contra o regime de segregação na África do Sul acabou se transformando em um ícone da militância negra na diáspora africana e, seu estilo, era referência para as mulheres afro-americanas.

da moda para se aproximar de uma estética espiritualizada e de raízes. A capa de *Amazing Grace* opera assim em múltiplos níveis: conecta a artista à sua formação gospel, projeta a moda afro como marcador de orgulho racial e reafirma a função política das imagens na circulação cultural da diáspora. Mais do que acompanhar a música, a composição visual traduz a ideia de que assumir a estética negra é também praticar uma política do estilo, capaz de articular beleza, espiritualidade e resistência.

Figura 37 – Elza Soares em 1965.



Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/pt/5/58/Elza_Soares_-_1965_-_Um_Show_de_Elza.jpg.

Acesso em 02/10/2024.

Se nos Estados Unidos Aretha Franklin projetava sua negritude por meio de referências diretas à ancestralidade africana, no Brasil Elza Soares enfrentava desafios distintos. A afirmação da beleza negra se dava aqui em meio a estigmas históricos e às imposições de uma indústria fonográfica marcada por padrões brancos. Nascida no Rio de Janeiro em 1930, filha de um operário e de uma lavadeira, Elza iniciou sua carreira musical no rádio na década de 1950 e se consagrou nos anos 1960 cantando samba e bossa nova. Sua trajetória visual ao longo dessa década revela as tensões que atravessavam a construção da imagem de uma mulher negra nesse setor. A comparação entre as capas de *Sambossa* (1963) e *Um Show de Elza* (1965), reproduzidas nas figuras 32 e 37, ilustra esse processo. Em *Sambossa*, Elza aparece descontraída e sorridente, cumprimentando o público numa pose aberta e vibrante. A escolha da calça comprida merece atenção. Como demonstra Maria do Carmo Teixeira Rainho (2014), ao analisar as transformações da moda feminina nos anos 1960, esse tipo de vestimenta ainda não ocupava uma posição plenamente consolidada como traje elegante para mulheres. Associadas durante

muito tempo ao esporte, ao trabalho ou a situações informais, as calças passaram a ganhar maior visibilidade justamente naquele período, acompanhando mudanças mais amplas nos comportamentos e nas relações de gênero. Ao surgir de calça na capa do álbum, Elza projetava uma imagem feminina mais moderna e dinâmica do que aquela tradicionalmente associada às cantoras populares, sugerindo formas de apresentação de si que escapavam parcialmente aos modelos convencionais de feminilidade então dominantes. Dois anos depois, a imagem é radicalmente distinta. O enquadramento fechado destaca apenas o rosto, a expressão é séria e contida, e o cabelo trabalhado com apliques elaborados, a maquiagem marcada e as intervenções cirúrgicas visíveis no nariz e nos olhos aproximam Elza do ideal de beleza do período, aquele ancorado na imagem de mulheres brancas. Lélia Gonzalez (2020) identifica as armadilhas que cercavam a mulher negra brasileira nesse cenário:

Como todo mito, o da democracia racial oculta algo para além daquilo que mostra. Numa primeira aproximação, constatamos que exerce sua violência simbólica de maneira especial sobre a mulher negra, pois o outro lado do endeusamento carnavalesco ocorre no cotidiano dessa mulher, no momento em que ela se transfigura na empregada doméstica. É por aí que a culpabilidade engendrada pelo seu endeusamento se exerce com fortes cargas de agressividade. É por aí, também, que se constata que os termos “mulata” e “doméstica” são atribuições de um mesmo sujeito. A nomeação vai depender da situação em que somos vistas (Gonzalez, 2020, np)

Presa entre o endeusamento carnavalesco e a subalternidade cotidiana, Elza precisou construir sua imagem pública num espaço estreito e contraditório. A capa de *Um Show de Elza* materializa essa imposição: para ocupar o espaço midiático com protagonismo, a cantora negra precisava aproximar sua aparência dos critérios que a indústria reconhecia como legítimos. A ruptura com esse enquadramento viria em 1972, com *Elza Pede Passagem*, reproduzido na figura 38. Na capa e na contracapa do álbum, Elza abandona os vestidos e aparece de calça boca de sino e camisa pretas, exibindo o cabelo natural ao estilo *black power* numa pose confiante e desafiadora. Embora não fosse cantora de *soul*, Elza aciona nesse momento elementos visuais que a aproximam das cantoras desse gênero, numa mistura de samba com o *funk*⁶⁸. O título do álbum carregava ainda uma dimensão pessoal: após um conturbado relacionamento com o jogador Garrincha, amplamente explorado pela mídia que a responsabilizava pelos problemas do atleta, Elza reivindicava o direito de escolher os rumos de sua própria vida. Suas escolhas estéticas oscilavam, portanto, entre a adequação a referências eurocêtricas e o engajamento em elementos visuais ligados ao orgulho negro. Como observa Patricia Hill Collins (2019, p. 282), as experiências negras são múltiplas e atravessadas por tensões, nas quais coexistem diferentes estratégias de enfrentamento às hierarquias raciais e de gênero. O simples fato de Elza Soares ocupar com protagonismo o espaço midiático e fonográfico num país marcado pela invisibilidade das artistas negras já representava um gesto de ruptura, afirmando a possibilidade de inscrever

⁶⁸ O *funk* é um subgênero do *soul*, mais focado no ritmo, com músicas mais dançantes.

corpos e vozes negras em circuitos de prestígio cultural, mesmo sendo permeada de contradições.

Figura 38 – Elza Pedé Passagem, álbum de 1972.



Fonte: Disponível em: <https://www.umusicstore.com/vinil-elza-soares-elza-pede-passagem-855/p>. Acesso em: 22/08/2024

As trajetórias de Aretha Franklin e Elza Soares evidenciam como a estética negra podia funcionar, mesmo em meio a contradições, como instrumento de afirmação identitária e de disputa pelos termos da própria representação. Esse alcance, contudo, não permaneceu imune à lógica do mercado. À medida que os signos do movimento negro ganhavam visibilidade e circulação, a indústria cultural tratou de incorporá-los, descolando-os de seu conteúdo político e ressignificando-os como tendência estética. O que havia nascido como gesto de resistência passou a ser vendido como novidade, num processo de esvaziamento político que transformou a estética negra em tendência de consumo. É nesse deslocamento que se insere a análise dos casos a seguir.

Como já observamos a partir de bell hooks (2019), esse processo de transformação da negritude em *commodity* opera pela absorção dos signos da afirmação racial pela lógica do mercado, rerepresentando-os como novidade estética descolada da história de luta que os havia produzido. Esse processo se manifesta de forma especialmente visível na publicidade, na moda e na música. Como explica a autora:

É a tendência atual de produzir uma etnicidade colorida para o consumidor branco que possibilita que a negritude seja transformada em mercadoria de uma maneira

sem precedentes, e que os brancos se apropriem da cultura negra sem questionar a branquitude ou demonstrar preocupação com o incômodo dos negros. Assim como o imperialismo cultural influenciou e reforçou as expedições colonizadoras dos brancos em direção a países e culturas dos “outros de pele escura”, isso permite que o público branco aplauda representações da cultura negra (hooks, 2019, p. 257).

Assim como a estética negra se consolidava como instrumento de afirmação e resistência, ela era esvaziada de seu conteúdo político e convertida em tendência de consumo. A “etnicidade colorida” mencionada por hooks transforma-se, nesse processo, num simulacro que celebra a diferença como espetáculo, mas silencia a experiência histórica do racismo. A capa do disco *Maravilhosa*, lançado pela cantora Wanderléa em 1972 e reproduzido na figura 39, é uma ilustração deste mecanismo. Ícone da Jovem Guarda ao lado de Roberto Carlos e Erasmo Carlos, Wanderléa era uma mulher branca e loira que escolheu estampar na capa de seu disco uma imagem com peruca crespa volumosa, utilizando um dos maiores símbolos do orgulho negro e do movimento *soul*. Esse gesto é reforçado pelo olhar diretamente encarado para a câmera, pela maquiagem marcada e pelos ombros à mostra, que intensificam a sensualidade. O cabelo crespo posticho e o olhar penetrante, descolados de seu significado político original, funcionam aqui como estratégia de impacto estético e mercadológico. Na contracapa, a ambiguidade se desfaz. Wanderléa reaparece com o cabelo loiro natural, vestindo roupas claras e delicadas, abraçada a um cão num cenário bucólico de jardim. A *Ternurinha*⁶⁹ do Brasil estava de volta. O contraste entre as duas imagens revela a lógica da apropriação, a negritude como fantasia descartável, acionada quando conveniente e abandonada sem custo algum.

⁶⁹ O apelido “Ternurinha” foi dado a Wanderléa pelos seus fãs e pela imprensa. Durante o movimento Jovem Guarda, ela era vista como a representação da ternura e da doçura, contrastando com a atitude mais rebelde de seus colegas, Roberto Carlos e Erasmo Carlos.

Figura 39 – Capa e contracapa de *Maravilhosa*, da cantora Wanderléa, em 1972.



Disponível em: <https://discosmusicaeinformacao.blogspot.com/2012/04/wanderlea-maravilhosa-1972-polydor.html>.

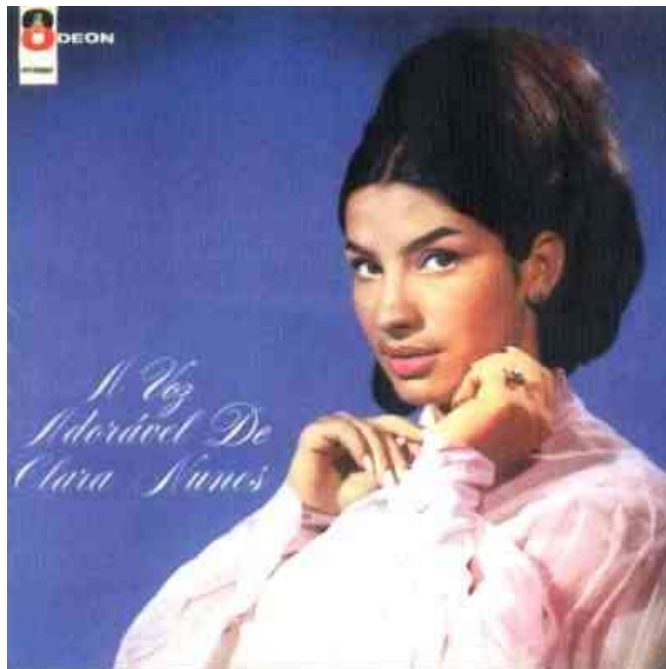
Acesso em 04/10/2024.

Quando uma pessoa branca utiliza os signos da negritude ela não carrega consigo o simbolismo e a mensagem política que tais elementos apresentam no corpo negro. A utilização do cabelo crespo por Wanderléa pode tê-la colocado em sintonia com a estética do momento, mas não agrega nada às discussões sobre a identidade negra e seu caráter de resistência. É apenas no corpo negro que a estética *soul* funciona como uma política de estilo. Toda vez que a cultura negra é transformada em fetiche para os brancos, as noções de superioridade e hegemonia são reforçadas e a discriminação racial se perpetua. Nas palavras de hooks (2019, p. 264), “essas produções culturais possuem um ar farsesco e uma falsidade que podem atçar e mobilizar ainda mais públicos brancos, embora deixem várias pessoas negras indiferentes.”

Sabemos que no Brasil a apropriação dos signos negros não se limitou ao mercado. Em função de um projeto de integração social que encontrava na mestiçagem sua justificativa ideológica, alguns aspectos da identidade negra foram tomados como expressão do hibridismo cultural brasileiro, algo que supostamente nos uniria enquanto povo. Esse processo se torna visível na trajetória da cantora Clara Nunes. Nascida no interior de Minas Gerais em 1943, Clara teve contato precoce com a música e se firmou como cantora em rádios de Belo Horizonte ainda adolescente. No início de sua carreira, na década de 1960, seu repertório transitava entre o bolero e a Jovem Guarda sem se fixar em nenhum deles. Sua primeira capa de disco, *A Voz Adorável de Clara Nunes* (1966, figura 40), apresenta-a numa estética romântica e contida, semelhante à imagem de outras cantoras da época: cabelo escuro cuidadosamente arrumado, maquiagem

marcada e figurino delicado.

Figura 40 – A Voz Adorável de Clara Nunes, disco de 1966.



Fonte: Disponível em: <https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/a-voz-adoravel-de-clara-nunes>. Acesso em 03/10/2024.

A virada na carreira de Clara Nunes ocorreu no início dos anos 1970, quando mudou sua aparência e estilo musical. Em 1968, ao se aproximar do radialista e produtor Adelzon Alves, a cantora apresentou à gravadora um projeto para cantar samba. Foi por intermédio de Adelzon que Clara conheceu os compositores do gênero, oriundos dos subúrbios e morros cariocas, e se tornou a voz dessa realidade. Passou também a explorar sua religiosidade: nascida católica, ela se aproximou das religiões de matriz africana⁷⁰ e carregou essa influência para sua vida e sua música. O visual romântico dos primeiros anos já não combinava com a artista naquele momento e, num movimento oposto ao que era usual na época, Clara buscou na cultura negra os elementos que a credenciassem como cantora de samba. Vale destacar que o caminho natural para as mulheres negras no Brasil desse período era o de amenizar seus traços africanos para serem aceitas na sociedade. O que Clara faz é o inverso: reforça os elementos afros para se autenticar enquanto artista, conforme se observa na capa de Clara, Clarice, Clara, de 1972, reproduzida na figura 41. Vestida com uma túnica branca com detalhes decorativos que remetem aos trajes utilizados no Candomblé e na Umbanda, descalça, com cabelos soltos e acessórios em marfim,

⁷⁰ As religiões de matriz africana são sistemas de crenças e práticas espirituais originadas entre os povos africanos e que foram trazidas ao Brasil através do tráfico de escravizados. Essas religiões combinam elementos religiosos africanos com influências indígenas e europeias, formando tradições únicas que se adaptaram ao contexto local brasileiro.

Clara é outra personagem. A escadaria onde velas foram depositadas remete às práticas religiosas populares, especialmente à lavagem de degraus, prática associada ao sincretismo afro-brasileiro. Como observa Emerson de Paula Silva (2021, p. 127) é um corpo em procura, de pés descalços, que se encontra em rompimento com um corpo cristão.

Figura 41 – Clara, Clarice, Clara. Disco lançado em 1972.



Fonte: Disponível em: <https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/clara-clarice-clara>. Acesso em 03/10/2024

A função de Clara Nunes ia além da divulgação estética da cultura afro-brasileira. Como destaca Silvia Brügger (2008, p. 11), Clara não cantava essas músicas apenas com objetivo de entretenimento ou militância política, ela assumiu a religião dos orixás e fez dos palcos e dos discos templos. Seu pai-de-santo afirmava que ela era uma mãe-de-santo⁷¹ no palco, o que significa que assumiu em sua carreira uma função religiosa que extrapola a mera divulgação, conferindo ao seu canto, nas palavras da autora, “um significado de sacerdócio”. Nesse sentido, a divulgação de elementos e condutas das religiões afro-brasileiras em sua obra musical contribuiu para tirar da marginalidade essas manifestações, apresentando os orixás a um público amplo numa época em que essas práticas ainda sofriam forte estigma social. O branco que passou a marcar sua presença pública, nas capas de disco, nos shows, nas entrevistas e na vida cotidiana não era apenas uma opção de imagem, mas uma declaração de pertencimento espiritual. No Candomblé e na Umbanda, o branco carrega um profundo significado espiritual e cultural, sendo associado à pureza, à paz e à proteção, e utilizado em cerimônias religiosas, rituais e festas como

⁷¹ No Candomblé e na Umbanda, pai-de-santo (babalorixá) e mãe-de-santo (ialorixá) são os líderes espirituais do terreiro, responsáveis pela condução dos rituais, pela iniciação dos adeptos e pela intermediação entre os fiéis e as divindades.

expressão de devoção e respeito aos orixás e espíritos. Brügger (2008b) entende que para além da religiosidade, o branco adotado pela cantora reflete sua busca por uma autenticidade da cultura popular brasileira. Emerson Silva realiza a seguinte análise sobre as vestimentas de Clara:

Podemos perceber que o uso de roupas brancas pela performer Clara Nunes não foi em vão. Inicialmente seu figurino artístico é a personificação de várias mulheres que professam a fé na religiosidade afro-brasileira. Entretanto, seu processo de aprofundamento pessoal no significado daquilo que cantava passa a constituir sua identidade, fazendo com que vestir constantemente roupas brancas em sua casa, em entrevistas, em viagens, reverbere a sua crença na simbologia religiosa afro-brasileira (Silva, 2021, 161).

No disco *Brasil Mestiço*, lançado em 1980 e reproduzido na figura 42, esse percurso atinge um novo nível. À essa época Clara havia feito permanente⁷² em seus cabelos, pintados de vermelho, num gesto que reforçava sua identificação com a estética afro-brasileira. Na capa, ela aparece numa roda de jongo⁷³ na comunidade da Serrinha, no Rio de Janeiro, acompanhada de Vovó Maria Joana, uma de suas mães-de-santo na Umbanda, vestida de branco com contas de búzios.

⁷² O permanente é um procedimento químico utilizado para alterar a textura dos cabelos, criando cachos ou ondas que duram por um período prolongado.

⁷³ O jongo, também conhecido como caxambu, é uma dança acompanhada por tambores e cantos responsoriais (onde há um diálogo musical entre o solista e o coro). Os movimentos do jongo envolvem uma dança em roda, semelhante ao que se vê na capoeira e no samba de roda.

Figura 42 – Capa e encarte do álbum *Brasil Mestiço* de 1980.



Fonte: Disponível em: <https://mundovinyl.com.br/produto/clara-nunes-brasil-mestico-disco-azul/>. Acesso em 03/10/2024.

A linha que separa a apropriação de integração é tênue. A mestiçagem que Clara Nunes simboliza pode ser compreendida como uma celebração das raízes africanas, afinal a cantora conseguiu projetar para o país as religiões de matriz africana, concedendo uma visibilidade positiva para essas manifestações. A exaltação das heranças culturais negras tanto na música quanto na imagem de Clara foi importante no processo de promoção da autoestima e valorização da beleza afro-brasileira. A questão crítica é a apresentação desse legado como parte do processo de mestiçagem brasileira. Para Kabengele Munanga (1999) a mestiçagem no Brasil é parte de uma ideologia das elites que via o branqueamento da raça como um projeto eugênico de uniformização cultural destruindo as diferenças étnicas. Nas palavras do autor: “a mestiçagem tanto biológica quanto cultural teria entre outras consequências a destruição da identidade racial e étnica dos grupos dominados” (Munanga, 1999, p. 110). Se os negros não conhecem suas particularidades, não compartilham suas trajetórias e não se unem para superar o racismo. A historiadora Silvia Brügger (Brügger, 2008a, np) , acredita que a obra de Clara Nunes pode ser interpretada como “afirmadora de uma identidade negra e de uma identidade mestiça, sem que haja nisso uma contradição”. A pesquisadora entende que a obra de Clara expõe os conflitos dessa mestiçagem por meio de canções que explicitam as situações de desigualdade e exploração a que os negros foram submetidos desde que foram escravizados. A trajetória de Clara Nunes revela, portanto, as ambiguidades que cercam a incorporação de referências afro-brasileiras no campo da música popular. Sua imagem e seu repertório foram fundamentais para legitimar

símbolos de origem africana no cenário nacional, promovendo reconhecimento e identificação, mas essa presença foi constantemente mediada pelo discurso conciliatório da mestiçagem, que atenua as diferenças raciais em nome de uma identidade nacional supostamente harmônica. Mais uma vez, a cultura negra é valorizada como espetáculo e símbolo de brasilidade, mas ao custo de ser filtrada de modo a preservar intactas as desigualdades que o mito da democracia racial sempre buscou ocultar.

3.4 A mulher negra e os limites da representação

Entre as imagens que moldaram a representação da mulher negra no imaginário brasileiro, a figura da mulata ocupa um lugar central. Historicamente, sua imagem foi construída a partir de um processo de hipersexualização, em que a mulher negra de pele mais clara foi convertida em símbolo de exotismo e sensualidade. Esse estereótipo ganhou centralidade a partir do século XX, especialmente com a valorização do samba e do carnaval como expressões oficiais da brasilidade. A mídia, a indústria do entretenimento e o turismo reforçaram essa construção, transformando a mulata em cartão-postal nacional e em objeto de desejo, porém limitando sua identidade a uma função decorativa e erótica.

A palavra mulata carrega um peso histórico profundo: etimologicamente, remete ao diminutivo de mula, animal híbrido resultante do cruzamento entre cavalo e jumento. Essa origem nos mostra o caráter desumanizador da denominação, que desde o período colonial marcou a mulher mestiça com o estigma da animalização e da inferioridade social. Como observa Nei Lopes (2011), ao reduzir a mestiçagem humana a um paralelo com a zoologia, o termo traduz a lógica racial do sistema escravista, em que corpos negros eram constantemente comparados a animais e submetidos a processos sistemáticos de desumanização simbólica. Apesar dessa carga pejorativa, a palavra não apenas permaneceu no vocabulário cotidiano, como foi ressignificada e celebrada como emblema da identidade nacional. No Brasil, a mulata foi convertida em símbolo da mestiçagem, exaltada como expressão máxima da sensualidade e da alegria do povo. Essa transformação, no entanto, não rompeu com a lógica colonial que lhe deu origem. Sob a perspectiva de María Lugones (2020), a figura da mulata revela como gênero e raça foram articulados de maneira indissociável no projeto colonial: enquanto as mulheres brancas eram representadas como frágeis, recatadas e destinadas ao espaço privado, as mulheres negras e mestiças foram marcadas pela força física e pela suposta disponibilidade sexual. Mais do que uma categoria descritiva, a mulata brasileira constitui-se, assim, como uma construção simbólica profundamente enraizada na história social e cultural do país, cuja representação foi moldada e instrumentalizada ao longo do tempo segundo os interesses das classes dominantes.

Ana Rita Mayer (2010) observa que a categoria mulata deve ser compreendida no contexto mais amplo da construção de uma identidade nacional forjada no período pós-Semana de Arte Moderna de 1922. Naquele momento, as elites intelectuais buscavam elaborar uma interpretação

propriamente brasileira da história, valorizando as diferenciações culturais e a mestiçagem como traços de autenticidade nacional. É nesse cenário que a mulata se consolida como emblema da brasilidade: uma representação que sintetizava, de maneira ambígua, tanto a exaltação da mistura racial quanto a erotização do corpo feminino negro. Esse movimento ganha força com a publicação de *Casa-Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre (2003), que reinterpretou a mestiçagem como elemento positivo e distintivo da formação brasileira. Assim, sua obra forneceu a base para a formulação do mito da democracia racial, onde a figura da mulata ocupou um lugar simbólico central como expressão estética da miscigenação. Como discutido anteriormente, o Estado Novo (1937–1945) instrumentalizou figuras como o malandro e a baiana como símbolos de uma identidade nacional harmônica. Hermano Vianna (2002) observa que a cultura popular foi convertida em ferramenta de legitimação do projeto nacional-popular, que, ao celebrar a mestiçagem, invisibilizava as desigualdades raciais e sociais que persistiam. Essa transformação da mulata em símbolo oficial da brasilidade, entretanto, não rompeu com o aparato cultural racista herdado do século XIX; ao contrário, atualizou-o sob novas roupagens, reafirmando a hipersexualização e a exotização do corpo negro feminino no interior de uma narrativa de integração nacional.

Abdias do Nascimento (1978) desmonta a ideia de que a popularidade da mulata seria evidência de integração racial. Para ele, o mito da democracia racial instrumentalizou essa figura como prova de harmonia quando, na verdade, sua existência simboliza a violência sexual que marcou a história colonial. A mulata seria, portanto, o produto do estupro da mulher africana, transformada em objeto de exploração, enquanto a mulher negra permanecia relegada ao trabalho compulsório. Por trás da imagem festiva e sensual difundida pela cultura oficial persistem, portanto, as marcas do racismo e da desigualdade que estruturam a sociedade brasileira. Essa leitura se articula à análise de Kabengele Munanga (1999, p. 19), que chama atenção para o papel da mestiçagem como promessa de mobilidade social. A crença de que o branqueamento poderia ampliar oportunidades revela que as categorias raciais no Brasil não se restringem à dimensão biológica, mas operam como construções sócio-políticas que organizam expectativas e trajetórias. Nesse contexto, como observa Ana Rita Mayer (2010), as representações da mestiçagem assumem contornos distintos conforme o gênero: enquanto o homem mulato é frequentemente associado ao trabalho e à ideia de povo, a mulher é reduzida a seus atributos físicos, reiterando sua posição como corpo erotizado e disponível. Essa assimetria ganha maior precisão quando retomamos o conceito de preconceito de marca, formulado por Oracy Nogueira (1985). Se o preconceito se estrutura a partir da aparência e varia conforme a intensidade dos traços negros, a tonalidade da pele passa a funcionar como critério de ordenação social, definindo diferentes posições na hierarquia racial. É nesse quadro que se compreende a proliferação de eufemismos que evitam nomear diretamente o negro. Termos como *moreno*, *moreno claro* e *moreno escuro* deslocam a identificação racial para zonas intermediárias, permitindo certo grau de aceitação sem questionar a estrutura que sustenta a desigualdade.

A figura da mulata ocupa um lugar estratégico nessa escala. Sua valorização depende

justamente dessa posição ambígua, onde a proximidade com padrões eurocêtricos torna seu corpo socialmente desejável, sem romper com sua vinculação à negritude. Sua popularidade não indica, portanto, uma abertura à diferença, mas um mecanismo de regulação que administra a presença negra ao celebrar a mestiçagem enquanto preserva a penalização dos traços mais marcadamente africanos. Como observa bell hooks (2019), as representações do corpo feminino negro na cultura popular raramente subvertem os estereótipos herdados do século XIX. Ao contrário, tendem a atualizá-los, reforçando a fragmentação desses corpos e a associação com uma sexualidade naturalizada. Diante desse cenário, as respostas das mulheres negras não são homogêneas: ora se observa a internalização desses padrões, ora sua apropriação estratégica para conquistar visibilidade ou autonomia. No caso brasileiro, a mulata sintetiza essa ambivalência, situando-se entre a exotização imposta pelo olhar dominante e as possibilidades de resignificação construídas pelas próprias mulheres negras.

Se no campo esportivo a ditadura militar capitalizou a imagem de Pelé como símbolo de um Brasil moderno e harmonioso, no universo do entretenimento foi o corpo da mulata que cumpriu função semelhante. Convertido em símbolo político e econômico da propaganda ufanista do regime, esse corpo era projetado no exterior como expressão de um país mestiço, alegre e hospitaleiro, enquanto internamente as desigualdades raciais permaneciam intocadas. É nesse cenário que a mulata dançarina se populariza como profissão e mercadoria cultural. O empresário Oswaldo Sargentelli, jornalista, radialista e apresentador carioca, foi o responsável por institucionalizar essa imagem em espetáculos como Oba Oba e Sargentelli e suas Mulatas, apresentados dentro e fora do Brasil. Autoproclamado mulatólogo, Sargentelli transformou a sensualidade da mulher negra em atração ao estilo dos musicais da *Broadway*, convertendo-a em produto de exportação. Na virada dos anos 1970 para a década de 1980, chegou a criar cursos de formação de mulatas, que disciplinavam corpos e transformavam a sensualidade em ocupação remunerada. Embora tenha sido celebrado pela mídia como divulgador da cultura nacional, sua trajetória é marcada por ambiguidades: se por um lado abriu espaço de visibilidade e profissionalização num período de restritas oportunidades, por outro reforçou estereótipos raciais e sexuais ao reduzir a identidade da mulher negra à condição de corpo erótico e mercadoria cultural. Angela Gilliam (1998) aponta que a racialização era evidente nesses espetáculos: enquanto artistas brancos permaneciam vestidos, as mulheres negras de pele mais escura eram expostas, reforçando a associação entre cor, nudez e disponibilidade sexual. Esse aspecto pode ser visto na figura 43, onde Oswaldo Sargentelli aparece ao centro, trajando-se de maneira sóbria, em contraste com a seminudez de Adele Fátima e Solange Couto. A cena demonstra não apenas a desigualdade racial e de gênero, mas também a lógica de objetificação que converte os corpos femininos em adornos de um show regido pelo olhar masculino.

Figura 43 – Oswaldo Sargentelli acompanhado de Adele Fátima e Solange Couto



Fonte: Disponível em: <https://extra.globo.com/mulher/corpo/solange-couto-restringe-alimentacao-apos-cirurgias-relembra-corpo-como-mulata-do-sargentelli-eu-me-sentia-horrorosa-12845806.html>. Acesso em 25/08/2025.

A profissionalização da mulata como espetáculo não implicava liberdade, mas sim a submissão a uma rígida disciplina, ditada pelo próprio Sargentelli. Em entrevista concedida à coluna de Ibrahim Sued⁷⁴ em abril de 1975 o empresário revelou, sem constrangimento, quais eram seus critérios para selecionar e manter as artistas em suas apresentações:

Só quero que dancem e que sejam profissionais. ‘Ser profissional’, segundo Sargentelli, é, sobretudo, não ter contato com o público:

O cliente pode mandar um bilhete para a mulata, mas se ela apanhar o papel é demitida. Se o garçom for usado para entregar a ela os dois serão demitidos. Estes são os meus princípios e deles não abro mão.

Uma das maiores preocupações de Sargentelli é com o público que frequenta sua casa.

Quem sustenta a casa noturna — é bom que isto fique bem claro — é a classe média. O chefe de família que leva a família à boate; a senhora casada que, no cabeleireiro, quinta-feira, conta para a sua amiga como é o show. O cliente é sempre o melhor relações públicas (Sued, 1975)

⁷⁴ Ibrahim Sued foi um jornalista e cronista social brasileiro. Atuou em veículos como O Globo e Correio da Manhã, destacando-se entre os principais nomes do colunismo social do século XX. Sua atuação, especialmente entre as décadas de 1950 e 1980, contribuiu para consolidar a cultura da celebridade e a valorização da visibilidade pública no Brasil.

A fala de Sargentelli revela a lógica de controle e mercantilização que estruturava o espetáculo. As mulheres eram valorizadas enquanto corpos exibidos no palco, mas rigidamente separadas da plateia para reforçar sua condição de produto exclusivo, consumido pelo olhar masculino, mas inacessível ao sujeito. O empresário também deixa claro quem era o público alvo desse consumo cultural: a classe média urbana, responsável por legitimar o show tanto financeiramente quanto simbolicamente transformando-o em um produto respeitável, capaz de circular como experiência familiar e expressão legítima da brasilidade.

A pesquisa etnográfica de Sonia Maria Giacomini (2021) aprofunda esse processo de institucionalização da mulata como categoria ocupacional. Ao investigar os cursos de formação para jovens negras a autora demonstra como a ideia de ser mulata deixou de ser apenas uma marca racial ou estética para se tornar também uma profissão. Nessa lógica, o corpo funcionava como critério central de seleção e legitimação: era meio, instrumento e prova de autenticidade. A profissionalização da mulata, portanto, não se restringia ao aprendizado de técnicas de dança ou postura, mas envolvia a construção de uma identidade performática que naturalizava a sensualidade como dom inato. Aquelas consideradas detentoras desse “dom de ser mulata” poderiam aspirar ao reconhecimento e à profissionalização; já as que não correspondiam ao padrão corporal e estético eram excluídas ou redirecionadas a outras ocupações. Natasha Pravaz (2008) complementa essa análise ao mostrar que a mulatice deve ser entendida como um conceito multifacetado. De um lado, o termo remete a uma ascendência racial mista e, de outro, evoca de forma quase automática a imagem de corpos voluptuosos, sensualidade e samba. Em seu uso mais restrito, no entanto, designa precisamente uma ocupação: apenas aquelas que dançam samba em espetáculos mercantilizados sendo remuneradas por isso podem ser chamadas de “mulatas”.

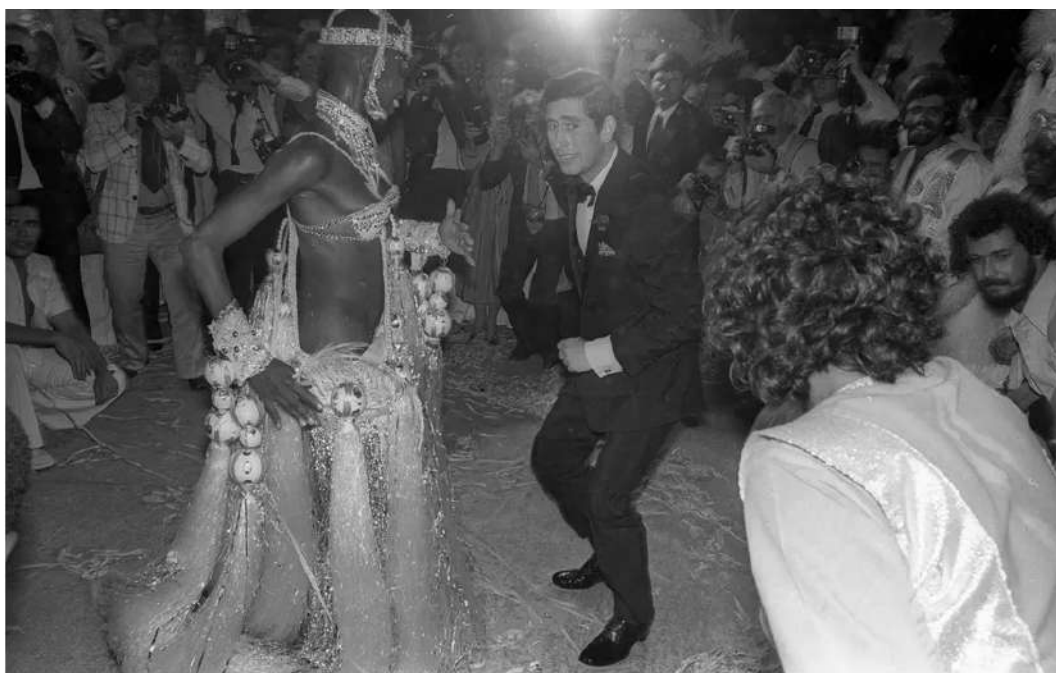
Um dos elementos mais visíveis desse processo era a indumentária. Nos shows, especialmente nas apresentações das solistas, o traje típico consistia em biquínis sumários, muitas vezes ornamentados com franjas, plumas ou lantejoulas. Longe de criar uma fantasia, essas roupas tinham função estritamente instrumental: serviam para exibir o corpo e destacar seus atributos. Como observa Giacomini (2021, p. 67), enquanto a modelo “faz a fantasia”, dependendo do figurino para compor sua performance, a mulata “se exhibe a si mesma”, sendo a roupa apenas um recurso acessório para valorizar sua cor, suas curvas e sua sensualidade. Assim, as roupas confirmavam a centralidade do corpo como espetáculo, materializando a noção de que o verdadeiro “dom” estava inscrito na própria aparência da mulher. O processo de formação profissional também exigia uma rígida disciplina do corpo fora do palco. As alunas eram instruídas em cursos de etiqueta, automaquiagem e postura, de modo a separar a performance exuberante do espetáculo da conduta cotidiana. Como explica a própria autora:

No caso, a separação da ‘maquiagem profissional’ de palco – da ‘maquiagem do dia a dia’ da vida. A primeira é realizada profissionalmente no camarim e se vincula à representação de um papel; a segunda pode, ao contrário, ser realizada em função do gosto individual – desde que esse gosto não reproduza na vida aquela maquiagem de palco (‘deve ser uma maquiagem leve, menos carregada’ que a primeira) (Giacomini, 2021, p. 87).

No palco a mulher negra era treinada para encarnar a sedução exuberante, enquanto no cotidiano deveria reafirmar normas de respeitabilidade para legitimar sua presença no espaço artístico. Nesse processo, Sonia Maria Giacomini (2021) identifica o peso das expectativas idealizadas das alunas: muitas ingressavam nos cursos acreditando que a profissão de mulata lhes garantiria automaticamente prestígio social, oportunidades de ascensão e acesso a mundos até então restritos, como viagens ou a convivência com elites. Tal esperança, porém, raramente correspondia à realidade, revelando a distância entre o imaginário construído em torno da “profissão mulata” e as condições concretas de inserção nesse mercado artístico. Natasha Pravaz (2008) entende que o engajamento nessas apresentações funciona como uma estratégia ambígua: de um lado, reafirma estigmas raciais e sexuais que associam a mulher negra à sensualidade “naturalizada” e de outro, abre possibilidades de inserção econômica e simbólica em um espaço historicamente vedado a mulheres negras e pobres. Nessa perspectiva, aquilo que Giacomini entende como ilusão ou expectativa irrealizada pode ser visto também como investimento subjetivo e político: uma forma de negociar, ainda que em condições adversas, reconhecimento social e pertencimento.

As ambiguidades que cercavam a representação da mulher negra não se restringiam ao universo do entretenimento. Em determinadas circunstâncias, a figura da mulata era convocada a representar simbolicamente o próprio país. O episódio envolvendo a passista Pinah e o então príncipe Charles, durante sua visita ao Brasil em 1978, permite compreender como o corpo feminino negro era parte dos esforços de projeção internacional de uma determinada imagem de brasilidade. Naquele ano, o herdeiro da Coroa britânica participou de uma recepção promovida pelo prefeito Marcos Tamoyo no Palácio da Cidade, no Rio de Janeiro. Entre as atrações preparadas para a ocasião estava uma apresentação da Beija-Flor de Nilópolis, então recém-consagrada pelo tricampeonato conquistado sob o comando de Joãozinho Trinta. O protocolo previa que o príncipe assistisse ao espetáculo de uma sacada. Charles, contudo, desceu aos jardins e passou a interagir com os integrantes da escola, dançando com a passista Pinah diante dos fotógrafos presentes.

Figura 44 – Pinah e o príncipe Charles durante visita ao Brasil, 1978.



Fonte: Foto: Antonio Nery/Agência O GLOBO. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/mundo/noticia/2023/05/lembre-quem-e-pinah-a-cinderela-negra-que-encantou-charles-iii.ghml>. Acesso em 08/06/2026.

A repercussão do episódio foi imediata. A colunista Perla Sigaud, presente ao evento, observou que a cena garantiria ampla divulgação internacional ao carnaval carioca, afirmando que a cidade passaria a ter “seu carnaval divulgado por fotos de Charles no ziriguidum rasgado” (Sigaud, 1978, p. 39). Poucos dias depois, Ibrahim Sued reforçava a mesma percepção ao afirmar que a “sambada” do príncipe com as passistas da Beija-Flor estava sendo uma “tremenda promoção para nosso Carnaval” e que jornais ingleses já reproduziam imagens do “Príncipe e a crioula sambando” (Sued, 1978, p. 30). A fotografia produzida por Antonio Nery durante o encontro nos ajuda a compreender por que a cena despertou tamanho interesse na imprensa (Figura 44). Embora Charles ocupasse a posição de maior prestígio político da cena, é Pinah quem concentra a atenção do observador. Seu figurino, composto por plumas, pedrarias e adereços que ampliam sua presença visual, contrasta com a sobriedade do smoking escuro do príncipe. Enquanto Charles procura acompanhar os passos do samba, Pinah aparece em posição de condução da dança, cercada por fotógrafos e observadores. Seus adornos e a centralidade que ocupa na imagem fazem com que o olhar seja atraído para ela antes mesmo de alcançar o então herdeiro da Coroa britânica. Esse episódio permite observar uma dinâmica que ultrapassava aquele encontro específico. Pinah não era apenas uma passista da Beija-Flor, mas parte de um universo no qual mulheres negras associadas ao samba e ao carnaval frequentemente ocupavam posições de destaque nas imagens que o Brasil projetava para o exterior. A ampla circulação da fotografia e a repercussão que ela alcançou na imprensa nacional e estrangeira demonstram a importância dessas personagens na construção de representações internacionais do país. A

trajetória da própria Pinah, marcada por apresentações e turnês em diferentes países, evidencia que essa função não se limitava aos grandes eventos diplomáticos, mas integrava formas mais amplas de circulação do samba e do carnaval para além das fronteiras nacionais.

A consolidação da televisão como principal veículo de produção de imagens no Brasil redefiniu também as formas de representação da mulher negra. Na década de 1990, esse processo encontrou sua expressão mais difundida na *Globeleza*, personagem que passou a ocupar o centro das campanhas carnavalescas da Rede Globo e se tornou um dos símbolos visuais mais reconhecíveis da cultura brasileira. A vinheta, que ganhou o formato que a consagrou em 1993, anunciava a chegada do carnaval e podia surgir em qualquer horário da programação, interrompendo os intervalos comerciais da emissora. Essa presença constante reforçava seu caráter familiar e seu simbolismo como ícone nacional, já que milhões de telespectadores a reconheciam como sinal da festa mais popular do país. A personagem, interpretada por Valéria Valenssa, aparecia praticamente nua, coberta de pinturas corporais geométricas em cores fluorescentes e metálicas, sambando ao som de uma trilha sonora própria. A força simbólica da *Globeleza* não decorria apenas de sua associação ao carnaval, mas da intensidade de sua circulação televisiva. A vinheta era exibida entre oito e dez vezes por dia durante as semanas que antecediam a festa, interrompendo a programação em qualquer horário da grade nacional (Fernandes, 1996b, p. 4). Essa presença contínua transformou a personagem em um dos rostos mais reconhecíveis da televisão brasileira dos anos 1990. Mais do que anunciar a chegada do carnaval, a *Globeleza* ajudava a definir visualmente como o carnaval deveria ser imaginado. Para uma geração inteira de brasileiros, a imagem da mulher negra sambando, com o corpo coberto apenas por pinturas e adereços, tornou-se inseparável da própria representação televisiva da festa. Mariza Corrêa sintetiza o que essa figura representava:

Em sua última encarnação, na vinheta *Globeleza*, onde a tecnologia utilizada para representá-la é pelo menos tão importante como sua corporificação de todos aqueles atributos mais antigos, temos uma espécie de mulata estilizada, abstrata, ou imaginária, que resume ou sintetiza todas as suas antepassadas (Corrêa, 1996, p. 40).

A observação de Corrêa chama atenção para um aspecto fundamental da personagem. A *Globeleza* não se apresentava como uma mulher negra específica, vinculada a uma trajetória individual ou a uma escola de samba determinada. Diferentemente das passistas, vedetes e destaques que a antecederam, sua existência era inteiramente mediada pela televisão. Produzida por recursos de computação gráfica, iluminação, maquiagem e edição de imagem, ela surgia como uma figura quase abstrata, desvinculada das experiências concretas das mulheres negras que historicamente ocuparam os espaços do samba e do carnaval. Não representava uma pessoa, mas uma ideia. Sua função era condensar em um único corpo um conjunto de significados já associados à mulher negra na cultura brasileira.

Figura 45 – Valéria Valenssa como Mulata Globeleza em 1996



Fonte: Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/exclusivo-memoria-globo/projetos-especiais/carnaval-na-globo/noticia/globeleza.ghml>. Acesso em 22/09/2025

A figura 45 reproduz a vinheta produzida para o carnaval de 1996. As pinturas geométricas que cobrem estrategicamente a pele inscrevem a personagem em um território ambíguo: de um lado, evocam um exotismo “tribal” que dialoga de maneira superficial com referências africanas; de outro, a estética tecnológica e futurista a situa em um imaginário de modernidade midiática. Essa articulação entre o “primitivo” e o “moderno” é característica da forma como a cultura brasileira manipula signos da negritude, deslocando-os de seus contextos políticos e convertendo-os em espetáculo visual. Para Danielle Anatólio (2018), a Mulata Globeleza aproxima-se muito mais de um ideal de beleza branco do que negro. A seleção das intérpretes seguia critérios rígidos: mulheres magras, altas, de busto pequeno e quadris proporcionais, ou seja, corpos que, embora negros, eram ajustados a padrões eurocêntricos. Nesse enquadramento, mesmo inserida no universo do samba, a figura é reconfigurada para se alinhar a um modelo hegemônico, se reafirmando como objeto de desejo sexual. No plano nacional e internacional, a Globeleza cristaliza, assim, o estereótipo da mulher negra associada quase exclusivamente à sensualidade.

A construção da personagem também nos ajuda a compreender como essa imagem era produzida e apresentada ao público. As reportagens sobre a Globeleza frequentemente destacavam o trabalho de Hans Donner, diretor da vinheta e marido de Valéria Valenssa, responsável por

explicar as inovações visuais de cada edição. Ao comentar a versão preparada para o carnaval de 1995, por exemplo, Donner afirmava que o resultado fazia parecer que “a Valéria está iluminada por dentro” e que a nova concepção visual a tornava “ainda mais sensual” (Magalhães, 1994, p. 9). A atenção recaía sobre os efeitos produzidos pela iluminação, pela maquiagem e pelos recursos tecnológicos, enquanto a própria intérprete aparecia sobretudo como suporte da imagem construída. Em fevereiro de 1998, a imprensa registrou um efeito inesperado da popularidade da Globeleza. Ao participar de uma campanha publicitária com um visual bastante diferente daquele exibido nas vinhetas de carnaval, Valéria Valenssa descobriu que muitos espectadores tinham dificuldade em reconhecê-la fora da personagem.

[...] O longo rabo-de-cavalo da mulata do anúncio tem confundido os fãs da musa do carnaval da Rede Globo. Alguns param a modelo na rua para tirar a dúvida. Outros acham que enfim a Globeleza ganhou uma concorrente à altura. E Valéria se diverte com a confusão. ‘Tem gente gostando mais dela do que da Globeleza’ — diz a modelo. — ‘Meu porteiro discutiu com a mulher porque ela teimou que não era eu no comercial. No salão, meu cabeleireiro ouviu uma cliente dizer: A Globeleza é linda, mas essa garota do Papa-tudo chegou para arrebentar’ (Fernandes, 1996a, p. 10).

Esse episódio sugere que a personagem havia adquirido autonomia simbólica em relação à sua intérprete. O público não reconhecia Valéria Valenssa, mas sabia identificar imediatamente a Globeleza. O corpo pintado, os cabelos crespos, o samba e a quase nudez haviam se tornado códigos visuais tão familiares que a personagem passou a existir, para milhões de espectadores, como uma entidade distinta da mulher que lhe dava vida. A figura exibida diariamente na televisão era percebida sobretudo como imagem, resultado de um processo de construção visual que tornava secundária a identidade individual da própria modelo. A vinheta consolidava a ideia de que o corpo feminino negro podia ser transformado em superfície estética, objeto plástico e signo nacional. Ao combinar a imagem histórica da mulata com recursos tecnológicos e linguagem televisiva, a Globeleza atualizava um repertório visual de longa duração e o projetava em escala inédita. Milhões de brasileiros viam diariamente uma mulher negra ocupar o centro da tela. Essa visibilidade, contudo, permanecia condicionada a um conjunto bastante restrito de atributos: samba, sensualidade, beleza física e disponibilidade para o olhar. A personagem ampliava a presença feminina negra na cultura visual brasileira, mas o fazia por meio de uma representação cuidadosamente delimitada. Celebrava determinados corpos e determinadas formas de feminilidade negra, mas também deixava à margem outras experiências e trajetórias. A Globeleza tornou-se, assim, uma das imagens mais difundidas da identidade nacional nos anos 1990, atualizando em linguagem televisiva uma longa tradição de representação da mulher negra como símbolo do Brasil⁷⁵.

De acordo com Chartier (1991), as representações não são reflexos da realidade, mas

⁷⁵ Valéria Valenssa protagonizou as vinhetas carnavalescas da Rede Globo de 1990 a 2004, recebendo o título de Globeleza em 1993, quando passou a aparecer sozinha na chamada. A personagem foi mantida pela emissora com outras intérpretes até 2020, quando o formato foi encerrado.

construções sociais que produzem sentidos, legitimam hierarquias e organizam percepções. A trajetória da mulata elucida esse processo. Sua imagem foi historicamente construída e mobilizada no interior do samba, espaço que o imaginário nacional consagrou como território privilegiado da negritude brasileira. Esse mesmo campo, no entanto, abrigou outras formas de enquadramento da mulher negra, igualmente atravessadas por imagens de controle, ainda que de natureza distinta. Se a mulata concentrava sobre si a hipersexualização do corpo negro feminino, outras mulheres negras alcançaram reconhecimento público por meio de imagens associadas ao cuidado, à tradição e à ancestralidade. Nesses casos, a visibilidade não se dava em oposição à negritude, mas por intermédio de formas específicas de enquadramento que a tornavam socialmente aceitável. O reconhecimento estava condicionado à capacidade de representar autenticidade, memória e pertencimento, desde que isso não colocasse em questão as hierarquias vigentes. É nesse contexto que se insere a trajetória de Dona Ivone Lara. Sua imagem pública foi construída em torno de atributos como sabedoria, tradição e maternidade simbólica, enquanto sua atuação como compositora e intelectual do samba permaneceu por muito tempo em segundo plano.

Yvonne Lara da Costa, conhecida como Dona Ivone Lara, nasceu no Rio de Janeiro em 1922 e construiu uma trajetória singular no universo do samba. Compositora, instrumentista, enfermeira e praticante do candomblé, sua vida reunia dimensões que eram raramente reconhecidas em conjunto pela indústria cultural. Como demonstra Mila Burns (2006), suas primeiras composições não foram apresentadas como sendo de sua autoria, mas como obras de seu primo Mestre Fuleiro, figura influente na Império Serrano⁷⁶, que podia exibir aquelas canções sem receio de retaliações. Nas palavras da própria compositora:

Era um sucesso. Ele tocava e todo mundo gostava, elogiava, perguntava de onde ele tinha tirado a ideia. Eu ficava de perto, vendo aquilo, ouvindo o que diziam e pensando que era tudo meu. Mas não dava raiva o preconceito, não. Dava era orgulho de ver que o povo gostava (Burns, 2006, p. 64).

Apenas quando Fuleiro revelou a verdadeira autoria é que Dona Ivone Lara passou a ser reconhecida publicamente como compositora, tornando-se a primeira mulher a integrar a ala de compositores de uma escola de samba do grupo especial. Esse reconhecimento, contudo, não eliminou os limites impostos à sua presença no universo do samba. Mesmo após esse marco, sua inserção continuou mediada por enquadramentos que subordinavam sua atuação artística a papéis socialmente atribuídos às mulheres negras. Ao ser apresentada no LP *Quem Samba Fica?*, de 1972, o produtor Adelzon Alves destacou em primeiro plano suas funções domésticas e profissionais, situando-a como mãe, dona de casa, enfermeira e assistente social antes de reconhecê-la como compositora (Nagel, 2025, p. 31). Essa forma de apresentação indica como o reconhecimento de seu talento artístico permaneceu condicionado a um imaginário social que

⁷⁶ A Império Serrano é uma escola de samba fundada em 1947, no bairro de Madureira, no Rio de Janeiro, considerada uma das mais tradicionais do carnaval carioca e um importante espaço de produção e difusão do samba.

historicamente vinculou mulheres negras a funções de cuidado e serviço.

Figura 46 – Dona Ivone Lara na capa de *Samba Minha Verdade, Samba Minha Raiz*, de 1978



Fonte: Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/blog/mauro-ferreira/post/2020/07/30/discos-para-descobrir-em-casa-samba-minha-verdade-samba-minha-raiz-dona-ivone-lara-1978.ghtml>. Acesso em: 12/04/2025.

A capa do álbum *Samba Minha Verdade, Samba Minha Raiz* (figura 46) apresenta uma representação que se distancia da lógica da sexualização associada à figura da mulata. No centro da imagem, Dona Ivone Lara aparece tocando e cantando, cercada por homens em uma roda de samba. Sua posição é de liderança, mas não se constrói a partir da exposição do corpo ou da sensualidade. Ao contrário, sua presença se define pela autoridade e pelo pertencimento, atributos que a aproximam da figura da matriarca, recorrente nas formas de representação de mulheres negras em espaços de legitimidade cultural. A cena é coletiva, informal, orientada pela ideia de tradição e é justamente nesse registro que sua imagem se torna socialmente aceitável. Ela não se coloca como objeto de desejo, mas como guardiã de saberes e práticas reconhecidas como autênticas.

Essa aceitabilidade, contudo, tem um custo. Assim como a mulata era reconhecida nos limites da sexualização, Dona Ivone Lara foi celebrada nos contornos da maternidade e da ancestralidade. No contexto brasileiro, em que o samba se consolidou como símbolo da integração nacional, essa distribuição de papéis atribuídos às mulheres negras expressa uma lógica mais ampla: a possibilidade de celebrar a negritude como elemento constitutivo da identidade nacional, desde que ela permanecesse associada a funções reconhecíveis e compatíveis com a ordem racial vigente. A matriarca, a divindade, a mulata: cada uma dessas figuras autorizava formas

específicas de visibilidade feminina negra, porém delimitava seus alcances. No caso de Clara Nunes, a consagração pública esteve associada à construção de uma imagem mística, marcada pela mediação entre o sagrado e o profano. Sua presença ganhava força ao representar uma religiosidade afro-brasileira capaz de dialogar com a ideia de uma nação mestiça e plural. Essa posição a situava em um plano simbólico elevado, distante de qualquer reivindicação mais direta. Dona Ivone Lara ocupava um lugar distinto, mas igualmente delimitado. Sua autoridade no samba era reconhecida, mas vinculada ao território da tradição e da memória. Aquilo que escapava a essa função tendia a ser apagado ou minimizado. Esse processo se manifesta de forma concreta na supressão de sua autoria durante anos, na subordinação de seu talento à ênfase em seus papéis domésticos e na ausência de sua voz no corpo técnico dos discos em que atuava como compositora e intérprete.

Se essas formas de representação organizavam a visibilidade feminina negra no samba ao longo de grande parte do século XX, coloca-se uma questão: haveria, nas décadas finais desse período, outros lugares possíveis a serem ocupados por essas mulheres? Ao longo de sua história, o samba se construiu em torno de figuras femininas, frequentemente vinculadas ao matriarcado. Figuras como Tia Ciata⁷⁷ foram centrais na formação desse universo, articulando práticas culturais, religiosas e musicais que dariam origem ao gênero. À medida que o samba se consolida como símbolo nacional, no entanto, essa presença é progressivamente reconfigurada, passando a ser associada a papéis específicos que delimitam sua inserção no campo musical. É nesse contexto que se insere a trajetória de Leci Brandão. Nascida no Rio de Janeiro, em 1944, Leci Brandão construiu uma trajetória marcada pela atuação como cantora, compositora e intérprete comprometida com temas sociais. Foi a primeira mulher a integrar a ala de compositores da Estação Primeira de Mangueira, espaço historicamente masculino. Sua atuação não se organiza em torno da tradição, da espiritualidade ou da sexualização, mas se articula a partir de um engajamento direto com temas como racismo, desigualdade e direitos das mulheres. Ao afirmar-se nesse espaço, amplia as possibilidades de atuação disponíveis às mulheres negras no samba, ao mesmo tempo em que evidencia os limites que estruturam esse campo. O reconhecimento que lhe é atribuído passa a depender, em grande medida, de sua posição como voz política, circunscrevendo o modo como sua trajetória é lida e legitimada.

⁷⁷ Tia Ciata foi uma das figuras centrais na formação do samba urbano no Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX. Baiana de origem e ligada ao candomblé, atuava como liderança comunitária na região da Praça Onze, onde promovia encontros que articulavam práticas musicais, religiosas e festivas. Em sua residência, compositores como Donga e João da Baiana participaram da criação de *Pelo Telefone*, considerado o primeiro samba gravado, em 1917. Sobre sua trajetória e importância para o samba, ver Roberto Moura (1983) e Fabiana Ferreira Rocha (2016).

Figura 47 – Dona Ivone Lara, Leci Brandão e Giovana



Fonte: Acervo pessoal. Reportagem não identificada, [s.d.].

A figura 47 reúne as cantoras Dona Ivone Lara, Leci Brandão e Giovana, apresentadas como “as grandes damas do samba de verdade”. A imagem circula nas redes sociais da cantora Giovana, sem identificação de data ou de veículo de origem, o que indica sua reapropriação em contextos contemporâneos de difusão digital. Trata-se de três sambistas cuja legitimidade está inscrita no próprio campo musical, ainda que suas trajetórias sejam enquadradas por registros distintos. Dona Ivone Lara, como já discutido, associa-se à dimensão da ancestralidade, enquanto as outras duas cantoras mobilizam signos ligados à negritude, visíveis sobretudo nas escolhas estéticas, sem recorrer à lógica da sexualização que historicamente marcou a figura da mulata. Leci Brandão aparece ao centro com calça boca de sino, camisa xadrez e cabelo natural curtíssimo. Dona Ivone veste calça social e camisa de estampa floral. Giovana usa blusa de manga comprida. Os corpos estão cobertos, os gestos são cotidianos, a presença é de compositoras e intérpretes que ocupam o espaço público como cidadãs. Jurema Weneck (2007), em sua análise das imagens propagadas por Leci Brandão ao longo de sua carreira, observa que essa sobriedade estética não era ausência de escolha, mas uma escolha que recusava os registros visuais disponíveis para as mulheres negras no samba. Esse repertório visual não se constrói de forma isolada. A circulação do estilo *soul* para além dos bailes *black*, sobretudo a partir das décadas de 1970 e 1980, influenciou diretamente modos de vestir e de se pentear, oferecendo novas referências de afirmação da negritude no espaço urbano. Elementos como o cabelo natural e determinadas

escolhas de vestuário presentes na imagem dialogam com esse universo, ainda que reelaborados no interior do samba. No caso de Giovana, sua trajetória não alcançou o mesmo nível de projeção fora dos circuitos do gênero, mas se construiu sobre uma base sólida de reconhecimento nesse meio. Esse respeito, por sua vez, esteve associado a uma forma de apresentação que se afastava da lógica da sensualização, permitindo sua inserção em um campo onde a legitimidade feminina permanecia condicionada por expectativas específicas. Ao aparecerem assim, simplesmente caminhando numa rua, essas mulheres afirmavam uma presença que não precisava ser negociada a partir do corpo sexualizado, da sacralidade mística ou da maternidade simbólica. Era uma política do estilo construída pela recusa, pela negação dos papéis disponíveis, e que por isso mesmo abria, ainda que precariamente, outros lugares possíveis para a mulher negra no universo do samba.

As imagens de controle, no sentido formulado por Patricia Hill Collins (2019), não são simples reflexos de preconceitos individuais e sim construções ideológicas que fazem com que a opressão pareça natural e inevitável. No caso brasileiro, a centralidade da figura da mulata, assim como das demais imagens que estruturam a presença feminina no samba, evidencia que tais representações não se restringem ao plano simbólico, mas produzem efeitos concretos sobre os corpos, orientando expectativas de comportamento, aparência e conduta. A hipersexualização associada à mulher negra e, em contrapartida, a exigência de sobriedade e respeitabilidade que marca outras formas de reconhecimento não constituem polos opostos, mas dispositivos complementares de regulação. Nesse sentido, as escolhas estéticas das mulheres negras não podem ser compreendidas como meramente individuais ou espontâneas. Elas se configuram como respostas situadas a um campo de possibilidades previamente delimitado, onde vestir-se, pentear-se ou apresentar-se em público implica negociar constantemente os limites entre visibilidade e estigmatização. O corpo torna-se, assim, um espaço de mediação, onde se articulam estratégias de inserção, reconhecimento e proteção diante de um regime de representações que define, de antemão, o que pode ou não ser legitimado. Ao trazer essa discussão para o universo do samba, torna-se possível compreender que tais dinâmicas não são periféricas, mas estruturantes de um campo que foi historicamente apropriado como símbolo da cultura nacional. A consagração do samba como emblema da brasilidade no século XX ocorreu simultaneamente à fixação de determinadas imagens da mulher negra, que passaram a funcionar como linguagem visual dessa identidade nacional. Nesse processo, consolidou-se um repertório de expectativas que ultrapassa o campo artístico, refletindo um pensamento mais amplo sobre raça, gênero e corpo na sociedade brasileira. Assim, as formas de vestir e de se apresentar dessas mulheres não apenas dialogam com o samba enquanto prática cultural, mas expressam uma lógica social mais abrangente, onde a visibilidade da mulher negra permanece condicionada por enquadramentos históricos que regulam sua presença no espaço público.

3.5 Síntese do capítulo

Se no Capítulo 2 acompanhamos a constituição do estilo negro como linguagem coletiva de afirmação, forjada nos espaços criados pela própria comunidade, este capítulo deslocou o olhar para os circuitos que escapavam ao seu controle. A cultura de massa, a publicidade, a indústria fonográfica e os meios de comunicação não foram apenas espaços de exclusão, mas territórios de admissão condicionada, nos quais a presença negra era tolerada desde que correspondesse a formas de apresentação e comportamento previamente delimitadas. As representações que circularam nesses espaços produziam sentidos, organizavam hierarquias e regulavam os termos pelos quais a negritude podia ser reconhecida como legítima.

As trajetórias contrastantes de Pelé e Paulo César Caju evidenciam com precisão os mecanismos desse processo. Não estava em jogo apenas a visibilidade de dois atletas, mas a definição de quais formas de presença negra seriam celebradas e quais seriam punidas. O silêncio de Pelé e a recusa de Caju não eram escolhas individuais: eram respostas a um sistema que reconhecia o corpo negro apenas quando ele confirmava as narrativas que o enquadravam. A indústria fonográfica operou segundo a mesma lógica. Artistas como Aretha Franklin, Miriam Makeba e Elza Soares mobilizaram o cabelo e o vestuário como linguagem de pertencimento e resistência, disputando os sentidos atribuídos à aparência negra a partir de dentro da própria indústria. Outros casos, como o de Wanderléa e a primeira edição brasileira do *soul*, mostraram como a estética negra podia ser consumida sem qualquer compromisso com os sujeitos que a produziram. Clara Nunes sintetizou essa ambiguidade de forma incontornável: ao apresentar os orixás ao Brasil, abriu espaço para a afirmação da cultura afro-brasileira, mas o fez sob o signo da mestiçagem, que celebra a mistura sem questionar a hierarquia que a sustenta. A experiência jamaicana, com os rude boys, o Rastafári e a trajetória de Bob Marley, amplia esse argumento para além do eixo Brasil-Estados Unidos e revela que a tensão entre afirmação e cooptação não é uma especificidade americana. O reggae nasceu como linguagem de resistência e consciência racial, mas sua internacionalização implicou a seleção dos elementos mais palatáveis ao mercado e o esvaziamento gradual de seu conteúdo político mais radical. A camiseta com o rosto de Bob Marley tornou-se um dos exemplos mais eloquentes desse processo: um símbolo de resistência transformado em mercadoria, acessível a todos e apropriável por qualquer narrativa, sem que isso anulasse inteiramente o poder simbólico que continuava a circular por meio dela. No caso das mulheres negras, essas dinâmicas assumiram contornos ainda mais restritivos. A hipersexualização do corpo feminino negro, materializada na figura da mulata, nos espetáculos de Sargentelli e na vinheta da Globeleza, funcionou como linguagem oficial da brasilidade, convertendo a presença negra em espetáculo consumível sem alterar as hierarquias que a sustentavam. As mulheres que recusaram esse enquadramento, como Dona Ivone Lara e Leci Brandão, encontraram brechas, mas pagaram o preço da invisibilidade prolongada ou da resistência solitária. Em ambos os casos, a política do estilo revelou-se não como escolha estética, mas como negociação permanente dos termos pelos quais a presença negra feminina

podia ser reconhecida sem ser reduzida.

O que este capítulo demonstrou, em seu conjunto, é que a visibilidade não é sinônimo de reconhecimento. Ser visto não equivale a ser reconhecido em plenitude, e a presença negra na cultura de massa foi, com frequência, uma presença sob tutela, admitida nos circuitos dominantes desde que não questionasse as estruturas que os organizavam. Essa contradição não se resolve nas décadas aqui examinadas. Ela se intensifica. À medida que os anos 1980 e 1990 trouxeram maior presença negra nos meios de comunicação, na música popular e no consumo de massa, os mecanismos de controle sobre essa visibilidade se tornaram mais sofisticados e, por isso, mais difíceis de nomear e contestar. É essa intensificação, e as formas pelas quais o estilo negro respondeu a ela, que o próximo capítulo examina.

4 ESTILO, CONTROLE E NEGOCIAÇÃO

As décadas de 1980 e 1990 foram marcadas por transformações profundas que redefiniram o lugar ocupado pelas culturas negras na esfera pública. Como observa Eric Hobsbawm (1995), trata-se de um período em que a globalização se intensifica, conectando economias, culturas e identidades em uma escala inédita. No Brasil, esse processo se articula à redemocratização e ao fim da ditadura militar, criando condições para a emergência de novos sujeitos políticos e para a ampliação do debate público sobre identidade racial. A expansão dos meios de comunicação e do mercado de consumo voltado às camadas populares altera profundamente as possibilidades de visibilidade da população negra, redefinindo os termos dessa presença sem, contudo, alterar as estruturas de desigualdade que a cercavam.

É nesse contexto que o estilo negro assume novos contornos. Se ao longo do século XX a aparência negra se constituiu como instrumento de afirmação e de construção de uma consciência coletiva, ao final desse mesmo século ela passa a operar em um campo mais complexo, atravessado pela intensificação das trocas culturais no interior do Atlântico Negro e pela crescente mediação do mercado. A circulação de imagens e sons conecta cidades como Salvador, Rio de Janeiro e São Paulo a Kingston, Nova York e Londres, produzindo formas de expressão que articulam referências locais e diaspóricas, mas que também se tornam suscetíveis à apropriação e à reconfiguração mercadológica. Como observa Livio Sansone (2000), esse período é marcado por um intercâmbio contínuo entre culturas negras, onde objetos, práticas e símbolos são constantemente deslocados, reinterpretados e reinscritos em novas realidades. Essa dinâmica, já apontada por Paul Gilroy (2001) como constitutiva da diáspora, adquire aqui uma nova escala, impulsionada pelos meios de comunicação de massa e pela indústria cultural. Stuart Hall (2003) nos permite compreender esse movimento ao destacar que as identidades culturais não são essências fixas, mas posicionamentos que se constroem na articulação entre o local e o global, entre tradição e reinvenção. Um dos aspectos mais significativos desse período é a intensificação da relação entre identidade e mercado. A emergência de produtos, serviços e linguagens voltados para a população negra, assim como a presença crescente de signos da negritude na cultura de massa, criam condições inéditas para a construção de uma identidade positiva e visível. No entanto, essa visibilidade não se dá sem tensões. Como argumenta bell hooks (2019), a negritude passou a ser crescentemente consumida como mercadoria pela cultura de massa, num processo em que a diferença racial era simultaneamente celebrada e esvaziada de seu potencial crítico. Lívio Sansone (2000) acrescenta que a mercantilização implica deslocamentos que frequentemente alteram o sentido original desses signos, inserindo-os em circuitos nos quais sua potência crítica é atenuada. Essa ampliação da visibilidade, por sua vez, não implica reconhecimento pleno. Em diversas situações, as práticas de vestir negras continuam sendo lidas a partir de códigos de suspeição, funcionando como marcadores de uma suposta marginalidade. Essa forma de leitura não constitui uma novidade, mas acompanha a trajetória histórica da população negra nas Américas. O corpo negro, mesmo quando estilizado, permanece inscrito em regimes de

interpretação que o associam ao desvio, à desordem ou à ameaça, revelando a persistência de uma gramática racial que organiza sua visibilidade. Assim, o mesmo estilo que pode operar como afirmação identitária e inserção no mercado também pode ser mobilizado como signo de controle, reforçando que sua leitura depende das disputas simbólicas que atravessam o espaço social. Compreender o estilo negro nas décadas de 1980 e 1990 exige, portanto, deslocar o olhar da emergência da afirmação estética para as formas pelas quais ela é tensionada, negociada e regulada em um novo contexto histórico. Mais do que simplesmente afirmar uma identidade, trata-se agora de compreender como essa identidade circula, é apropriada e reconfigurada em diferentes esferas. É nesse cruzamento entre visibilidade, mercado e controle que se inscrevem os casos analisados neste capítulo, nos quais afirmação e captura não se excluem, mas coexistem de forma tensa e frequentemente indissociável.

4.1 O corpo negro em evidência

Poucos casos no século XX ilustram com tanta força a complexidade das políticas do estilo negro quanto a trajetória de Michael Jackson. Nascido em 29 de agosto de 1958 em Gary, Indiana, subúrbio operário marcado pela presença negra e pela exclusão social estrutural, Jackson emergiu de um contexto em que o corpo e a performance eram, desde o início, ferramentas de sobrevivência e de mobilidade social. Sétimo filho de Joseph e Katherine Jackson, cresceu sob a disciplina rígida de um pai que via no talento dos filhos a saída de uma existência de trabalho manual e escassez. Antes mesmo de alcançar a adolescência, Michael Jackson já havia aprendido que o corpo negro em cena era simultaneamente recurso e alvo, instrumento de afirmação e superfície sobre a qual outros projetavam expectativas, fantasias e controle.

Os Jackson Five iniciaram sua trajetória nos clubes afro-americanos do centro-oeste estadunidense, percorrendo o circuito de competições de talentos que a comunidade negra havia construído à margem da indústria fonográfica dominante, antes de serem descobertos pela Motown Records, em 1968. O estilo que os caracterizava naquele período era inequivocamente negro: cabelos naturais crescidos em *black power*, roupas coloridas e exuberantes que dialogavam diretamente com a estética *soul* que, como vimos, animava os bailes e as periferias urbanas negras nos dois lados do Atlântico naquele momento. Nos anos de formação, a família costurava suas próprias roupas de palco, e o jovem Michael pregava lantejoulas uma a uma nas peças até os dedos sangrarem. Como relata Bush (2012), o próprio Jackson descreveu esse processo a seus colaboradores décadas mais tarde, recordando as pontas dos dedos machucadas e os dentes afiados das pedras que precisavam ser fixadas uma por uma no tecido. Esse dado, aparentemente anedótico, revela algo que atravessa toda a trajetória estética de Jackson. O vestuário nunca foi para ele ornamento, mas linguagem, e aprender essa linguagem havia custado algo de seu corpo desde o início. Essa relação com a própria aparência estava marcada, desde a infância, por uma tensão entre exigência e controle, de um lado, e agência criativa, de outro. Joseph

Jackson impunha aos filhos uma disciplina que o próprio Michael descreveria, em entrevista à apresentadora Oprah Winfrey em fevereiro de 1993, como uma experiência de medo e coerção. Fanon (2008) argumenta que o corpo negro é constantemente aprisionado pelo olhar colonizador, reduzido a uma superfície sobre a qual se projetam estigmas e expectativas alheias. No caso de Jackson, esse aprisionamento se deu também de dentro, a partir de um sistema doméstico de controle que moldou a relação do artista com sua própria presença física muito antes de qualquer pressão externa. O menino que sangrava os dedos pregando lantejoulas nas roupas de palco e o adolescente que ensaiava com medo de errar diante do pai eram o mesmo sujeito que, décadas mais tarde, construiria uma das estéticas mais marcantes da história da música. A violência formativa produziu uma relação com o corpo que era ferida e instrumento, alvo e arma.

A ascensão solo, consolidada com *Off the Wall* em 1979 e transformada em fenômeno global com *Thriller* em 1982, colocou Michael Jackson em uma posição sem precedentes na cultura pop: o primeiro artista negro a ocupar o centro absoluto da indústria do entretenimento estadunidense, não como exceção tolerada, mas como referência estética dominante. Nesse processo, o estilo de Jackson tornou-se progressivamente mais elaborado e construído a partir de uma filosofia coerente de singularidade. Bush (2012, p. 40) documenta que a silhueta reconhecível de Jackson se organizava em torno de três referências: a herança militar britânica, que evocava autoridade e controle pela forma; os tons saturados, como vermelho rubi, azul safira e verde-esmeralda, escolhidos pela sua capacidade de capturar o olhar e de não chamar atenção para o vitiligo que Jackson desenvolvia progressivamente; e os strass e adornos que transformavam as peças em superfícies luminosas. Cada elemento tinha uma função precisa. A jaqueta militar, que se tornou sua silhueta mais reconhecível, combinava a autoridade evocada pela forma com tecidos elásticos que permitiam o movimento irrestrito do bailarino, produzindo o que Bush descreve como tradição a serviço da rebeldia. Cada peça era pensada a partir de uma filosofia que recusava as tendências do mercado e os padrões impostos pela indústria da moda. Bush (2012) documenta que Jackson dizia não querer ser cartaz ambulante de nenhuma marca e que a roupa devia se adaptar a ele, não ele à roupa. Essa postura indicava que sua presença não se limitava à inserção nos espaços dominantes, mas implicava a definição de seus próprios termos de visibilidade.

Figura 48 – Michael Jackson no videoclipe de *Thriller*, 1983.



Fonte: Foto: Divulgação. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/musica/noticia/2022/11/michael-jackson-album-thriller-chega-aos-40-anos-com-jeito-de-imortal.ghtml>. Acesso em 25/04/2026.

A imagem que marcou esse momento é a do videoclipe de *Thriller*, dirigido por John Landis em 1983, com um orçamento de 400 mil dólares, valor incomum para produções do gênero na época (figura 48). Na cena, Jackson ocupa o centro da composição, vestindo a jaqueta vermelha de couro com inspiração militar e detalhes em preto, cercado por zumbis de aparência degradada. A jaqueta de *Thriller*, criada por Marc Laurent em 1982, e a de *Beat It*, também vermelha, seguem uma mesma lógica estética. Como observa Bush (2012, p. 43), o vermelho tem forte impacto visual, ajudando a explicar sua recorrência no figurino de Jackson e sua eficácia em capturar a atenção do público. Em um cenário dominado por tons escuros e acinzentados, a jaqueta funciona como o principal ponto de contraste, conduzindo o olhar diretamente para o corpo do artista. O resultado é uma peça que escapa a classificações simples, não se encaixando em códigos formais ou informais, nem em referências raciais definidas. Ao mesmo tempo, a cena sugere uma leitura mais ampla. Os zumbis que cercam Jackson são figuras sem identidade, corpos que perderam qualquer marca individual. No centro, ele aparece como o único sujeito reconhecível, com aparência definida e presença própria.

Cada elemento do vestuário de Michael Jackson é pensado em relação à performance, especialmente à visibilidade do movimento. As meias brancas, por exemplo, funcionavam como recurso óptico para destacar os pés e potencializar o efeito do *moonwalk*⁷⁸, enquanto o uso de

⁷⁸ O *moonwalk* consiste em um movimento que simula o avanço do corpo enquanto, na prática, ele desliza para trás, produzindo um efeito visual de deslocamento contínuo.

superfícies reflexivas respondia à lógica da iluminação cênica (Bush, 2012). Entre os objetos que compunham esse vocabulário estético, a luva de lantejoulas ocupa um lugar singular. Sua origem, documentada por Bush (2012, p. 48), remonta aos anos finais da década de 1960, quando os Jackson Five ainda construía sua trajetória no interior dos Estados Unidos. A primeira luva foi feita à mão pelo próprio Jackson, a partir de uma simples luva de garçom branca, coberta de lantejoulas pregadas uma a uma, pequena e irregular, muito distante das versões elaboradas que se tornariam conhecidas. Segundo Bush (2012), Jackson demonstrava surpresa com o fato de a luva ter chamado atenção apenas naquele momento, apesar de já utilizá-la há anos em suas apresentações. O estilo, nesse caso, não pode ser separado da técnica, ele organiza o olhar do público e estrutura a maneira como o corpo é percebido.

Figura 49 – Michael Jackson em performance de *Billie Jean* no especial da Motown em 1983.



Fonte: Disponível em: <https://www.antena1.com.br/noticias/billie-jean-uma-das-maiores-cancoes-de-todos-os-tempos>. Acesso em 26/04/2026.

A luva de lantejoulas, frequentemente tomada como símbolo isolado, deve ser compreendida dentro desse sistema. Sua função inicial era técnica: captar a luz e direcionar a atenção para os movimentos do corpo. No entanto, como ocorre com frequência nas práticas estéticas negras, o objeto ultrapassa rapidamente sua função original. A performance de *Billie Jean* no especial da Motown em 1983 (figura 49) transforma a luva em signo global (Bush, 2012), deslocando-a do campo técnico para o campo simbólico. Em outubro de 1968, nos Jogos Olímpicos da Cidade do

México, os velocistas negros Tommie Smith e John Carlos subiram ao pódio das medalhas de 200 metros com os punhos erguidos e cobertos com luvas negras, em gesto que se tornaria uma das imagens políticas mais poderosas do século XX. O gesto era declaração explícita de solidariedade ao movimento pelos direitos civis e de protesto contra o racismo nos Estados Unidos, inspirado na iconografia dos Panteras Negras. Smith e Carlos foram expulsos da delegação estadunidense e sofreram retaliações que marcaram suas vidas. A mão negra coberta, erguida diante do mundo, era um ato de recusa. Quinze anos depois, no mesmo país e na mesma indústria do espetáculo que os atletas haviam desafiado, uma mão negra coberta de branco brilhante voltava a parar o mundo, desta vez num palco de televisão. A intenção era outra. A função declarada era estética. Mas o corpo que carregava aquela luva era o mesmo tipo de corpo que Smith e Carlos haviam recusado deixar invisível, e o mundo que o observava era o mesmo mundo que havia expulsado os atletas do pódio olímpico. O que articula os dois gestos não é uma equivalência de intenções, que seria forçada e anacrônica. É a capacidade do estilo negro de produzir significados que excedem as intenções de quem o cria. A luva negra de 1968 era conscientemente política. A luva branca de 1983 era conscientemente estética. Mas ambas transformaram a mão negra coberta em imagem global que o mundo não conseguia deixar de ler em termos raciais, porque o corpo que as carregava nunca deixava de ser lido em termos raciais, independentemente da intenção de seu portador. Stuart Hall (2003) observa que as representações não são estáticas e podem ser reapropriadas e ressignificadas pelos sujeitos que delas se utilizam. A luva de Jackson percorreu esse caminho em sentido contrário, nasceu de uma decisão técnica sobre luz e coreografia e foi transformada pelo mundo em símbolo de algo maior, mais carregado e mais ambíguo do que seu criador havia projetado. Essa é uma das marcas mais precisas do estilo negro como prática política: sua força não depende apenas da intenção, mas da tensão entre o que o sujeito escolhe comunicar e o que o mundo está preparado para receber.

Bush (2012, p. 40) revela ainda que os designers evitavam deliberadamente estampas e padrões que chamassem atenção para o vitiligo que Michael Jackson desenvolvia. Essa informação ilumina a questão das transformações físicas do cantor por um ângulo que a cobertura midiática geralmente ignorava. A administração do vitiligo já fazia parte de sua construção estética desde os anos 1980, muito antes da declaração pública que Jackson daria em 1993, em entrevista à apresentadora Oprah Winfrey. Na ocasião, o artista afirmou que utilizava maquiagem para uniformizar o tom da pele e deslocou a discussão para o campo da criação artística, perguntando por que aquela questão deveria importar mais do que seu trabalho (Souza, 2012, p. 33). A declaração não encerrou o debate. No Brasil, como registra Gisliene Souza (2012), movimentos negros e parte da população afrodescendente reagiram de maneiras distintas às transformações do artista, discussão que circulou amplamente nos meios de comunicação. O debate em torno de sua imagem revela como o corpo de Jackson se tornou espaço de projeção de expectativas e interpretações que escapavam ao próprio artista. O cabelo alisado, as cirurgias que afinaram o nariz e alteraram o contorno do rosto, e o clareamento progressivo da pele foram amplamente interpretados como sinais de rejeição da negritude. Essa leitura, porém, pressupunha que existiria

uma aparência negra legítima da qual o sujeito não poderia se afastar sem comprometer sua identidade racial, reproduzindo uma lógica de vigilância sobre o corpo negro que a própria trajetória de Jackson já havia colocado em questão. Fanon (2008) demonstrou que o colonialismo não apenas impôs padrões estéticos ao corpo negro, ele produziu também a interiorização desses padrões, de modo que a vigilância sobre a aparência passou a ser exercida de dentro das próprias comunidades negras. No caso de Michael Jackson, esse processo adquiria contornos mais complexos. O artista celebrado por afirmar uma presença negra inédita no centro da cultura de massa passou a ser julgado segundo critérios de autenticidade racial que ele próprio recusava. A impossibilidade de controlar plenamente os sentidos produzidos pelo próprio corpo não era uma fragilidade do cantor, mas uma condição estrutural de qualquer sujeito negro que ocupa espaços onde sua presença não foi prevista.

Em 1991, o videoclipe de *Black or White* ofereceu a declaração estética e política mais explícita de toda a carreira de Michael Jackson. Com orçamento de 4 milhões de dólares e estreia simultânea em 27 países assistida por aproximadamente 500 milhões de espectadores, o clipe foi concebido em escala monumental. Dirigido por John Landis, abria com uma sequência de *morphing* em que rostos de diferentes raças, etnias e gêneros se transformavam uns nos outros de forma contínua e fluida, sem que nenhuma identidade fixada pudesse se estabilizar na tela. No corpo da canção, Jackson cantava diante de monumentos de diferentes civilizações e declarava explicitamente que não passaria sua vida sendo definido por uma cor. Era uma declaração visual e sonora sobre a impossibilidade de enquadrar o sujeito humano em categorias raciais rígidas. A sequência final do clipe, porém, foi a mais reveladora. Num epílogo de quatro minutos que não integrava a canção, o artista saía do palco transformado em pantera negra, metamorfoseava-se de volta em humano num beco encharcado de chuva e iniciava uma dança furiosa em que destruíra um carro e quebrava a vitrine de uma loja que exibia símbolos da Ku Klux Klan⁷⁹ e da suástica nazista. Ao explicar a sequência, Jackson afirmou que seus gestos de violência expressavam o instinto animal de uma pantera em protesto contra organizações que promoviam a violência racial. A resposta foi imediata e na manhã seguinte à estreia, diante de um clamor de grupos de pais e emissoras de televisão, Jackson concordou em cortar a sequência de todas as exibições futuras. A censura da sequência foi uma confirmação do argumento que o clipe encenava: o corpo negro que destrói símbolos de supremacia racial é percebido como ameaça intolerável, mesmo quando o alvo declarado é precisamente o racismo. A versão censurada circulou durante décadas como a versão oficial, apagando o momento da carreira mais explicitamente político de Michael Jackson.

A trajetória de Michael Jackson torna visível um dos eixos centrais deste trabalho: o estilo negro como linguagem política que atua dentro e contra os limites do que o sistema dominante está disposto a reconhecer. Durante pelo menos duas décadas o cantor ocupou uma posição de visibilidade global sem precedentes, e essa visibilidade esteve longe de ser neutra. Seu corpo

⁷⁹ A Ku Klux Klan (KKK) é uma organização supremacista branca criada nos Estados Unidos em 1865, conhecida por práticas de violência e intimidação contra a população negra e outros grupos minoritários, com o objetivo de manter a hierarquia racial e a supremacia branca.

era constantemente racializado, mesmo quando suas transformações pareciam deslocar essas categorias. Sua estética era absorvida pelo mercado assim como buscava afirmar uma lógica própria. Suas alterações físicas foram amplamente interpretadas como embranquecimento, ainda que o vitiligo oferecesse outra chave de leitura. E a luva, convertida em símbolo racial, teve origem a partir de uma decisão técnica relacionada à captação da luz no palco. A impossibilidade de controlar os sentidos produzidos pelo próprio corpo é a condição que estrutura sua trajetória. Essa instabilidade que faz de Jackson não uma exceção, mas um caso limite das políticas do estilo negro em que se tornam visíveis os mecanismos de leitura, apropriação e disputa que atravessam o corpo negro na cultura contemporânea.

4.2 Imagens, estilo e negritude

O fim da ditadura militar no Brasil marcou a abertura de um novo horizonte político e cultural em que se ampliaram as possibilidades de organização coletiva e de expressão pública. Nesse contexto, referências culturais que já circulavam no interior do Atlântico Negro passaram a alcançar com maior intensidade as periferias urbanas, contribuindo para a elaboração de novas formas de identificação entre jovens negros. Em Salvador, esse processo encontrou um terreno singular. Primeira capital do Brasil e um dos principais portos do tráfico transatlântico de africanos escravizados, a cidade concentrava a maior população negra fora do continente africano. Essa herança histórica, contudo, não se traduziu em condições de igualdade, mas sustentou práticas contínuas de resistência cultural. A partir da década de 1970, essas práticas foram reconfiguradas no interior do que Antônio Risério (1981) denominou de reafricanização. Trata-se de um processo de reelaboração da identidade negra baiana que articula tradições locais de matriz africana, referências pan-africanistas e influências oriundas da diáspora. É nesse movimento que se consolidam formas expressivas nas quais música, corpo e aparência passam a desempenhar papel central, encontrando nos blocos afros, nas práticas musicais e no estilo algumas de suas manifestações mais visíveis.

O Olodum, fundado em 1979 no Pelourinho, constitui um dos casos mais relevantes desse processo. Surgido como bloco carnavalesco nas ruas de uma das regiões mais pobres e marcadas pela presença negra em Salvador, o grupo incorporou desde cedo referências musicais e visuais do *reggae* jamaicano. Essas influências foram articuladas a tradições percussivas locais, dando origem ao samba-*reggae*, um gênero que traduzia a experiência diaspórica negra na Bahia. As cores vermelha, verde e dourada, recorrentes na estética rastafári, discutida anteriormente, reapareciam em suas indumentárias e adereços, agora reinscritas em um contexto afro-baiano específico. Esse movimento não se tratava de simples reprodução, mas de um processo de reapropriação que atribuía novos sentidos a esses signos. A imagem 50 demonstra como essa reconfiguração se expressa no plano visual e corporal.

Figura 50 – Cortejo do Olodum no Pelourinho, Salvador (BA), em 1980.



Fonte: Disponível em: <https://primeirosnegros.com/olodum-olodumare-deus-dos-deuses/>. Acesso em 21/04/2026.

Na fotografia de 1980, os participantes do Olodum desfilam com batas de estampas geométricas de inspiração africana, turbantes, colares e argolas, compondo um visual coletivo e deliberadamente afro-referenciado. O conjunto não é apenas ornamental. Cada elemento do figurino afirma uma filiação cultural, uma escolha de identidade que ganha força por ser exercida coletivamente, nas ruas, durante o carnaval, um dos poucos espaços públicos em que a presença negra era historicamente tolerada e celebrada na cidade. Outro aspecto relevante diz respeito à relação entre tradição e reinvenção. Embora os elementos visuais remetam a uma africanidade reconhecível, eles não se apresentam como reprodução fiel de um passado, mas como resultado de uma elaboração específica, inscrita em uma conjuntura particular. A indumentária, os gestos e a própria organização do cortejo evidenciam um trabalho de reinterpretação por meio do qual referências africanas são reinscritas no espaço urbano de Salvador. Nesse movimento a estética negra funciona como uma linguagem dinâmica articulando memória, circulação diaspórica e experiência local.

A projeção do Olodum não ficou restrita ao espaço do carnaval. No decorrer da década de 1980, o grupo evoluiu de bloco carnavalesco para um conglomerado de atividades culturais de cunho sócio-comunitário com projeção internacional, estruturando-se como uma organização que articulava, numa mesma estrutura, produção cultural, projeto político e expansão mercadológica (Fischer, 1993, p. 95). Parte central dessa estrutura foi a Boutique Olodum, criada no início

dos anos 1990 como braço comercial do grupo. Por meio dela, camisetas, adereços e produtos estampados com a logomarca do grupo passaram a circular o ano todo, muito além das ruas do Pelourinho e do período carnavalesco. Mais do que um ponto de venda, a Boutique funcionava como espaço de difusão estética, onde os símbolos do Olodum eram convertidos em bens acessíveis e passíveis de apropriação por diferentes públicos. Esse processo de internacionalização ganhou impulso decisivo a partir de 1990, quando o grupo participou da gravação de um videoclipe com Paul Simon, realizado no próprio Pelourinho. No ano seguinte, o Olodum acompanhou o artista numa apresentação no Central Park, em Nova York, diante de um público estimado em 750 mil pessoas. Como observa Augusto de Sá Oliveira (2001), foi nesse período que o Olodum se consolidou como uma das marcas culturais brasileiras mais reconhecidas no exterior.

O ponto culminante desse percurso ocorreu em fevereiro de 1996, quando Michael Jackson veio a Salvador para gravar o videoclipe de *They Don't Care About Us*, com direção de Spike Lee e a participação de aproximadamente 200 percussionistas do Olodum. A escolha do Pelourinho não era casual nem apenas visual. Descrito pela UNESCO como o primeiro mercado de escravos do Novo Mundo, o bairro deve seu nome ao pelourinho, poste em cuja praça central africanos escravizados eram publicamente açoitados (UNESCO, 1985). Gravar uma canção sobre abandono, violência e desamparo racial nesse território específico era inscrever o argumento da música na memória mais dolorosa da diáspora, ancorando uma declaração global num dos seus sítios de origem. O encontro entre Jackson e o Olodum condensava dois projetos de visibilidade negra construídos em contextos radicalmente distintos, mas articulados pela mesma lógica diaspórica. De um lado, o artista negro que havia ocupado o centro absoluto da indústria cultural estadunidense e enfrentado, como vimos, as contradições inerentes a essa posição; de outro, um coletivo afro-baiano nascido nas periferias de Salvador, que construía seu projeto de afirmação a partir de dentro da comunidade, sem depender dos circuitos da indústria dominante para produzir visibilidade e pertencimento. A decisão de gravar no Brasil não foi isenta de resistência. As autoridades estaduais tentaram, sem sucesso, proibir Jackson de filmar em Salvador e no Rio de Janeiro, temendo que imagens de pobreza afetassem o turismo. A tentativa de impedir a gravação revelava o argumento que a canção e o clipe pretendiam fazer. As estruturas que não se importam com a população negra e pobre também não toleram que essa população se torne visível em escala global segundo seus próprios termos.

Figura 51 – Michael Jackson durante as gravações de *They Don't Care About Us* no Pelourinho em Salvador



Fonte: Foto: Lucia Correia Lima / Agência O Globo. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/epoca/michael-jackson-no-brasil-23762314>. Acesso em: 26/04/2026.

A imagem de Jackson no Pelourinho, vestindo a camiseta branca do Olodum, constitui um dos registros visuais mais expressivos das políticas do estilo negro no século XX (figura 51). Fenotipicamente, Jackson se encontrava naquele momento mais distante da negritude que o formou: a pele progressivamente mais clara, o nariz afinado pelas cirurgias e o cabelo liso. É justamente nesse contexto que ele veste a camiseta do Olodum, grava uma canção de denúncia racial em um espaço marcado pela história da escravidão e se torna, segundo o presidente do grupo, seu 201º integrante. A imagem sugere que a identidade racial não se reduz ao fenótipo, sendo também construída por escolhas, vínculos e formas de pertencimento que se expressam no corpo. Também nos chama atenção a maneira como Jackson constrói sua aparência nessa cena. Em um raro momento de sua carreira, o artista abre mão do brilho e da grandiosidade que caracterizavam sua imagem pública e surge com uma composição visual marcada pela simplicidade e pela jovialidade. Ao adotar o figurino do Olodum, sua identidade visual deixa de enfatizar aquilo que o distinguia como astro global e passa a aproximá-lo dos demais integrantes do bloco, privilegiando a construção de uma imagem de pertencimento em vez da excepcionalidade que marcou grande parte de sua carreira. Assim, a camiseta usada por Michael Jackson não se limita a um gesto simbólico. Impulsionada pela visibilidade global do artista, ela passa a circular amplamente em imagens reproduzidas internacionalmente, convertendo-se em um item de moda. Nesse movimento, observa-se o que McCracken (2015) descreve como transferência de significados na cultura de consumo. Um símbolo de negritude afro-baiana, produzido no contexto das periferias de Salvador, é projetado para um circuito global por meio do corpo de

Michael Jackson, contribuindo para a difusão do Olodum para 140 países. A visibilidade do grupo, que já havia sido ampliada por colaborações anteriores, assume outra dimensão nesse encontro. O Olodum não foi descoberto por Jackson, foi reconhecido por ele e essa distinção importa. A rearticulação simbólica produzida nesse encontro não elimina as assimetrias entre os dois projetos, mas nos mostra que, mesmo atravessada por tensões, a diáspora africana continua a gerar formas de reconhecimento.

O percurso do Olodum, das ruas do Pelourinho aos circuitos globais da cultura, não esgota o que a reafrikanização de Salvador produziu. Ele representa uma das formas assumidas por esse processo, aquela em que a afirmação coletiva encontrou estrutura organizacional, acumulou capital simbólico e construiu condições de negociar sua visibilidade em espaços que não controlava inteiramente. Havia, porém, outro caminho, paralelo e simultâneo, que não passou pela estrutura dos blocos afros nem chegou aos palcos do Central Park. Ele se constituiu nas ruas, nos bailes e nos espaços de convivência das periferias soteropolitanas, a partir de práticas estéticas difusas que compartilhavam as mesmas referências diaspóricas sem alcançar o mesmo grau de organização e projeção pública. É nesse outro registro que emerge o brau. Originalmente uma gíria de conotação pejorativa, utilizada para designar algo brega, cafona ou suburbano, o termo foi reapropriado e convertido em signo de afirmação. Como observa Osmundo Pinho (2005, p. 131), o brau emergiu como uma figura social marcada por sentidos contraditórios, situada na articulação entre o global e o local, entre elementos da diáspora negra e as condições específicas de vida nas periferias de Salvador. Não se tratava de um movimento organizado, com estatuto ou liderança definida, mas de uma prática cultural que atravessava bairros e espaços de convivência, reunindo jovens em torno de referências estéticas compartilhadas. O figurino era a principal marca do fenômeno brau. Segundo Ana Dumas (2022), diante da repressão estética que impunha à juventude negra cores sóbrias e cabelos cortados, os braus responderam com um figurino arrojado, colorido e berrante, considerado exagerado e extravagante aos olhos da sociedade. Calças de cintura alta, sapatos de salto, camisas coloridas, correntes douradas e cabelos *black power* compunham um visual provocador, construído a partir da reinterpretação de ícones da cultura negra estadunidense como James Brown, os Jackson Five e Angela Davis. Armando Almeida (2010, p. 349) registra que Vovô, fundador do Ilê Aiyê, descrevia como percorria diferentes bairros de Salvador para festas, jogos de futebol e aniversários, trocando discos dos seus artistas favoritos, onde estabelecia contato com os dançarinos dos bairros, os chamados browns. Havia, como ele próprio reconhecia, uma vontade coletiva de afirmação da negritude que ainda não tinha encontrado forma visível. O brau era precisamente essa forma: a linguagem estética que a tornava reconhecível e partilhada. Mas o brau não se reduzia às roupas. A música e a dança completavam a performance, e quem não soubesse riscar, isto é, dançar na ponta dos pés arrastando o chão ao estilo de James Brown, não era considerado um brau. A dança era tão central que chegou a alterar a própria arquitetura das casas nas periferias, onde os devotos do *soul* construíam salas amplas para ensaiar os passos. Sem território fixo, fluidos e dispersos como a própria diáspora que os originou, os braus desfilavam sua performance nas

ruas das comunidades, nos bailes e no carnaval, unidos não pelo bairro de origem, mas pelos símbolos negros que compartilhavam.

Figura 52 – Paulinho Camafeu no clipe Menino Caê, Salvador, 1982.



Fonte: CAMAFEU, Paulinho. Menino Caê-. YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-LjsvYUTwmI>. Acesso em: 21/04/2026.

Em Menino Caê, videoclipe gravado em 1982, o cantor Paulinho Camafeu exibe um pouco do estilo brau (figura 52). O cantor aparece vestindo calça de tecido brilhante em vermelho vivo, camiseta rosa com estampa, tênis brancos, corrente no pescoço e chapéu vermelho na cabeça. O conjunto ilustra com precisão o que o manifesto brau descreve: cores berrantes, tecidos brilhantes, acessórios e uma composição que contrastava com a sobriedade imposta pelos padrões estéticos dominantes. A imagem permite observar como essas escolhas se organizam de forma coerente, produzindo um efeito visual que não busca neutralidade. Ao contrário, trata-se de uma construção que aposta na visibilidade, na intensidade e no contraste como princípios estéticos. Nesse sentido, o figurino não apenas acompanha uma tendência, mas participa da definição de um modo de aparecer no espaço público e o excesso constitui um recurso central.

O brau era, antes de tudo, uma declaração. Como afirma João Jorge Santos Rodrigues, ex-presidente do Olodum e ele próprio identificado com essa experiência, o fenômeno representou o início de uma luta contra o racismo no plano da aparência. Em suas palavras:

Havia uma revolução estética mudando o formato, não era só a calça azul e marrom, o sapato preto e marrom, o cabelo pimpão. O brau foi o começo da luta contra o racismo, do ponto de vista “olha, eu me visto como eu quero”. E nos deu a liberdade de “pô, eu

quero amarelo, vou vestir uma camisa amarela, eu vou vestir uma camisa vermelha, eu vou usar uma calça lilás, eu vou usar um sapato. . . (Dumas, 2022, p. 33).

Essa afirmação, no entanto, implicava custos. O estilo suscitava reações que iam da estigmatização social à repressão policial revelando, mais uma vez, os limites impostos à visibilidade negra no espaço urbano. O tratamento dispensado ao grupo nas ruas mostra o preconceito que o cercava. Como relata Vovô do Ilê:

A sociedade baiana sempre foi muito racista, né? Sempre se referia aos negros de forma ruim. A forma como os caras chamavam você de brau era “lá vem esse brau aí”, como se fosse coisa ruim, coisa feia. Mas nós que assumíamos essa questão, esse estilo, ninguém se sentia ofendido nem sentia vergonha. Quem era brau se orgulhava disso (Dumas, 2022, p. 35).

A repressão, contudo, não se restringia ao plano simbólico. Assim como ocorria nos bailes *black* cariocas e paulistas, os braus eram alvo de vigilância constante. Os pentes de garfo utilizados para sustentar o cabelo *black power* tornavam-se marcas visíveis de insubordinação e, por isso, eram frequentemente confiscados pela polícia. Esse gesto demonstra que o corpo negro estilizado era interpretado como sinal de ameaça e desordem. A esse conjunto de elementos soma-se uma dimensão de classe que amplia a compreensão do fenômeno. Como lembra Paulinho Camafeu: “O brau era uma questão de luxo, né? Você tinha que se arrumar e nem todo mundo tinha grana pra usar cavalo de aço⁸⁰. Como eu trabalhava no Mercado Modelo, meu dinheiro era pra comprar roupa” (Dumas, 2022, p. 38). A aquisição de roupas e acessórios não se configurava como um gesto de ostentação vazio, mas como acesso a um universo de pertencimento. Investir o salário em calças boca de sino, camisas coloridas e sapatos de salto constituía uma estratégia de afirmação de presença e visibilidade em um espaço social que historicamente negava aos jovens negros o direito à distinção. O consumo operava, assim, como uma linguagem social. Por meio dele, o jovem negro sinalizava sua adesão a um código estético compartilhado, estabelecendo formas de reconhecimento entre pares e marcando sua presença em determinados espaços de sociabilidade.

O processo de reafricanização que se imprimia em Salvador desde os anos 1970 encontrou, na década seguinte, uma nova fronteira de expansão: a da indústria cultural. Os blocos afros haviam elaborado ao longo dos anos 1980 uma estética visual de afirmação coletiva que circulava pelas ruas do carnaval e pelos bairros da cidade. Quando essa sonoridade começou a ser absorvida pela indústria fonográfica, surgiu o que se convencionou chamar de axé music, resultado do encontro da música de trio elétrico com a música dos blocos afros, reunindo numa mesma interface a musicalidade percussiva de matriz africana e os recursos harmônicos do carnaval baiano (Guerreiro, 2000, p. 133). Com ele vieram transformações igualmente significativas no plano da indumentária e da apresentação corporal. A nova musicalidade havia nascido do interior

⁸⁰ O “cavalo de aço” era um modelo de sapato masculino de solado grosso e aparência robusta, bastante popular entre os frequentadores de bailes *black* nas décadas de 1970 e 1980.

das comunidades. As coreografias que chegavam aos palcos e às câmeras de televisão vinham diretamente das quadras dos blocos afros, onde os artistas as observavam antes de levá-las ao grande público. Em entrevista a Goli Guerreiro, a cantora Sarajane descreveu esse percurso:

A gente ia para as quadras dos blocos afro e ficava observando as coreografias. Então a gente pegava um passo e ia lançar na TV e aquilo agradava em cheio. Eu fazia questão de dizer que vinha dos guetos de Salvador, que foram os blocos afro que criaram tudo aquilo, era uma forma de valorizá-los porque eles eram muito discriminados, massacrados mesmo (Guerreiro, 2000, p. 143).

A dança era, antes de tudo, uma linguagem comunitária, elaborada em espaços de sociabilidade negra, antes de ser convertida em produto de alcance nacional. Esse trânsito entre as periferias de Salvador e as emissoras do eixo sul-sudeste definiu o percurso da axé music e marcou as escolhas visuais e indumentárias que o acompanharam. As batatas coloridas, os adereços de inspiração afro e as estampas geométricas que compunham os figurinos coletivos dos blocos carregavam ainda a influência estética do reggae jamaicano, já incorporada desde os anos 1980 ao universo visual dos blocos afros de Salvador. Esse repertório, porém, deu lugar progressivamente, nos shows e clipes dos anos 1990, a novos itens organizados em torno do corpo das intérpretes e das dançarinas. Nesse vocabulário havia uma distinção, enquanto as cantoras se apresentavam com figurinos elaborados que afirmavam presença e individualidade, as dançarinas vestiam roupas decotadas de tecidos elásticos, costas à mostra e shorts curtos. Um uniforme de exposição corporal que as posicionava como fundo visual da performance e não como sujeitos dela. A visibilidade que lhes cabia era intensa, mas circunscrita ao corpo. Elas posavam para revistas masculinas, apareciam em programas de televisão, eram reconhecidas nas ruas, porém esse reconhecimento raramente ultrapassava a dimensão física. O que a indústria celebrava nelas não era quem eram, mas o que exibiam.

Essa lógica se intensificou à medida que o mercado fonográfico e televisivo se voltava para a Bahia com interesse crescente e ela incidia de maneira determinante sobre a hierarquia racial que organizava a visibilidade das mulheres dentro do gênero. A primeira grande intérprete a surgir no circuito que antecedeu a explosão nacional da axé music foi Margareth Menezes. Cantora negra, foi ela quem gravou “*Faraó*” em 1988, canção que se tornou um dos marcos do encontro entre a música dos blocos afros e o circuito fonográfico de alcance nacional⁸¹. Sua carreira, porém, desenvolveu-se de forma precarizada. Ficou sete anos sem gravadora, nunca contou com grandes empresários ou patrocínio estruturado, e precisou montar a própria produtora para continuar trabalhando. Como registrou Guerreiro (2000, p. 241), diferentemente de Daniela Mercury e Ivete Sangalo, “brancas de classe média”, Margareth nunca precisou explicitar sua relação com a afro baianidade e, ainda assim, jamais alcançou o nível de popularidade das outras, nunca foi

⁸¹ A canção “*Faraó (Divindade do Egito)*” (1988), interpretada por Margareth Menezes, insere-se na tradição pan-africanista ao recuperar o Egito antigo como parte de uma herança africana negra, contrapondo-se a leituras eurocêntricas que o dissociam do continente. Nesse sentido, a música participa do movimento de reafirmação histórica e identitária promovido pelos blocos afros na Bahia.

vista como musa. Em depoimento registrado por Mariana Carvalho, o maestro Letieres Leite, arranjador e diretor musical de Daniela Mercury, descreveu o que havia ocorrido: “Se Margareth fosse branca, não existiria Daniela Mercury. Daniela Mercury entrou pra ocupar o espaço que Margareth tinha levantado. Margareth levantou a bola, quando foi cabecear, empurraram-na, e botaram Daniela no lugar pra cabecear” (Carvalho, 2021, p. 77).

A fotografia de Margareth Menezes no Hollywood Rock de 1990 nos ajuda a compreender o que estava em disputa naquele momento (figura 53). A cantora aparece em plena performance, com os cabelos em *dreadlocks* soltos ao redor do rosto e um colete estampado com referências africanas sobre uma base preta, aberto e acompanhando o movimento do corpo. Esses elementos integram uma linguagem visual de afirmação negra que circulava pelo Atlântico Negro. Os *dreadlocks* dialogam com a estética rastafári e com o processo de reafricanização em Salvador. O colete estampado remete a referências presentes no funk estadunidense e no reggae jamaicano. Margareth apresenta uma estética de negritude afro-baiana clara e consolidada em 1990, antes que a axé music se tornasse o fenômeno comercial. A imagem evidencia, portanto, uma dissociação entre presença e reconhecimento. Mesmo situada no centro dessa circulação estética, sua trajetória não se traduziu em centralidade no circuito midiático. O que estava em jogo não era a ausência de repertório ou de linguagem, mas os critérios que definiam quem poderia sustentar o protagonismo dentro da indústria.

Figura 53 – Margareth Menezes em apresentação ao vivo (década de 1990).



Fonte: Foto: Guilherme Bastos / Agência O Globo. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/fotogalerias/confira-imagens-da-carreira-de-margareth-menezes-25476820>. Acesso em 27/04/2026.

A normatização da beleza organizada pela mídia televisiva brasileira estava estruturada em torno da branca como padrão e definia quem ocuparia o centro dos palcos e quem permaneceria em posição secundária. Enquanto cantoras brancas conquistavam contratos com grandes gravadoras, especiais de televisão e turnês internacionais, as mulheres negras eram progressivamente direcionadas para a função de dançarinas, posição que lhes garantia presença nos palcos, mas não autoria; visibilidade, mas não protagonismo. Ao longo da história da axé music, as mulheres negras foram colocadas em papel secundário, enquanto as brancas continuavam dominando a cena (Gumes; Argôlo, 2020, p. 225). Essa hierarquia, porém, não esgota o que o axé music representou no plano do estilo. O gênero foi também um dos maiores vetores de disseminação de uma linguagem visual negra no Brasil, levando para além das fronteiras de Salvador e dos circuitos dos blocos afros um vocabulário estético de afirmação que até então circulava de forma restrita. Essa linguagem tinha elementos reconhecíveis: as estampas geométricas de inspiração africana, os adereços de matriz afro-religiosa como colares e pulseiras de contas, os turbantes e tecidos coloridos que remetiam à tradição dos blocos afros, e os cabelos naturais, tranças e *dreadlocks*. Esses elementos eram parte de uma forma de apresentação construída nas ruas de Salvador ao longo de décadas, e que o axé music projetou para um público nacional. A Timbalada, formada por Carlinhos Brown em 1992, representa um dos casos mais

elaborados desse processo. O grupo levou esse repertório a um nível de composição visual desenvolvido, combinando pintura corporal de referência africana com adereços reciclados e itens da vida contemporânea, como óculos escuros e peças de vestuário customizadas, construindo uma estética afropop que afirmava pertencimento cultural sem abdicar da modernidade (Oliveira; Campos, 2016, p. 82). O resultado era uma linguagem visual que articulava memória diaspórica e presente urbano, ancorando-se deliberadamente na negritude afro-baiana enquanto dialogava com referências globais. A fotografia do carnaval de 1994 permite observar como esse repertório se organizava no plano visual e corporal (figura 54).

Figura 54 – Carlinhos Brown durante arrastão com a Timbalada no Carnaval de 1994



Fonte: Disponível em: <https://www.carlinhosbrown.com.br/bio/1990-1999/>. Acesso em 26/05/2026.

No centro da imagem, Carlinhos Brown avança entre os percussionistas vestindo calça jeans rasgada, colete de franjas, cocar de penas e óculos escuros. Ao seu redor, os músicos exibem pinturas corporais geométricas em branco sobre a pele, combinadas a shorts escuros de corte simples. A origem dessas pinturas revela algo fundamental sobre a relação do grupo com o corpo como linguagem. Segundo o próprio Carlinhos Brown, as pinturas corporais surgiram de uma circunstância fortuita: o figurino de um dos integrantes não chegou a tempo para um show e ele decidiu subir ao palco pintado, como estava. No dia seguinte, durante um ensaio para uma revista que ofereceria a capa ao grupo, a pintura foi incorporada aos demais integrantes. “Pintar

o corpo tem a ver com um ato de respeito e também remete a Iansã e ao meu mestre Pintado do Bongô”, explicou Brown (Candido, 2015). O que nasceu da ausência de roupa tornou-se uma das marcas mais reconhecíveis da Timbalada. O corpo pintado substituíra parcialmente o figurino e transformava a própria pele em superfície de experimentação estética, performance e pertencimento coletivo. A tinta branca sobre a pele negra criava um contraste visual marcante que ampliava a presença dos percussionistas nos cortejos e reforçava o corpo como centro da linguagem estética do grupo. As referências indígenas perceptíveis nos cocares e adereços não apareciam como tentativa de reprodução fiel de tradições específicas, mas como parte de uma linguagem visual elaborada no encontro entre carnaval, cultura pop e circulação diaspórica. Elementos afro-diaspóricos, indígenas e urbanos eram reorganizados numa estética que recusava identidades fixas e convertia o corpo em espaço de invenção visual. A Timbalada evidencia, assim, como a reafirmação de Salvador não produziu identidades visuais fixas ou essencializadas, mas formas contemporâneas de estilização negra marcadas pela circulação, pela reinvenção e pelo espetáculo.

Ao longo dos anos 1990, essa referência foi se mesclando com outra corrente estética que vinha transformando a indumentária brasileira desde a década anterior. A popularização da ginástica aeróbica, impulsionada no Brasil pela telenovela *Baila Comigo* (1981) e pela influência internacional de figuras como Jane Fonda, havia disseminado um novo modo de vestir o corpo: roupas coladas, de tecidos elásticos como a *lycra*, que não serviam para cobrir, mas para exibir contornos, delinear volumes e insinuar formas (Silva, 2019, p. 55). Esse padrão, originado nos ambientes *fitness* das classes médias urbanas, foi progressivamente incorporado ao espetáculo popular. Nos grupos de pagode baiano que surgiram na segunda metade dos anos 1990, como o É o Tchan e a Companhia do Pagode, os dois estilos coexistiam. Os cantores e dançarinos negros portavam adereços e referências de matriz afro-baiana herdadas dos blocos afros, enquanto as dançarinas vestiam a *lycra* e os shorts curtos da estética aeróbica. No figurino a linguagem de afirmação negra cabia a quem tinha voz e a lógica da exposição a quem não tinha. O alcance dessa combinação foi extraordinário. Quando esses grupos apareciam nos programas de auditório de maior audiência do país, as crianças na plateia imitavam imediatamente os passos e as roupas (Lacerda, 2016, p. 52). As estampas de referência africana, os adereços de matriz afro-baiana e o rebolado que vinha do samba de roda chegavam simultaneamente a Salvador, ao Rio de Janeiro, ao interior de São Paulo e às cidades do Nordeste. Foi por meio do axé music e do pagode baiano que uma estética de origem negra afro-baiana alcançou circulação nacional. Mais uma vez os signos negros eram absorvidos como patrimônio comum, num movimento que diluía sua singularidade identitária precisamente ao universalizá-la. O processo que transformava o axé music em “música brasileira” apagava o que havia de específico e de político na afirmação negra que lhe dera origem, reproduzindo o mecanismo pelo qual o Brasil historicamente incorpora a cultura negra sem reconhecer o racismo que organiza a vida das pessoas negras.

4.3 A periferia em circulação

Nas periferias das cidades brasileiras outros estilos negros continuaram a surgir nos últimos anos do século XX, construídos a partir de lógicas semelhantes de afirmação e pertencimento, mas inscritos em contextos urbanos distintos e atravessados por formas mais intensas de controle e estigmatização. Se em Salvador essas práticas encontraram no processo de reafricanização um terreno fértil para sua elaboração coletiva, no Rio de Janeiro e em São Paulo elas se constituíram nas favelas e nos subúrbios, em diálogo com diferentes ritmos musicais, dando origem a linguagens visuais e corporais que a mídia e as forças de segurança rapidamente passaram a ler como sinais de marginalidade e suspeição.

O funk carioca dos anos 1990 não surgiu do nada. Sua genealogia remonta aos bailes *soul* dos subúrbios cariocas da década de 1970, analisados anteriormente neste trabalho, quando a juventude negra periférica construiu, nos clubes suburbanos, uma cena própria de lazer, identidade e afirmação estética. Se, em São Paulo, esse circuito se manteve em expansão ao longo dos anos 1980, sustentado pela Chic Show e por outras equipes de som que se consolidavam como empresas de entretenimento, no Rio de Janeiro o movimento *Black Rio* arrefeceu no final daquela década. Carlos Alberto Medeiros, militante negro que se tornou ativista a partir dos próprios bailes, identifica três fatores principais para esse declínio: a mudança no cenário musical estadunidense, que progressivamente abandonava as posturas de afirmação da negritude em favor da *disco music*; uma campanha sistemática de ridicularização de seus frequentadores, promovida pelos programas humorísticos da Rede Globo, onde comediantes negros foram mobilizados para transformá-los em alvos de chacota; e a tensão com o movimento negro organizado e com a imprensa alternativa de esquerda, que não reconheciam um projeto político explícito nesses espaços (Pedretti, 2022, p.12). A esses elementos somava-se a perseguição direta da ditadura militar, documentada por Pedretti (2022) nos arquivos do DOPS e do SNI⁸², que interpretava a reunião de grandes contingentes de jovens negros para dançar como ameaça à segurança nacional e ao mito da democracia racial. O arrefecimento dos bailes *soul* cariocas não significou o desaparecimento das estruturas que os sustentavam. As equipes de som permaneceram ativas nos subúrbios, adaptando-se às novas sonoridades que chegavam dos Estados Unidos e incorporando progressivamente o hip hop e o funk eletrônico. Quando Hermano Vianna realizou sua pesquisa de campo, em meados dos anos 1980, encontrou um circuito já consolidado nas periferias cariocas, reunindo centenas de milhares de jovens semanalmente em clubes e ginásios da Zona Norte e dos subúrbios, à margem da atenção da grande imprensa. Quando essa imprensa finalmente os descobriu, no início dos anos 1990, o fez pelo viés da criminalização.

Os bailes funk dos anos 1980 eram também um espaço de elaboração estética. O modo

⁸² O Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) e o Serviço Nacional de Informações (SNI) foram órgãos centrais da repressão durante a ditadura militar brasileira (1964–1985). O DOPS atuava na vigilância e repressão de indivíduos e grupos considerados subversivos, enquanto o SNI era responsável pela produção e articulação de informações estratégicas em nível nacional. Ambos desempenharam papel fundamental na perseguição política, no monitoramento de movimentos sociais e na produção de relatórios que orientavam as práticas repressivas do regime.

de se vestir, de cuidar do cabelo e de ocupar o corpo no espaço compunha uma linguagem visual própria, construída a partir de referências que a juventude negra periférica reorganizava segundo critérios de elegância e pertencimento que lhe eram particulares. As descrições etnográficas dos bailes daquele período revelam um figurino marcado pela apropriação criativa do chamado *surfwear*, isto é, das roupas associadas aos jovens brancos de classe média das áreas nobres do Rio de Janeiro, cujas praias e estilos de vida ocupavam posição central no imaginário urbano carioca. Bermudões coloridos, camisetas estampadas com motivos tropicais, frequentemente usadas abertas, tênis sem meia e uma série de adereços, como bonés, toalhas penduradas no pescoço e cordões de prata, compunham um conjunto que, embora inspirado em referências externas, era reorganizado segundo uma lógica própria (Vianna, 1988, p. 74). A incorporação do *surfwear* pelos frequentadores dos bailes funk não pode ser compreendida fora do processo mais amplo de popularização da moda esportiva que atravessou o Brasil ao longo dos anos 1980. Até então, as roupas esportivas constituíam um sistema relativamente fechado, em que cada modalidade exigia indumentária específica e o intercâmbio entre estilos era socialmente vetado (Silva, 2019, p. 56). O que muda nessa década é esse princípio de exclusividade. A expansão das práticas corporais amadoras, impulsionada pela televisão, pela publicidade e pela cultura audiovisual, aproximou o universo esportivo do cotidiano e fez com que peças antes vinculadas exclusivamente ao esporte passassem a circular como marcadores de juventude, modernidade e pertencimento social. Bermudas largas, tênis, moletons e agasalhos deixaram de ser apenas roupas funcionais para se converterem em elementos centrais das culturas juvenis urbanas. Gilles Lipovetsky (1989) identifica nesse período uma transformação mais profunda na relação entre vestuário e identidade nas sociedades ocidentais. Para o autor, a difusão do *sportswear* expressava a valorização crescente da autonomia individual, do conforto e da liberdade corporal, traduzindo na aparência aquilo que define como a ascensão de uma cultura narcísica orientada pelo culto da juventude e pela atenção constante à própria imagem. Nesse contexto, o ideal de elegância associado às classes superiores perdia centralidade diante da valorização de um visual jovem, descontraído e esportivo. No Brasil, a televisão teve papel importante nesse processo. Telenovelas como *Baila Comigo* (1981) associavam o corpo em movimento a um ideal de vida moderno, saudável e jovem, ao mesmo tempo em que campanhas como *Esporte para Todos* e *Mexa-se* difundiam a prática esportiva como valor acessível à população em geral (Silva, 2019, p. 52). É nesse contexto que o *surfwear* se consolidou, sobretudo no Rio de Janeiro, como uma das expressões mais visíveis da moda jovem urbana daquele período. Em seu estudo sobre a revista *Fluir*, Rafael Fortes Soares demonstra que o surfe se consolidou no Brasil daquele período como uma “subcultura midiática”, exercendo forte “impacto sobre o imaginário da juventude, mais particularmente sobre as camadas médias de muitas cidades brasileiras” e mantendo estreita relação com uma cultura de classe média (Soares, 2009, p. 15-16). Durante as décadas de 1980-1990 esse universo cresceu consideravelmente no país, estruturando-se em fábricas de roupas, lojas, marcas nacionais e mídia especializada. O *surfwear* era o produto visível de uma subcultura socialmente marcada, cujo imaginário havia sido construído em torno de um

estilo de vida associado às praias da Zona Sul carioca, ao lazer ao ar livre e à juventude branca de classe média. Ao ser reapropriado pela juventude negra dos subúrbios cariocas, esse estilo passava a ganhar novos usos e sentidos, transformando-se em uma forma de construir presença e reconhecimento nos bailes.

Ao longo dos anos 1990, essa linguagem visual incorporou novas referências sem abandonar aquelas já consolidadas nos bailes. O *surfwear* dos anos 1980 permaneceu como base, mas passou a conviver com elementos ligados ao hip hop estadunidense, então em plena circulação no Brasil⁸³. Grandes marcas esportivas passaram a ocupar lugar central nesse universo. Nike e Reebok tornaram-se os tênis mais desejados, não apenas como objetos de consumo, mas como símbolos de prestígio e reconhecimento entre os próprios jovens periféricos. Aos tênis somavam-se bermudas largas usadas abaixo do quadril, bonés de aba reta voltados para trás, camisetas *oversize*⁸⁴ com referências ao rap e ao funk estadunidenses e cordões de ouro ou prata, acessórios que ajudavam a marcar pertencimentos dentro do circuito dos bailes e dos territórios de origem de cada frequentador. Nos Estados Unidos, esse conjunto havia se consolidado como a indumentária característica da juventude negra periférica desde meados dos anos 1980, quando grupos como Run-D.M.C. transformaram o tênis Adidas em símbolo cultural e as *saggy jeans*, calças usadas abaixo do quadril em referência ao uniforme penitenciário, passaram a integrar definitivamente a estética do hip hop (Romero, 2012). No Brasil, essas referências chegaram principalmente pela televisão e pelos videocliques, apropriadas de maneira seletiva pela juventude periférica, que as combinava aos códigos visuais já estabelecidos nos bailes funk. O estilo feminino obedecia a outra lógica. Enquanto entre os rapazes a construção visual girava em torno das marcas esportivas e das roupas largas, entre as meninas a atenção recaía sobre a valorização das formas do corpo. Minissaias e miniblusas compunham o figurino característico das frequentadoras dos bailes, combinadas a penteados elaborados, maquiagem marcante e acessórios dourados. Olivia Cunha, em pesquisa etnográfica realizada nas favelas de Vigário Geral e do Cantagalo, observou entre as jovens a existência de um estilo marcado justamente pela preocupação em delinear o corpo através do uso de minissaias e miniblusas, além da valorização dos tênis de marca, compartilhada com os rapazes. Nas palavras da autora:

Entre as mulheres, se existe um 'estilo', ele se caracterizaria pela preocupação em delinear as formas do corpo — o uso de minissaias e miniblusas —, de forma a complementar de forma singular a presença dos tênis de marca, valorizados por ambos os gêneros. Mas esse modismo entre jovens e adolescentes cariocas não pode ser associado exclusivamente aos bailes; em parte está relacionado a um prolongamento e apropriação do que em meados da década de 1990 a mídia especializada chamou de *baby look* (Cunha, 1997, p. 99-100).

⁸³ Para uma análise aprofundada da chegada e circulação da moda hip hop no Brasil ver ALMEIDA, Deyse Pinto de. Os diferentes papéis da moda no universo hip hop. Dissertação (Mestrado em Artes, Cultura e Linguagens). Juiz de Fora: UFJF, 2015.

⁸⁴ O termo *oversize* refere-se a peças de modelagem ampla e folgada, propositalmente maiores do que o tamanho convencional do corpo.

O mesmo modelo de roupa que nas jovens da Zona Sul era lido como expressão de uma tendência jovem e despojada tornava-se, no corpo da menina negra e periférica, signo imediato de sexualização e disponibilidade. O estilo funk feminino não era julgado como moda, mas como comportamento moral. Enquanto os rapazes eram criminalizados como assaltantes em potencial, as garotas eram estigmatizadas como promíscuas. As duas formas de estigmatização atuavam sobre corpos negros periféricos, revelando a dificuldade da sociedade brasileira em reconhecer nesses jovens qualquer dimensão que ultrapassasse a ameaça ou a objetificação. Essa visibilidade não ficou restrita aos ginásios e clubes das periferias. Aos fins de semana, os jovens que frequentavam os bailes ocupavam também os ônibus, as estações de trem, as praias e as ruas da cidade, levando consigo o estilo que construíam nesses espaços. Era nessa circulação entre os territórios que o figurino funk se tornava legível como signo de invasão para os moradores das áreas nobres. O bermudão largo e o tênis não eram perigosos no subúrbio, mas tornavam-se perigosos quando apareciam em Ipanema ou Copacabana.

O olhar desconfiado lançado sobre os bailes funk e seus frequentadores antecedeu qualquer episódio de violência que pudesse justificá-lo. Em junho de 1991, o *Jornal do Brasil* publicava uma reportagem intitulada “Os lucros do ritmo funk”, acompanhada do subtítulo “Baile marginal fatura Cr\$200 milhões”. O título aproximava duas ideias que passariam a marcar grande parte da cobertura sobre o funk naquele período. De um lado, o reconhecimento do potencial econômico dos bailes; de outro, sua associação constante à marginalidade. A presença da matéria no caderno de Negócios e Finanças também dizia muito sobre como aquele universo começava a ser percebido pela grande imprensa. A periferia entrava nas páginas do jornal por dois caminhos principais: como problema social a ser controlado ou como mercado capaz de movimentar cifras expressivas. O espanto diante dos 200 milhões de cruzeiro mensais gerados pelos bailes revelava que aquele circuito permanecia amplamente desconhecido para o leitor tradicional do periódico⁸⁵. A mesma reportagem que descrevia os frequentadores como moradores de favelas, desempregados ou trabalhadores que recebiam até dois salários mínimos destacava, nas páginas de economia, o volume de dinheiro movimentado por suas festas. O jovem pobre que dançava era associado à marginalidade, o lucro produzido por sua dança transformava-se em notícia financeira. Além disso, a reportagem descrevia seus personagens a partir do corpo, da roupa e do consumo antes de qualquer outra característica:

Os funkeiros, com faixa etária entre 16 e 30 anos, na sua maioria moradores de favelas e conjuntos habitacionais, formam um grande mercado consumidor. Quando não são estudantes, recebem até dois salários mínimos ou estão desempregados. Dos pés à cabeça, roupas de diversas etiquetas, entre elas Company, Anonimato e Cantão.

Na cabeça- onde levam a principal marca do movimento, o cabelo mola - usam bonés coloridos. No pescoço, correntes de prata; nos dedos, anéis, também de prata. Camisas de malha com estampas variadas, jeans ou bermudas compõem o visual da galera. Nos

⁸⁵ Em junho de 1991, período em que a reportagem foi publicada, o salário mínimo brasileiro era de 17 mil cruzeiros mensais. Assim, os 200 milhões de cruzeiro movimentados pelos bailes funk correspondiam a cerca de 11,7 mil salários mínimos da época.

pés, para aguentar o ritmo da dança, aos pulos, só tênis, de preferência da marca Redley (Totti, 1991, p. 42).

A reportagem construía um retrato visual da juventude funk. O cabelo mola, os bonés coloridos, as correntes de prata e os tênis Redley funcionavam como sinais capazes de tornar aquele universo imediatamente reconhecível. Os frequentadores eram apresentados ao mesmo tempo como pobres e como consumidores. Embora muitos fossem descritos como desempregados ou trabalhadores de baixa renda, a reportagem destacava sua capacidade de consumir roupas de marca, acessórios e tênis valorizados naquele universo juvenil. O espanto do jornal parecia estar justamente aí: jovens negros e periféricos, normalmente associados à carência e à marginalidade, movimentavam um circuito de consumo expressivo e construía formas próprias de reconhecimento através do estilo. As marcas mencionadas também não eram aleatórias. Company, Cantão e Redley estavam associadas naquele momento ao universo do *surfwear* e às culturas juvenis de classe média do Rio de Janeiro. Ao destacar essas etiquetas, a reportagem indicava a influência da Zona Sul no visual da periferia. Havia ainda uma dimensão racial implícita nessa descrição. Embora o texto não nomeasse explicitamente a negritude dos frequentadores, os elementos destacados, como o cabelo, os acessórios, o modo de vestir e a corporalidade, remetiam a códigos visuais já associados à juventude negra urbana naquele período. A aparência funcionava, assim, como uma linguagem indireta de identificação racial. O estilo tornava-se um marcador imediato de diferença, permitindo que raça, classe e periferia fossem identificadas sem necessidade de nomeação explícita.

O cabelo descolorido tornou-se uma das marcas visuais mais reconhecíveis da juventude negra periférica carioca nos anos 1990. Conhecido popularmente como “loiro pivete”, o estilo consistia na descoloração dos fios em tons platinados ou dourados e circulava nos bailes funk, nas favelas e nos subúrbios do Rio de Janeiro como sinal de pertencimento e afirmação estética. A própria denominação popular evidenciava a dimensão racial dessa prática. Como observa Mylene Mizrahi (2023, p. 34, tradução nossa)⁸⁶ “quando usado por brancos, o cabelo descolorido remetia à imagem do surfista; quando usado por negros, tornava-se marca do funkeiro ou do favelado”. A diferença não estava no penteado em si, mas nos significados sociais e raciais produzidos em torno dos corpos que o exibiam. Adotar o “loiro pivete” sendo negro significava, portanto, apropriar-se de uma estética historicamente associada à branquitude e convertê-la em marca de visibilidade, pertencimento e afirmação periférica. O Funk’N Lata, grupo carioca liderado pelo cantor e compositor Ivo Meirelles, fez do cabelo descolorido uma marca central de sua identidade visual. Formado por 32 integrantes, em sua maioria homens negros, o grupo adotou o cabelo descolorido como parte constitutiva de seu projeto estético e conceitual. Em entrevista concedida à *Folha de S.Paulo* por ocasião do lançamento de seu primeiro disco, em abril de 1996, Meirelles afirmou que o visual “tem a ver com quebra de preconceito”, acrescentando que

⁸⁶ No original: *When blonde hair is on Whites it is the hair of a surfer and on Blacks it is that of a funkeiro or favelado.*

“somos um povo muito mentiroso, que não assume o racismo que existe” (Sanches, 1996).

Figura 55 – O “loiro pivete” no videoclipe de *Não É Mole Não* (1996)



Fonte: FUNK'N LATA. Não É Mole Não. Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FJP7qb-btv>
I. Acesso em 16/05/2026.

A imagem exibida ao final do videoclipe de “Não É Mole Não” (Figura 55) concentra vários dos elementos que, ao longo dos anos 1990, passaram a ser associados pela mídia e pelas forças de segurança à figura do jovem funkeiro periférico. Os cabelos descoloridos em diferentes tonalidades, os corpos masculinos negros sem camisa, as correntes metálicas e a ocupação coletiva do quadro compõem uma visualidade marcada pela afirmação corporal e pela exibição pública da presença periférica. Ao surgir como imagem de encerramento do videoclipe, essa composição funciona quase como uma síntese estética da identidade visual construída pelo grupo. Os mesmos corpos que a imprensa criminalizava nas páginas policiais apareciam aqui como sujeitos de uma produção cultural com distribuição televisiva nacional, sem que isso alterasse os mecanismos de suspeição que recaíam sobre eles fora do palco.

A associação entre funk e violência foi construída gradualmente pela imprensa, pelas forças de segurança e por parte das classes médias cariocas ao longo dos anos 1990. O episódio que catalisou esse processo ocorreu no domingo de 18 de outubro de 1992, na praia do Arpoador, quando grupos de jovens de diferentes favelas cariocas desceram à orla e protagonizaram uma série de correrias, furtos e confrontos que a imprensa passou a chamar de “arrastão”. O termo, amplamente difundido naquele momento, era utilizado para descrever ações coletivas em espaços públicos nas quais grandes grupos avançavam rapidamente pela praia ou pelas ruas, provocando tumulto, roubos e pânico entre os frequentadores. Hermano Vianna (2000), que acompanhava naquele momento a consolidação do funk carioca como fenômeno urbano,

identificou esse episódio como um marco decisivo na transformação dos bailes em símbolo da violência carioca. Segundo o antropólogo, a repercussão das imagens exibidas pela televisão, especialmente pela TV Globo, fez com que os frequentadores dos bailes passassem a ser vistos como “inimigos públicos” da cidade, cristalizando uma associação entre juventude periférica, funk e criminalidade que marcaria toda a década de 1990 (Vianna, 2000, p. 180). A mudança no tratamento jornalístico do fenômeno foi imediata e duradoura. Até então, os bailes funk apareciam na imprensa principalmente como um fenômeno exótico, ligado à dança, à música e aos hábitos da juventude suburbana. Depois do arrastão, essa percepção mudou rapidamente. Vianna observa que o baile passou a ser visto “como um fenômeno, antes de qualquer coisa, violento”, enquanto seus frequentadores foram transformados em figuras suspeitas no imaginário urbano carioca (Vianna, 2000, p. 183). Essa modificação não ocorreu apenas em relação à música ou às notícias policiais. Ela atingiu também a aparência desses jovens. Bermudas largas, bonés, correntes e tênis de marca deixaram de ser vistos apenas como expressões de um estilo juvenil e passaram a funcionar como sinais de suspeição. Em muitos casos, bastava a aparência para que esses jovens fossem associados à ameaça antes mesmo de qualquer ação concreta. Aqui retomamos o que Oracy Nogueira (1985) definiu como preconceito de marca: eram os sinais visíveis inscritos no corpo que produziam a discriminação, sem necessidade de nomeação explícita. A roupa, o cabelo, os acessórios e a forma de ocupar o espaço urbano tornavam-se elementos capazes de identificar racial e socialmente esses jovens. O estilo passava a funcionar como um marcador imediato de diferença, associando determinados corpos à violência, à pobreza e à marginalidade. A suspeita recaía, então, sobre a própria circulação dessa juventude pela cidade. O que se criminalizava não era apenas o baile, mas a presença de jovens negros periféricos que se tornavam cada vez mais visíveis através da música, do consumo e da aparência.

A perseguição ao estilo funk não impedia os jovens que o construíam de continuar se identificando com ele. Ao contrário, quanto mais a imprensa o criminalizava, mais ele se consolidava como linguagem de pertencimento e afirmação para a juventude negra das favelas e dos subúrbios. Foi nesse contexto que jogadores de futebol, oriundos dessas mesmas periferias, passaram a ocupar um lugar central na circulação pública dessas referências estéticas. Romário de Souza Faria nasceu em 1966 na favela do Jacarezinho, no Rio de Janeiro, e cresceu na Vila da Penha, bairro da Zona Norte da cidade onde aprendeu a jogar futebol nas ruas e campos improvisados do bairro. Formado pelo Vasco da Gama construiu carreira de projeção mundial atuando na Holanda e na Espanha antes de retornar ao Brasil. Em 1995, assinou com o Flamengo e foi recebido no Rio de Janeiro como o maior jogador do mundo, artilheiro da Copa do Mundo conquistada pelo Brasil no ano anterior⁸⁷. A chegada de Romário ao time mais popular do país colocava no centro da mídia esportiva referências estéticas que, naquele mesmo período, eram frequentemente associadas pela imprensa à juventude periférica e ao funk carioca.

⁸⁷ Disponível em: <https://romario.org/biografia/>. Acesso em 15/05/2026.

Figura 56 – Apresentação de Romário no Flamengo em 1995



Fonte: Foto de Marcos André Pinto. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/esportes/os-fatos-marcantes-do-futebol-brasileiro-na-decada-de-90-23410479>. Acesso em 15/06/2026.

A figura 56 é um dos registros desse momento. Nela, Romário aparece de braços abertos, vestindo a camisa listrada do clube. Na cabeça, uma bandana branca com o logotipo da Nike em evidência. Na orelha esquerda, um brinco de argola com um pequeno crucifixo pendente. Os óculos escuros pendurados no decote completavam o conjunto. Esses elementos integravam um repertório visual amplamente difundido entre jovens negros das favelas e subúrbios cariocas ao longo dos anos 1990. A bandana, os acessórios esportivos, os brincos e as peças de marca faziam parte da estética que circulava nos bailes funk, nas equipes de som e nos espaços de sociabilidade juvenil das periferias urbanas. A Nike, em particular, ocupava posição central nesse universo simbólico, tornando-se uma das marcas mais desejadas entre os jovens suburbanos naquele período. A disseminação desses elementos estéticos entre jovens negros das periferias urbanas não os libertou do estigma que carregavam. A combinação entre camisa de time, brincos, acessórios esportivos e corpos negros suburbanos passou a integrar o repertório visual frequentemente associado pela imprensa e pelas forças de segurança à marginalidade juvenil. O estilo que, no corpo do ídolo esportivo, podia ser lido como autenticidade e irreverência continuava sendo interpretado, nos corpos anônimos da periferia, como sinal de perigo e suspeição. Romário, por sua vez, mantinha esse estilo e o defendia publicamente. Em entrevista concedida ao *O Globo* em abril de 1997, uma repórter do caderno de comportamento perguntou diretamente ao jogador:

Onde você compra aquelas roupas de *rapper*? Não acha importante formar uma imagem mais séria e se vestir de acordo com sua posição, de craque mundialmente conhecido,

que já morou na Europa e, afinal, já passou dos 30 anos? (Angela Regina Cunha, repórter, Caderno Ela).

Romário: Não acho que a idade determine o modo de vestir. Acho o maior barato ver uma pessoa idosa, de tênis esportivo e bermudão, caminhando pela orla. Será que para formar uma imagem eu tenho que comparecer de terno a um show dos Titãs? (Arruda; Clemente, 1997, p. 50).

A pergunta e a resposta revelavam, em um único diálogo, os conflitos em torno do estilo, da respeitabilidade e da ascensão social no Brasil dos anos 1990. Sem nomear explicitamente a questão racial, a jornalista sugeria que um jogador negro, rico, consagrado internacionalmente e já distante da realidade suburbana deveria abandonar as referências visuais associadas à periferia em favor de uma imagem mais séria e compatível com sua posição social. Romário rejeitava essa expectativa e reivindicava o direito de continuar se vestindo como queria, independentemente da idade, da fama ou do dinheiro. O que estava em disputa não era apenas uma escolha de moda, mas a possibilidade de ascender socialmente sem romper visualmente com a identidade construída nas ruas da Vila da Penha. Essa recusa em adequar a aparência às expectativas de respeitabilidade ganharia, dois anos depois, uma expressão ainda mais visível. A partir de abril de 1999, Romário passou a exibir camisetas com mensagens após os gols, utilizando o próprio corpo como suporte de intervenção pública. Ao longo daquele ano, apareceram frases contra a Guerra do Kosovo, contra as drogas, em homenagem a Ayrton Senna, em defesa do desarmamento e em apoio ao presidente Fernando Henrique Cardoso (figura 57). As mensagens extrapolavam o universo esportivo e deslocavam o jogador para um lugar pouco habitual no futebol brasileiro dos anos 1990: o de atleta que utilizava sua visibilidade pública para se posicionar sobre temas sociais e políticos.

Figura 57 – Romário e as camisas com mensagens, 1999



Fonte: Jornal O Globo, 07/09/1999, p. 30.

Havia, contudo, limites bastante precisos para essa possibilidade de fala. As mensagens exibidas por Romário podiam tratar de guerra, drogas, campanhas sociais ou disputas políticas

institucionais, mas nunca da questão racial. Nesse aspecto, o jogador permanecia próximo de um padrão já consolidado desde a trajetória de Pelé. Como discutido anteriormente neste trabalho, a consagração pública do Rei do Futebol esteve associada à construção de uma figura negra amplamente aceita porque não confrontava diretamente a ordem racial brasileira. O silêncio sobre o racismo funcionava, nesse contexto, como condição implícita da celebração nacional desses atletas. Vale observar, contudo, que a postura de Romário diferia daquela assumida por Pelé. Enquanto Pelé frequentemente apagava a dimensão racial de sua trajetória, alinhando-se às narrativas de um Brasil mestiço e harmonioso, Romário parecia tratar a discriminação como uma experiência que não o alcançava pessoalmente. Em declaração concedida ao portal *Ecoa*, afirmou: “Todos os lugares em que estive, as cidades e países onde passei sempre me receberam muito bem. Sempre me respeitaram muito” (Carvalho; Gomes, 2022). Ao mesmo tempo reconhecia que essa não era a realidade vivida por outros jogadores brasileiros na Europa. Romário não negava a existência do racismo, colocava-se fora dele. Para o negro que alcançava o sucesso através do futebol, a exclusão racial podia tornar-se menos perceptível. Os espaços abertos pela fama, pelo dinheiro e pelo reconhecimento público produziam a impressão de que a raça havia deixado de operar como marcador social justamente porque seus mecanismos continuavam incidindo de forma mais intensa sobre aqueles que permaneciam fora desses circuitos de prestígio. O reconhecimento conquistado por Romário não suspendia a ordem racial brasileira, mas permitia ao jogador circular por espaços sociais historicamente inacessíveis à maior parte da população negra.

A trajetória de Romário tornava mais visível o que estava em jogo para os jovens sem fama e sem proteção social. O estilo que o jogador reivindicava como escolha individual era, para a juventude negra das periferias urbanas, uma linguagem coletiva de pertencimento e afirmação construída ao longo de décadas. Criminalizado pela imprensa, vigiado pelo Estado e frequentemente associado à marginalidade, esse estilo continuava sendo apropriado e reinventado nos bailes, nas ruas e nos espaços de sociabilidade suburbana. Como este trabalho vem demonstrando, tratava-se também de uma das poucas formas disponíveis de fazer política com o próprio corpo.

4.4 Estilo, mídia e visibilidade negra nos anos 1990

Ao longo da década de 1990, a presença de artistas negros na cultura de massa brasileira adquiriu novas dimensões. Se o funk e o hip hop apareciam frequentemente associados à violência, à marginalidade e à suspeição social, o crescimento do pagode romântico abriu espaço para outras formas de visibilidade negra no rádio, na televisão e na indústria fonográfica. Grupos como Raça Negra, Negritude Júnior e Só Pra Contrariar passaram a ocupar programas de auditório, trilhas sonoras de novelas e as principais emissoras de televisão do país, conquistando um alcance de massa que transformava a escala dessa presença. A visibilidade de músicos negros

nos meios de comunicação, contudo, não constituía uma novidade naquele momento. Desde meados do século XX, artistas como Jair Rodrigues e Wilson Simonal haviam conquistado amplo reconhecimento público, tornando-se figuras importantes da televisão e da indústria fonográfica nacional. Ainda assim, suas imagens tendiam a ser enquadradas em determinados registros que o ambiente televisivo da época reservava com maior frequência a artistas negros: o humor, o carisma expansivo, a musicalidade associada à espontaneidade e à performance corporal. A ascensão do pagode colocou em evidência artistas negros que cantavam sobre amor, intimidade, sofrimento afetivo e relações conjugais. Em um ambiente televisivo ainda marcado pela baixa representatividade negra, cantores e grupos de pagode passaram a oferecer padrões de elegância, sensibilidade e ascensão social que produziram forte identificação entre jovens negros em diferentes regiões do país.

A construção visual desses grupos desempenhou papel central nesse processo de ampliação da representatividade negra na cultura de massa brasileira. Em um período no qual a imagem se tornava cada vez mais decisiva para a circulação de artistas na indústria do entretenimento, os integrantes dessas bandas passaram a elaborar aparências cuidadosamente produzidas, combinando referências da música negra estadunidense, da moda esportiva internacional e das linguagens visuais já difundidas nos bailes *black* e no universo do *soul*. Correntes douradas, conjuntos sociais coordenados, camisas estampadas, cortes de cabelo desenhados e peças de marcas associadas ao consumo urbano compunham uma estética que articulava sucesso, sofisticação e pertencimento racial. Em seu estudo sobre a emergência do pagode nos anos 1990, Felipe Trotta (2011, p. 167) observa que o Negritude Júnior estabeleceu desde o início regras de conduta e apresentação que orientavam o comportamento dos integrantes dentro e fora do palco. Desde os primeiros shows, o grupo elaborou um uniforme de palco com paetês inspirados nas vestimentas coloridas e brilhantes da banda *Earth, Wind and Fire*⁸⁸, demonstrando a aproximação com uma cultura musical fortemente marcada pela centralidade da visualidade e do espetáculo, consolidada internacionalmente por artistas como Michael Jackson. Ainda segundo o autor:

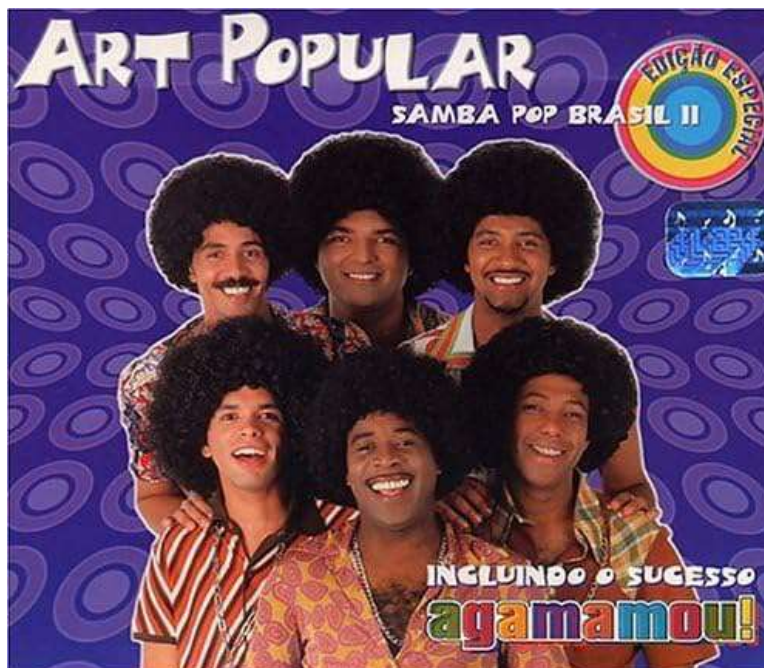
A preocupação com a “apresentação” representada no figurino calculado do Negritude Júnior é uma aceitação da imagem como norteadora de hierarquias e, ao mesmo tempo, um reconhecimento da capacidade do visual de facilitar o trânsito e romper os preconceitos (Trotta, 2011, p. 168).

Essa aproximação com a música negra estadunidense não se limitava a uma estratégia de mercado. Para muitos desses grupos, ela constituía uma referência estética e musical conscientemente reivindicada. O Art Popular, grupo paulista formado no final dos anos 1980, é um caso exemplar. Em entrevista concedida em 2019, o compositor e vocalista Leandro Lehart afirmou que o grupo possuía forte influência dos bailes *black* realizados em São Paulo nas décadas

⁸⁸ Formado nos Estados Unidos no fim da década de 1960, o Earth, Wind and Fire destacou-se por combinar *soul*, *funk* e *jazz* com figurinos elaborados e referências afrocentradas. Nas décadas de 1970 e 1980, o grupo ajudou a difundir imagens de sofisticação e orgulho racial associadas à cultura negra na diáspora.

de 1970 e 1980, nos quais uma das faixas mais executadas era do organista norte-americano Jimmy Smith (Freitas; Lima, 08/12/2019). Dessa escuta nasceu *Agamamou*, um dos maiores sucessos do grupo, lançado em 1998.

Figura 58 – Capa do álbum *Samba Pop Brasil II*, do grupo Art Popular (1998)



Fonte: Disponível em: <https://www.amazon.com.br/Samba-Pop-Brasil-Audio-Popular/dp/B0000DEMP4>. Acesso em 25/05/2026.

A capa do disco *Samba Pop Brasil II* (Figura 58) torna visível a trajetória diaspórica. Os seis integrantes do Art Popular aparecem com perucas *black power* volumosas, roupas estampadas em tons terrosos e alaranjados e correntes douradas. A composição remete diretamente à estética da *soul music* estadunidense dos anos 1970, a mesma que décadas antes circulava nos bailes *black* promovidos pela Chic Show e outras equipes de som paulistanas, onde jovens negros construía, como vimos anteriormente, um repertório estético próprio articulando referências internacionais da música negra com interpretações locais. A imagem não se limitava à divulgação do álbum. Os mesmos figurinos e perucas apareciam nas apresentações televisivas do grupo, acompanhados de coreografias que evocavam aquele universo dos bailes. Nesse sentido, a capa evidencia os movimentos de circulação cultural que estruturam o Atlântico Negro. Referências visuais produzidas nos Estados Unidos foram apropriadas e reelaboradas nos bailes suburbanos paulistanos, atravessaram o samba romântico dos anos 1990 e retornaram à televisão brasileira em horário nobre sob novas formas, sem romper completamente com sua linguagem visual original.

A performance de *Agamamou* explicitava vínculos visuais com a estética *soul* e os bailes *black* das décadas anteriores, mas não constituía a única forma de apresentação pública da

masculinidade negra no pagode dos anos 1990. Sem abandonar completamente as referências afro-diaspóricas que marcaram a formação desse universo musical, grupos como Exaltasamba, Katinguelê e Soweto passaram a construir imagens mais próximas do romantismo televisivo e dos códigos de prestígio difundidos pela indústria do entretenimento daquele período. As capas dos álbuns *Desliga e Vem*, do Exaltasamba (1997), *Katinguelê 15 anos* (1999) e *Farol das Estrelas*, do Soweto (1999), apresentam essas diferentes formas de elaboração visual da masculinidade negra no pagode romântico (Figura 59).

Figura 59 – Imagens do pagode romântico nos anos 1990.



Fonte: Montagem da autora. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Desliga_e_Vem#/media/Ficheiro:Desliga_e_Vem.jpg. <https://entretenimento.r7.com/musica/fotos/relembre-os-principais-vocalistas-do-pagode-27062013/>.

Acesso em 25/05/2026.

As imagens dos grupos de pagode são aqui examinadas em conjunto porque permitem observar a consolidação de uma comunicação visual compartilhada nesse segmento da música popular brasileira na década de 1990. O interesse não reside apenas nas singularidades de cada formação, mas nos elementos comuns que estruturavam determinadas representações da masculinidade negra no pagode romântico. As particularidades de cada grupo revelam formas distintas de negociar pertencimento periférico, prestígio social e inserção nos circuitos da cultura de massa. No caso do Exaltasamba, predominam elementos associados à informalidade e ao consumo juvenil urbano, como calças coloridas, camisas abertas, tênis brancos e cabelos descoloridos, aproximando o grupo de referências periféricas e de repertórios visuais vinculados aos bailes black. O Katinguelê ocupa uma posição intermediária nesse conjunto. Os ternos e camisas sociais projetam uma imagem de sofisticação, enquanto os óculos escuros apoiados sobre a cabeça introduzem elementos de descontração e pertencimento ao universo popular do pagode. Já o Soweto apresenta uma composição mais formalizada, marcada pelo uso de ternos

escuros e gravatas. Ainda assim, o cabelo descolorido de Belo, principal vocalista do grupo, rompe parcialmente a sobriedade do conjunto e mantém referências estéticas associadas à música negra daquele período. Observadas em conjunto, as três capas revelam como o pagode romântico passou a elaborar imagens de homens negros associadas ao sucesso, ao afeto e ao consumo, modificando parcialmente representações historicamente marcadas pela marginalização e pelos estereótipos. Ao mesmo tempo, a diversidade dessas composições evidencia que essa inserção na cultura de massa não ocorreu de maneira homogênea, mas por meio de negociações variadas entre pertencimento periférico, reconhecimento social e adequação às linguagens visuais do entretenimento. A ampla circulação dessas imagens na televisão, nas revistas e nas capas de discos contribuiu para transformar esses artistas em referências de estilo para jovens negros em diferentes regiões do país. Cortes de cabelo, roupas sociais, correntes, óculos escuros e combinações inspiradas nos figurinos desses grupos passaram a ser reproduzidos em festas, bailes e espaços de sociabilidade urbana, evidenciando como o pagode também participou da construção de formas de reconhecimento, identificação coletiva e ampliação dos repertórios de apresentação de si disponíveis à juventude negra brasileira no final do século XX.

O crescimento da presença de artistas negros na televisão, na música e na publicidade fazia parte de mudanças mais amplas nas formas de circulação da imagem negra na cultura de massa brasileira. Ainda que frequentemente submetida aos interesses e limites da indústria cultural, essa visibilidade começava a produzir novos espaços de reconhecimento simbólico e identificação racial. Foi nesse contexto que, em setembro de 1996, chegou às bancas brasileiras a revista *Raça Brasil*, primeira publicação de grande circulação do país voltada explicitamente ao público negro. O lançamento da revista não foi um simples acontecimento. Pela primeira vez na história da mídia impressa de grande circulação do país, um veículo comercial de massa se dirigia explicitamente à população negra como seu público consumidor preferencial, reconhecendo-a como sujeito de interesses, desejos e práticas culturais específicos. Os anúncios de lançamento afirmavam que “o negro tem poder de consumo”, que “o negro tem orgulho de ser negro” e que “o Brasil é negro” (Gilliam; Gilliam, 1996, p. 307) resumindo em linguagem publicitária uma série de demandas que o movimento negro vinha articulando há décadas. A valorização da negritude passava a circular no interior da grande indústria cultural brasileira não por iniciativa direta dos movimentos negros organizados, mas a partir de interesses editoriais e mercadológicos. O projeto surgiu na Editora Símbolo a partir da percepção de seu diretor editorial, Roberto Melo, de que existia uma expressiva classe média negra no país, invisibilizada até então como segmento de mercado. A base para essa constatação não veio de uma pesquisa encomendada especificamente para a revista. Melo encontrou os dados que procurava no livro *Racismo Cordial*⁸⁹, publicado pela Editora Ática em 1995. A obra se vale dos dados publicados pelo Instituto Datafolha neste mesmo ano que indicavam que 59% da população brasileira se autoatribuía cor negra ou suas variações e que 10% dos adultos negros e mestiços possuíam renda familiar superior a vinte

⁸⁹ TURRA, Cleusa; VENTURI, Gustavo (org.). *Racismo Cordial: a mais completa análise sobre o preconceito de cor no Brasil*. São Paulo: Editora Ática, 1995.

salários mínimos, o que resultava em um público potencial de mais de cinco milhões de pessoas (Melo, *apud* Kofes, 1996, p. 243-244). O editor-chefe Aroldo Macedo, que retornara ao Brasil para desenvolver o projeto, após viver seis anos em Nova York, afirmava que a revista não nasceu de estudos formais de mercado e sim da percepção de uma transformação social que a grande imprensa insistia em não enxergar. “Existem negros em movimento”, declarou Macedo durante o debate promovido pela Unicamp, referindo-se à emergência de uma população negra urbana, consumidora e socialmente ascendente que permanecia ausente das representações midiáticas dominantes (Macedo, *apud* Kofes, 1996, p. 251). O sucesso inicial da publicação confirmou essa percepção. Com uma tiragem inicial de duzentos mil exemplares, a revista esgotou rapidamente em todas as capitais onde foi distribuída. Belo Horizonte vendeu oitenta por cento da tiragem em três dias, Porto Alegre setenta e cinco por cento, São Paulo sessenta e cinco por cento (Melo, *apud* Kofes, 1996, p. 247). Os números revelavam mais do que a existência de um nicho consumidor. Indicavam a presença de uma demanda simbólica e identitária acumulada ao longo de décadas de invisibilidade. As milhares de cartas enviadas pelos leitores à redação sugeriam que a revista era percebida como um espaço de reconhecimento e pertencimento racial. Segundo o próprio Roberto Melo, a publicação fazia com que muitos negros que “oscilavam entre o orgulho e a vergonha” de sua identidade passassem a assumir-se definitivamente como negros (Melo, *apud* Kofes, 1996, p. 246). A relação construída entre leitores e revista ultrapassava os limites do consumo editorial para assumir dimensões afetivas e identitárias que os próprios editores reconheciam como inesperadas.

Esse processo possuía antecedentes importantes na história do Atlântico negro. A imprensa negra paulistana das décadas de 1920 e 1930, discutida no primeiro capítulo deste trabalho, havia sido organizada como instrumento de denúncia, afirmação coletiva e construção de dignidade social. Jornais como *O Clarim d’Alvorada* e *A Voz da Raça* não surgiram porque o mercado identificou um nicho consumidor, mas porque associações recreativas, clubes sociais e organizações negras reconheceram na imprensa um espaço de articulação política e elaboração identitária. A *Raça Brasil* representava uma mudança estrutural em relação a essa tradição. Como observa João Batista Nascimento dos Santos, a revista integrava uma “nova imprensa negra” surgida nos anos 1990, marcada pela aproximação entre a consolidação de uma consciência racial fortalecida desde os movimentos *Black Soul* das décadas anteriores e o interesse do mercado editorial na formação de um segmento consumidor negro de classe média (Santos, 2004, p. 34). Mais do que uma simples mudança de formato editorial, o que separava essas experiências eram as próprias condições históricas de produção da representação negra. Enquanto a imprensa negra do início do século XX emergia prioritariamente da mobilização comunitária e política, a *Raça Brasil* nascia da incorporação da negritude aos circuitos da indústria cultural e do mercado de consumo. Nesse sentido, a trajetória da *Raça Brasil* dialoga diretamente com a reflexão de Néstor García Canclini acerca das relações entre consumo, mídia e cidadania nas sociedades latino-americanas contemporâneas. Para o autor, questões que anteriormente encontravam resposta no campo da participação política passaram a ser mediadas, de forma crescente, pelos meios de comunicação e

pelo consumo de bens culturais (Canclini, 1997). A revista incorporava demandas historicamente formuladas pelo movimento negro, como reconhecimento, autoestima e representação positiva, mas as reorganizava segundo a lógica da indústria cultural e do mercado editorial. Os homens e mulheres negros apresentados em suas páginas funcionavam simultaneamente como referências de identificação racial e como imagens de sucesso, ascensão social e distinção legitimadas pela cultura de consumo. A realização individual ocupava posição central nesses modelos de reconhecimento identitário (Santos, 2004, p. 36).

O impacto dessa nova forma de representação pode ser percebido no modo como a revista passou a produzir identificações e sentidos de pertencimento racial. Stuart Hall propõe que as identidades não emergem de um núcleo interior fixo, mas do encontro entre os discursos produzidos pela cultura e o desejo dos sujeitos de reconhecerem-se nas imagens e representações socialmente disponíveis (Hall, 1997, p. 26). Para uma população historicamente ausente ou estigmatizada nos regimes de representação da grande imprensa brasileira, ver corpos negros ocupando as capas de uma revista de grande circulação, associados a beleza, prestígio e desejo, era um ato de reconhecimento com consequências identitárias. Assim como nos bailes *soul*, o estilo negro funciona aqui como uma política de identificação coletiva só que mediada agora pelo mercado editorial e dirigida a um público consumidor que a grande imprensa havia sistematicamente ignorado. Essa política se dava de forma concreta nas páginas da revista e era visível tanto nas escolhas editoriais, quanto na construção visual de cada edição. Na Figura 60, que reúne quatro edições publicadas entre 1998 e 2000, é possível acompanhar como a revista construía, a cada edição, um modelo de negritude positiva que articulava afirmação racial, consumo e ascensão social.

Figura 60 – Capas da Revista Raça Brasil publicadas entre 1998 e 2000.



Fonte: Adaptado de Raça Brasil, nº19, 1998; Raça Brasil, nº27, 1998; Raça Brasil, nº32, 1999; Raça Brasil, nº41, 2000 - Acervo Pessoal.

As capas transformavam homens e mulheres negros em centro de visibilidade dentro do mercado editorial brasileiro, ocupando um espaço historicamente marcado pela sub-representação ou pela presença estigmatizada da população negra na grande imprensa. Expostas nas bancas de jornal das grandes cidades, essas imagens ampliavam o alcance simbólico da revista para além de seus compradores efetivos. Mesmo aqueles que não adquiriam a publicação podiam ver, reconhecer e identificar-se com corpos negros apresentados em posição de destaque, beleza e prestígio social, em um contexto no qual a presença negra na mídia impressa nacional permanecia restrita e frequentemente associada a representações negativas. Os títulos em destaque reforçavam continuamente discursos de autoestima, beleza, consumo e ascensão social. Termos como “Totalmente Afro” e “Você vai brilhar!” articulavam orgulho racial e valorização estética em uma linguagem próxima à publicidade e à cultura de consumo dos anos 1990. Ao mesmo tempo,

temas ligados à profissionalização, à classe média negra, à moda, aos cuidados com o corpo e ao sucesso individual apareciam como sinais de integração social e reconhecimento público. A revista construía, assim, uma interpretação onde a negritude deixava de ocupar exclusivamente os espaços da carência, da marginalidade ou da violência para ser associada também ao prestígio, ao desejo e à sofisticação.

As páginas internas aprofundavam essa lógica. A matéria “A magia afro” apresentava modelos com saias longas de estampas geométricas, colares de contas empilhados, batas e turbantes em composições que transformavam a africanidade em linguagem estética contemporânea. As legendas sugeriam “dar um toque étnico” às roupas, incorporando referências africanas ao vocabulário da moda e das tendências sazonais. Em outro registro, a matéria “Escolha a base certa” enfrentava uma questão prática e historicamente significativa. Durante décadas, a indústria cosmética brasileira negligenciou consumidores negros ao não produzir tonalidades adequadas para suas peles. Ao orientar as leitoras a utilizar bases compatíveis com sua cor, recusando o uso de tons mais claros como alternativa, a revista explicitava demandas ignoradas pelo mercado e reivindicava sua incorporação à indústria da beleza. Já a seção “Saí na Raça”, composta por fotografias enviadas pelos próprios leitores de diferentes cidades e origens sociais, funcionava como um dos espaços menos controlados editorialmente, permitindo que a diversidade da experiência negra brasileira aparecesse para além dos enquadramentos mais sofisticados das sessões de moda e comportamento. A edição 27, publicada em novembro de 1998, mês da Consciência Negra, reforçava essa política de valorização da negritude ao apresentar na capa dois modelos negros em uma composição marcada pela sensualidade, pela beleza corporal e pela afirmação estética. A chamada “Nossa cor é linda!” articulava orgulho racial e desejo em uma linguagem visual pouco comum na imprensa brasileira daquele período, especialmente em um contexto onde os corpos negros ainda apareciam de forma restrita ou estigmatizada nos grandes meios de comunicação. As demais edições analisadas tornam mais explícitas algumas das estratégias editoriais da Raça Brasil. A edição 32 retomava uma fórmula recorrente da publicação ao combinar a valorização de artistas afrodescendentes com pautas voltadas às desigualdades enfrentadas pela população negra no Brasil. Enquanto Lauryn Hill era apresentada como “a nova deusa da música negra”, a revista discutia discriminação profissional, dificuldades de acesso ao mercado de trabalho e os obstáculos impostos pelo racismo à ascensão econômica de homens e mulheres negros. A pergunta lançada em suas páginas: “por que as multinacionais ainda não tratam os negros daqui como os de lá”, resumia essa perspectiva. Os Estados Unidos apareciam como referência de um modelo de valorização racial e incorporação do consumidor negro ainda pouco consolidado no Brasil. A celebração da cultura negra vinha acompanhada, portanto, da reivindicação por acesso, prestígio e participação em espaços que lhes eram restritos. Já a edição 41 demonstra o perfil de negritude que a revista buscava projetar. O casal estampado na capa veste roupas claras e discretas, alinhadas aos códigos visuais da classe média urbana, sem referências à africanidade ou às linguagens estéticas associadas às periferias. A manchete “Classe média consciente: a força de quem subiu na vida sem perder as raízes” sintetizava esse modelo

de identificação. Ascensão econômica, profissionalização e integração ao consumo apareciam como formas legítimas de reconhecimento social, enquanto as “raízes” permaneciam valorizadas sobretudo como pertencimento simbólico e memória cultural. A negritude celebrada pela revista era, com frequência, aquela capaz de atravessar os critérios de respeitabilidade da classe média sem que isso implicasse ruptura com o sentido de pertencimento racial.

A consolidação do público de classe média como alvo principal da Raça Brasil é resultado de um processo gradual de adaptação editorial. Essa mudança aparece de forma explícita em matéria publicada pela *Folha de S.Paulo* em setembro de 1997, por ocasião do primeiro aniversário da revista. Ao comentar as transformações da publicação, o vice-presidente editorial da Símbolo, Beto Melo, afirmava:

Aprendemos também que o negro brasileiro quer mais integração do que conflito. Nossas matérias de comportamento eram só de denúncia, então agora queremos dar uma orientação de como o leitor deve agir quanto ao preconceito no dia-a-dia. Na edição de setembro, já publicamos uma matéria sobre como reagir diante de situações discriminatórias sutis, para que o preconceito seja encarado de frente (Mota, 1997).

A fala de Beto Melo indica que a revista passou progressivamente a deslocar sua abordagem da denúncia para a integração social. As abordagens mais diretas de racismo estrutural cediam espaço a matérias voltadas à orientação cotidiana de seus leitores, enfatizando estratégias de inserção profissional, consumo e convivência com o preconceito nos espaços de trabalho e sociabilidade. A valorização da identidade negra permanecia como elemento central, mas aparecia cada vez mais associada à conquista de prestígio social e realização pessoal. Muniz Sodré interpreta esse movimento como parte de uma “construção sógnico-imagística” da negritude pela mídia e pelo mercado: um sujeito “já não mais singular, mas idêntico a si mesmo na base de traços idealizados de negritude, onde se minimiza a dimensão política em favor da promoção de uma auto-estima individual, estético-mercadológica” (Sodré, 1999, p. 255). Em outras palavras, a mídia substitui a singularidade da experiência negra com toda a sua diversidade social, territorial e política por uma imagem padronizada e idealizada de negritude construída segundo os valores do consumo e da ascensão individual. Nesse processo, o negro representado deixava de aparecer prioritariamente como sujeito de uma experiência coletiva de luta para tornar-se um modelo de identificação associado à prosperidade, à beleza e à integração ao mercado consumidor.

O conteúdo publicitário veiculado pela revista seguia, em grande medida, a mesma orientação editorial. A maioria dos anúncios era protagonizada por modelos negros e voltada a demandas específicas desse público: salões especializados em cabelos crespos, cosméticos para pele negra e serviços direcionados à comunidade afrodescendente. Essa predominância sugere que os editores exerciam algum grau de seleção sobre os anunciantes, buscando alinhar a publicidade à política de valorização da negritude construída nas reportagens, editoriais e capas da revista. A Raça Brasil constituía, assim, um espaço publicitário em que o consumidor negro deixava de aparecer apenas como categoria abstrata de mercado para surgir como público

efetivamente visado pelas campanhas. Havia, porém, fissuras nesse processo. O anúncio do Banespa, publicado na edição 27 (figura 61), nos permite analisar os limites dessa incorporação publicitária da negritude.

Figura 61 – Anúncio publicitário do Banespa publicado na Raça Brasil (1998).



Fonte: Revista Raça Brasil, nº27, novembro de 1998. Acervo Pessoal.

Ocupando uma página inteira, o banco apresentava uma jovem branca e loira como protagonista absoluta de uma peça cujo slogan afirmava: “O Banespa tem uma conta que é a sua cara.” A promessa de identificação direta entre o produto e o leitor, construída na segunda pessoa, pressupunha um “você” que a própria imagem escolhida para ilustrar a campanha contradizia. No canto inferior da página, uma grade de rostos em miniatura incluía pessoas de diferentes etnias, entre elas algumas pessoas negras. A diversidade estava presente, mas permanecia confinada ao detalhe, enquanto a figura branca concentrava a centralidade visual da propaganda. O contraste com o restante da edição é difícil de ignorar. Na mesma publicação que estampava na capa a frase “Nossa cor é linda!”, uma grande instituição financeira dirigia-se ao público negro recorrendo a uma representação que o mantinha em posição secundária. No anúncio do Banespa a conta bancária que promete ser “a sua cara” tem, literalmente, o rosto de outra pessoa. O mercado havia descoberto o leitor da Raça Brasil, mas o padrão branco permanecia como referência visual dominante, mesmo nas páginas de uma revista que se definia como o espaço de reconhecimento da negritude brasileira.

O percurso da *Raça Brasil* ao longo de seus primeiros anos de circulação revela algumas das tensões que passaram a marcar a representação da negritude na mídia brasileira dos anos 1990. A revista surgiu em resposta a uma demanda histórica por visibilidade e reconhecimento, mas também se constituiu como produto de um mercado editorial que reorganizava essas demandas segundo suas próprias lógicas de circulação e consumo. Ao discutir a necessidade de maquiagens nas tonalidades adequadas à pele negra, apresentar cuidados específicos para cabelos crespos ou afirmar a beleza do corpo negro em suas particularidades, a revista respondia a demandas historicamente negligenciadas pela indústria da moda e da beleza. Ainda que essas iniciativas estivessem profundamente atravessadas pela lógica do mercado, elas produziam efeitos concretos de identificação para leitores acostumados a ocupar posições marginais nos regimes de representação dominantes. A *Raça Brasil*, contudo, também tornava visíveis os limites desse processo de valorização da identidade negra. A negritude celebrada pela revista era associada à profissionalização, ao consumo e aos códigos de respeitabilidade da classe média urbana. O público periférico que impulsionou as vendas iniciais foi gradualmente perdendo espaço, enquanto a publicação consolidava um modelo de representação alinhado à integração social e ao sucesso econômico. Permaneciam à margem justamente as expressões negras vinculadas à pobreza e à periferia, as mesmas que o item anterior deste capítulo mostrou serem alvo de criminalização por parte da grande imprensa e das forças de segurança. Nesse sentido, a *Raça Brasil* não rompe completamente com a política de respeitabilidade que organizava os clubes recreativos e a imprensa negra do início do século XX, discutidos no primeiro capítulo desta tese. A revista reelabora essa tradição sob novas condições históricas e em uma escala incomparavelmente maior, agora mediada pela indústria cultural, pela publicidade e pelo mercado editorial. A valorização da negritude continuava condicionada à distinção social e à adequação a determinados padrões de reconhecimento público.

As permanências observadas entre a imprensa negra e a *Raça Brasil* encontram paralelo no próprio campo musical, onde questões semelhantes reaparecem sob novas formas ao longo do século. O samba que se consolidava nas primeiras décadas do século XX entre as comunidades negras do Rio de Janeiro era, como vimos no primeiro capítulo, atravessado por preocupações relacionadas à aparência e à distinção social. Em um contexto em que os sambistas eram frequentemente associados à desordem, à vadiagem e à criminalidade, vestir-se bem, cuidar da apresentação pessoal e frequentar os bailes com elegância constituíam formas de reivindicar respeito e ampliar possibilidades de circulação social. A aparência integrava os esforços cotidianos de construção de respeitabilidade e ampliação das possibilidades de circulação em uma sociedade que ainda associava a população negra à marginalidade. Décadas mais tarde, o pagode romântico mobilizaria preocupações semelhantes em um cenário profundamente transformado. Os figurinos cuidadosamente coordenados, as correntes douradas, os cortes de cabelo desenhados e os sinais visuais de sucesso presentes nas capas do Exaltasamba, do Katinguelê e do Soweto expressavam novas formas de distinção. As linguagens visuais eram outras, assim como os espaços de circulação. No lugar dos clubes recreativos e da imprensa comunitária, surgiam a televisão,

a indústria fonográfica e os grandes circuitos do entretenimento. Ainda assim, permanecia a preocupação em associar a masculinidade negra ao prestígio, ao reconhecimento e ao sucesso social. As permanências não se limitam à aparência. Também chamam atenção os limites da visibilidade produzida por esses universos. No samba das primeiras décadas do século XX, as mulheres negras apareciam frequentemente como musas, símbolos de tradição ou personagens secundárias, raramente ocupando posições equivalentes às dos homens na definição dos rumos do gênero. No pagode romântico dos anos 1990, embora em circunstâncias distintas, a centralidade masculina continuava predominando. Os grupos eram formados majoritariamente por homens, enquanto as mulheres permaneciam associadas às posições de musas, dançarinas ou público consumidor. Mesmo quando conquistavam projeção como intérpretes, como ocorreu em parte da axé music, sua visibilidade continuava atrelada às expectativas relacionadas ao corpo e à aparência. As mudanças identificadas entre o samba das primeiras décadas do século XX e o pagode romântico dos anos 1990 não eliminaram a centralidade da aparência como linguagem de reconhecimento social. Alteraram-se os meios de circulação, os agentes envolvidos na produção dessas imagens e os critérios que passaram a definir quais formas de negritude seriam consideradas legítimas no espaço público.

4.5 Síntese do capítulo

Ao longo deste capítulo acompanhamos como, nas últimas décadas do século XX, o estilo negro passou a ocupar posição de crescente visibilidade na cultura brasileira, tornando-se simultaneamente objeto de consumo, mecanismo de identificação coletiva e alvo de vigilância social. Se, nos capítulos anteriores, o foco esteve nas estratégias de afirmação construídas pela própria população negra e nos limites impostos pelos circuitos da representação, aqui observamos como a ampliação dessa presença no espaço público produziu novas formas de negociação entre reconhecimento, mercado e controle.

A consolidação de artistas, atletas e músicos negros na televisão, na publicidade e na indústria cultural não significou o desaparecimento das hierarquias raciais, mas sua reorganização em novas bases. A presença negra tornava-se mais visível desde que enquadrada por expectativas específicas de comportamento, aparência e consumo. A expansão nacional do pagode romântico, da axé music e do funk carioca evidencia esse processo. Esse fenômeno se insere num contexto cultural mais amplo que Ted Polhemus (1994) identificou como o “supermercado de estilos”. Nos anos finais do século XX, todos os estilos da história passaram a coexistir simultaneamente, disponíveis para serem combinados e reapropriados independentemente de sua origem de classe, época ou subcultura. Nesse ambiente, a população negra também pôde construir visualidades diversas, articulando referências diaspóricas com elementos da cultura de massa global, sem que isso significasse a superação das hierarquias que continuavam incidindo sobre seus corpos. Ao mesmo tempo em que ampliavam a circulação de referências afro-diaspóricas, esses gêneros

também revelavam os limites dessa visibilidade numa sociedade que frequentemente consome a cultura negra sem enfrentar as desigualdades raciais que estruturam a experiência da população negra. Nas periferias urbanas, particularmente nos bailes funk, o estilo tornou-se também uma forma de ocupar a cidade, construir pertencimento e reivindicar reconhecimento social. Essa circulação ampliada dos corpos negros periféricos desencadeou novas formas de suspeição e controle. A associação entre funk, violência e criminalidade demonstrou que a criminalização não recaía apenas sobre a música, mas sobre os próprios corpos que a produziam e consumiam, transformando aparência, vestuário e formas de circulação urbana em marcadores raciais indiretos. Também é necessário reconhecer que essas políticas do estilo não foram experimentadas de maneira homogênea entre homens e mulheres negras. Embora o funk, o pagode e o axé tenham ampliado significativamente a presença de corpos negros na cultura de massa dos anos 1990, os lugares ocupados pelas mulheres nesses circuitos permaneceram frequentemente condicionados por hierarquias de gênero. Angela McRobbie e Jenny Garber (1976) argumentam que a posição das mulheres nas subculturas não é simplesmente marginal, mas estruturalmente diferente: elas ocupam áreas subordinadas que funcionam de forma complementar às arenas masculinas dominantes. Nos contextos analisados neste capítulo, essa lógica aparecia tanto na centralidade das dançarinas e musas no funk e no axé quanto na recorrente posição da mulher como inspiração romântica nas narrativas do pagode. A ampliação da visibilidade negra, portanto, não eliminava as hierarquias internas que organizavam raça e gênero, mas frequentemente as reorganizava em novas formas de exposição e controle sobre o corpo feminino negro.

Ao final do século XX, o estilo negro havia se consolidado como um importante espaço de disputa simbólica no Brasil. Mais do que acompanhar tendências ou participar do mercado cultural, homens e mulheres negros negociavam, por meio da aparência, possibilidades de circulação, reconhecimento e existência social em uma sociedade que continuava atribuindo significados distintos aos corpos conforme raça, classe e território. O estilo permanecia, assim, atravessado pela tensão que percorre esta tese. Simultaneamente espaço de criação e mecanismo de controle, linguagem de afirmação onde também se tornavam visíveis os limites da ordem racial brasileira.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta tese, buscamos compreender como a aparência se constituiu, para as populações negras, em um espaço permanente de disputa social, política e simbólica. Mais do que elemento superficial ou secundário da experiência histórica, o estilo revelou-se um espaço em que se encontraram relações de poder, estratégias de sobrevivência, afirmação identitária, interesses mercadológicos e disputas em torno da representação. O que começou como mecanismo de sobrevivência diante de uma ordem que controlava os corpos negros foi se transformando em linguagem coletiva de afirmação, em objeto de disputa nos circuitos da cultura de massa e, ao final do século, em produto incorporado pela mesma indústria que havia historicamente negado à população negra o direito de definir a própria imagem. Para além de uma sucessão de mudanças estéticas, esse percurso revela transformações nas formas pelas quais homens e mulheres negros negociaram formas de pertencimento, reconhecimento e presença pública em sociedades organizadas por hierarquias raciais. Trata-se de uma trajetória atravessada por contradições que não se resolvem e por rearticulações constantes que demonstram tanto a persistência das estruturas de controle quanto a capacidade das comunidades negras de reinventar seus modos de existir no mundo.

A análise desenvolvida ao longo do trabalho sugere que essas transformações não ocorreram de forma simultânea, mas acompanharam mudanças históricas nas funções sociais atribuídas ao estilo negro. Nas primeiras décadas do século XX, em um contexto ainda profundamente marcado pelos legados da escravidão e pelas limitações impostas à população negra, a aparência frequentemente operava como recurso de negociação social. Em uma sociedade que associava o corpo negro à inferioridade, à desordem ou à incapacidade moral, adequar-se a determinados códigos de respeitabilidade podia ampliar possibilidades de circulação, reduzir vulnerabilidades e criar margens de reconhecimento. Essas práticas não devem ser compreendidas como mera assimilação aos padrões dominantes, mas como formas de lidar com estruturas excludentes que restringiam o acesso à cidadania e ao espaço público. A partir dos anos de 1960 e 1970, contudo, novas dinâmicas passaram a redefinir esse cenário. O fortalecimento dos movimentos negros, os processos de independência africana, a intensificação das trocas culturais no interior da diáspora e a expansão dos meios de comunicação favoreceram a emergência de formas mais explícitas de afirmação racial. O cabelo natural, as referências africanas, os bailes *black* e as novas representações do corpo negro passaram a expressar orgulho, pertencimento e consciência política. A aparência deixava de funcionar predominantemente como estratégia de adaptação para assumir, de maneira cada vez mais visível, o papel de linguagem de contestação das hierarquias raciais. Essa transformação, entretanto, também ampliou as reações de vigilância e repressão, evidenciando que as disputas em torno da aparência ocupavam posição central nas relações raciais brasileiras. A ampliação dessa visibilidade não ocorreu, entretanto, fora das estruturas de mercado e dos meios de comunicação de massa. À medida que a cultura negra conquistava maior circulação pública, suas linguagens visuais também passaram a ser apropriadas, comercializadas

e transformadas em mercadoria. Nas décadas finais do século a expansão dos mercados culturais e a crescente circulação de referências globais produziram um ambiente em que diferentes repertórios estéticos passaram a coexistir e ser constantemente recombinaados. Nesse cenário, a população negra passou a mobilizar repertórios visuais mais diversos, articulando referências diaspóricas com elementos da cultura de massa. É o que ajuda a explicar a coexistência, em um mesmo período, do figurino funk das periferias cariocas, do pagode romântico televisivo e da estética afro-baiana associada à axé music. Essas experiências evidenciam que já não existia uma única forma dominante de expressão estética negra, mas múltiplas maneiras de articular identidade racial, mercado, consumo e pertencimento, ainda que essas escolhas permanecessem condicionadas pelas hierarquias que continuavam incidindo sobre os corpos negros. O aumento da presença negra nos meios de comunicação não eliminou os mecanismos de controle racial. Em muitos casos, essas estruturas apenas se reorganizaram, articulando reconhecimento e vigilância, valorização estética e criminalização, inserção midiática e apropriação mercadológica. O que percebemos é que a questão raramente estava nas roupas, nos penteados, nos gestos ou nas linguagens visuais em si, mas nos corpos negros que lhes davam significado. Elementos que, em outros grupos sociais, podiam ser interpretados como modernidade, irreverência, sofisticação ou juventude frequentemente adquiriam sentidos de ameaça, desordem ou excesso quando associados à população negra. O mesmo cabelo que circulava como símbolo de orgulho racial podia ser tratado como sinal de radicalismo político; as mesmas roupas esportivas, correntes ou marcas valorizadas pela cultura juvenil tornavam-se indícios de suspeição quando incorporadas por jovens negros periféricos. A repressão dirigida às estéticas negras, portanto, não decorria apenas de suas características visuais, mas do fato de tornarem visíveis sujeitos historicamente afastados dos espaços de reconhecimento, prestígio e poder. O conflito não se estabelecia apenas em torno da aparência, mas em torno de quem podia ocupar legitimamente o espaço público sem ter sua presença constantemente interpretada como problema.

As evidências reunidas ao longo desta pesquisa também permitem formular duas proposições centrais. A primeira delas é que a incorporação do estilo negro pelo mercado e pelos regimes dominantes de representação não eliminou sua dimensão política, mas a deslocou e reorganizou sob novas formas. Durante o século XX, sempre que uma linguagem estética negra foi absorvida pela indústria cultural, esvaziada em parte de seu conteúdo político ou convertida em produto consumível, outras formas de estilização emergiram em espaços ainda não plenamente capturados pelo mercado ou nas margens daqueles que ele já havia aprendido a explorar. O *black power* que sofreu repressão e vigilância nos bailes *soul* cariocas durante a ditadura reapareceu nas periferias de Salvador como parte da estética dos braus nos anos 1980. O funk associado à violência pela grande imprensa nos anos 1990 continuou se reinventando em novos contextos e linguagens. A própria negritude reorganizada pela revista *Raça Brasil* segundo os códigos de consumo e respeitabilidade da classe média encontrou outras possibilidades de expressão em espaços que escapavam aos limites daquela representação. Essa capacidade contínua de rearticulação revela um conflito que jamais se resolve de maneira definitiva, porque o que permanece em disputa é o

direito de construir uma presença pública negra que não dependa da legitimação dos olhares dominantes. A segunda proposição refere-se à maneira como a experiência brasileira se articula aos processos mais amplos da diáspora africana. Mais do que simples receptora dessas linguagens culturais, a população negra brasileira participou ativamente de sua circulação, adaptação e ressignificação em diferentes momentos históricos. No caso brasileiro, a ausência de segregação formal não significou ausência de controle racial, mas a consolidação de formas mais difusas e, justamente por isso, mais difíceis de contestar politicamente: o mito da democracia racial, que naturalizava a desigualdade como herança cultural; o lugar específico reservado ao corpo negro no espaço público, tolerado enquanto espetáculo e perseguido enquanto sujeito; e a lógica de assimilação que incorporava a cultura negra como patrimônio nacional ao mesmo tempo em que negava à população negra o acesso pleno à cidadania. As práticas estéticas negras precisaram negociar continuamente com essas formas particulares de controle, produzindo experiências que não são simples derivações do modelo estadunidense nem trajetórias completamente autônomas em relação a ele. São resultados de processos de circulação, reapropriação e reinvenção que o conceito de Atlântico Negro procurou descrever. Os casos analisados sugerem que a experiência brasileira não apenas integra essas dinâmicas, mas também contribui para ampliar a própria interpretação do conceito, revelando configurações históricas mais diversas do que aquelas contempladas por sua formulação original. As experiências analisadas ao longo desta tese não esgotam a diversidade das práticas estéticas negras produzidas ao longo do século, mas permitem observar como sujeitos situados em diferentes contextos históricos mobilizaram a aparência para negociar pertencimento, reconhecimento e presença social.

A importância dessas proposições não se limita ao período analisado. Em agosto de 2023, o garçom Higor Antero, de 25 anos, foi impedido de trabalhar em um restaurante de Belo Horizonte porque havia feito tranças no cabelo. Ao relatar o ocorrido por mensagem a uma funcionária do estabelecimento, foi questionado: “Onde você está com a cabeça de colocar trança no cabelo e ir trabalhar?” (G1, 2023). No mesmo ano, em Patos de Minas, uma empresa de vigilância patrimonial foi condenada pelo Tribunal Regional do Trabalho da 3ª Região ao pagamento de indenização por danos morais a um vigia pressionado a cortar o cabelo *black power* para adequar-se ao que a empresa definia como seu “cartão de visita”. Na gravação apresentada como prova, o supervisor afirmava que “um vigia não pode se trajar dessa forma”. O juiz Luiz Felipe de Moura Rios, ao fundamentar a condenação, reconheceu que o pedido de corte de cabelo possuía “profunda relação com o racismo estrutural” e que o padrão exigido pela empresa se traduzia, “de forma bastante velada, em um tipo de imagem relacionada a pessoas brancas” (TRT DA 3ª REGIÃO-MG, 2023). Em março de 2025, um guia de conduta das escolas cívico-militares do estado de São Paulo estabelecia que os alunos deveriam usar o cabelo “no estilo meia cabeleira, com nuca e laterais raspadas”, sendo vedados cortes raspados, desenhos, pinturas coloridas e adereços do tipo tererê. Em fevereiro de 2026, o Tribunal de Justiça de São Paulo suspendeu esses documentos, reconhecendo que expressões culturais afro-brasileiras como penteados tradicionais, tranças e cortes característicos podiam ser indiretamente proibidos pelas

exigências de “cores naturais” e “tonalidades discretas” (Queiroz, 2026). Esses casos não são episódios isolados nem evidências anedóticas mobilizadas apenas para atualizar o argumento. Representam a continuidade, sob novas formas institucionais, do mesmo mecanismo que esta tese procurou rastrear: o controle da aparência negra como instrumento de regulação social. Exercido agora por empregadores, escolas e órgãos públicos nos termos do “padrão profissional”, da “boa apresentação” ou da “disciplina escolar”, esse controle continua produzindo efeitos que recaem de forma desproporcional sobre a população negra. Guardadas as diferenças entre contextos históricos profundamente distintos, tanto as antigas restrições ao uso de determinados adornos quanto as atuais exigências de adequação estética revelam a permanência de mecanismos voltados a regular quais aparências negras podem circular legitimamente no espaço público. Embora os critérios, as justificativas e os agentes responsáveis por essa vigilância tenham mudado no decorrer do tempo, permanece a tentativa de definir quais formas de apresentação negra são consideradas aceitáveis, respeitáveis ou compatíveis com determinados espaços sociais.

Mais do que simples ornamento, o estilo revelou-se parte constitutiva das disputas em torno da humanidade, da cidadania e da própria possibilidade de existência pública da população negra. Compreender as políticas do estilo negro exige reconhecer que a aparência nunca foi, para essa população, uma questão superficial. Foi um dos terrenos em que a hierarquia racial se manifestou de forma mais visível e cotidiana. Ao longo do século XX, homens e mulheres negros construíram, a partir do corpo e da aparência, formas de presença que a ordem racial insistia em negar, enquadrar ou domesticar. Que esse processo ainda precise ser defendido nos tribunais do trabalho, nas escolas e em outras instituições do século XXI demonstra que as disputas analisadas nesta tese permanecem abertas. A história das políticas do estilo negro é, em última instância, a história das disputas em torno do direito de construir a própria aparência, produzir a própria representação e existir publicamente sem que essa existência seja tratada como problema. Ao longo do século XX, esse direito foi continuamente negociado, contestado e reinventado por homens e mulheres negros em contextos diversos. As formas assumidas por essa negociação se transformaram, mas a disputa em torno da legitimidade da presença negra na vida pública permanece aberta.

REFERÊNCIAS

- ABRAMO, Helena Wendel. **Cenas Juvenis::** punks e darks no espetáculo urbano. São Paulo: Scritta, 1996.
- ADVERSE, Angélica. La SAPE: vestir para resistir, resistir para existir. **dObra[s] – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda**, Dobras, n. 36, p. 29 – 54, Dezembro 2022. ISSN 2358-0003. Disponível em: <https://doi.org/10.26563/dobras.i36.1604>.
- AGASSIZ, Luiz; AGASSIZ, Elizabeth Cary. **Viagem ao Brasil: 1865-1866**. Edgar Sussekind de Mendonça. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1938.
- ALBERTI, Verena; PEREIRA, Amilcar Araujo. Movimento negro e 'democracia racial' no Brasil: entrevistas com lideranças do movimento negro. In: **III Conferência Bial da Associação para o Estudo da Diáspora Africana Mundial (The Association for the Study of the Worldwide African Diaspora - ASWAD)**. Rio de Janeiro: CPDOC, 2005. Disponível em: <https://hdl.handle.net/10438/6829>.
- ALBUQUERQUE, Carlos. **O Eterno Verão do Reggae**. São Paulo: Editora 34, 1997.
- ALENCASTRO, Luiz Felipe. Vida privada e ordem pública no Império. In: NOVAIS; ALENCASTRO (org.). **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- ALLEYNE, Mike. Positive Vibration?: Capitalist Textual Hegemony and Bob Marley. **Caribbean Studies**, v. 27, n. 3/4, p. 224 – 241, 1994.
- ALMEIDA, Armando. **A contracultura e a política que o Ilê Aiyê inaugura**: relações de poder na contemporaneidade. 2010. Tese (Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade) — Universidade Federal da Bahia.
- ALMEIDA, Deyse Pinto de. **Os diferentes papéis da moda no universo hip hop**. 2015. Dissertação (Mestrado em Artes, Culturas e Linguagens) — Universidade Federal de Juiz de Fora.
- ALMEIDA, Patrícia Lage de. **Elos de permanência**: o lazer como preservação da memória coletiva dos libertos e de seus descendentes em Juiz de Fora no início do século XX. Juiz de Fora: EDUFJF, 2008.
- ÁLVAREZ, Lina María Vargas. **Poética Del Peinado Afrocolombiano**. 2003. 180 p. Monografia (Graduação em Sociologia) — Universidad Nacional de Colombia.
- AMARAL, Zózimo Barrozo do. Conveniência em Moda. **Jornal do Brasil**, p. 3 –, maio 1971.
- AMORIM, Bianca. **As presenças de mulheres negras na Imprensa Negra Paulistana (1907-1929)**. 2022. Dissertação (Mestrado em Cultura, Filosofia e História da Educação) — Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo.
- ANATÓLIO, Danielle. **Corpo Negro Feminino**: Ressignificação em Performances de Mulheres Negras. 2018. 155 p. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas) — Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

ANDRADE, Maíra Zimmermann de. **Rebeldia Pronta para o Consumo: A Construção da Cultura Juvenil no Brasil dos anos 1950-60**. 2016. Tese (Doutorado em História) — Universidade Estadual de Campinas.

ARRUDA, Antônio Roberto; CLEMENTE, Paulo Júlio. Romário, um homem de fina estampa. **O Globo**, Rio de Janeiro, p. 50 –, 20 de abril de 1997.

AZEVEDO, Thales de. **As Elites de Cor: Um estudo de ascensão social**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1955.

BALSALOBRE, Sabrina. **Língua e sociedade nas páginas da imprensa negra paulista: um olhar sobre as formas de tratamento**. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

BANKS, Ingrid. **Hair Matters: Beauty, Power, and Black Women's Consciousness**. New York: New York University Press, 2000.

BARAT, Aïcha Agoumi. **Capas de disco: modos de ler**. 2018. Tese (Doutorado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade) — Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

BARNETT, Michael. Rastafari Dialectism: The Epistemological Individualism and Conectivism of Rastafari. **Caribbean Quarterly**, v. 48, n. 4, p. 54 – 61, 2002.

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

BASTIDE, Roger. **Estudos Afro-Brasileiros**. São Paulo: Perspectiva, 1983.

BATISTA, Tarlis. Black Rio: Surge um novo fenômeno social no subúrbio carioca. **Revista Manchete**, n. 1273, p. 110 – 113, setembro 1976.

BAZANQUISA, Rémy. La Sape et la politique au Congo. **Journal des africanistes**, PERSEE Program, v. 62, n. 1, p. 151 – 157, 1992. ISSN 0399-0346. Disponível em: <https://doi.org/10.3406/jafr.1992.2343>.

BEZERRA, Débora Andrade Pamplona. **O Movimento Rastafári: da Jamaica para Identidade e Cultura em Fortaleza**. 2012. 315 p. Tese (Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira) — Universidade Federal do Ceará.

BHABHA, Homi K. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BOLLON, Patrice. **A moral da máscara: merveilleux, zazous, dândis, punks, etc**. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

BONADIO, Maria Claudia. As modelos negras na publicidade de moda no Brasil dos anos 1960. **Visualidades**, Goiânia, v. 7, n. 2, 2012. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/18190>. Acesso em: 01/10/2024.

BONADIO, Maria Claudia. **Moda e Publicidade no Brasil nos anos 1960**. São Paulo: nVersos, 2014.

BRAGA, Amanda Batista. **História da beleza negra no Brasil: discursos, corpos e práticas**. São Carlos: EdUFSCar, 2023.

BRASIL, Eric. **Carnavais atlânticos: cidadania e cultura negra no pós-abolição**. 2016. 338 p. Tese (Doutorado em História) — Universidade Federal Fluminense.

BRÜGGER, Silvia Maria Jardim. Mestiçagem e afro- descendência na música de Clara Nunes. In: ANAIS DO IX CONGRESSO INTERNACIONAL DA BRAZILIAN STUDIES ASSOCIATION – BRASA, 2008, Nova Orleans. **IX CONGRESSO INTERNACIONAL DA BRAZILIAN STUDIES ASSOCIATION – BRASA**. Nova Orleans, 2008a.

BRÜGGER, Silvia Maria Jardim. O povo é tudo!: uma análise da carreira e da obra da cantora Clara Nunes. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 10, n. 17, p. 191 – 204, jul-dez 2008b.

BURNS, Mila. **Nasci para sonhar e cantar**: Gênero, projeto e mediação na trajetória de Dona Ivone Lara. 2006. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Museu Nacional) — Universidade Federal do Rio de Janeiro.

BURREL, Tom. **Brainwashed**: Challenging the Myth of Black Inferiority. New York: Smiley Books, 2010.

BUSH, Michael. **The King of Style**: Dressing Michael Jackson. San Rafael: Insight Editions, 2012.

BUTLER, Kim; DOMINGUES, Petrônio. **Diásporas imaginadas**: Atlântico negro e histórias afro-brasileiras. São Paulo: Perspectiva, 2020.

BYRD, Ayana; THARPS, Lori. **Hair Story**: Untangling the Roots of Black Hair in America. New York: St. Martin's Griffin, 2014.

CÂMARA, José Rodolfo; ALBUQUERQUE, João Luís; SARMENTO, L.C.; SCARPINO, Clóvis. “O Vestido Mais Caro”. **Revista Manchete**, p. 18 –, junho 1961.

CAMPBELL, Colin. **A ética romântica e o espírito do consumismo moderno**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

CANCLINI, Néstor García. **Consumidores e cidadãos**: conflitos multiculturais da globalização. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

CANDIDO, Stephanie. **Carlinhos Brown explica origem de pinturas corporais da Timbalada**. 2015. Disponível em: <https://gshow.globo.com/Bastidores/noticia/2015/11/carlinhos-brown-explica-origem-de-pinturas-corporais-da-timbalada.html>. Acesso em: 26/05/2026.

CARVALHO, Edu; GOMES, Helton Simões. **Um negro mundial: 'Já posso meter essa: sou europeu, africano e amazônico', diz Romário após teste de ancestralidade genética**. 2022. Ecoa/UOL, São Paulo/Rio de Janeiro. Disponível em: <https://www.uol.com.br/ecoa/reportagens-especiais/origens-romario/#cover>. Acesso em: 22/05/2026.

CARVALHO, Mariana Marina Santos de. **Performances da branquitude**: o que é que a baiana tem feito no Axé? 2021. 268 p. Dissertação (Mestrado em Música) — Universidade Federal de Minas Gerais.

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano**: 1. Artes de fazer. Ephraim Ferreira Alves. 3ª. ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

CHALHOUB, Sidney. **Trabalho, lar e botequim**: O cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da Belle Époque. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

CHARTIER, Roger. O Mundo como Representação. **Estudos Avançados**, v. 5, n. 11, p. 173 – 191, abril 1991.

COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento feminista negro**: conhecimento, consciência e a política do empoderamento. São Paulo: Boitempo, 2019.

CORRÊA, Mariza. Sobre a Invenção da Mulata. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 6/7, p. 35 – 50, 1996.

CRAIG, Maxine Leeds. **Ain't I a Beauty Queen?**: Black women, beauty, and the politics of race. New York: Oxford University Press, 2002.

CRANE, Diana. **A moda e seu papel social**: Classe, gênero e identidade das roupas. [S.l.]: Editora Senac, 2006.

CUNHA, Manuela Carneiro da. **Negros, estrangeiros**: os escravos libertos e sua volta à África. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

CUNHA, Olivia M. Gomes da. Conversando com Ice-T: violência e criminalização do funk. In: HERSCHMANN, Micael (org.). **Abalando os anos 90**: funk e hip-hop. globalização, violência e estilo cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

D'ALLEVEDO, Pedro Tadeu Faria. **1958, o ano que não terminou**: memória e performance na cena do baile black nostalgia paulistano. 2017. Tese (Doutorado em Sociologia) — Universidade Federal da Paraíba.

DAMASCENO, Caetana Maria. 'Cor' e 'boa aparência' no mundo do trabalho doméstico: problemas de pesquisa da curta à longa duração. In: **XXVII Simpósio Nacional de História**. Natal: ANPUH, 2013.

DAMATTA, Roberto. Notas sobre o racismo à brasileira. **Multiculturalismo e racismo**, Paralelo 15, Brasília, p. 69 – 76, 1997.

DAVIS, Angela. Afro Imagens: Política, Moda e Nostalgia. Jaqueline Lima. **Portal Geledés**, 2016a. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/afro-imagens-politica-moda-e-nostalgia-por-angela-davis/>. Acesso em: 25/03/2026.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016b.

DAYRELL, Juarez Tarcísio. Juventude, grupos de estilo e identidade. **Educ. Rev.**, Belo Horizonte, n. 30, p. 25 – 28, dezembro 1999. Disponível em: http://educa.fcc.org.br/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0102-46981999000200004&lng=en&nrm=iso&tlng=pt. Acesso em: 18/06/2024.

DINIZ, André. **Black Rio nos anos 70**: a grande África Soul. Rio de Janeiro: Numa Editora, 2022.

DOMINGUES, Petrônio. Clubes negros no Brasil: puzzle de um campo emergente. **Revista Mundos do Trabalho**, Florianópolis, v. 15, p. 1 – 22, 2023. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/mundosdotrabalho/article/view/93849>. Acesso em: 01/10/2024.

DOMINGUES, Petrônio. Movimento negro brasileiro: alguns apontamentos históricos. **Tempo. Revista do Departamento de História da UFF**, p. 100 – 122, 2007. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1413-77042007000200007>.

DUMAS, Ana. **Brau! Manifesto Brasileira Universal**. Salvador: FPC, 2022.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**: Formação do Estado e da Civilização. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993. v. 1.

ENTWISTLE, Joanne. **The Fashioned Body**: Fashion, Dress and Social Theory. Cambridge: Polity Press, 2015.

ESCOREL, Silvia. **Vestir poder e poder vestir**: o tecido social e a trama cultural nas imagens do traje negro (Rio de Janeiro, século XVIII). 2000. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em História Social) — Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

ESSINGER, Silvio. **Batidão**: uma história do funk. Rio de Janeiro: Editora Record, 2005.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EdUfba, 2008.

FARIAS, Edson. Paulo da Portela, um herói civilizador. **Caderno CRH**, Salvador, n. 30-31, p. 177 – 238, 1999.

FAWCETT, Thomas. The Funky Diaspora: The Diffusion of Soul and Funk Music Across the Caribbean and Latin America. **ILLASA**, XXVII, Austin, p. 1 – 26, fev 2007.

FEIJÃO, Rosane. **Moda e modernidade na belle époque carioca**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011.

FÉLIX, João Batista de Jesus. As primeiras formas de lutas contra o racismo no Brasil republicano. **Tempo da Ciência**, v. 16, n. 32, p. 67 – 80, 2009.

FÉLIX, João Batista de Jesus. **Chic Show e Zimbábue e a construção da identidade nos bailes black paulistanos**. 2000. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) — Universidade de São Paulo.

FERNANDES, Lilian. A nova identidade da mulata Globeleza. **O Globo**, p. 10 –, 14 de fevereiro 1996a.

FERNANDES, Lilian. Feitiços do mago no caldeirão 'Globeleza'. **O Globo**, Rio de Janeiro, p. 4 –, 7 de janeiro 1996b.

FISCHER, Tânia; DANTAS, Marcelo; LITAIFF, Maria de Fátima; MENDES, Vera Lúcia Peixoto. Olodum: a arte e o negócio. **Revista de Administração de Empresas**, São Paulo, v. 33, n. 2, p. 90 – 99, março-abril 1993.

FORD, Tanisha C. **Dressed in Dreams**: A Black Girl's Love Letter to the Power of Fashion. New York: ST Martin's Press, 2019.

FORD, Tanisha C. **Liberated Threads**: Black Women, style and the global politics of Soul. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2015.

FREITAS, Duda; LIMA, Fernanda. **Art Popular revela para Matheusinho o que significa 'Agamamou', um dos sucessos do grupo**. 08/12/2019. Disponível em: <https://gshow.globo.com/tv/noticia/art-popular-revela-para-matheusinho-o-que-significa-agamamou-um-dos-sucessos-do-grupo.ghtml>. Acesso em: 25/05/2026.

FREYRE, Gilberto. **Casa-Grande & Senzala**: Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 48ª. ed. São Paulo: Global, 2003.

FRIAS, Lena. “Black Rio: O orgulho (importado) de ser negro no Brasil”. **Jornal do Brasil, Caderno B**, p. 1 –, julho 1976.

G1. **Empresas podem proibir que funcionários usem tranças no trabalho? Garçom denunciou injúria racial em restaurante**. 2023. Disponível em: <https://g1.globo.com/trabalho-e-carreira/noticia/2023/08/23/saiba-se-empresas-podem-proibir-que-funcionarios-usem-trancas-no-trabalho.ghtml>. Acesso em: 28/05/2026.

GEORGE, Nelson. **The Hippest Trip in America: Soul Train and the Evolution of Culture & Style**. New York: HarperCollins, 2014.

GIACOMINI, Sonia Maria. **A alma da festa: família, etnicidade e projetos num clube social da Zona Norte do Rio de Janeiro – o Renascença Clube**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

GIACOMINI, Sonia Maria. **Profissão mulata: natureza e aprendizagem em um curso de formação**. Curitiba: Appris, 2021.

GIDDENS, Anthony. **A Constituição da Sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

GILL, Tiffany M. **Beauty Shop Politics: African American Women’s Activism in the Beauty Industry**. [S.l.]: University of Illinois Press, 2010.

GILLIAM, Angela. The Brazilian mulata: images in the global economy. **Race & Class**, v. 40, n. 1, p. 57 – 69, 1998.

GILLIAM, Angela; GILLIAM, Onik’a. Raça Brasil: por quem, para quem. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 6-7, p. 307 – 310, 1996.

GILMAN, Sander L. Black bodies, white bodies: toward an iconography of female sexuality in late nineteenth-century art, medicine, and literature. **Critical Inquiry**, v. 12, n. 1, p. 204 – 242, 1985.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro: Modernidade e dupla consciência**. Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-asiáticos, 2001.

GILROY, Paul. **Small Acts: Thoughts on the Politics of Black Cultures**. London: Serpent’s Tail, 1993.

GILROY, Paul. **There Ain’t No Black in the Union Jack: The Cultural Politics of Race and Nation**. Chicago: University of Chicago Press, 1987.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Maria Célia Santos Raposo. Petrópolis: Vozes, 1985.

GOMES, Nilma Lino. Movimento negro, saberes e a tensão regulação- emancipação do corpo e da corporeidade negra. **Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar**, São Carlos, n. 2, p. 37 – 60, 2011.

GOMES, Nilma Lino. **Sem perder a raiz: corpo e cabelo como símbolos da identidade negra**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

GONDOLA, Charles Didier. La sape des mikilistes : théâtre de l’artifice et représentation onirique. **Cahiers d’études africaines**, PERSEE Program, v. 39, n. 153, p. 13 – 47, 1999. ISSN 0008-0055. Disponível em: <https://doi.org/10.3406/cea.1999.1963>.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**: ensaios, intervenções e diálogos. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

GROPPO, Luís Antonio. **Juventudes**: sociologia, cultura e movimentos. Alfenas: Universidade Federal de Alfenas, 2016.

GUERREIRO, Goli. **A trama dos tambores**: a música afro-pop de Salvador. São Paulo: Edições 34, 2000.

GUMES, Nadja Vladi; ARGÔLO, Marcelo. A cor dessa cidade sou eu: ativismo musical no projeto Aya Bass. **Revista ECO-Pós**, v. 23, n. 1, p. 219 – 238, 2020.

HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. **Educação & Realidade**, v. 22, n. 2, p. 15 – 46, julho-dezembro 1997.

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

HALL, Stuart. **Cultura e Representação**. Rio de Janeiro: Apicuri/PUC- Rio, 2016.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HALL, Stuart; JEFFERSON, Tony (org.). **Resistance through rituals**: youth subcultures in post-war Britain. London: Hutchinson, 1976.

HANCHARD, Michael. **O Orfeu e o poder**: Movimento negro no Rio de Janeiro e São Paulo (1945-1988). Rio de Janeiro: UERJ/UCAM, 2001.

HASENBALG, Carlos. **Discriminação e desigualdades raciais no Brasil**. Patrick Burglin. 2ª ed. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: UFMG/IUPERJ, 2005.

HASENBALG, Carlos. O Negro na Publicidade. In: GONZALEZ; HASENBALG (Ed.). **Lugar de Negro**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1982.

HEBDIGE, Dick. **Subcultura**: o significado do estilo. Lisboa: Maldoror, 2018.

HIGGINBOTHAM, Evelyn Brooks. **Righteous discontent**: the women's movement in the Black Baptist Church, 1880—1920. Cambridge: Harvard University Press, 1993.

HOBBSAWM, Eric J. **A era dos extremos**: O Breve século XX: 1914-1991. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOOKS bell. Alisando o nosso cabelo. Lia Maria dos Santos. **Revista Gazeta de Cuba, Unión de Escritores y Artistas de Cuba**, janeiro-fevereiro 2005.

HOOKS bell. **Olhares negros**: Raça e representação. São Paulo: Elefante, 2019.

IBGE. Censo Demográfico de 1960: Brasil. **VII Recenseamento Geral do Brasil, Série Nacional, Volume I**, Rio de Janeiro, 1960.

JUDT, Tony. **Pós-Guerra**: Uma história da Europa desde 1945. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

KARASCH, Mary C. **A vida dos escravos no Rio de Janeiro**: 1808-1850. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

KELLEY, Robin D.G. **Race rebels**: culture, politics, and the Black working class. New York: The Free Press, 1996.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação. Episódios de Racismo Cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KOFES, Suely. Gênero e raça em revista: debate com os editores da revista Raça Brasil. **Cadernos Pagu**, n. 6, p. 241 – 296, 1996.

KOSSOY, Boris. **Os tempos da fotografia**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

LACERDA, Gabriela Limeira de. **É o Tchan do Brasil**: história, corpo e erotismo no pagode baiano dos anos 1990. 2016. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em História) — Universidade Federal do Ceará.

LEHMAN, Christopher P. **A Critical History of Soul Train on Television**. Jefferson: McFarland, 2008.

LEITE, José Correia. **...E disse o velho militante José Correia Leite**: depoimentos e artigos. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

LIMA, Carlos Eduardo de Freitas. **Sou negro e tenho orgulho!**: Política, identidades e música negra no Black Rio (1960-1980). 2017. Dissertação (Mestrado em História) — Universidade Federal Fluminense.

LIPOVETSKY, Gilles. **O Império do Efêmero**: a moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LODY, Raul. **Moda e história**: as indumentárias das mulheres de fé. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2019.

LODY, Raul. **O que que a baiana tem**: pano-da-costa, roupa de baiana. Rio de Janeiro: FUNARTE, CNFCP, 2003.

LOPES, Maria Aparecida de Oliveira. **Beleza e ascensão social na imprensa negra paulistana**: 1920-1940. 2002. 234 p. Dissertação (Mestrado em História) — Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

LOPES, Nei. **Enciclopédia brasileira da diáspora africana**. São Paulo: Selo Negro Edições, 2011.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. **Dicionário da história social do samba**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

LOVEJOY, Paul E. Jihad e escravidão: a origem dos escravos muçulmanos da Bahia. **Topoi**, Topoi, Rio de Janeiro, n. 1, 2000.

LUGONES, María. Colonialidade e gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento feminista hoje**: perspectivas decoloniais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

MACEDO, Aroldo. Gênero e raça em revista: debate com os editores da revista Raça Brasil [Transcrição editada de um debate ocorrido no IFCH, Unicamp, no dia 05 de novembro de 1996, promovido pelo Departamento de Antropologia e seu Programa de Mestrado, pelo Doutorado em Ciências Sociais e pelo Núcleo de Estudos de Gênero–Pagu; com a organização da Secretaria de Eventos do IFCH]. **Cadernos Pagu**, n. 6, p. 241 – 296.

MACKIE, Erin. Welcome the Outlaw: Pirates, Maroons, and Caribbean Countercultures. **Cultural Critique**, n. 59, p. 24 – 62, 2005.

MAGALHÃES, Simone. Palco iluminado no corpo moreno. **O Globo**, p. 9 –, 31 de dezembro 1994.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MAYER, Ana Rita. A Categoria “Mulata” e a negação de sua própria libertação como negra e como mulher. **Mosaico Social - Revista do Curso de Ciências Sociais da UFSC**, Ano V, n. 5, p. 250 – 267, 2010.

MCCANN, Bryan. Black Pau: uncovering the history of Brazilian soul. **Journal of Popular Music Studies**, Oakland, n. 14, p. 33 – 62, 2002.

MCCRACKEN, Grant. **Cultura e consumo**: novas abordagens ao caráter simbólico dos bens e das atividades de consumo. Fernanda Eugenio. Rio de Janeiro: Mauad, 2015.

MELO, Roberto. Gênero e raça em revista: debate com os editores da revista Raça Brasil [Transcrição editada de um debate ocorrido no IFCH, Unicamp, no dia 05 de novembro de 1996, promovido pelo Departamento de Antropologia e seu Programa de Mestrado, pelo Doutorado em Ciências Sociais e pelo Núcleo de Estudos de Gênero–Pagu; com a organização da Secretaria de Eventos do IFCH. **Cadernos Pagu**, n. 6, p. 241 – 296.

MENDES, Valerie; HAYE, Amy de la. **A moda do século XX**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MERCER, Kobena. **Welcome to the jungle**: new positions in black cultural studies. New York: Routledge, 1994.

MILLER, Monica L. **Slaves to Fashion**: Black Dandyism and the Styling of Black Diasporic Identity. Durham, NC: Duke University Press, 2009.

MIZRAHI, Mylene. Slippery stereotypes – hair and the aesthetics of race in Brazil. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Universidade de São Paulo. Agência de Bibliotecas e Coleções Digitais, p. 18 – 38, Abril 2023. ISSN 2316-901X. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901x.v1i84p18-38>.

MNU. **Carta de Princípios**. 1978. Disponível em: <https://mnu.org.br/wp-content/uploads/2020/07/CARTA-DE-PRINC%C3%8DPIO-MNU-1.pdf>.

MORAIS, Bruno Vinícius Leite de. **O swing da cor**: a linguagem política do orgulho negro na black music brasileira. 2022. 472 p. Tese (Doutorado em História) — Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Minas Gerais.

MOTA, Denise. ‘Raça Brasil’ comemora seu 1º aniversário com dois ‘filhotes’. **Folha de São Paulo**, 27 de setembro 1997. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac270903.htm>. Acesso em: 19/05/2026.

MULLER, Maneco. O teu cabelo não nega. **Diário Carioca**, p. 4 –, setembro 1947.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude – usos e sentidos**. 2ª. ed. São Paulo: Ática, 1988.

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a Mestiçagem no Brasil**: identidade nacional versus identidade negra. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.

MURAD, Larissa Costa. **Cultura e integração do negro**: a experiência do Renascença Clube a partir da conformação do subúrbio carioca. 2016. Tese (Doutorado em Serviço Social) — Programa de Pós-Graduação da Escola de Serviço Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

NAGEL, Thallyta Beatriz Bezerra dos Santos. **Negro é a raiz da liberdade**: questão cultural, “questão social” e a consubstancialidade em Dona Ivone Lara. 2025. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Serviço Social) — Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

NASCIMENTO, Abdias do. **O genocídio do negro brasileiro**: Processo de um Racismo Mascarado. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

NOGUEIRA, Oracy. **Tanto preto quanto branco**: estudos de relações raciais. São Paulo: T. A. Queiroz, 1985.

OGBAR, Jeffrey Ogbonna Green. **Black power**: radical politics and African American identity. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2019.

OLIVEIRA, Luciana Xavier de. **A cena musical da Black Rio**: estilos e mediações nos bailes soul dos anos 1970. Salvador: UFBA, 2018.

OLIVEIRA, Marcelo Cunha; CAMPOS, Maria de Fátima Hanaque. Carnaval, identidade negra e axé music em Salvador na segunda metade do século XX. **Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares**, Rio de Janeiro, v. 13, n. 2, p. 70 – 84, nov. 2016.

OLIVEIRA, Maybel Sulamita de. “Garotas Bonitas, de cor de canela ou de jabuticaba madura. . .”: Os concursos de beleza negra no Teatro Experimental do Negro. **Canoa do Tempo**, v. 12, n. 01, p. 288 – 316, 2020. Disponível em: http://www.periodicos.ufam.edu.br/index.php/Canoa_do_Tempo/article/view/6666. Acesso em: 16/09/2024.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónk. **A invenção das mulheres**: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero. wanderson flor do nascimento. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

PAIVA, Carlos Eduardo Amaral de. **Black Pau**: A soul music no Brasil nos anos 1970. 2015. 170 p. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) — Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp.

PEDRETTI, Lucas. **Dançando na mira da ditadura**: bailes soul e violência contra a população negra nos anos 1970. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2022.

PEIXOTO, Luiz Felipe de Lima; SEBADELHE, Zé Octávio. **1976**: Movimento Black Rio. Rio de Janeiro: José Olympio, 2017.

PEREIRA, Hanayrá Negreiros de Oliveira. **O Axé nas roupas**: indumentária e memórias negras no candomblé angola do Redandá. 2017. 133 p. Dissertação (Mestrado em Ciência da Religião) — Universidade Católica de São Paulo.

PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. **A cidade que dança**: clubes e bailes negros no Rio de Janeiro (1881-1933). Campinas: Editora da Unicamp, 2020.

PINHO, Osmundo de Araújo. Etnografias do brau: corpo, masculinidade e raça na reafricanização em Salvador. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 13, n. 1, p. 127 – 145, janeiro-abril 2005.

PIRES, Thula Rafaela de Oliveira. **Colorindo memórias e redefinindo olhares: Ditadura Militar e Racismo no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, 2015.

POLHEMUS, Ted. **Streetstyle: from the sidewalk on the catwalk**. London: Thames and Hudson, 1994.

PONGUETTI, Henrique. “Deus Salve a Mulata”. **Revista Manchete**, p. 78 –, julho 1964.

PRAVAZ, Natasha. Brazilian Mulatice: Performing Race, Gender, and the Nation. **Journal of Latin American Anthropology**, p. 116 – 146, 2008.

QUEIROZ, Guilherme; GELANI, Felipe; GODOY, Yago. Do cabelo ao uniforme: vitrine da direita, escolas cívico-militares esbarram em múltiplos obstáculos jurídicos pelo país. **O Globo**, 13 de fevereiro 2026.

QUESTLOVE, Ahmir Thompson. **Soul Train: The Music, Dance, and Style of a Generation**. New York: Harper Design, 2013.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad y Modernidad- Racionalidad. In: BONILLO, Heraclio (comp.). **Los Conquistados**. Bogotá: Tercer Mundo Ediciones, 1992. p. 437 – 449.

RAINHO, Maria do Carmo Teixeira. **Moda e revolução nos anos 1960**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2014.

RIBEIRO, Rita da Conceição. **Identidade e resistência no urbano: o Quarteirão do Soul em Belo Horizonte**. 2008. 193 p. Tese (Doutorado em Geografia) — Universidade Federal de Minas Gerais.

RISÉRIO, Antônio. **Carnaval Ijexá**. Salvador: Corrupio, 1981.

ROCHA, Gilmar. “Navalha não corta seda”: Estética e Performance no Vestuário do Malandro. **Tempo**, v. 10, n. 20, p. 121 – 142, 2006.

ROMERO, Elena. **Free Stylin’: How Hip Hop Changed the Fashion Industry**. Connecticut: Praeger, 2012.

SANCHES, Pedro Alexandre. Grupo Funk’n Lata chega ao disco. **Folha de São Paulo**, 13 de abril 1996. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/4/13/ilustrada/13.html>. Acesso em: 15/05/2026.

SANSONE, Lívio. **Negritude sem Etnicidade**. Salvador: UFBA, 2003.

SANSONE, Lívio. Os objetos da identidade negra: consumo, mercantilização, globalização e a criação de culturas negras no Brasil. **Mana**, Rio de Janeiro, p. 87 – 119, 2000. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/mana/a/ssPGRFwMqPFm6mWbGDt5TYz/>. Acesso em: 23/07/2024.

SANTOS, João Batista Nascimento dos. **O negro representado na revista Raça Brasil: a estratégia de identidade da mídia étnica**. 2004. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Informação) — Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

SANTOS, Lídia Noêmia. **A invenção da juventude transviada (1950-1970)**. 2013. Tese (Doutorado em História) — Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

SAVISHINSKY, Neil J. African Dimensions of the Rastafarian Movement. In: SAMUEL, Nathaniel; SPENCER, William David; MCFARLANE, Adrian Anthony (ed.). **Chanting Down Babylon, the Rastafari Reader**. Philadelphia: PA: Temple University Press, 1998. p. 125 – 144.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Complexo de Zé Carioca: notas sobre uma identidade mestiça e malandra. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, n. 29, p. 49 – 63, out 1995.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na intimidade. In: NOVAIS, Fernando A (Ed.). **História da Vida Privada no Brasil**: contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 173 – 244.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**: multiculturalismo e representação. Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SIGAUD, Perla. A visita de Charles Philip Arthur George. **O Globo**, Rio de Janeiro, p. 39 –, 11 de março 1978.

SILVA, Ana Paula da. **Pelé e o complexo de “vira-latas”**: discursos sobre raça e modernidade no Brasil. 2008. 217 p. Tese (Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia) — UFRJ.

SILVA, Elisabeth Murilho da. A troca de passes entre a moda e o futebol: moda de luxo, moda esportiva e modelos de sucesso. In: SIMILI, Ivana Guilherme; BONADIO, Maria Claudia (org.). **Histórias do vestir masculino**: narrativas de moda, beleza, elegância. Maringá: EDUEM, 2017.

SILVA, Elisabeth Murilho da. Baila Comigo: os esportes e a moda esportiva a partir da influência do audiovisual. **dObra[s] – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda**, v. 12, n. 27, p. 48 – 60, setembro- dezembro 2019.

SILVA, Emerson de Paula. **O Corpo como texto**: Clara Nunes e a performance da fé. 2021. 250 p. Tese (Doutorado em Estudos Literários) — Universidade Estadual Paulista (Unesp).

SILVA, Joselina da; BERNARDINO, Maria Cleide Rodrigues. A democracia racial em desfile: concursos de beleza na década de sessenta. **Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN)**, v. 6, n. 12, p. 203 – 221, 2014. Disponível em: <https://abpnrevista.org.br/site/article/view/183>.

SOARES, Rafael Fortes. **O surfe nas ondas da mídia**: estudo de Fluir nos anos 1980. 2009. Tese (Doutorado em Comunicação) — Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

SODRÉ, Muniz. **Claros e escuros**: identidade, povo e mídia no Brasil. Petrópolis: Vozes, 1999.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUZA, Gisliene Hesse Lima de. **Um olhar jornalístico sobre o corpo de Michael Jackson**: a transformação, a performance e a morte. 2012. Dissertação (Mestrado em Comunicação) — Universidade Católica de Brasília.

SOUZA, Neusa Santos. **Tornar-se negro**: ou As vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

SOUZA, Patricia March de. **Visualidade da escravidão**: representações e práticas de vestuário no cotidiano dos escravos na cidade do Rio de Janeiro oitocentista. 2011. 263 p. Tese (Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura) — Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

SOUZA, Patrícia Ricardo de. **Axós e Ilequês: rito, mito e a estética do candomblé**. 2007. Tese (Doutorado em Sociologia) — Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade de São Paulo.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

SUED, Ibrahim. O príncipe e o samba. **O Globo**, Rio de Janeiro, p. 30 –, 13 de março 1978.

SUED, Ibrahim. Sargentelli Uma profissão de fé na noite Carioca. **O Globo**, n. 15.180, p. 26 – 26, 26 de abril 1975.

SUGUIMATSU, Isabela Cristina. **Atrás dos panos: vestuário, ornamentos e identidades escravas: Colégio dos Jesuítas, Campos dos Goytacazes, século XIX**. 2016. Dissertação (Mestrado em Antropologia) — Universidade Federal de Minas Gerais.

THE SPIRIT of '43. Jack Kinney. Estados Unidos: Walt Disney Studios, 1943. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ei7mpUJS1_I.

TOTTI, Paulo Iúri. Os lucros do ritmo funk: baile marginal fatura Cr\$ 200 milhões. **Jornal do Brasil**, junho 1991.

TROTTA, Felipe. **O samba e suas fronteiras: pagode romântico e samba de raiz nos anos 1990**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.

TRT DA 3ª REGIÃO-MG. **Vigia discriminado no trabalho por usar cabelo “black power” receberá indenização por assédio moral**. 2023. Disponível em: <https://portal.trt3.jus.br/internet/conheca-o-trt/comunicacao/noticias-juridicas/vigia-discriminado-no-trabalho-por-usar-cabelo-201cblack-power201d-recebera-indenizacao-por-assedio-moral>. Acesso em: 28/05/2026.

TULLOCH, Carol. **The birth of cool: style narratives of the African diaspora**. London: Bloomsbury Publishing, 2016.

TURE, Kwame (anteriormente conhecido como Stokely Carmichael); HAMILTON, Charles V. **Black Power: A Política de Libertação nos Estados Unidos**. Arivaldo Santos de Souza. São Paulo: Jandaíra, 2021.

UNESCO. **Historic Centre of Salvador de Bahia**: World Heritage List, n. 309. Paris, 1985. Disponível em: <https://whc.unesco.org/en/list/309>. Acesso em: 26/04/2026.

VIANNA, Hermano. **O Baile Funk Carioca: Festas e Estilos de Vida Metropolitanos**. 1987. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) — Universidade Federal do Rio de Janeiro.

VIANNA, Hermano. O funk como símbolo da violência carioca. In: VELHO, Gilberto; ALVITO, Marcos (org.). **Cidadania e violência**. Rio de Janeiro: UFRJ/FGV, 2000.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. 4ª. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

VIANNA, Hermano. **O mundo funk carioca**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

VIOTTI, Ana Carolina de Carvalho. **Três palavras sobre o sustento dos escravos: Brasil, colônia de Portugal, 1633-1808**. 2017. 308 p. Tese (Doutorado em História) — Universidade Estadual Paulista.

VOLPI, Maria Cristina. Modos de Vestir Masculinos na Belle Époque Carioca. In: SIMILI; BONADIO (org.). **Histórias do vestir masculino**. Maringá: EDUEM, 2017.

VOLPI, Maria Cristina. O traje de João do Rio: um dândi decadente nos trópicos. **Interfaces**, v. 2, n. 15, p. 169 – 181, jul/dez 2011.

WENECK, Jurema Pinto. **O samba segundo as ialodês**: mulheres negras e a cultura midiática. 2007. Tese (Programa de Pós-Graduação em Comunicação) — UFRJ.

WHITE, Shane; WHITE, Graham. **Stylin**: African-American expressive culture from its beginnings to the zoot suit. New York: Cornell University Press, 1998.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença – a perspectiva dos estudos culturais**. Petropolis: Vozes, 2000.

X, Malcom. **Autobiografia de Malcom X**. 2^a. ed. Rio de Janeiro: Record, 1992.

XAVIER, Giovana. **História social da beleza negra**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2021.