

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
MUSEU NACIONAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

SONIA MARIA GIACOMINI

PROFISSÃO MULATA

NATUREZA E APRENDIZAGEM NUM CURSO DE FORMAÇÃO

Rio de Janeiro
1992

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
MUSEU NACIONAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

SÔNIA MARIA GIACOMINI

PROFISSÃO MULATA

NATUREZA E APRENDIZAGEM NUM CURSO DE FORMAÇÃO

Rio de Janeiro

1992

SÔNIA MARIA GIACOMINI

PROFISSÃO MULATA

NATUREZA E APRENDIZAGEM NUM CURSO DE FORMAÇÃO

Dissertação de mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Antropologia
Social do Museu Nacional da Universidade
Federal do Rio de Janeiro.

Rio de Janeiro

1992

Agradecimentos

Ao terminar essa dissertação, quero agradecer às pessoas e instituições que me apoiaram e incentivaram em diferentes momentos.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), cujas bolsas permitiram-me cumprir os créditos do curso de mestrado.

À Fundação Carlos Chagas que, através de dotação de recursos da Fundação Ford outorgada no V Concurso de Dotações para Pesquisa sobre a Mulher, concedeu-me auxílio sem o qual dificilmente teria levado a cabo meu projeto. Nas discussões organizadas por essa Fundação pude fazer a apresentação de algumas idéias centrais da tese e contar com a estimulante interlocução de diversas pesquisadoras, entre as quais destaco, pelo interesse demonstrado e pelas críticas sempre penetrantes, Albertina Oliveira Costa, Cristina Bruschini, Mary Castro, Lia Zanotta, Bila Sorj e Sonia Maluf.

Ao Centro de Estudos Afro-Asiáticos do Conjunto Universitário Candido Mendes e ao Núcleo da Cor do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da UFRJ, coordenado pela Profa. Yvonne Maggie, em cujos seminários pude sempre encontrar oportunidades para discutir idéias sobre as relações raciais na sociedade brasileira. Ao Prof. Carlos Alfredo Hasenbalg, um

agradecimento particular pela leitura cuidadosa e comentários ao projeto e à versão preliminar de um capítulo.

A Solange Rodrigues, Pedro Ribeiro de Oliveira, Carlos Steil, Regina Novaes e demais colegas do Programa de Assessoria Religiosa do Instituto de Estudos da Religião - ISER -, pelo convívio rico e amigo. E, pelo constante estímulo à pesquisa, às entidades e associações dos movimentos negros junto às quais desenvolvi um trabalho de assessoria durante os mais de três anos em que fui pesquisadora do Programa Religião e Negritude daquele Instituto.

A Micênio Lopes Santos, grande e presente amigo, cuja vivacidade intelectual, incontível otimismo e companheirismo acompanharam-me do início ao fim do trabalho.

A Francisco Bernardo Karam, compadre de todas as horas, que nunca se cansou de contribuir para reverter momentos de desânimo e desalento.

A Lucy Faixão Linhares, amiga que, embora envolvida com os desafios e dificuldades de sua própria pesquisa, foi sempre capaz de acompanhar meu trabalho e sugerir meios e modos de aprimorá-lo.

A Cacilda Gomes, pelo cuidadoso e penoso trabalho de transcrição de fitas.

Aos colegas do curso de mestrado, pelas discussões e pela amizade. Agradeço particularmente a Maria Fernanda Bicalho, Maria Inez Fernandes Mota e Sérgio Carrara pelo

convívio carinhoso e por sugestões em etapas diversas da elaboração dessa dissertação.

Aos funcionários do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, em particular a Tania Soares, Cristina Coimbra e Isabel Moreira Pinto, cuja atenção e eficiência oferecem ao mestrando um apoio inestimável.

Ao Prof. José Sérgio Leite Lopes, orientador dessa dissertação, pela paciência em suportar minhas ansiedades, mas, sobretudo, pela extraordinária capacidade de sinalizar e sugerir questões num clima de respeito intelectual que constitui permanente convite ao trabalho científico.

A meus filhos, Paulo e Alice, pela compreensão e solidariedade. Aprenderam a conviver com esta categoria particular que é a mãe em tese, embora sem saber muito bem as razões de tudo isso.

A Francisca, minha mãe, inesgotável fonte de estímulo e carinho.

A Carlos Bernardo Vainer, cujo instigante e apaixonado estilo me acompanhou a cada passo. Muito devo a seu grande amor e generosa disposição para partilhar o prazer pela discussão e o trabalho intelectuais.

Finalmente, às alunas e mulatas profissionais com quem me relacionei durante a realização do trabalho de campo, pela receptividade e disposição em relatar vivências profissionais e pessoais durante longas entrevistas, esforço e

tempo materializados em um conjunto de dados e informações cuja riqueza, em razão de limitações formais e opções temáticas, só pode ser parcialmente explorada nesta dissertação.

"A excitação genésica da classica mulata brasileira não pode deixar de ser considerada um typo anormal"

(Nina Rodrigues, 1894)

"Mulata sentido profissão: componente de corpo de baile, expressa a sua arte através de meneios corporais de forma sensual ao som de ritmos afro-brasileiros"

(Discurso do Paraninfo da Turma do II Curso de Formação Profissional de Mulatas, 1989)

Sinopse

Este trabalho tem por objetivo examinar representações e práticas elaboradas a partir e em torno do exercício da profissão mulata.

A pesquisa de campo foi desenvolvida no II Curso de Formação Profissional de Mulatas, promovido por conhecida casa de shows do Rio de Janeiro, com o apoio do SENAC e da RIOTUR. Além do acompanhamento das atividades do curso, foram realizadas entrevistas com professores e alunas, assim como com empresários e mulatas profissionais.

Inspirada por uma reflexão geral acerca das condições em que uma noção ancorada na "raça" e no gênero passa a designar uma ocupação profissional, a pesquisa busca identificar de que maneira são elaborados os requisitos para o ingresso e sucesso na carreira de mulata profissional. Explorando as oposições entre dom (natureza) e aprendizado, as percepções do curso e da carreira, esclarecem-se as dificuldades e ambiguidades presentes na construção de uma clara identidade profissional.

Sumário

	Página
INTRODUÇÃO	1
Notas	33
CAPÍTULO I - ENSINANDO A SER MULATA	37
1.1. Introdução	38
1.2. <i>"Tem gente que não tem o dom pra coisa"</i>	56
1.3. Vida e profissão	80
1.4. Individualidade e cooperação	100
1.5. <i>"Um negócio como outro qualquer"</i>	110
1.6. Síntese	123
Notas	127
CAPÍTULO II - APRENDENDO A SER MULATA	136
2.1. Introdução	137
2.2. <i>"Ser mulata está na cor", "já nasce com a gente"</i>	142
2.3. <i>"Se você nasceu, já quer sambar"</i>	146
2.4. <i>"Tem que ter um corpo de mulata"</i>	152
2.5. <i>"Ser mulata é ser profissional"</i>	160
2.6. <i>"Tem que mostrar que não é ..."</i>	170
2.7. Síntese	179
Notas	186

CAPÍTULO III - A CONFIRMAÇÃO DA MULATA PROFISSIONAL .	189
3.1. Introdução	190
3.2. A Formatura	192
3.3. Mercado e Carreira	226
Notas	257
OBSERVAÇÕES FINAIS	264
Notas	273
ANEXOS	274
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	283

Abreviaturas Utilizadas

ATE/SENAC - Assessoria Técnica às Empresas.

E. - Empresa fabricante de cosméticos que forneceu alguns produtos utilizados nas aulas de Auto-maquagem.

E.A. - Proprietário da casa de shows OO.

E.P.V. - Etiqueta, Postura e Vestuário (aulas).

F.R. - Grande empresário da noite carioca e proprietário de uma casa de shows de mulatas.

J.G.M. - Diretor Técnico da RIOTUR, paraninfo das formandas do II Curso de Formação Profissional de Mulatas.

J.M. - Proprietário de uma casa de shows de mulatas.

J.P. - Professora de Coreografia e coreógrafa do OO.

M.B. - Ex-bailarina clássica, coreógrafa, professora de dança, dedicada à criação de um balé étnico afro-brasileiro. Ministrou 3 aulas de Coreografia no II Curso de Formação Profissional de Mulatas.

MU. - Show de mulatas que se realiza todas as segundas-feiras numa grande boate.

O.S. - Empresário de shows de mulatas, ex-proprietário da casa OO.

OO. - Casa de shows de mulatas, promotora do II Curso de Formação Profissional de Mulatas.

P. - Casa de shows de mulatas.

RIOTUR - Empresa de Turismo do Município do Rio de Janeiro.

S. - Casa de shows de mulatas.

SENAC - Serviço Nacional do Comércio.

As referências a alunas, mulatas e ex-mulatas profissionais foram feitas através das iniciais.

INTRODUÇÃO

Embora poucos sejam os trabalhos consagrados especificamente ao estudo dos significados atribuídos, na sociedade brasileira, ao termo mulata, esta é uma categoria inevitavelmente presente em todas as tentativas de construção de modelos globais explicativos/descritivos das formas de constituição da nacionalidade, e particularmente da constituição étnica da nacionalidade. A revisão da literatura sociológica e antropológica aponta três autores como passagem obrigatória para o enfrentamento da questão: Nina Rodrigues, Oliveira Vianna e Gilberto Freyre.

Em seu clássico As raças humanas e a responsabilidade penal no Brasil, de 1894, Nina Rodrigues defronta-se com os problemas decorrentes da heterogeneidade racial da população brasileira, postulada como pano de fundo para a *"solução de um problema médico-legal"*, qual o seja o da criminalidade e imputabilidades penais no Brasil.

Profundamente influenciado por teóricos das desigualdades raciais - particularmente Gobineau, Lapouge e Agassiz (1) - Nina Rodrigues considerava fora de discussão a inferioridade do africano. Da mesma forma, refutava como *"irremissivelmente condenada em face dos conhecimentos científicos modernos"* a concepção espiritualista que pressupõe a existência de *"uma alma de mesma natureza em todos os povos, tendo como consequência uma inteligência*

da mesma capacidade em todas as raças, apenas variável no grau de cultura e passível, portanto, de atingir mesmo num representante das raças inferiores, o elevado grau a que chegaram as raças superiores" (Rodrigues, 1894, p.30).

Com efeito, para este autor, a população brasileira encontrava-se muito distante do desejável e imprescindível grau de homogeneidade cultural e mental que justificaria a extensão e generalização da responsabilidade penal de forma racialmente indiscriminada. Postulada como problemática, a heterogeneidade racial brasileira não era colocada, porém, sob a égide de um estrita oposição entre raças, uma vez que, segundo Rodrigues, a idéia de raça não pode ser concebida sem que se leve em conta o estabelecimento de ligações, passagens e identificações entre as categorias raça e cultura. Esta demarcação possibilitava a alocação dos distintos tipos raciais da população brasileira em duas importantes categorias classificatórias: a dos "inferiores" ou "bárbaros" e a dos "civilizados". A partir daí, sua preocupação em traçar um quadro do "Brazil anthropologico e ethnico" inseriu-se num esforço especulativo acerca das possibilidades de alcançar-se, entre nós, a desejada primazia da raça branca, sinônimo de predominância da civilização sobre a barbárie.

Suas conclusões acerca das perspectivas futuras não eram das mais otimistas (2): compartilhando com Sylvio Romero a convicção da correlação causal necessária entre progresso e predominância do elemento europeu (3), considerava "pouco provável que a raça branca consiga fazer predominar o seu typo

em toda a população brasileira" (Rodrigues, 1894, p.96).

Em sua classificação racial da população brasileira, Nina Rodrigues identifica dois grandes blocos: o das *raças puras* e o dos *mestiços*. O bloco das *raças puras* não constitui propriamente um objeto de definição; é como se constituísse um valor em si, enfatizando-se exclusivamente seu caráter de referência contrastiva que possibilita identificar, a partir do *puro* arbitrariamente dado (4), o bloco dos *mestiços* - os misturados -, que constitui o seu campo efetivo de preocupações.

Sendo a *mistura* o objeto privilegiado do conhecimento e da reflexão, as relações entre raças - branca, negra e vermelha - são relevantes em um sentido muito bem determinado: só importam se e quando elas sejam produtoras de misturas - culturais, mas sobretudo biológicas - que as situem nesse terreno suspeito e imprevisível cuja *química* deve ser conhecida.

Como observa Mariza Correa:

"(a) Nina Rodrigues não interessaria a extensão, sequer metafórica, destes espaços onde a oposição negro/branco pudesse ser nitidamente observada, mas sim o desaparecimento de suas fronteiras (...) - e esse parece ser o grande horror que ele denuncia sem tréguas: a possibilidade do negro transformar o branco, alterá-lo, torná-lo outro" (Correa, 1982, p.130).

É nesse contexto que pode ser entendida a tarefa a que se propõe, qual seja, a de uma ordenação da diversidade étnica da população brasileira, através da qual pretende

demarcar as diferenças entre os tipos mestiços. Vejamos rapidamente como, incluída nesse campo dos misturados, a mulata partilha com eles uma mesma natureza e concentra algumas especificidades.

A natureza do mestiço está referenciada, como vimos, a uma suposta natureza dos tipos raciais puros, mas mais especificamente à heterogeneidade e dessemelhança atribuída ao conjunto das raças puras. É, com efeito, na dessemelhança entre cada uma das raças - ainda que puras - que a natureza do mestiço encontra seu fundamento. Na verdade, a mesma ênfase distintiva que insiste em fossos que separam as distintas raças, é transplantada, deduplicada e concentrada, na caracterização da figura do mestiço, transformando-o em evidência dos perigos resultantes da mistura racial: um indivíduo ambíguo, quase sempre um degenerado, marcado pela instabilidade.

"O conflicto - que se estabelece no seio do organismo social pela tendência a fazer, á força, iguaes perante a lei e seus efeitos, raças realmente tão distintas e desiguaes - tem o seu simile e se deve realizar no seio do organismo individual, nos casos de mestiçamento em um mesmo individuo qualidades phisicas, physiologicas e psychicas, não só distinctas, mas ainda de valor muito diferente no ponto de vista do conceito evolutivo do aperfeiçoamento humano" (Rodrigues, 1894, p. 132).

As diferenças entre raças são consideradas tão marcantes que chegam a ser comparadas a diferenças entre espécies. Confrontando os resultados dos cruzamentos entre espécies diferentes e aquele "das raças ou espécies humanas", salienta as aproximações entre eles. O primeiro tipo de

cruzamento "acaba sempre por dar nascimento a productos evidentemente anormaes, improprios para a reproducção"; quanto ao segundo tipo afirma:

"(se) os factos demonstram que ainda não está provada a hybridéz physica, certos cruzamentos dão origem em todo caso a productos moraes e sociaes, evidentemente inviaveis e certamente hybridos" (Rodrigues, 1894, pp. 132-133).

Os mestiços - "que carecem de unidade anthropologica" (Rodrigues, 1894, p.90) - são classificados em quatro classes ou grupos: *mulatos*, *mamelucos* ou *caboclos*, *curibocas* ou *cafusos* e, finalmente, *pardos*.

Vejamos os *mulatos*:

"producto do cruzamento do branco com o negro, grupo muito numeroso, constituindo quasi toda a população de certas regiões do paiz, e divisivel em: a) mulatos dos primeiros sangues; b) mulatos claros, de retorno á raça branca e que ameaçam absorvel-a de todo; c) mulatos escuros, cabras, produtos de retorno á raça negra, uns quasi completamente confundidos com os negros crioulos, outros de mais fácil distincção ainda" (Rodrigues, 1894, p.91).

Assim, a classificação dos *mulatos* - como a dos outros grupos de mestiços - inclui também uma caracterização interna cujo sentido é o de uma valorização do "retorno" a uma das raças originárias. É como se esse "retorno" tivesse a capacidade de reverter a ambiguidade e degenerescência produzida pelos cruzamentos. Por outro lado, um efeito exatamente oposto ao da reversão à origem é aquele produzido por sucessivos cruzamentos entre indivíduos já miscigenados que, diferentemente daqueles que percorrem um caminho já

conhecido - de volta - se embrenham no terreno pantanoso da mistura que produz indivíduos passíveis do mais e do menos, desequilibrados e degenerados por excelência, nos quais impera *"a falta de energia physica e moral, a apathia, a imprevidencia"* (Rodrigues, 1894, p.141).

Atribuindo à mestiçagem o estado de degradação e degeneração da população de algumas regiões do Brasil, Nina Rodrigues cita Agassiz, *"o mais importante dos teóricos norte-americanos da degenerescência do mulato"*, segundo Skidmore (1976, p.77):

"O resultado de não interrompidas alianças entre sangues mixtos é uma classe de homens nos quaes o typo puro desapareceu, e com elle todas as boas qualidades physicas e moraes das raças primitivas, deixando em seu logar um povo degenerado, tão repulsivo como esses cães, producto de uma cadela de raça com um gôso, com horror dos animais da sua espécie, entre os quaes é impossivel descobrir um unico individuo tendo conservado a intelligencia, a nobreza, a affectividade natural que fazem do cão de typo puro o companheiro e favorito do homem civilizado" (Agassiz, Apud. Nina Rodrigues, 1894, p. 137).

À busca de uma clara caracterização dos tipos mestiços, Rodrigues esbarra em sérias dificuldades para estabelecer os limites de cada tipo. Como já observou Correa, a fragilidade das definições conduz a uma situação em que *"os mestiços de qualquer tipo são passíveis de serem alocados em categorias arbitrariamente definidas, heterogêneas"* (Correa, 1982, p. 135).

Em Rodrigues, pois, o mestiço aparece enquanto campo fértil para a tematização de uma categoria que, não obstante de

difícil definição posto que intermediária, é objeto de afirmações categóricas acerca dos atributos que a constituem. A dificuldade da operação classificatória não impede que a unidade substancial do mestiço seja enunciada: ambiguidade, degenerescência, desequilíbrio. O mestiço é, portanto, um anormal por excelência.

Significativo que seja no quadro de definição de anormalidades e suas diferentes modalidades que a *mulata* apareça como objeto de análise, e com certo destaque. Classificada entre os "*verdadeiros mulatos, de primeiro ou segundo sangue*", vem incluída entre aqueles em que

"precisamente mais sensível se torna o desequilíbrio do mestiço e o que elles ganham em intelligencia perdem em energia e mesmo em moralidade. O desequilíbrio entre as faculdades intellectuais e affectivas dos degenerados, o desenvolvimento exagerado de umas em detrimento das outras tem perfeito simile nesta melhoria de intelligencia dos mestiços com uma imperfeição tão sensível das qualidades moraes, affectivas, que delles exigia a civilização que lhes foi imposta" (Rodrigues, 1894, pp. 152-153).

Caso típico do *desequilíbrio* inerente aos *verdadeiros mulatos*, a *mulata* é exemplo vivo do conflito:

"que se trava entre qualidades psychicas, entre condições phisicas e physiologicas muito desiguaes de duas raças tão dessemelhantes, e que a transmissão hereditária fundiu em um producto mestiço resultante da união ou cruzamento dellas" (Rodrigues, 1894, p.153).

Em primeiro lugar, pois, a caracterização da *mulata* está ancorada nos atributos inerentes a todos os mestiços e que fazem deles a sede de conflitos entre as características das

raças em cruzamento: "indolencia", "apathia", "imprevidencia" versus "intelligencia", "energia", "moralidade". A cada uma das múltiplas combinações destas qualidades corresponderia um tipo ou sub-tipo de mestiço, e mesmo de individuo. Em segundo lugar, faz parte do grupo dos *"verdadeiros mulatos, de primeiro ou segundo sangue"*, em que *"precisamente mais sensível se torna o desequilíbrio do mestiço"*.

Mas se a mulata, como *mestiça* e como de *primeiro e segundo sangue*, encerra um arranjo de características em conflito, nela, diferentemente dos outros, a combinação apresenta uma mesmo elemento predominante invariável. Do elenco de características possíveis atribuídas ao negro e ao branco, na mulata é constatada - e sem que a explicação seja fornecida - a predominância, ou melhor, a exacerbação de uma característica do negro: a sensualidade.

Dois movimentos, pois, imediatamente sucessivos: a atribuição ao negro da sensualidade e a verificação de que, na mestiçagem de que a mulata é produto, tal atributo não apenas se impõe (vis a vis das características brancas presentes na mistura), como aparece exacerbado. Neste sentido, a mulata é simultaneamente a prova da sensualidade do negro e seu limite, evidência de que:

"a sensualidade do negro pode atingir então ás raias quasi das perversões sexuais morbidas. A excitação genésica da classica mulata brasileira não pode deixar de ser considerada um typo anormal" (Rodrigues, 1894, p.153).

Certamente não foi Nina Rodrigues o primeiro a

estabelecer a associação entre mulata e sensualidade exacerbada. Como ele próprio indica, essa já era uma representação clássica. Na citação de José Veríssimo, ele destaca a importância e sucesso desta associação no imaginário popular:

"A poesia brasileira nol-a mostra - a mulata - com insistente preocupação apaixonada, em toda a força dos seus atractivos e da sua influencia. O povo amoroso se não fatiga de celebrar-lhe, numa nota lubrica, os encantos, que elle esmiuça, numa soffreguidão de desejos ardentes. Canta-lhe a volupia, a magia, a luxuria, os feitiços, os dengues, os quindins, como elle diz na sua linguagem piégas, desejosa, sensual" (José Verissimo, apud. Rodrigues, 1894, p. 154).

Na verdade, como seus contemporâneos, Nina Rodrigues não se propõe, em momento algum, a discutir a pertinência da associação entre mulata e aqueles atributos. Seu objetivo é outro: desvendar a natureza desta causalidade a partir de suas concepções sobre mestiçagem e degeneração dos mestiços - dos mulatos em particular.

Desta forma, se ele segue o senso comum estabelecido acerca da sensualidade da mulata, inova ao deslocar a mulata e os referidos atributos para um novo terreno, que é o da ciência, enriquecido pelas mais recentes descobertas a respeito dos mestiços e de sua degeneração. Este deslocamento tornaria inteligível a identificação mulata/lubricidade-sensualidade, ao descobrir que se trata de efeitos de uma mestiçagem em que se exacerbam *manifestações atavicas de caracteres africanos*.

Também em um outro sentido a posição da mulata é

deslocada: de sedutora cantada "em toda a força de seus atractivos e de sua influencia", poderosa e irresistível, a mulata se transforma em uma "anormal", "excitada genésica", vítima de atavismo em que a "sensualidade do negro pode atingir (...) as raías quasi das perversões sexuais mórbidas".

Desta forma, a reafirmação da representação da mulata sensual vai acompanhada de sua patologização. E se o poder de que a mulata é portadora em virtude de seus atributos permanece o mesmo, ele ganha agora nova conotação, em que se destacam seus efeitos deletérios. Agora, o foco não está mais colocado sobre a mulata, mas sobre aqueles em que podem incidir estas anomalias e as reações que podem provocar. A mulata é agora vista enquanto perigo de contágio, de contaminação e desordem: é ambígua - nem branca, nem negra; é sede de desequilíbrios entre faculdades intelectuais e afetivas; sobretudo, é fruto de um arranjo específico que engendra a anormalidade expressa na excitação genésica.

Este último elemento, que qualifica e especifica este "caractístico typo brasileiro", é o mais danoso de todos, pois ele como que neutraliza aquele "phenomeno natural" que reconhecendo "uma afinidade ethnica, destinada a velar pela pureza das raças", inibe as misturas raciais (Rodrigues, 1894, p. 156).

Esta a mulata tal como vista por Nina Rodrigues: portadora de uma anormalidade potencialmente geradora de interações contrárias à própria natureza - que a própria

natureza se encarrega de denunciar. E para não deixar dúvidas acerca de sua influência sobre a constituição da nacionalidade, ele vai recorrer a uma passagem inequívoca de José Veríssimo:

"Nunca se frizou o bastante, diz o Sr. Jose Verissimo a depravada influencia deste característico typo brasileiro, a mulata, no amollecimento do nosso caracter. 'Esse fermento do aphrodisismo patricio', como lhe chama o Sr. Sylvio Romero, foi um dissolvente da nossa virilidade physica e moral" (Rodrigues, 1894, p. 153).

Oliveira Vianna, tanto quanto Nina Rodrigues, não consagrou nenhum estudo particular à mulata. Em A evolução do povo brasileiro, de 1922, porém, fornece material suficientemente rico para que se recupere uma sofisticada visão da mulata, percebida simultaneamente como produto e instrumento da miscigenação.

Em Vianna, a mulata é referida no contexto de seleções étnicas que operam em direção à gestação de um tipo antropológico brasileiro. A questão colocada é a da possibilidade da criação de um *"tipo único e nacional"* (Vianna, 1956, p. 140) a partir do *"revoltoso e confuso caos étnico"* (idem, ibidem, p. 137) em que *"três raças fundamentais, assim tão diferentes e diversificadas caldeiam-se em nosso território em dosagens muito variadas"* (idem, ibidem, p. 14). A preocupação do autor com o caos aproxima-o, neste ponto, de Nina Rodrigues:

"... em nenhum povo a origem étnica há provindo da mistura de raças tão radicalmente diferentes. Os caldeamentos étnicos têm aqui uma intensidade e uma complexidade que os nossos irmãos latinos do continente não conhecem (...) Entre nós, ao contrário, o negro, o índio e o branco caldeiam-se profundamente, cruzam-se e recruzam-se em todos os sentidos, dois a dois, três a três, em todos os pontos do território e como cada um desses elementos traz uma estrutura antropológica própria e uma constituição psicológica específica, compreende-se como é árduo o problema da determinação da influência que cada um deles tem na formação do nosso povo e na constituição dos caracteres somáticos e psicológicos dos nossos tipos nacionais" (Vianna, 1956, p. 123).

Ao lado da confluência das "três raças distintíssimas, duas das quais exóticas" (Vianna, 1956, p. 123), teria contribuído para o caos étnico a diversidade interna a cada uma das raças originárias:

"sensível é a diversidade dos tipos peninsulares; muita mais sensível ainda, a dos tipos americanos; mas a diversidade dos tipos negros, essa é desconcertante (...) tribos ou 'nações' distinguindo-se entre si por particularidades morfológicas e atributos psicológicos inconfundíveis" (Vianna, 1956, p. 138).

Para Oliveira Vianna a hierarquia das raças encontra-se fundada em sua desigual capacidade para gerar elementos eugênicos (5). Se estes elementos aparecem em todas as raças humanas - "não há raça sem eugenismo" - o valor de um grupo étnico está associado à frequência com que é capaz de produzi-los, à sua fecundidade em indivíduos que, no contacto com outras raças, acabam por dominá-las ou absorvê-las. Nesse encontro, que é confronto, as raças menos eugênicas geram os servidores, a mais eugênica os senhores; "esta, as oligarquias dirigentes, aquelas, as maiorias passivas e abdicatórias"

(Vianna, 1956, p. 153).

Ao comparar o grau de eugenismo das três raças colocadas em contacto no Brasil, Vianna é peremptório: a raça branca é a portadora dos elementos de "civilização", mesmo porque a civilização "é obra exclusiva do homem branco" (Vianna, 1956, p. 158). Quanto aos negros, "a potencialidade eugenística do *H. Afer* é reduzida em si mesma" (idem, ibidem, p. 154), e se sua "civilizabilidade" é maior que a do índio ("incivilizável"), ela "não vai além da imitação, mais ou menos perfeita, dos hábitos e costumes do homem branco" (idem, ibidem, p. 155).

Ao postular os atributos das três raças e ao conceber suas relações, Oliveira Vianna permanece estritamente nos marcos racistas que balisaram o pensamento social brasileiro de sua época, mergulhado na irredutível oposição entre brancos e não brancos, *civilizados* e *bárbaros*. Apesar disso, propõe uma forma de pensar o mestiço que lhe confere originalidade e o coloca em oposição a autores como Nina Rodrigues. O que preocupa Vianna é o grau de eugenismo do *tipo nacional* em gestação pela mistura das três raças, tipo que será o produto "de uma lenta elaboração histórica quando o trabalho de fusão das três raças originárias se tiver completado e as seleções étnicas e naturais tiverem ultimado a sua obra simplificadora e unificadora" (Vianna, 1956, p. 169).

Sua problemática é a da transformação do três (três raças originárias) em um (o *tipo único nacional*). Nesta

problemática, os mestiços são principalmente ponto de passagem, momento provisório de um processo que leva inexoravelmente à *"unidade antropológica"*. Enquanto para Nina Rodrigues a miscigenação era uma descaminho - posto que o mestiço é um degenerado -, para Vianna deve ser valorada positivamente por representar o caminho possível para a arianização da população brasileira. Para o primeiro, a mistura racial era temida por implicar na alteração do branco e sua transformação em um outro; para o segundo, ela devia ser saudada e estimulada por favorecer a transformação dos outros - o negro e o índio - sob a égide e hegemonia do branco.

Tal transformação, diagnosticada e desejada, era vista por Vianna como a manifestação de *"seleções étnicas e naturais"* que constituiriam a condição para que o negro e o índio fosse içados, através do branqueamento, à condição de *"agentes de civilização"*. Nestes termos otimistas - se comparado ao pessimismo de Nina Rodrigues -, a miscigenação se constitui em via de mão única: melhora as raças *bárbaras*, sem contudo alterar os brancos, sempre mais fecundos em elementos eugênicos.

A alimentar a confiança no sucesso de uma *"arianização progressiva"*, três fatores: 1^ª) a redução da população negra, resultante da ação simultânea de *"uma seleção social, uma seleção patológica e uma seleção econômica"* (Vianna, 1956, p. 179); 2^ª) o menor crescimento da população mestiça, em comparação com a população branca; 3^ª) o aumento do grupo branco, tanto pelo *"crescimento natural da massa ariana"*,

quanto pelo movimento imigratório (idem, ibidem, p. 175) (6).

Nos cruzamentos através dos quais se realiza o processo de arianização, os elementos em relação estão muito bem definidos: de um lado, homens brancos, em especial os "*reprodutores arianos por pedigree*" (7); de outro lado, as mulheres índias, negras e mestiças.

Na visão de Vianna, a síntese que produz o *tipo nacional* constitui-se sobre a base de um duplo recorte, simultaneamente de raça e de gênero: homens "*tipos superiores brancos*" cruzam com mulheres das "*raças bárbaras ou mestiças*". Ora, sua teoria do cruzamento racial não explica, em nenhum momento, por que razão o caldeamento étnico deveria ter tal composição sexual; mesmo porque, é sua convicção que o cruzamento de raças humanas é "*problema de zootécnica*" (Vianna, 1956, p. 183), em tudo similar e submetido às mesmas leis de cruzamentos de raças animais (8).

O fato de que em seu modelo são os homens brancos que cruzam com negras e mestiças - e não homens negros e mestiços com mulheres brancas - não parece exigir nenhuma explicação particular. É como se fosse um decorrência natural do fato de que são os homens das *raças superiores* que selecionam as mulheres das *raças inferiores*. Isto não significa que o cruzamento seja, ele mesmo, um fato natural; na verdade, é uma contingência a que está submetido o homem branco, o agente dinâmico e sujeito do processo de seleção exercido sobre a massa de mulheres não brancas (objeto da seleção).

Não há como não perceber que a formulação revela e destaca no processo de miscigenação um componente masculino - raça branca/homem/sujeito dinâmico - e um componente feminino - raças não brancas/mulheres/objeto passivo. A caracterização do homem branco como *reprodutor puro sangue* no processo de miscigenação não seria, então, senão a manifestação, agora a nível das relações sexuais, de sua primazia e superioridade já constatada em outras esferas de interação social (9).

Não é possível avançar muito nesta direção, uma vez que Oliveira Vianna não é, neste ponto, explícito. Pelo menos não tanto quanto na explicação das razões (contingências) que levam o homem branco a escolher mulheres não brancas, e que são simplesmente enunciadas como carência de mulheres brancas.

A seleção sexual operada pelo homem branco ocorre, pois, num quadro desfavorável de insuficiência de oferta de mulheres da *raça superior*; nestas condições, "*os brancos procuram os exemplares menos repulsivos*" (Vianna, 1956, p. 186) dentre aqueles das *raças bárbaras*, que "*absolutamente não primam pela beleza*" (p. 186). Por "*menos repulsivas*" Vianna entende aquelas cujas características fenotípicas mais se aproximam do tipo branco - verdadeiro padrão estético.

No estabelecimento dos critérios de comparação fenotípica, haveria uma certa hierarquia na eleição dos caracteres: "*beleza plástica*", "*cor*", "*harmonia dos traços fisionômicos*", "*textura dos cabelos*", que se distribuem diferencialmente entre as mulheres não brancas. Respeitando

esta hierarquia, os brancos dariam preferência às índias, em detrimento das negras, uma vez que os cabelos lisos e a tez mais clara torna-las-iam *"mais em consonância com o seu ideal de beleza"* (Vianna, 1956, p. 160).

Entre as negras, a comparação se dá entre nações: as *minas, fulas, felanins e achantis "estão entre as mais bem dotadas do ponto de vista da beleza plástica e a cor não tem o negro retinto de certas tribas, mas um matiz agradável (...), os traços da fisionomia são mais harmoniosos e puros"* (Vianna, 1956, p. 187).

Mas, pelo critério de que a escolha recai sob os fenotipos mais próximos do tipo branco, a mulata é, evidentemente, a preferida pelos homens brancos, *"o que faz o austero Antonil dizer que o Brasil 'é o inferno dos negros, o purgatório dos brancos e o paraíso dos mulatos e mulatas"* (Vianna, 1956, p. 187).

Vianna, porém, meticoloso, vai se preocupar em delimitar melhor os marcos que circunscrevem uma preferência que Antonil teria formulado em termos generalizantes. Em primeiro lugar, segundo Vianna, a preferência pela mulata somente ocorre quando a alternativa possível é a negra. Neste sentido, o autor se afastaria daqueles para quem a mulata é foco autônomo de atração sexual. É como se a mulata fosse retirada do espaço que ocupa no imaginário de uma sexualidade incontrolada, de sexualidade irresistível (*"fermento do aphrodisimo patricio"*) para situar-se em outro terreno (que Vianna considera absolutamente racional, e pois imune ao

imaginário): o da racionalidade zoológica/antropológica, que, coincidentemente, conduz ao almejado objetivo da constituição do *tipo nacional*.

"Esta predileção dos colonos brancos pelas mulatas e caboclas, durante o período colonial e mesmo na atualidade, tem um função superior na evolução de nossa raça, porque opera como um agente incomparável de aceleração no processo de clarificação do nosso tipo nacional" (Vianna, 1956, p. 187).

Frente a um homem branco que é o verdadeiro agente do branqueamento civilizador, a mulata aparece como *meio, passagem*. Como todo mestiço, instável, a mulata está sujeita a *"movimentos de regressão ao tipo antropológico das raças originárias"* (Vianna, 1956, p. 191): não serve de paradigma ao *tipo nacional*, mesmo porque *"os tipos cruzados não têm estabilidade somatológica"* (idem, *ibidem*, p. 191). Mas referida ao processo de miscigenação, referida ao homem branco, a mulata, transitoriamente e enquanto se engendra o *tipo nacional*, pode exercer *função superior*.

Como em Nina Rodrigues, a mulata é, pois, tipo ambíguo, em que estão presentes *"os índices mais seguros da bastardia da origem: os cabelos e a cor"* (Vianna, 1956, p. 161). Mas, diferentemente, ela não constitui um tipo especial; ao contrário, é de natureza absolutamente fluida, perfeitamente diluível, devendo seus caracteres desaparecerem completamente no processo de arianização:

"Este (o tipo nacional) - em virtude dessas seleções sexuais (em que mulatas e caboclas são preferidas) -, não só se arianiza na cor, como também nos outros atributos físicos, inclusive o da beleza. Embora o nosso tipo étnico, oriundo, como é, do cruzamento do

ariano com duas raças feias, não possa, por enquanto, nessa fase de elaboração em que está, ostentar um tipo plasticamente perfeito" (Vianna, 1956, p. 187).

A obra de Gilberto Freyre representa um ruptura no pensamento social brasileiro. Mota destaca e qualifica a modernidade deste autor:

"O colapso da Primeira República, dominada pelos estamentos senhoriais, permitiu o início do desvendamento das relações raciais - um dos pilares da organização estamental. A 'estirpe', o 'sangue', a hereditariedade marcaram as regras de ordenação social e constituíram o ponto de partida para o estabelecimento de critérios nas relações de dominação. A revisão propiciada pelo contato com as teorias de Boas carrearia para nosso ambiente intelectual 'idéias modernas' que seriam facilmente adaptadas e abrandadas pelos heróis civilizadores locais. Gilberto Freyre (...) conseguiu oferecer uma 'leitura' de Boas que não fosse radical no tocante à organização do trabalho no Brasil; pelo contrário, num momento não radical relativamente às modificações do modo de produção, Freyre consegue mostrar as excelências dos negros e mestiços - como que criando um novo tipo de valorização dessa mão-de-obra, para incorporação menos conflituosa às novas formas que vinha assumindo o capitalismo no Brasil (...) poder-de-ia denominá-lo, de maneira sintética: um modernizador" (Mota, 1985, p. 61).

Não há como discordar de Mota, sobretudo se se comparam as posições de Freyre, no tocante à questão racial, às de Oliveira Vianna, para quem não havia solução fora da arianização e de uma ativa política imigrantista. Ou às de Nina Rodrigues, para quem a miscigenação era fator de irreversível degeneração.

Ao incorporar em sua análise a diferença fundamental, propugnada por Boas, entre raça e cultura, entre efeitos de relações genéticas e os resultantes de influências sociais, Freyre distancia-se de seus antecessores. Mota indaga-se até que ponto, na separação analítica que desenvolveu, Freyre fez realmente justiça às lições do mestre, e sua resposta anota algumas distinções:

"No caso das idéias de Boas, Freyre passa a dar às raças um peso psicológico maior que o suposto pelo antropólogo, chegando a mencionar certas qualidades condicionadas pela raça, ou até mesmo indicando algumas 'felizes predisposições de raça' (Casa Grande e Senzala, p. 17). Como se sabe, Boas não vai tão longe; pelo contrário, o ambiente social funciona como coordenada básica para o estudo de comportamentos de diferentes grupos raciais. Apenas não afasta a possibilidade de existência de diferenças psicológicas entre as raças: e por essa brecha vazam os elementos que nutririam a ideologia de Freyre e dos representantes da velha visão liberal da cultura brasileira, calcada em modernos critérios antropológicos de convivência harmônica entre raças e classes" (Mota, 1985, pp. 61-62).

De qualquer forma, Gilberto Freyre incorpora de Franz Boas o pressuposto da não existência de raças inferiores e superiores, princípio que nos anos 30 e 40, conforme lembra Moreira Leite, era "senão totalmente novo, pelo menos esquecido pela grande maioria" (Leite, 1969, p. 273). Tal pressuposto, não obstante as ambiguidades registradas por Mota, conduz Freyre a focar as relações interracialis de um ângulo que o coloca num campo decididamente diverso: enquanto para seus antecessores e maioria dos contemporâneos, a questão estratégica era a das condições (ou sua ausência) de afirmação da superioridade branca no *melting pot* brasileiro, para Freyre

o foco está colocado no exame das condições sob as quais os grupos sócio-raciais interagem para produzir as "combinações felizes" que conformaram nosso *melting pot*.

Mesmo quando reconhece, e não hesita em fazê-lo, as relações de dominação social e econômica entre senhor branco e escravo negro, Freyre estará sempre enfatizando a natureza interativa, e nesse sentido, o igual peso das contribuições de brancos e negros à formação de nossa sociedade e cultura. No terreno das interações raciais, como em outros, a identificação de pares polarizados não implica o reconhecimento de contradições.

"Do ponto de vista interpretativo-metodológico, o encaminhamento é hábil, de vez que opera sistematicamente com pares antagônicos para ... esvaziar a contradição. Apesar de trabalhar com duas categorias sociais bem definidas - os senhores e os escravos - não são as classes ou as raças que comandam o processo: a tarefa, com frequência, não se desenvolve no sentido de precisar, de definir contornos sociais, mas de imprecisá-los" (Mota, 1985, p. 66-67) (10).

Ora, ninguém como o mestiço, como o mulato, expressa de maneira tão empírica e imediata a imprecisão e a falta de contornos que caracterizam as relações entre brancos e negros. Em Freyre o mulato é, por sua própria natureza, o símbolo e a prova de que as relações inter-étnicas entre nós são antes de interação que de dominação.

Apreendida por Freyre como processo de fusão (racial e cultural), a mestiçagem é mecanismo através do qual se engendra um produto (racial e cultural) superior aos elementos

que entraram em sua composição: o mestiço - isto é, o brasileiro - é melhor que o branco, o índio e o negro; é mais rico, mais plástico, mais apto.

Por que, no Brasil, pergunta-se Freyre, as relações entre brancos e negros que tudo, e mais que tudo a escravidão, encaminhava para o antagonismo, puderam resolver-se de maneira harmônica e equilibrada?

A resposta aponta dois fatores. De um lado, a monocultura latifundiária que *"exigiu uma enorme massa de escravos"* (Freyre, 1980, p. LIX). De outro, a escassez de mulheres brancas e a inigualável miscibilidade do português. Enquanto o primeiro fator situava os europeus e seus descendentes numa inequívoca posição de dominadores, o binômio carência de brancas/propensão lusa à miscigenação (11) teria incitado a forma mais natural de interação - a interação sexual. Se as relações de dominação persistem, elas têm sua sede fora das interações sexuais, que constituiriam verdadeiras *"zonas de confraternização"* entre vencedores e vencidos, entre senhores e escravos, entre brancos e negros (idem, ibidem, p. LX).

A sustentar e funcionalizar a miscibilidade do português, uma razão econômica impulsiona senhores ao intercuro com as escravas: o interesse em ampliar o plantel através da multiplicação de crias. Agiam, desta forma, *"muito menos como raça, ou sob a ação preponderante do clima"*, e muito mais como expressão do *"espírito do sistema econômico"* (Freyre,

1980, p. 379). Donde a simples e impactante fórmula: "*Não há escravidão sem depravação sexual*" (idem, ibidem, p. 316).

Vimos, até aqui, de que maneira Freyre aborda o processo de miscigenação que engendra, entre nós, uma grande massa de mestiços - mulatos e mulatas. Vejamos agora a caracteriologia destes.

Freyre insiste enormemente na importância dos mecanismos de acomodação e adaptação acionados pelos escravos. De seu ponto de vista, é o mulato, e não o negro, quem irá, com perfeição, encarnar o tipo plástico, com grande adaptabilidade. Graças a essa aptidão adaptativa, teriam os mulatos desenvolvido "*modos agradáveis que vinham do desejo dos servos de se insinuarem à simpatia, quando não ao amor, dos senhores*" (Freyre, 1985, p. 601). Assim, a "*exuberante cordialidade do mulato*", a fala mansa, o sorriso doce e fácil, o gesto caloroso, são caracteres adquiridos, elaborados enquanto táticas para gerar simpatia e assegurar uma posição suportável no âmbito de relações extremamente polarizadas em que sua subalternidade está pressuposta.

O mulato que surge desta abordagem é, pois, o de um intermediário racial e cultural, especialista em mediações. O mesmo vale para a mulata. Gênero feminino da categoria englobante mulato, a mulata teria, como aquele, desenvolvido adaptativamente comportamentos afáveis e cordiais para conquistar simpatias (12). Neste enfoque, a especificidade estaria em que, colocadas no gênero feminino, a afabilidade e

simpatia assumiriam a forma de disponibilidade sexual (13).

Mas Freyre parece não se contentar com esta explicação. E lança, sutil, um piscar de olhos, cúmplice mas não comprometedor, ao senso comum - e à ciência - que vê na disponibilidade da mulata a manifestação de atributos raciais:

"À mulata, pela sugestão sexual não só dos olhos como do modo de andar e do jeito de sorrir, alguns acham que até dos pés, porventura mais nervosos que os das brancas e os das negras; dos dedos da mão, mais sábios que os das brancas, tanto nos cafunés e nas extrações de bichos-de-pé nos sinhô-moços como noutros agrados afrodisíacos; do sexo, dizem que em geral mais adstringente que o da branca; do cheiro de carne, afirmam certos volutuosos que todo especial na sua provocação - à mulata, por todos esses atributos, já se tem atribuído, um tanto precipitadamente e em nome de ciência ainda tão vewrdade e em começo como a sexologia, uma como permanente 'superexcitação sexual', que faria dela uma anormal; e do ponto de vista da moral européia e católica, uma grande e perigosa amoral. No que chegaram a acreditar entre nós dois homens seriíssimos, um de ciência, outro de letras: Nina Rodrigues e José Veríssimo. O bom senso popular, a sabedoria folclórica, tantas vezes cheias de intuições felizes, mas outras vezes convicta de inverdades profundas - de que a terra é chata e fixa, por exemplo; o bom senso popular e a sabedoria folclórica continuam a acreditar na mulata diabólica, superexcitada por natureza; e não pelas circunstâncias sociais que quase sempre a rodeiam, estimulando-as às aventuras do amor físico como a nenhuma mulher de raça pura - melhor defendida de tais excitações pela própria fixidez de sua situação social, decorrente da de raça, também mais estável (...). Por essa superexcitação, verdadeira ou não, de sexo, a mulata é procurada pelos que desejam colher do amor físico os extremos de gozo, e não apenas o comum" (Freyre, 1985, pp. 601-602 - os grifos são meus).

Esta longa passagem constitui um dos melhores exemplos da arte em que Freyre é exímio, de afirmar sem se comprometer, sugerir sem afirmar. Embora reafirmando sua tese de que a razão social se sobrepõe à razão racial, não exclui

esta última. Seja como for, e isto não é objeto de dúvida, Freyre, fazendo coro ao "*bom senso popular*" (14), reconhece na disponibilidade sexual ativa da mulata fator mais relevante que os interesses econômicos do senhor, o ambiente moral, a miscibilidade lusitana e a carência de mulheres brancas. Importante insistir neste último ponto: às promessas de gozo acenadas pela mulata, e não à carência de brancas, dever-se-ia atribuir a escolha do homem branco. É a mulata que seduz, captura e enfeitiça o branco, e não este que seleciona àquela.

Neste ponto, embora cético quanto às razões científicas expostas, Freyre se aproxima de Nina Rodrigues quando situa na mulata a pulsão que atrai o branco para o intercursos sexual. Mas aquilo que Rodrigues conota negativamente, para Freyre é algo extremamente positivo, uma vez que faz da mulata protagonista, enquanto mediadora entre as raças, das felizes combinações que dão origem à democracia racial do Brasil mestiço.

Talvez as posições de Freyre estejam ainda mais distantes das de Oliveira Vianna. Na caracteriologia da mulata, certamente a distância é enorme, uma vez que Vianna não reconhece nela qualquer atrativo ou potencialidade dinâmica (ela é escolhida por ser a *menos feia* dentre as disponíveis). No que se refere à miscigenação, embora ambos a saúdem, a convergência é mais aparente que real: para Vianna, a miscigenação é positiva e deve ser estimulada por conduzir ao branqueamento, isto é, à afirmação de uma *raça pura* (ainda que *por seleção* e não *por pedigree*); para Freyre, ela é fundamento

da identidade nacional, etapa final de um processo feliz de interações harmoniosas.

A mulata aparece, pois, simultaneamente, como foco de dois eixos fundamentais do pensamento de Freyre. Por um lado, enquanto produto, ela fornece o tipo que comprova o sucesso da miscigenação. Por outro lado, graças a seus atributos, reitera e fomenta o processo de interação social e sexual que constrói a democracia racial brasileira.

A rápida revisão da leitura da mulata por Nina Rodrigues, Oliveira Vianna e Gilberto Freyre permite colocar, quase que imediatamente, uma questão que, embora embutida em suas abordagens, em momento algum vem explicitamente enunciada: a categoria mulata, apesar de sua forma semântica, está longe de ser apenas gênero feminino de mulato. Enquanto gênero de mulato, a mulata contém e engloba os atributos associados àquele; enquanto categoria específica, que só existe no gênero feminino, ela recobre significados que lhe são exclusivos, isto é, não partilhados nem pelos mulatos, nem por quaisquer outras mulheres.

O estudo desta categoria coloca-nos num campo problemático que pode ser pensado como ponto de convergência dos estudos de relações de gênero e daqueles consagrados às relações raciais. É neste campo que se insere esta dissertação.

Quando concluía uma pesquisa sobre Mulher Escrava (15), ingressei no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional, com um vago projeto de trabalhar neste terreno, através de um estudo sobre mulheres negras. A revisão da literatura sociológica e antropológica clássica brasileira, sintetizada na primeira parte desta Introdução, conduziu-me, progressivamente, a fixar-me sobre a categoria mulata, que foi se apresentando como categoria (pelo menos, como uma das categorias) estratégica para o entendimento das representações elaboradas na sociedade brasileira acerca da natureza e sentido das relações raciais no Brasil.

A elaboração do objeto de estudo foi lentamente emergindo: da reflexão deflagrada a partir de disciplinas cursadas no PPGAS (16), de contactos com mulheres e com entidades do movimento negro que tive oportunidade de desenvolver enquanto atuei como pesquisadora e assessora do Programa Negritude Brasileira do Instituto de Estudos da Religião.

Os shows de mulata pareceram-me, então, como objeto em que poderia explorar os significados da mulata. Mais além de acionarem e teatralizarem, praticamente sem mediação alguma, um conjunto de representações acerca do Brasil, da mulher e da mulata brasileiras, eles forneciam um campo onde poderia abordar as percepções e representações das próprias mulatas a respeito de sua inserção na profissão e na sociedade em seu conjunto. Em outros termos, eles me permitiriam, simultaneamente, trabalhar com uma forma de representação

sintética de representações da mulata e, por outro lado, aceder a mulheres que têm como exercício profissional a função de operar a materialização das imagens de mulata presentes no imaginário social.

Estes shows apresentam, por outro lado, uma particularidade: configuram uma situação, talvez única em nossa sociedade, em que cor e gênero são explicita e diretamente associados para configurar uma ocupação profissional específica. Deste ponto de vista, distinguem-se marcadamente daquelas profissões em que mulheres, ou negros, ou mulheres não-brancas são maciça ou mesmo majoritariamente representados (por exemplo, empregadas domésticas). No caso do show e da profissão de mulata, temos diante de nós um caso raro, sobretudo numa sociedade fundada ideologicamente na não discriminação por atributos étnicos, em que uma noção ancorada na etnicidade transcende este espaço para constituir-se enquanto categoria ocupacional.

Quando dava início a meu trabalho de campo, estabelecendo os primeiros contactos com mulatas profissionais, defrontei-me com dificuldades para viabilizar encontros e entrevistas, em razão da grande mobilidade destas profissionais (17). O acaso ofereceu-me oportunidade ímpar, que viria reorientar ligeiramente o trabalho e resolver o problema assinalado: o proprietário de uma famosa casa de shows informou-me, durante uma entrevista, que promoveria o II Curso de Formação Profissional de Mulatas, com o apoio da Assessoria Técnica às Empresas - ATE/SENAC - e da RIOTUR. Tendo por

objetivo a "formação de profissionais competentes que possam suprir as demandas desse florescente mercado, dignificando a profissão" (entrevista com o proprietário do OO), o curso constituía campo favorável a que pudesse interrogar-me sobre os mecanismos e práticas envolvidas na transformação de uma categoria racial - mulata - em categoria ocupacional.

A partir daí, a pesquisa ganhou contornos e uma direcção mais nítidos: tendo por objetivo acompanhar o processo dito de formação de mulatas profissionais, foi direccionada para as representações, entre mulatas e outros agentes envolvidos no curso, do que é a mulata, do que é o show de mulata, do que é a mulata profissional.

Foi, pois, neste curso que desenvolvi o essencial de meu campo, tendo recorrido subsidiariamente a entrevistas com ex-mulatas profissionais e com outras pessoas conhecedoras do meio (empresários, artistas negros e mulatas profissionais não diretamente envolvidas com o curso).

A receptividade do empresário proprietário da casa de espetáculos e da coordenadora do curso à minha pesquisa foram-me de grande valia, favorecendo livre trânsito tanto durante as aulas, quanto durante os espetáculos regulares. Com o correr do tempo, o carácter rotineiro de minha presença contribuiu para tornar-me uma pessoa familiar ao grupo, facilitando a realização de entrevistas, que viabilizaram um contacto mais individualizado com praticamente todas as alunas que seguiram regularmente o Curso. Assisti a todas as aulas e estabeleci

contactos frequentes e informais com alunas e professores. Gravador e caderno de campo sempre à mão, pude acercar-me e familiarizar-me com o universo das mulatas profissionais e das aspirantes à carreira, mas igualmente captar o modo como empresário e outros agentes envolvidos no curso e na produção dos shows percebem suas práticas e a condição da mulata profissional.

Esta dissertação é construída enquanto restituição do que me foi dado assistir e ouvir. O Capítulo I é consagrado às representações do que designei de agentes - empresário, coordenadora e professores do curso. O Capítulo II expõe a percepção das alunas do curso. Estes dois capítulos estão orientados por uma mesma e única pergunta fundamental: o que é uma mulata profissional? quais são os atributos necessários a esta ocupação? Nos dois casos, exploro os depoimentos obtidos também no sentido de captar o sentido que conferem, uns e outros, ao próprio curso. O Capítulo III comporta uma descrição da cerimônia de formatura e esclarece as formas de organização deste mercado de trabalho, bem como a percepção das mulatas acerca da carreira.

O projeto de pesquisa previa, igualmente, uma pesquisa da Noite da Beleza Negra, promovida anualmente na cidade do Rio de Janeiro pelo Grupo Agbara Dudu. Com fortes ligações com o movimento negro e no âmbito de um projeto claramente político, este evento pretende contrapor outros modelos de representação da cultura e identidade negras que aqueles atualizados pelos shows de mulata; por isto mesmo,

prestar-se-ia a um estudo comparativo que enriqueceria, de muito, a leitura do campo principal. A riqueza do material obtida no Curso de Formação de Mulata Profissional, no entanto, tornou impossível realizar plenamente o projeto original. Desta forma, a Noite da Beleza Negra só será referida na conclusão (Comentários Finais), quando alguns de seus elementos são expostos a fim de, mais do que tudo, registrar a existência de representações da mulher negra distintas, e mesmo antagônicas àquela atualizada nos shows e no curso de mulata. Nos Comentários Finais, além de buscar sintetizar os principais desenvolvimentos da dissertação, desenvolvo uma reflexão livre acerca das condições que possibilitam e dos mecanismos que operacionalizam a transformação da categoria mulata em categoria ocupacional. Foi feito um esforço de retomar, a partir da investigação empírica desenvolvida, os temas e problemas revelados na revisão da literatura, de modo a contribuir para o entendimento das condições sociais que permitem que uma ocupação profissional claramente centrada na discriminação de atributos étnicos possa simbolizar sinteticamente uma sociedade que se pretende integradora, não discriminatória.

Notas

(1) Para uma discussão das diferentes teorias das desigualdades raciais - escolas etnológica, histórica e o darwinismo social - e suas influências na intelectualidade brasileira, ver SKIDMORE (1976), notadamente capítulo I.

(2) Sobre o "agudo pessimismo racial", predominante na virada do século, e o sucesso do "ideal de branqueamento" - uma "racionalização ex-post do avançado estágio de mestiçagem racial da população do país", cf. Hasenbalg, 1979, pp. 238 e ss.

(3) Ao constatar a predominância do elemento indígena no Pará e Amazonas, Rodrigues adverte que "não convém esquecer a observação do Dr. Sylvio Romero, de que as nações americanas menos progressistas são exactamente aquelas em que não predominou o elemento europeu" (Rodrigues, 1894, p.107).

(4) Em sua própria formulação de raças puras, Nina Rodrigues explicita que "o termo puro tem aqui apenas um valor relativo e se opõe tão somente ao mestiçamento que assistimos" (Rodrigues, 1894, p.90). Vale notar que a relatividade do valor de puro não se confunde com uma relatividade do valor das raças puras, mas permite evitar a espinhosa discussão dos graus de pureza das raças puras presentes no Brasil - aqui e alhures tão mais pura quanto mais próxima de seu tipo original. Este expediente permite, num segundo momento, deslocar a discussão para o seu verdadeiro terreno de preocupações: os *misturados*.

(5) Elementos eugênicos são os "tipos superiores capazes de ultrapassar pelo talento, pelo carácter ou pela energia da vontade, o estalão médio dos homens de sua raça ou do seu tempo" (Vianna, 1956, p. 153).

(6) O movimento imigratório "não concorre apenas para aumentar rapidamente, em nosso país, o coeficiente da massa ariana pura", mas também, através dos cruzamentos com a população mestiça, "contribui para elevar, com igual rapidez, o teor ariano do nosso sangue" (Vianna, 1956, p. 175).

(7) O autor distingue entre os puros duas categorias: os puros por pedigree e os puros por seleção. Entre os primeiros estão aqueles cujo sangue é imaculado, nunca foi misturado; os outros, de origem espúria, são resultado de um processo de seleções sucessivas através do qual foram "enxertadas", pouco a pouco, numa raça inferior, as características e qualidades de uma raça superior, formando um novo tipo étnico dotado dos melhores atributos da última. "Estes, é claro, não são puros realmente, porque é uma regra, em zoologia como em antropologia, que 'sangue cruzado não se torna puro'" (Vianna, 1956, p. 184).

(8) A única diferença que encontra - e lamenta - entre os dois tipos de cruzamento, é que enquanto entre os animais o cruzamento se dá "sob o regimen da seleção, racionalmente conduzida e disciplinada", entre os homens "não obedece a nenhum critério racional" (Vianna, 1956, p. 184).

(9) A feminilização do negro - e complementar masculinização do branco -, foi algo profundamente entranhado no pensamento do século XIX. Sant'Anna (1985) refere a crítica saintsimonista: "O negro me parece ser a raça mulher na família humana, como o branco é a raça macho (...) até hoje, domesticidade e servidão são coisas idênticas. Deste modo, o negro é essencialmente doméstico, como a mulher, e até hoje foi condenado, como ela, à escravidão mais ou menos pesada. A emancipação da mulher deverá ser acompanhada da do negro, ou, para falar mais claramente, é na mulher negra que a emancipação da mulher deve completamente se realizar" (Gustave D'Eichtal, apud. Sant'Anna, 1985, p. 42).

(10) "Quando Freyre se aproxima da explicação para a dinâmica dos relacionamentos entre 'dominados' e 'dominantes', intervém uma tal quantidade de problemas ligados a status e tutela familiar que o objeto esvanece" (Mota, 1985, p. 66).

(11) Freyre associa em dois níveis a miscibilidade dos portugueses à história da nação lusa. Num primeiro nível, ela teria sido fundamental para a tarefa de colonizar vastíssimas áreas: "Nenhum povo colonizador, dos modernos, excedeu ou sequer igualou neste ponto os portugueses. Foi misturando-se gostosamente com mulheres de cor logo ao primeiro contacto e multiplicando-se em filhos mestiços que uns milhares apenas de machos atrevidos conseguiram firmar-se na posse de terras vastíssimas e competir com povos grandes e numerosos na extensão do domínio colonial e na eficácia da ação colonizadora" (Freyre, 1985, p. 9).

Num segundo nível, ela aparece como resultante da própria formação da nação: "Para tal processo - de miscibilidade - prepara-os a íntima convivência, o intercuro social e sexual com raças de cor, invasoras ou vizinhas da península" (idem, ibidem, p. 9).

Matta é categórico ao recusar qualquer base histórica a este tipo de afirmação: "Não se sustenta a tese de Gilberto Freyre (apresentada sistematicamente em Casa Grande e Senzala), segundo a qual o contato com o mouro (e com a mulher moura) havia predisposto o 'caráter nacional' do lusitano a uma interação aberta e igualitária com índios e negros. Muito ao contrário, o que se sabe das comunidades mouras e judias em Portugal, permite dizer que o controle social e político de etnias alienígenas era agudo, senão brutal, como foi o caso dos judeus. Temos aqui uma sociedade já familiarizada com formas de segregação social, cuja legitimidade seria marcada, na expressão de Godinho, pela origem 'rácica' e religiosa" (Matta, 1981, p. 67). (cont.)

A esse respeito, rebatendo a "hipótese culturalista", Alencastro (1985) destaca outros fatores - econômicos, demográficos, etc; em apoio a sua tese, confronta "a alta miscibilidade dos portugueses no Brasil, durante o primeiro período (séculos XV a XIX), e o pequeno alcance da miscigenação induzida por esses mesmos portugueses em Angola e Moçambique no decorrer do segundo período (séculos XIX e XX)" (Alencastro, 1985, pp. 52-53).

(12) Em sua análise da poesia romântica brasileira, Sant'Anna observa a recorrência do tema da "brejeirice e da faceirice ligado à mulher de cor" (1985, p. 41), em que vê a conformação de uma versão feminina do "mulato cordial". "Seu corpo é sua moeda de ascensão social" (idem, ibidem, p. 43). "Enquanto for faceira e brejeira conseguirá, através da docilidade, transformar-se de escrava em rainha. É aí a sedução e sujeição se mesclam" (idem, ibidem, p. 41 - grifos no original).

(13) A associação do comportamento sexual de não brancos a mecanismos de adaptação à posição que lhes é atribuída na hierarquia e estrutura sociais também está presente em Florestan Fernandes. Para este, a anomia (ou disnomia) que caracteriza os negros após a abolição explicaria uma sexualidade que, pelos padrões julgados normais na sociedade envolvente, seria exacerbada. "Não tendo incentivo para afirmar-se socialmente de outra forma, o jovem negro canalizou na direção do comportamento sexual grande parte de suas energias criadoras. Como não podia competir por prestígio social através da aquisição de riquezas, de honrarias ou de poder, ele converteu os centros de interesses eróticos em equivalente psico-social de outras modalidades, culturalmente consagradas, de auto-realização" (Fernandes, 1978, v.1, p. 228).

No que diz respeito à mulher negra, aí incluída a mulata, esta sociopatia estaria à origem de um comportamento sexual extremamente liberal e, em certos casos, meramente instrumental. "Quando a jovem negra se insurgia contra os comentários dos parentes, dos amigos e dos vizinhos e, principalmente, quando ela retrucava com violência: 'não tenho de dar satisfação a ninguém', 'dou o que é meu', 'se está com inveja faça como eu', 'vê lá que sou trouxa. Quero viver do bom e do melhor!', defendia o direito de usar seus encantos como vem entendesse, inclusive como 'meio de vida'" (idem, ibidem, v. 1, pp. 228-229).

(14) Ver a esse respeito Queiroz Junior (1975), que assinala a adesão de Freyre ao núcleo de estereótipos da mulata encontrado no rico manancial das representações coletivas na sociedade brasileira - tanto orais/espontâneas quanto escritas/formais ou eruditas - por ele estudado. Esse autor comenta o fato de que ainda que a concepção de Freyre - "diferenças raciais devem ser explicadas pelo ambiente social" (Cf. Boas) - constituísse uma "teoria adequada a produzir a revisão da maneira literária de ser tratada a mulata (...) tal não aconteceu" (Queiroz Junior,

1975, p.239). Longe de propor uma reavaliação do fenômeno, o próprio Gilberto Freyre simplesmente "assinala o papel de objeto de satisfação da sensualidade masculina desempenhada pela mulata", o que leva Queiroz Junior a concluir: "É de se admitir que, tanto quanto a obra de Gilberto Freyre tenha sido conhecida, a concepção literária da mulata deve ter encontrado no sociólogo de Recife, referências e considerações com que robustecer a visão tradicional do fenômeno mulata, deixando de atingir a reformulação possível e desejável" (idem, ibidem, p.239).

(15) Os resultados da pesquisa Mulher e Escrava, desenvolvida com o apoio recebido da Fundação Carlos Chagas, através do II Concurso de Dotações para Pesquisas Sobre a Mulher financiado pela Fundação Ford, foram editados pela Editora Vozes, sob o título Mulher e Escrava. Uma introdução histórica ao estudo da mulher negra no Brasil.

(16) Aqui, a menção de destaque é à disciplina História do Pensamento Social no Brasil, ministrada pela Professora Giralda Seyferth.

(17) A mobilidade que caracteriza o exercício da profissão será analisada no Capítulo III.

CAPITULO I

ENSINANDO A SER MULATA

1.1. Introdução.

O II Curso de Formação Profissional de Mulatas, realizado integralmente na casa de show 00, foi composto por três disciplinas básicas: Coreografia, Etiqueta, Postura e Vestuário (EPV) e Auto-maquiagem, que totalizaram cerca de 30 sessões transcorridas de agosto a novembro de 1989. Também pensada como parte integrante do curso - tendo sido entregue a cada aluna um certificado de participação - foi proferida pela Presidente do Sindicato dos Profissionais de Dança palestra intitulada "A realidade e mercado dos profissionais de dança no Brasil" (ver Anexo I). Praticamente metade do curso foi dedicada à Coreografia, enquanto as outras sessões dividiram-se igualmente entre EPV e Auto-maquiagem. Para essa última disciplina, as alunas foram desmembradas em dois grupos devido, segundo a professora, à necessidade de uma atenção mais individualizada e "às condições precárias" oferecidas pelo local.

Se o fato de o curso ter sido sediado em uma casa de show propiciou, de certa maneira, um ambiente apropriado às aulas de Coreografia, constituiu, entretanto, motivo de desagrado para os outros dois professores. O professor de EPV, de costas para o palco, espremido no espaço exíguo que o

separava da platéia, com as alunas espalhadas pelas mesas reservadas normalmente ao público, parecia visivelmente contrariado em seus esforços para ensinar uma "etiqueta e postura específica para o dia-a-dia das alunas" naquele ambiente aveludado, de penumbra recortada por refletores, com sua fala geralmente entrecortada pelo som dos testes de gravações realizados pelos técnicos, em um contexto que evocava incessantemente o show. Quanto à Auto-maquiagem, a restrição da professora em relação ao local era de outra ordem, sendo suas críticas dirigidas contra as condições de iluminação, tamanho e ventilação do camarim - embora reconhecesse que tal desconforto tinha a virtude de colocar as alunas diante de condições reais do exercício da profissão.

As aulas de Coreografia se estenderam do início ao fim do curso, tendo sido intercaladas entre suas sessões, em dois módulos consecutivos, as aulas de EPV - agosto e setembro - e de Auto-maquiagem - setembro e outubro. Principalmente durante o primeiro mês era praticamente impossível - tanto a professores quanto a candidatas - visualizar o alunado como um grupo minimamente constituído. Como as inscrições permaneciam informalmente abertas - embora apenas "para quem já se vê que vale a pena", segundo a coordenadora - eram admitidas a cada aula novas alunas, geralmente informadas sobre o curso por reportagens publicadas na imprensa. A grande rotatividade resultava também de uma escolha de disciplinas que fazia com que alunas assíduas em um determinado módulo estivessem praticamente ausentes de outro. Mesmo entre as disciplinas

oferecidas simultâneamente durante o primeiro mês, o número de alunas foi bastante irregular. Assim é que a constituição de uma turma minimamente regular somente começa a se delinear na segunda metade do curso, em um contexto voltado inteiramente à preparação do show da cerimônia de formatura (ver Capítulo III).

O primeiro dos dois módulos ministrados paralelamente à Coreografia, o de EPV, contou com um número bastante expressivo de participantes - número não só comparativamente maior de alunas, mas de participantes mais assíduas do que em relação às primeiras aulas de Coreografia. Já em relação ao módulo de Auto-maquagem, pode-se dizer que essa relação se inverteu, sendo as aulas de Coreografia - então dedicadas ao show de formatura - mais concorridas que as de Auto-maquagem.

Embora nesse momento se assistisse ainda a uma certa rotatividade e, em menor número, a novos ingressos, tanto alunas quanto professores e coordenadora podiam identificar facilmente entre as presentes uma turma, um núcleo que se distinguia das recém-chegadas e das alunas ocasionais. Nesta etapa percebe-se a emergência de uma disputa, às vezes surda, às vezes manifesta, em torno do estabelecimento de critérios de diferenciação e seleção das candidatas. As alunas temiam que alguns pré-requisitos comumente conhecidos, mas diferentemente reconhecidos (Cf. veremos no Capítulo II), que no ato de inscrição haviam sido bastante negligenciados - "*ter altura*", "*não ser gordinha*" (mas com curvas generosas), "*ter boas*

pernas" e "um molejo razoável" - fossem levados rigorosamente a sério na seleção das formandas.

Enquanto muitas, sobretudo as mais assíduas, consideravam que apenas aquelas que haviam seguido regularmente o conjunto das aulas poderiam receber o diploma, os professores e a coordenadora - agentes do processo de formação, mas também do processo de seleção que atravessou o conjunto do curso - começam a sinalizar que outros critérios seriam considerados. A inquietude das alunas diante da falta de uma clara explicitação dos critérios de aprovação gerou muitas especulações e tensão, tanto mais que havia a expectativa de que as formandas seriam contratadas pela casa de show.

As especulações e a tensão que dominam esta fase do curso acabaram se resolvendo quando o proprietário do OO indicou, de maneira inequívoca, não haver nenhuma vinculação direta entre aquisição do diploma e contrato de trabalho. Com efeito, no transcorrer do segundo mês, o empresário pediu à coreógrafa que reunisse toda a turma ao final de uma aula, para que cada aluna se exibisse, após um rápido desfile, sambando no palco. Trocando idéias, em voz baixa, com a coreógrafa e um amigo pessoal convidado especialmente para a ocasião, o empresário escolheu seis alunas que, conforme informou à coreógrafa, estreariam dois dias depois no espetáculo da casa.

Embora algumas das escolhidas não tenham aceito o contrato que lhes foi oferecido, ficou claro, a partir de então, que a seleção realizada pelo empresário - por muitas

percebida como injusto prêmio a alunas consideradas irregulares e pouco dedicadas - não guardava qualquer relação com o curso propriamente dito. Muitos foram os comentários queixando-se do fato de que os esforços consagrados ao curso eram claramente desconsiderados, o que, de certa maneira, desqualificava o próprio curso. Tal juízo encontra respaldo na avaliação feita pelos professores oriundos do SENAC (EPV e Auto-maquagem), que consideraram tal intervenção absolutamente contraproducente para o desenrolar de seu trabalho.

Certamente o empresário sabia das consequências desta sua atitude, vista por professores externos à casa e alunas como precipitada. Esta *precipitação* têm duas explicações concorrentes: a primeira, de natureza mais conjuntural, está associada ao desfalque provocada pelo envio, em excursão internacional, de um grupo de mulatas com a marca OO, e a conseqüente necessidade de preencher os claros deixados no espetáculo quotidianamente apresentado na casa; a segunda, cuja pista nos foi oferecida pelo próprio empresário, aponta para o temor de que, como ao final do I Curso promovido em 1986, as outras grandes casas do Rio de Janeiro se adiantassem na contratação das melhores *mulatas*, deixando seu investimento sem nenhum retorno.

Àquelas que permaneceram, desfeitas as ilusões de que o curso conduziria a uma absorção pela casa, restava ainda a expectativa de obter contrato em casas concorrentes, ou simplesmente a de receberem seu certificado.

A relação entre as *novatas* (candidatas a *mulata*) e as *mulatas profissionais*, assim como a administração, pela coordenadora do curso, do relacionamento com a imprensa, fornecem interessante material para a configuração do processo geral do curso e da posição por ele atribuída às alunas.

Durante a realização das aulas, sobretudo na primeira semana, circularam de maneira mais ou menos regular pelo local várias pessoas que não estavam diretamente envolvidas com a realização do curso: jornalistas, fotógrafos e *mulatas profissionais* da casa (1). Essas *mulatas profissionais* passeavam familiarmente pela casa e, no espaço entre conversas com as colegas - ou comigo -, entre ligações no telefone público instalado ao lado da porta de entrada principal, entre recados trocados com a recepcionista na pequena sala anexa à platéia, assistiam desatentamente os passos que eram executados pelas alunas (*novatas*) no palco.

Ainda que não tenha sido considerada propriamente incômoda, a presença dessas *profissionais* em horário não usual - o início dos ensaios do elenco nunca antecede às 17 horas - não deixou de chamar a atenção e gerar comentários de alunas e responsáveis pelo curso. Em várias ocasiões, em meio a considerações a respeito das inúmeras dificuldades consideradas inerentes a sua tarefa de lidar com aquele alunado particular, a coordenadora interpreta a visita de *mulatas profissionais* ao local como prova da desconfiança com que

teriam, desde o início, recebido a notícia de um curso de formação de novas mulatas. Nesse sentido, menos do que a uma natural curiosidade de veteranas travando conhecimento com novatas, a avaliação da coordenadora atribuía àquelas presenças um caráter quase compulsório, porque movido pela necessidade sentidas pelas contratadas de se situarem e se auto-avaliarem em relação a futuras concorrentes potenciais.

A esse respeito pode-se dizer que, ao menos aparentemente, as reações em relação ao curso e às novatas não foram iguais e nem sempre as mesmas. Enquanto algumas mulatas profissionais, se bem que de pouco destaque, com o intuito de aprimoramento, tenham resolvido engrossar algumas aulas de Coreografia, outras simplesmente demonstraram ignorar o curso. Representativa desta atitude, a resposta de uma delas, quando perguntada a respeito: *"Ah, você está falando desse negócio de escolinha?"*

Durante as aulas, quando se aproximava o horário dos ensaios do elenco, tive a oportunidade de conversar com muitas profissionais. Muitas delas enfatizaram o fato de terem se transformado em mulatas profissionais sem passar por qualquer curso formal, o que era apresentado orgulhosamente como um mérito estritamente individual, a não ser compartilhado com mais ninguém, ou como prova de verdadeira *vocação* ou dom (2). Contraditória e secundariamente, todas lamentavam, lembrando as dificuldades e percalços de suas primeiras apresentações, a falta de alguma *antiga* que se dispusesse a ensinar *"como se coloca uma meia"* ou mesmo, simplesmente, a *"dar uma força"*.

Esta reclamação contra a ausência de qualquer camaradagem, no sentido genérico de apoio moral, ganha um sentido mais específico quando associada a escassez de convites que viessem favorecer a entrada e a circulação da novata nos espaços desse mercado particular (cf. Capítulo III). Sempre que mencionadas, as dificuldades do início da carreira foram atribuídas à falta de espírito de camaradagem, problema que no entender das profissionais poderia ser resolvido estritamente nos marcos de uma relação entre colegas - portanto, independente de cursos.

Na percepção dessas profissionais, os requisitos para ser mulata profissional independem, pois, de qualquer aprendizado formal, sendo alguns atributos individuais pré-existent e outros incorporados naturalmente através do relacionamento com colegas mais experientes. A experiência individual foi sempre evocada como a demonstração da eficácia deste modelo, que, apesar das dificuldades mencionadas, constitui o formato ideal, natural, desejável.

Embora as relações entre professores e alunas, bem como entre profissionais e aspirantes, tenham sido objeto de preocupações, era outra a questão que ocupava centralmente as atenções da coordenadora - e, indiretamente, do conjunto - e se apresentava como verdadeiro desafio: a da publicidade do curso. Amplamente ensejada através da convocação da imprensa mesmo antes da aula inaugural, a relação com a imprensa se colocava como problemática devido à dificuldade de se garantir o controle da imagem a ser veiculada.

A cobertura da aula inaugural realizada por jornais e revistas havia sido considerada inexata e tendenciosa pela coordenação que, prontamente, responsabilizou as profissionais e as candidatas entrevistadas pelo teor julgado dúbio e pouco dignificante das informações prestadas. Nessa ocasião, entrevista de duas alunas publicadas n' *O Globo* (16/8/89) foi bastante comentada. Uma das alunas - atendente do centro cirúrgico de um hospital da cidade - informava que se *"separou do marido só para fazer o curso"* e queria ser mulata por estar *"cansada de cuidar de gente doente e do marido ciumento"*. Outra entrevistada, também inscrita no curso e vendedora de cigarros do OD, afirmava que, por conhecer bem o ambiente, não tinha ilusões: *"Já fui agarrada por um cliente que só me soltou depois que minhas amigas vieram me ajudar"*.

Com um exemplar do jornal nas mãos, muito irritada, a coordenadora comentava em voz muito alta a inconveniência de tais declarações. Outra funcionária, ex-dançarina, acompanhante eventual do elenco em excursões e relações públicas regular da casa, mostrava sua indignação com o efeito de contaminação atribuído àquelas entrevistas - havia recebido, conforme relatou-me naquele mesmo dia, telefonemas em que sua mãe e seu filho pressionavam-na a deixar de trabalhar naquele local.

Mas se na avaliação da coordenadora essas entrevistas não tinham absolutamente *"pegado bem"*, havia um outro tipo de declaração que, definitivamente, *"colocava em risco"* a própria proposta do curso. Referia-se a matéria publicada pelo *Jornal do Brasil* (16/8/89) na qual uma mulata profissional contratada

do OO, embora elogiasse as vantagens materiais e simbólicas da ocupação, fazia revelação considerada confissão pública de exercício da prostituição. Essa revelação consistia em informar que o salário recebido daquele estabelecimento correspondia a somente 1/4 do total de sua renda mensal: *"Eu trabalhava em casa de família, ganhando salário. Hoje vivo produzida e consigo tirar a média de NCz\$ 1.200, apesar de o salário ser de NCz\$ 280"* (3).

Assim é que boa parte da aula subsequente à inauguração esteve dedicada a uma reunião entre coordenadora e alunas - segundo a primeira, *"um papo sério de mulher para mulher"* (do qual fui gentilmente excluída). A reunião, objeto de comentários espontâneos que me foram feitos por alunas e pela coordenadora, visava alertar para a gravidade das repercussões que suas falas, *"ingênuas"* e *"despreparadas"*, estavam tendo para a *"imagem da profissão"*.

O fato é que esses episódios serviram para evidenciar a existência, a despeito de algumas nuances, de um consenso entre os promotores do curso a respeito da incapacidade, da parte de candidatas e mulatas profissionais, de produzir um curso sobre elas próprias e sobre a sua atual ou futura ocupação. Pode-se observar que o que foi percebido por estes agentes como incapacidade discursiva - *"elas não sabem falar"*, insistiu para mim várias vezes a coordenadora como a justificar as providências tomadas - refere-se a um certo tipo de discurso cuja transparência, excesso de franqueza e espontaneidade, terminava por revelar-se, na relação com a

imprensa, bastante comprometedor. Se a curiosidade maliciosa de jornalistas e fotógrafos é percebida como ameaçadora, igualmente perigosa seria a excessiva disponibilidade das mulatas, decorrente tanto de características que lhes são próprias, quanto de uma enorme e desajeitada "*necessidade de aparecer a qualquer preço*". É significativo que essas características indesejáveis tenham sido relacionadas, pela coordenadora, ao fato de essas mulheres pertencerem às "*classes carentes*". Mesmo as mais duras repreensões apresentaram inexoravelmente o tom de orientação a pessoas "*ingênuas e despreparadas*" que, ao fim e ao cabo, não tinham como, nem onde, já terem aprendido certas noções de pudor, autocontrole, etc (4).

Diante desses fatos, não é de estranhar a existência de um clima bastante especial durante as constantes visitas de fotógrafos e repórteres - do Brasil e do exterior. Além de canalizarem atenção privilegiada da coordenadora (dublê de assessora de imprensa), provocando inclusive a alteração de horário e programação das aulas para sessões de fotos e entrevistas, essas visitas também tiveram evidente influência no comportamento das alunas, dos professores e das mulatas da casa.

Após a primeira experiência de contacto com a imprensa, as alunas passam a ser advertidas, com antecedência, para se prepararem para a chegada de repórteres e cinegrafistas, interessados quase sempre nas aulas de Coreografia. Quando um jornalista aparecia sem prévio

conhecimento da coordenadora, esta gentilmente buscava identificar o órgão para o qual trabalhava, que tipo de cobertura pretendia fazer, ao mesmo tempo em que dava informações sobre o curso e indicava as alunas e mulatas que seria interessante entrevistar. O controle da informação veiculada pela mídia, atribuição exclusiva da coordenadora, foi obtido através de uma triagem das alunas - e também das mulatas profissionais - que poderiam dar entrevistas. A exclusão de grande parte das alunas, formalmente proibidas de responder aos profissionais da imprensa, gerou insatisfações, reavivadas a cada nova visita de jornalistas e nos dias subsequentes, quando as escolhidas, ostentando recortes com fotos e entrevistas, serviam invariavelmente de comentário geral. Pode-se dizer que se as excluídas se sentiram, por assim dizer, injusticadas, as selecionadas, embora gratificadas com a deferência e particularmente curiosas para ver se tinham saído bem nas fotos, mostravam-se sempre muito apreensivas a respeito de como suas declarações seriam avaliadas pela coordenadora.

Na concepção geral do curso, a Coreografia apresenta indiscutível centralidade, estando as outras aulas sempre referidas ou subordinadas a essa disciplina principal. Duas professoras - uma das quais é antiga e conhecida ex-bailarina negra e dona de academia de dança, e a outra, ex-aluna da primeira, é coreógrafa da casa de show que sediou o curso- e um professor-assistente, também bailarino daquela casa, deram partes distintas das aulas que totalizaram cerca de 15 sessões

de aproximadamente uma hora e meia cada. A comparação entre as duas sequências de aulas de Coreografia permitem completar o quadro geral do curso que se pretende nesta Introdução.

As três primeiras aulas, dadas pela professora mais idosa, transcorreram em um clima qualificado de bastante tenso, relacionado ao descompasso entre as exigências da professora - cumprimento de horários de início e término das aulas, atenção e aplicação nos exercícios - e aquilo que, a esse respeito, as alunas consideravam razoável. Tratando-se de profissional muito considerada e respeitada no meio, por seu desempenho "*tanto dentro do palco quanto fora dele*" (5), entende-se por que as reações das alunas quanto ao rigor disciplinar, considerado excessivo mesmo pela coordenadora do curso, ficaram circunscritas aos limites de conversas informais, entre as alunas ou destas com outros professores (6) e a coordenadora. As alunas mantiveram diante dessa professora a postura de um certo temor respeitoso, atentas para a recomendação da coordenadora: tratava-se somente de uma questão de tempo, de algumas poucas aulas, e ela logo seria substituída pelos outros professores.

Com efeito, os outros dois professores - ligados contratualmente à casa e profissionalmente familiarizados com os shows de mulatas - são considerados muito mais próximos e identificados à realidade da ocupação do que aquela, mais afastada cronologicamente, porque mais idosa, porque formada na "*antiga escola*". Fica clara, portanto, a idéia que essa primeira professora é representante, apesar, e por causa, de

seu carisma e respeitabilidade, de uma concepção cuja inadequação à formação da mulata profissional é traduzida em termos de ser ultrapassada.

Esse pequeno conflito, bem ou mal, foi "resolvido", não tendo provocado grandes repercussões no desdobramento do curso. Ele traz, contudo, à tona uma importante característica demarcatória da ocupação: a oposição entre balé e dança (7). No caso em questão, revela o distanciamento, e mesmo o non-sense, das exigências do balé, da professora com o bastão na mão - e tudo o que simbolicamente isso implica - quando está em questão a formação de mulatas profissionais. Merece destaque, igualmente, o fato de que a distância entre balé e performance coreográfica da mulata assuma a conformação de uma distância cronológica, temporal: é como se, em determinado nível, bailarina e mulata não participassem de uma mesma temporalidade. Arriscando especular, poder-se-ia sugerir a existência de dois eixos temporais distintos, relacionados respectivamente à bailarina e à mulata.

O eixo temporal que remete à bailarina é denotado pelo tempo de aprendizagem, de aquisição de técnicas, de uma disciplina que pressupõe um longo período investido; o outro, referido à mulata, conota uma espécie de não-tempo, uma vez que não pressupõe tempo-compromisso com a técnica e sua apreensão. Em relação à mulata, a exclusão do tempo - de aprendizagem - encontra-se ancorada em uma categoria - o dom - em relação à qual o tempo é absolutamente neutro, inútil e, portanto, bastante indeterminado.

Ao fundar uma temporalidade indeterminada (espécie de tempo mítico), a noção de dom nem por isso deixa de ser adequada a práticas que estão claramente voltadas para o mercado (e sua temporalidade específica); ao contrário, e particularmente na percepção dos coreógrafos, como veremos adiante, o dom é associado a um tempo economizado. Comparativamente ao tempo de aprendizagem da bailarina, a formação de uma mulata profissional, posto que fundada no dom, revela-se um tempo economizado - ao invés de longo tempo consagrado a um verdadeiro processo de aprendizagem, simples e curto tempo de adequação da mulata às necessidades do mercado.

A primeira parte do curso de Coreografia apresentou às alunas rudimentos de técnica de balé e dança - "*o que há de mais simples*", no dizer da professora -, sendo consagrada a exercícios que, sob protestos velados das alunas e broncas constantes da professora, eram repetidos exaustivamente.

As aulas dadas pelos outros dois coreógrafos, apresentam acentuada descontinuidade em relação às primeiras. Em comparação a uma certa gratuidade atribuída às primeiras aulas - exercícios isolados com pouco ou quase nenhum sentido - as sessões posteriores foram marcadas pelo sentimento geral de que, finalmente, havia-se chegado à parte substantiva, relevante, fundamental. A percepção das aulas de Coreografia encontra-se bastante associada ao formato e tipo de expectativa que foram predominantes nessa que podemos chamar de segunda fase e que constituiu a maioria das aulas. O formato apresentado foi o da montagem de um show - com um número de

abertura seguido da apresentação de vários quadros e de um grande final -, que constituiu uma cópia do espetáculo regular da casa que sediou o curso (cf. Capítulo III)

Fode-se dizer que a formação correspondente à coreografia revestiu-se, assim, do caráter de uma prova na qual a cada aluna, segundo seu tipo e dom, era conferido um espaço determinado na estrutura do show. O que estava em questão, e constituía uma prova, era a imediata adequação de cada aluna às performances particulares relacionadas a cada um dos quadros. Em geral, o ponto de partida era o tipo físico (8), notadamente o corpo de mulata, que direcionava certas alunas para números de solo - os mais destacados do show -, ao mesmo tempo em que delegava às outras o espaço do coro, ou os de menor evidência. Essa operação acarretava também a exclusão de algumas que definitiva ou temporariamente ficavam de fora, sem nenhum espaço no show propriamente dito. A não coincidência estrita entre a classificação do corpo e a performance esperada colocava muitas vezes essas alunas sob suspeição, seja de estarem "fazendo corpo mole", seja de estarem querendo "aparecer" em demasia. Refletindo essas dúvidas dos coreógrafos, houve uma certa circulação de alunas por alguns quadros, o que foi vivido também pelas próprias candidatas como uma maneira de checar verdadeiras afinidades. Mas, de toda forma, tratava-se de uma circulação bastante restrita, posto que já bastante determinada por uma tipificação inicial das alunas centrada no tipo físico que, grosso modo, foi simplesmente reafirmada.

Nas seções seguintes deste capítulo trabalharemos com o material fornecido pelos diversos agentes que intervêm no curso. Este foi um empreendimento relativamente complexo, envolvendo a mobilização e cooperação de um certo número de instituições e indivíduos, alguns com presença permanente, outros intervindo em momentos mais ou menos rápidos e particulares para desaparecerem em seguida.

Na categoria agentes foram incluídos os professores do curso - Coreografia, Auto-maquagem, Etiqueta, Postura e Vestuário -, a coordenadora do curso, a representante do Sindicato dos Profissionais da Dança, o representante (Diretor Técnico) da RIOTUR, o empresário.

O que permite englobá-los, todos, na condição de agentes é que, de uma maneira ou outra, intervêm cumprindo tarefas que viabilizam o curso e o atingimento de seus objetivos.

A fala de cada um destes agentes, a representação que elaboram acerca do curso em seu conjunto, da profissão de mulata e de seu papel particular no processo de profissionalização das alunas, constituem material fundamental para que se possa entender o sentido e natureza de uma iniciativa que, de certo modo, sintetiza o projeto de transformação de uma categoria racial em categoria profissional/ocupacional.

Quando falamos, pois, de agentes, estamos destacando o fato de que todos eles participam e contribuem para este projeto de maneira concreta, direta e imediata.

Este grupo é, por assim dizer, o portador de valores e juízos que, em seu conjunto, expressam a visão do produto desejado. São eles que têm por tarefa recolher o material bruto - as alunas inscritas - e transformá-lo em mulatas profissionais aptas a ingressar no mercado. Pela sua fala e pela sua ação junto às alunas, estão permanentemente acionando a imagem desejada e identificando os obstáculos que se lhe antepõem. Eles deverão completar o trabalho realizado pela natureza e pela cultura, em certo sentido desbastar e disciplinar e ainda, como veremos mais adiante, exercer a seleção.

Por outro lado, cada qual cumpre uma função, e revela uma vinculação específica com o projeto do curso. Embora este conjunto de funções se integre e participe da visão e projeto globais, suas diferenças - e a percepção destas diferenças da parte de cada agente específico - permitem reconstruir analiticamente os atributos esperados/desejados de uma mulata profissional.

Em vista disto, o presente capítulo segue um roteiro em que os diferentes agentes e suas visões particulares são apresentadas em separado (9).

A seção final busca sintetizar os principais elementos constitutivos do projeto de profissionalização.

1.2. "Tem gente que não tem o dom pra coisa".

A posição específica do coreógrafo (10) apresenta-se revestida de uma autoridade comprometida com a importância da função que exerce. Além do contato bastante direto, mais longo e constante com as candidatas, sua posição de destaque advém principalmente do fato ser o responsável mais direto pela disciplina efetivamente orientada para a seleção. A estrutura e funcionamento das aulas de Coreografia revelam uma concepção que, ao contrário de outros cursos de formação profissional, prioriza não tanto aquilo que se ensina, mas o que próprio contexto do curso de Coreografia permite ver. Ao colocar as alunas dançando num palco, o curso suscita uma exibição de aptidões que serão avaliadas pelos coreógrafos. Essa avaliação de aptidões tem como referência central o dom, elemento diferenciador do conjunto das candidatas.

O dom constitui o elemento central do processo seletivo que se realiza no curso em seu conjunto e, em primeiro lugar, na disciplina de Coreografia. Embora esteja quase sempre definido pela negativa na fala do coreógrafo, não é difícil perceber que o dom - ter ou não ter o dom - vai decidir quanto ao destino de cada uma. Assim é que aquelas que não têm o dom deverão ser encaminhadas para outras profissões.

"Esse curso tem várias finalidades, né, tem a maquiagem, tem a postura, tem a dança. Então a gente aconselha de acordo com a pessoa que não tem o dom."

Agora, elas podem continuar, porque se não der pra dança, tem a maquiagem, a postura, aprender a falar e andar, vai ter tudo isso no curso."

"Agora, em certas coisas que a gente vê que a pessoa não dá, a gente vai aconselhando pra pessoa não perder o tempo, né, então procura uma academia mesmo com mais tempo, vai fazendo seus anos de aula, se é aquilo que a pessoa gosta, e tá a garra."

Ter o dom não se confunde com ter garra, havendo mesmo uma oposição entre ambos, uma vez que o primeiro não exige esforço, é gratuito, não se adquire, não se aprende. Pode então parecer paradoxal que haja um curso de Coreografia, uma vez que as coisas não se aprendem e que, portanto, investimento, esforço ou garra são inúteis. Mas o formato da seleção é tal que o curso vai permitir uma identificação das dotadas.

"Mas tem gente realmente que não tem o dom pra coisa, não tem mesmo e você aconselha a pessoa a procurar outro ramo, pode ser da maquiagem, pode ser um professora de etiqueta, tudo isso elas podem ser, a não ser que não sejam dançarinas".

Quem não tem o dom, não está apta a tornar-se mulata profissional; deve, nesse caso, encaminhar-se a outras profissões.

As profissões são apreendidas, pois, a partir de uma classificação que tem por critério discriminante a vigência - ou não - do dom. O dom, por assim dizer, divide o universo profissional, ao qualificar e designar um ramo específico; ao mesmo tempo, pela negação, permite pensar o campo das outras profissões como que homogeneizado sob a égide da aprendizagem.

Esse campo seria o lugar natural de quem não tem o dom.

Tomando-se os dois campos do ponto de vista de uma comparação entre os profissionais neles incluídos, pode-se perceber que aqueles que tem o dom encontram-se invariavelmente numa posição privilegiada, pois somente eles podem, em princípio, também, aceder ao outro campo profissional, realizar as outras profissões, aprendê-las. Ter o dom significa, nesse caso, ter uma situação particular e especial que se concretiza em ter opções, ter a possibilidade de escolha, poder circular pelos dois campos que, juntos, congregam o universo das possibilidades profissionais.

Embora o dom da mulata não se apresente revestido de um caráter coercitivo, no sentido de ser algo que determina necessariamente a inserção profissional, não deixa de se apresentar, de toda forma, como algo que direciona, que encaminha a pessoa. Nesse caso, ter o dom e não propiciar sua manifestação é visto como um desperdício que poderia ser evitado. Mesmo porque o dom é elemento diferenciador das mulatas em geral, aquilo que transmuta uma mulata em geral, pensada como igual a qualquer outra, em mulata especial - mulata profissional (ii).

Inversamente, nada parece mais natural ao coreógrafo que todas as mulatas aspirem ao lugar especial e ao reconhecimento reservado àquelas que têm o dom. Ficaria assim explicada a grande procura do curso por aspirantes a mulata inscritas. Tendo o promoção sido amplamente divulgada e aberta

- isto é, acessível mesmo àquelas que não têm o dom, em razão da inexistência de qualquer seleção prévia -, formou-se um grupo que o professor considera bastante heterogêneo.

"Foi como se fosse uma vaga de emprego, prá quem quisesse se inscrever. Saiu no Globo, no Jornal do Brasil, no Dia, em toda a imprensa" (coreógrafo).

Mas se a inscrição no curso não esteve submetida a qualquer critério, o mesmo não acontece com a perspectiva de profissionalização: somente aquelas que têm o dom podem, realisticamente, almejá-la.

Encontramos aqui a mesma noção que a trabalhada na análise de outras categorias profissionais. Em seu trabalho sobre o futebol como profissão, Araújo (1980) encontra no dom - ou talento especial - e na personalidade elementos fundamentais na representação do segmento de jogadores profissionais por ele estudado.

Para esses jogadores, é o talento especial - ou dom - o elemento chave, norteador e definidor de sua opção profissional e de seu projeto, dentro de um certo campo de possibilidades (12). O dom constitui a condição primeira para que esse projeto possa ser visualizado e viabilizado.

"... o grande jogador já nasce com aquele negócio, porque se não nascesse, eu te dou um exemplo e pronto, mata a charada, se não fosse isso, esse dom natural, todo mundo ia querer ser jogador de futebol, há tanta gente aí tentando e não consegue porque, o que eu tenho de diferente que eles não possam ir lá dentro do campo e fazer o que eu faço. Então, o cara já nasceu com aquele negócio, e vai aprimorando a

parte física'..." (jogador de futebol. Apud. Araujo, 1980, p.31).

O dom aparece como algo natural, inato - embora não necessariamente hereditário. Pode ser aperfeiçoado, mas nunca ensinado ou transmitido. É raro e ninguém pode precisar sua origem.

As aproximações dessa representação de jogadores de futebol com aquelas encontradas entre candidatas a mulata profissional são muitas, particularmente no que concerne às características constitutivas do dom - gratuidade e naturalidade, caráter endógeno, inacessibilidade pela aprendizagem. Vejamos quais as diferenças, ou nuances.

Para os jogadores profissionais de futebol, uma das características centrais do dom é o fato de encontrar referência em uma habilidade específica (Araújo, 1980, p.29). Há uma ligação orgânica com a bola, extremamente personalizada: a bola, segundo este autor, é a extensão natural do talento ou dom do jogador. A diferença com a mulata é patente, uma vez que para esta o dom não se encontra mediatizado por nenhum objeto, concentrando-se exclusivamente no corpo: é o corpo que fala do dom. Se o corpo do jogador também desempenha papel relevante, ele é, porém, instrumento mediador de um dom que se atualiza no objeto bola. É pelos efeitos e movimentos provocados na bola que o dom do jogador é reconhecível: a bola no gol, a bola conduzida através do drible, tudo isso é o talento ou dom do jogador se atualizando (13). No caso da mulata, o dom se

materializa através, mas também diretamente no corpo. O corpo é simultaneamente meio/instrumento e objeto de manifestação do dom.

Becker (1971) também vai encontrar o dom no centro da auto-representação dos músicos profissionais de jazz. Para estes, o que define o músico é um "dom artístico misterioso", que, como no caso dos jogadores de futebol analisados por Araújo, não se pode ensinar - nem aprender.

O músico - através de sua ligação específica com o jazz - tanto quanto o jogador - com sua especial afinidade com a bola - distanciam-se das pessoas comuns ao criarem, por assim dizer, um universo próprio. Trata-se, nos dois casos, da atualização de habilidades específicas, de talentos especiais, que se debruçam sobre uma atividade determinada, promovendo uma adesão a um universo também determinado.

Segundo Becker, o músico de jazz vai encontrar na própria definição nativa do tipo de música que toca - jazz é termo que pode ser parcialmente definido como música que se executa sem interferência alguma da demanda de estranhos - a enunciação da autonomia, da indiferença que deve ter em relação aos outros, aos destituídos de dom.

"O sistema de crenças sobre o que são os músicos e o que é o público, se resume em uma palavra utilizada pelos músicos para referir-se aos estranhos a seu grupo (os marginais): 'square' ('quadrado'). Esse termo se refere ao tipo de pessoa que é o oposto de tudo o que é, ou deveria ser, o músico, e a uma forma de pensar, sentir e comportar-se (com sua expressão nos objetos materiais) que é o oposto do que os músicos valorizam" (Becker, 1971, p.84).

Para Becker, a categoria músico, centrada no dom, tem como referente marcadamente distintivo e oposto a categoria square. Os squares compreendem genericamente os não-músicos, destituídos de dom: público, empresários, em suma, os outros. Esse formato sugere que a identidade músico parece só pode se realizar plenamente entre pares, isto é, entre os tocados pelo dom. O público e o empresário representam, com efeito, a própria negação daquilo que o músico mais valoriza e que constitui o referente sobre o qual constrói sua própria identidade.

Quotidianamente vivenciada no exercício regular da profissão, a tensão da relação músico-square funda um processo de estranhamento e rejeição frente ao público, através do qual o primeiro tenta proteger uma identidade - construída positivamente numa relação entre iguais. Trata-se-ia, através de uma ruptura, mais ou menos abrupta, com os anseios e expectativas atribuídas ao público e ao empresário, de impedir que estes interviessem indevida e ilegítimamente em seu trabalho.

Assim, a apresentação musical é percebida basicamente sob o formato de um confronto entre dois universos de valores, no qual necessariamente ambas as partes, square - público e empresário - e músico encontram-se estruturalmente em oposição. Corresponder minimamente que seja às expectativas do square - o que não significa necessariamente uma adesão ao seu universo de valores - acarreta sérios problemas para a identidade do músico. Em consequência, a tensão da relação entre o músico e o

(seu) público se desloca para o interior da própria carreira do profissional do jazz, uma vez que o square, destituído do *"dom especial e da mais mínima compreensão da música ou da vida daqueles que o possuem"* (Becker, 1971, p. 87), está em posição de *"impor sua vontade: se não gosta do tipo de música que se está tocando, simplesmente não paga para escutá-la uma segunda vez"* (idem, ibidem, p. 87).

Destarte, o músico se vê sempre diante de duas opções que basicamente se excluem: manter sua *"estima e auto-respeito"* e, por extensão, aquela dos demais músicos, expressando-se de acordo com as crenças de seu grupo e optando pelas *"gratificações de uma conduta artística"*; ou tornar-se *"comercial"*, em troca *"das gratificações mais concretas de um trabalho contínuo, maiores ingressos e prestígio"* (Becker, 1971, p.89).

A condição de subordinação àquele que *"não entende nada de música"* e que reage *"de acordo com normas estranhas aos músicos e não respeitadas por eles"* (Becker, 1971, p.87) gera uma atitude consensual de *"intenso desprezo e desgosto pelo público de 'quadrados', por culpa de quem os músicos devem 'tornar-se comerciais'"* (idem, ibidem, p.89).

Essa demarche é bastante explicativa da caracterização do dom nesse meio profissional: para o músico de jazz o dom se apresenta como tendo a propriedade de só ser reconhecível por aqueles que o possuem. O square jamais poderá ser considerado apto a designar quem é um músico ou, em outros

termos, quem tem o dom, pois isso lhe é definitiva e completamente inacessível.

O fato é que a relação do músico de jazz com o público é percebida sempre como uma relação na qual o dom do músico está sendo, no mínimo, desconhecido e, por conseguinte, negado pelo público. O músico de jazz existe enquanto tal fora dessa relação; na verdade parece só poder encontrar-se e realizar-se plenamente quando, fora da relação com o square, exercita seu dom diante daqueles que, como ele, o reconhecem e podem apreciá-lo.

A longa incursão na análise dessas outras categorias profissionais nas quais um dom é percebido como elemento determinante (14), definidor de inclusões e exclusões, apresenta-se fecunda para se pensar e relativizar a maneira bastante particular como se dá a relação entre agentes e mulata, em particular a relação com esse agente específico - o coreógrafo - que toma como referência central o dom da mulata.

Pode-se dizer que o coreógrafo, assim como o empresário e o conjunto de outros agentes, é mediador da relação da mulata com o público e, como tal, antecipa as expectativas atribuídas a esse mesmo público. Assim é que o coreógrafo, comprometido com o entretenimento e satisfação da clientela, tematiza a importância do dom na caracterização de uma mulata profissional. Tal como o empresário - square - dos músicos de jazz, seu objetivo é agradar o público e multiplicar sua clientela. Mas pode-se dizer que a aproximação entre os

dois se dá exclusivamente nesse aspecto, pois ao empresário do músico de jazz, ao contrário do coreógrafo e empresário de shows de mulata, nunca é suposto sequer reconhecer o dom, nem tematizá-lo, menos ainda julgar um músico a esse respeito.

O coreógrafo desempenha o papel de especialista na identificação do dom da mulata, e sua avaliação tem como referência e critério fundamentais a reação e expectativa do público. Neste contexto, o dom da mulata se apresenta como algo cuja natureza e conformação dependem, a priori e constitutivamente, de um elemento externo ao próprio grupo de mulatas: o público. Pode-se dizer que para o coreógrafo (15) não há dom nem reconhecimento do dom fora da relação com o público.

Chega-se, assim, ao núcleo das diferenças que existem entre o dom tal como é concebido pelo professor de Coreografia e aquele que foi objeto de análise em Becker e, em certa medida, de Araújo. Isso porque o dom da mulata é pensado sempre como forma de interação que pressupõe uma reação ativa da platéia, essa reação constituindo-se, na verdade, prova de atualização/existência do dom. Trata-se de um dom que, como no caso dos jogadores de futebol e dos músicos de jazz, é manifestação de uma habilidade específica, mas que pressupõe, exige a presença de um público. Em outras palavras, o público não é mero espectador de um dom que se manifesta, mas elemento constitutivo e necessário a sua própria atualização.

Isso permite pensar que, no caso da mulata

profissional, o dom se vai atualizar numa situação exatamente inversa àquela do músico de jazz: apenas ocorre, por princípio, no exercício mesmo da interação com o público. O dom da mulata se apresenta, portanto, identificado a uma propriedade relacional, isto é, caracteristicamente afeita à interação com o público.

"Dom, eu acho que ser mulata, antes de tudo a pessoa tem que ser, apesar de ser mulata, tem que ser uma pessoa super profissional, ela antes de ser mulata, tem que ser uma dançarina, uma bailarina prá mostrar o trabalho dela, não de corpo que é o principal, tem que estar sempre bonita, sempre bem apresentada, bem falada, saber falar, saber conversar, saber se expressar com qualquer que seja a pessoa, trabalhar bem no palco, passar prá pessoas uma energia, uma coisa boa, porque, às vezes, tem meninas que entram em cena não passam aquela coisa, o que tem dentro" (coreógrafo).

A expressão do dom da mulata tem a forma de um passar energia, "passar uma coisa boa para o público", apresentando-se de forma irrecorrível através de uma configuração relacional; em outros termos: fora dessa relação esse dom parece não ter condição de expressão. O dom se expressa exclusivamente pelo efeito que produz e que configura a reação do espectador. Enquanto que no caso do músico de jazz, seu dom não pode ser questionado (ou reconhecido) pela insatisfação (ou satisfação) do público, no caso da mulata ocorre exatamente o inverso: é o público, com sua reação, quem avaliza/valida (ou recusa/invalida) aquelas que são dotadas e aquelas que não o são. Enquanto no caso do músico, o poder do público (e de seu representante, o empresário) é apenas o poder do dinheiro, no caso da mulata, o público e os agentes envolvidos no empresariamento do show (empresário, coreógrafo, etc) são

legítimos detentores do poder de discriminar em que consiste o dom e quais são as suas portadoras.

A mulata profissional é, portanto, aquela que colocada em relação com o público engaja numa interação que genericamente corresponde a "passar alguma coisa", "passar uma coisa boa", "passar uma energia", "passar o que tem dentro". É essa a habilidade específica que permite identificar a mulata que tem o dom: uma forma específica de interação que produza um efeito no público (16). É essa interação, e o efeito que deve produzir, que sintetiza a definição da ocupação - e qualifica o dom exigido por ela.

"Saber sambar" encontra-se ligado ao dom da mulata. Mas pode-se perceber que o coreógrafo, de certa forma, relativiza bastante essa aptidão, como que naturalizando-a. Para o ele, o "saber sambar" não é mais do que um saber implícito, necessário porém não mais que ponto de partida. Tanto assim que, para formar profissionais, entende ser necessário, em primeiro lugar, ensinar e deixar claro para as candidatas o lugar bastante relativo que sua aptidão para sambar pode ocupar nesse universo profissional.

"Eu acho que a mulata antes de tudo tem que passar por essa fase, é muito bom a escolinha, elas vão aprender de tudo, até serem respeitadas como em qualquer outra profissão, não é chegar ali e só samba. 'Eu não sambo não, eu sou uma dançarina, eu danço, eu sou uma bailarina, eu tenho curso, eu sou formada, eu tenho alguma coisa'. Eu acho que mulata tem que saber assim: não é chegar 'Eu sambo, eu sou mulata'. Não, antes de tudo ela tem que ter uma profissão, ou estude ou faça qualquer coisa, mas tenha postura, eu acho que minha visão de mulata é isso" (coreógrafo).

Pode-se dizer que a citação acima chega a ir além da relativização da importância do samba ou do *saber sambar* na caracterização da ocupação de mulata profissional, sugerindo uma certa irrelevância e desqualificação dessa aptidão, e mesmo associando-a a certas características de não profissionalismo. O samba aparece, na verdade, contraposto a várias das qualidades positivas associadas à profissionalização da mulata: "*ser dançarina*", "*ter uma profissão*", "*ter um curso*", "*ser formada*", "*ter alguma coisa*", "*ter postura*". É como se houvesse um ethos do samba que constituísse obstáculo a ser afastado para abrir espaço para um ethos propriamente profissional. É como se o samba estivesse contraposto à respeitabilidade - "*ter postura*" - que deve acompanhar todo e qualquer profissional (17).

Mas isso, evidentemente, não significa a expulsão do samba, mas sim o esforço de separar a prática do samba em si do conjunto de práticas e comportamentos sociais que são vistos como seu complemento quase inevitável. Assim, ao caracterizar uma verdadeira mulata, aquela que tem o dom, o coreógrafo irrecorrivelmente a retrata em posição de destaque no show e, não por acaso, exercitando a habilidade de sambar.

"São as mulatas as que entram e sambam mesmo e fazem acontecer no palco, deixam cair mesmo" (coreógrafo).

O público e sua reação reafirmam essa centralidade que o coreógrafo reconhece e tenta, contraditoriamente, relativizar/desvalorizar. Neste esforço, insiste repetidas vezes em que, por um lado, o sambar não é senão uma das muitas

maneiras de se realizar o dom da mulata e, por outro lado, é inviável um projeto de profissionalização que tenha no saber sambar - um *savoir-faire* específico - sua referência primeira e exclusiva.

Ao relativizar o *saber sambar* - não mais que uma das maneiras de expressão do dom - o coreógrafo percebe o dom da mulata como algo que se encontra disperso em um conjunto de qualidades, habilidades ou talentos. O dom da mulata inclui, mas não se identifica, com a habilidade da dançarina ou da sambista. Nesse sentido, é significativo que o coreógrafo não produza uma fala específica sobre, afinal, qual ou quais seriam as habilidades e qualidades de uma mulata tocada pelo dom, e que se satisfaça em lembrar que elas podem ser múltiplas e variáveis. Mais que isso, dependendo da mulata e da forma como ela combina os vários elementos constitutivos do dom, poderemos ter uma que seja excelente sambista e outra que praticamente não consiga fazer mais que alguns poucos e simples passos. O que importa é que a mulata profissional, aquela realmente dotada, é capaz de produzir o resultado esperado: uma interação determinada com o público, "*passando prá s pessoas uma energia*", cumprindo seu papel numa forma específica de sociabilidade.

Afirmando o dom da mulata sob uma dimensão marcadamente relacional, o coreógrafo enuncia uma e apenas uma característica que antecede e independe da relação com o público: ter a cor de mulata.

*P: "O que é a mulata prá você, o que é ser mulata?"
R: "Eu acho que quando se fala em mulata já está a coisa dita, né? (...) Bom, eu acho que ser mulata,*

antes de tudo a pessoa tem que ser, apesar da pessoa ser mulata, tem que ser uma pessoa super profissional" (coreógrafo).

É como se a cor de mulata falasse por si só, e em dois níveis. No primeiro nível o termo mulata fala da cor, porque em um de seus significados simplesmente designa uma cor: *"já está a coisa dita, né?"*. No segundo nível, menos evidente e mais sutil, fica sugerido que a característica cor da mulata, ao mesmo tempo, sinaliza ou é afeita àquela forma de sociabilidade e interação que constitui o eixo definidor da ocupação.

Nota-se, pois, um movimento de passagem ou deslocamento natural da cor para aquele tipo de sociabilidade. É interessante observar que esse deslocamento funciona também como elo de passagem (ligação) entre espaços: o espaço de estrito exercício da ocupação e seus arredores, e o espaço exterior ao exercício profissional. O que a citação acima sugere é que a mulata é mulata também fora do palco, estabelecendo não apenas com o público a forma de sociabilidade típica: sedução, no limite da disponibilidade. Se a vida imita o palco, o palco imita a vida, estando a unidade conferida pela único atributo irredutível e insubstituível dentre todos aqueles que constituem o dom: a cor de mulata.

Essa questão, apenas enunciada pelo coreógrafo, constitui o tema privilegiado pelo professor de Etiqueta, Postura e Vestuário, cuja visão será exposta na próxima seção. O importante a ser destacado aqui é o fato de o coreógrafo

indicar que a sociabilidade característica da mulata deve ser, senão parte de sua natureza, ao menos incorporada como uma segunda natureza, isto é, deve haver na mulata profissional uma unidade comportamental referida àquela sociabilidade que se reproduza no conjunto de seus espaços de circulação, uma continuidade comportamental que se apresenta, em essência, imune a variações contextuais ou espaciais, mesmo que esses mesmos contextos e espaços sejam, em outros níveis, percebidos como espaços separados: o comportamento da mulata, tal como é tematizado pelo coreógrafo, termina por operar uma continuidade entre o palco e outros espaços, isto é, entre o palco e a vida. Dessa forma, a mulata tem que *"mostrar o trabalho dela, não de*

corpo que é o principal, tem que estar sempre bonita, sempre bem apresentada, bem falada, saber falar, saber conversar, saber se expressar com qualquer que seja a pessoa, em qualquer lugar" (coreógrafo).

Embora essa sociabilidade seja, como foi visto, sempre sugerida e nunca muito bem definida em termos positivos, remetendo genericamente a uma interação ou tipo de interação na qual a mulata deve *"passar energia"*, o tipo particular de que é revestida pode contudo ser melhor captado pela negação. Assim é que, em termos negativos, isto é, no rol de defeitos e carências, o pior e mais grave, dentre todos os que possa apresentar uma candidata a mulata profissional é o de passar despercebida, ser ignorada, não chamar a atenção e portanto, não ser capaz de passar *"aquela energia"*, *"uma coisa boa"*. Com efeito, essa é uma qualidade ou característica priorizada, orientadora do processo de seleção de mulatas profissionais; e

de maneira tão evidente que chega a ser, de forma recorrente, uma característica completamente naturalizada pelo coreógrafo (como será visto posteriormente, também pelos outros agentes). Pode-se dizer que ser/estar apta a se engajar nessa forma particular de interação constitui o requisito fundamental. À exceção da cor, pré-requisito claramente enunciado - por já ser, por si só, considerada característica sinalizadora dessa mesma interação - não é relevante, do ponto de vista do coreógrafo, enunciar meios ou habilidades específicos que uma mulata profissional deve ter. Como vimos, não as especifica porque, na verdade, podem ser e são variáveis, desde que referidas àquele padrão de sociabilidade; mas também porque, de certa forma, são consideradas evidentes, dispensando pois descrições ou explicações para qualquer pessoa que seja - como eu - minimamente iniciada na cultura brasileira.

Estão aí alinhados os critérios que orientam o processo de seleção. Este ocorre segundo a concepção de que o talento e as qualidades - o dom - de uma mulata profissional só podem se exprimir e serem reconhecidos através da impressão e efeito que provocam no público. As aulas do curso de Coreografia constituem um momento ou contexto no qual as candidatas se apresentam no palco e o professor - ersatz e representante do público - vai reconhecer o dom. Além disso, também pelo fato de trabalhar com pessoas que "*não têm experiência alguma*", nem passaram por aprendizado algum, o curso é percebido como um lugar adequado à identificação do dom. Assim, apresentadas *in natura*, as candidatas não dispõem

de mecanismos artificiais.

"É a primeira vez das meninas, muitas são universitárias, sabe, tem outro tipo de trabalho. Trabalham em escritório, quer dizer, gente que nunca pegou o ritmo, nunca frequentou uma academia" (coreógrafo).

Se o dom é algo natural, melhor que o trabalho de sua identificação não corra o risco de ser despistado por artifícios porventura resultantes de processos de treinamento ou aprendizagem prévios.

A seleção se desenvolve em duas etapas. Na primeira, opera-se a inclusão/exclusão da candidata na ocupação - a identificação das dotadas separa as mulatas que serão profissionais do conjunto das aspirantes. Para o coreógrafo, esta operação é independente de quem faz a seleção, assim como, em certo sentido, das próprias candidatas, uma vez que o dom está posto - ou não - e será simplesmente reconhecido e verificado.

"Tem gente realmente que não tem o dom pra coisa, não tem mesmo e você aconselha a procurar outro ramo" (coreógrafo).

Em uma segunda etapa, o dom vai ser acionado para operar uma hierarquia interna, apresentando-se como qualidade diferenciadora. Em princípio, todas as mulatas profissionais têm o dom, mas há algumas que se destacam.

"Aqui todas são mulatas, todas são, mas tem as mulatas que já têm um certo tempo na noite, um certo tempo de trabalho que elas ganham papéis principais

na casa, mas todas chegarão lá junto com elas, só basta querer e saber, como eu falei: ser mulata, no meu pensar, estudar, conhecer técnicas novas" (coreógrafo).

Em relação àquelas que se sobressaem no grupo de mulatas, o dom é pensado como qualidade que foi desenvolvida, aperfeiçoada e, nesse sentido, o tempo e a experiência aparecem como elementos fundamentais. O aprimoramento do dom, ao contrário do dom propriamente dito, exige esforço, aprendizagem, tempo, dedicação e permite àquela que quer e sabe - "basta querer e saber" - uma ascensão na carreira. Da mesma maneira que é o dom o que permite o ingresso propriamente dito na ocupação e, conseqüentemente, na carreira, o aprimoramento do dom é o que vai calibrar/situar uma mulata nas diferentes etapas ou estágios da carreira profissional.

Da maneira como é percebida pelo coreógrafo, a carreira de uma mulata profissional apresenta basicamente dois níveis ou momentos bastante distinguidos: o corpo de baile ou coro e o solo.

O corpo de baile ou coro é composto de mulatas que, por serem consideradas equivalentes em termos de dom - isto é, nas quais o dom encontra-se pouco ou quase nada desenvolvido -, parecem constituir um grupo relativamente homogêneo. No coro estariam as mulatas que, por serem mais novas ou inexperientes, ainda não teriam desenvolvido o dom a ponto de se distinguirem.

Já as solistas são apresentadas como aquelas mulatas cujo dom desenvolvido, ou dom especial, faz jus a uma

apresentação individual. Ao contrário das coristas ou do balé que são, em certo sentido, intercambiáveis e equivalentes, a solista revela-se particularmente individualizada e singularizada. É como se o dom pouco desenvolvido das participantes do coro exigisse como contrapartida uma maior quantidade de mulatas que, somente reunidas e em cooperação (coreografia), conseguem realizar a contento sua parte, sempre secundária. Nesse sentido, a diferença entre coro e solo não é simplesmente quantitativa, mas também qualitativa. O coro se relaciona com o solo como um cenário, mero pano de fundo uniformizado sobre o qual se destaca a individualidade da solista. Simplesmente *"passando o que tem dentro"* - isto é, exprimindo sua singularidade ou o dom desenvolvido - a mulata solista se caracteriza por ser capaz de produzir, de uma forma individual e particularizada, um efeito de plenitude, de criação, de preenchimento e de transformação do palco que as coristas, na melhor das hipóteses, só produzem cooperativamente.

"Tem as meninas que fazem solo, se apresentam individualmente, já estão acostumadas, já têm um certo tempo na noite, fazem o palco, sozinhas elas transformam o palco, sozinhas enriquecem o palco, sozinhas" (coreógrafo).

Pode-se dizer que a solista é aquela que encarna o modelo da mulata profissional, modelo que se realiza/atualiza numa figura individualizada e singularizada. Nesse sentido, referindo-se às solistas, em oposição às coristas, o coreógrafo afirma: *"elas são as mulatas, mulatas mesmo"* (18).

Essa afirmação pode ser lida em um duplo sentido: as solistas são as que têm a cor de mulata; as mulatas profissionais idealmente são as solistas. O primeiro sentido remete a uma classificação por cor que coloca automaticamente a profissional em questão em um lugar determinado na estrutura do show. O coreógrafo indica a existência de uma classificação por cor que norteia a alocação interna de profissionais nos diferentes números do espetáculo e, defendendo sua pertinência, critica que seja menos rigorosamente aplicada por outras casas de show.

"... temos assim meninas que não chegam a ser mulatas mas fazem parte do corpo de baile, como têm em outras casas também, porque aqui no DD já é mais pra cor escura, mas tem outras casas que já aceitam gente, modelos, mulatas claras, que tomam o lugar das mulatas aqui do DD. Lá é diferente, elas que aparecem mais do que as mulatas, mas aqui o caso é mulata mesmo" (coreógrafo).

Dessa forma, a mesma classificação por cor que admite mulheres não mulatas de cor no corpo de baile ou coro, simultaneamente impede seu acesso aos quadros solo. Nota-se que essa restrição quanto aos quadros solo - "aqui o caso é mulata mesmo" - é percebida como uma maneira de afirmar a própria identidade dessa casa de show, comprometida em evitar a descaracterização do show de mulatas.

"Quando é um samba, de um quadro que pede negros essas coisas, o principal é mulata, agora quando faz parte de um corpo de baile, que entra um grupo que está dançando em cena, fazendo uma coreografia, dependendo do quadro pode ser até uma pessoa mais clara. Temos um quadro aqui de Iemanjá na casa que tem pessoas claras que podem fazer o balé, que participam do balé e são pessoas claras" (coreógrafo).

A única função no show na qual a cor parece não ter especial relevância é a de modelo, função limitada a um único quadro no qual a verdadeira vedete é a fantasia. A importância da modelo restringe-se a valorizar e exibir a fantasia, suportando com elegância e desembaraço as pesadas vestimentas de destaque de escolas de samba, geralmente premiadas nos desfiles oficiais. Essas fantasias, por seu volume, quantidade de plumas, pedrarias e incômodos adereços, tornam bastante dificultados os movimentos, que no caso da modelo estão praticamente limitados ao caminhar. Embora uma mulata de cor possa exercer a função de modelo, uma modelo, em princípio, não está apta a substituir, ainda que numa emergência, uma mulata.

"As modelos aqui são mais as que fazem fantasia, destaques, as roupas, geralmente são esses papéis de fantasia. Aí pode ser uma mulata e pode ser até uma branca prá fazer esses papéis" (coreógrafo).

A modelo se diferencia da corista e da solista por várias características. Ao contrário das duas últimas, a primeira não é pensada como um momento ou estágio na carreira de mulata profissional, mas como uma função e um tipo a parte, bastante secundarizado, no interior do show (19). É um tipo que se caracteriza por "fazer fantasia", no sentido de desfilar, durante um certo número de shows, uma determinada vestimenta carnavalesca. A função de desfilar se repete mas a fantasia pode variar.

Se a modelo serve à fantasia, no caso da mulata ocorre o inverso. O vestuário típico da mulata, em particular

da solista, é mero acessório - geralmente um sumário biquini com franjas - que deve valorizar, cobrindo minimamente, o corpo. Ele serve à mulata na medida em que mostra o que a "mulata tem", revelando seu dom. Enquanto a modelo "faz fantasia", isto é, se adequa/exibe uma fantasia, a mulata exhibe-se a si própria, sendo sua roupa e adereços mera decorrência funcional. O tipo configurado pela modelo é composto essencialmente pela vestimenta ou fantasia; o tipo da mulata, ao contrário, aparece definido nela mesma, na cor, no corpo, na sensualidade, na forma de sociabilidade ou interação com o público.

A primazia, no conjunto do curso, das aulas de Coreografia, assim como a posição estratégica ocupada pelo respectivo professor conferem um interesse particular a sua visão da profissão e do próprio curso. Como vimos, é nestas aulas, e a partir da intervenção dos responsáveis por esta disciplina, que o conjunto do curso pode ser visto como um processo essencialmente seletivo. Em segundo lugar, foi possível identificar a natureza e os critérios de uma seleção que, na verdade, se exerce no curso, mas não através dele. Não são o desempenho, a dedicação ou os progressos obtidos por cada aluna que decidirão pela sua inserção - ou não - na profissão. O dom, algo que não pode ser ensinado nem aprendido, algo que já vem com a pessoa, decidirá do destino de cada uma das alunas.

Vimos igualmente como é construído esse dom, de que forma se diferencia de noções similares vigentes em outros universos profissionais. Essencialmente, o dom da mulata se atualiza numa manifestação imediata de seu corpo e nas reações que esse exercício corporal é capaz de provocar num público. Verificamos, ainda, que a reação esperada/desejada está associada a certas representações do que é a mulata na cor, de sua suposta (esperada) propensão a expor-se em uma interação que sugere, sempre, disponibilidade sexual. O corpo se impondo, sem mediações, "passando uma energia" nunca qualificada mas sempre entendida como energia sensual, em que o samba ou a dança são meios necessários mas não suficientes.

Se o dom aparece como um conjunto de atributos que podem se combinar em variada proporção, ele está ancorado, ou melhor, nucleado na cor, atributo indispensável. Ser mulata profissional é, antes de tudo, ser mulata na cor, e, conseqüentemente, comportar-se como mulata, seduzir como mulata, passar energia como só as mulatas sabem (e podem) fazer. Desaparece assim, a separação entre profissão e existência, entre palco e vida, separação que constitui o núcleo central das preocupações do professor de Etiqueta, Postura e Vestuário.

1.3. Vida e profissão.

A disciplina Etiqueta, Postura e Vestuário é apresentada, pelo seu professor, como exercício de transmissão de formas de comportamento e sociabilidade adequadas ao universo social, cultural e profissional a que pertence ou quer aceder uma pessoa (20). Considerando a existência de um universo social colocado como meta (ou objetivo), etiqueta e postura, corretamente absorvidas, constituiriam instrumentos fundamentais de um processo adaptativo do qual depende o sucesso.

O professor, há vários anos trabalhando na Assessoria Técnica às Empresas/ATE do SENAC, fala de suas aulas como resultado de um esforço de adequação de sua visão do que devem ser os ensinamentos de Etiqueta e Postura à realidade e às necessidades das mulatas.

De uma forma geral, Etiqueta e Postura são apresentadas como conjunto de "regras iguais para todos", independentemente da ocupação exercida.

"Não existe a etiqueta e a postura para secretária, recepcionista, dançarina, etc, a etiqueta é igual para todos" (professor de EPV, durante aula).

Embora afirme que etiqueta e postura codificam normas de conduta para todos, o professor, sem se dar conta, cita

apenas profissões femininas: secretária, recepcionista, etc. Dessa forma, passa em branco, ou melhor, naturaliza o fato de que são as mulheres que devem ser educadas (no seu caso, formadas, ensinadas) para assumirem determinadas posturas e *modos* frente ao(s) outro(s): o(s) homem(ns). Como será visto mais adiante, essa dimensão é, de certa forma, teorizada pelo professor, quando vê na etiqueta e postura femininas, uma técnica de administração das interações inter-sexuais por parte da mulher (21)

Mas a importância específica da etiqueta e postura, reconhece ele, varia grandemente conforme o universo profissional em questão. As profissões em geral são classificadas em "tipos", segundo o "ambiente" ou "universo profissional" englobante, o que remete conseqüentemente a diferentes propostas de ensino dessa disciplina.

"Cada curso tem a sua proposta. Então o curso que eu dou para alunos do SENAC, para meninas de treze, quatorze anos, é profundamente diferente daquele que eu dê, por exemplo, para as secretárias do metrô, é um tipo. É como foi agora em relação às mulatas do DD, é um outro tipo" (professor de EPV).

Atribuindo às alunas uma *identidade social virtual* (22) e apontando dificuldades para a compatibilização entre essa categoria de pessoas, o ambiente social e a ocupação propriamente dita, vai tematizar prioritariamente dois elementos: de um lado, o tipo de universo ou ambiente no qual está situada a ocupação e, por outro lado, o tipo de pessoa que caracteristicamente é uma mulata profissional.

Para a mulata profissional, o manejo de normas e regras comportamentais é de importância crucial. Mais necessário que em outras profissões, ele deveria, inclusive, ser o principal requisito em processos de seleção. Em primeiro lugar, porque estando incluídas no "meio artístico", as mulatas se vêem confrontadas a acentuadas e específicas exigências.

"Tem que se adaptar à necessidade delas - mulatas -, no caso delas a etiqueta e postura para pessoas que se propõem o mundo artístico, e eu acho que as pessoas que se propõem o mundo artístico têm que ter 40% de talento e 60% de comportamento, mas a maioria confunde isso". (professor de EPV).

Pode-se entender essa fala como tentativa de auto-valorização, acentuando a importância de suas aulas e de seus ensinamentos em relação às outras disciplinas, invertendo a hierarquia estabelecida que confere prioridade à Coreografia. Do comportamento, e não do dom - leia-se, da aula de EPV, e não da aula de Coreografia - é que depende, em primeiro lugar, o sucesso da mulata profissional.

Inserida no universo artístico, como todo "artista", *"vive dentro de uma sociedade, vive basicamente*

"em relação ao público, então o comportamento dele não é só no palco. Então o que faz o acesso ao público é o comportamento dele, o comportamento ideal, esse comportamento que se estuda em Etiqueta e Postura."

Como "artista", a mulata profissional tem e deve ter necessariamente como referência primeira "o público", o "acesso ao público", "a relação com o público". Seu trabalho constitui prestação de serviço - genericamente dançar e apresentar-se por

dinheiro - que, como tal, tem a característica de colocar um indivíduo face ao consumidor final do produto de seu trabalho, ou seja, o cliente para o qual realiza o serviço, configurando um contato ou relação que pode ser mais ou menos direto ou pessoal (Cf. Becker, 1971, p.81).

A relação da mulata com o público é apresentada em duas dimensões bastante diferentes. A primeira remete ao palco, lugar de uma relação com o público pautada pelo "*talento*", pelo "*corpo escultural*", relação que se dá através de uma coreografia. A segunda dimensão, a "*relação com o público que ocorre fora do palco*", bastante mais complexa e problemática, envolve tanto a interação com o público propriamente dito quanto com os empresários.

Na visão deste agente, a especificidade da ocupação da mulata profissional, assim como a natureza dos problemas ligados à profissionalização, decorrem da maneira bastante particular como se dão as articulações entre essas duas dimensões constitutivas da relação com o público. Seguindo na mesma linha de seu colega coreógrafo, o professor de EPV define a ocupação como uma forma particular de interação social. Mas enquanto aquele identificava esta interação com a que se realiza a partir e no momento da exibição (no palco), este considerará uma outra dimensão (ou momento), que ocorre fora do palco.

As duas dimensões ou momentos separados da prática profissional da mulata, no entanto, estão estreitamente

relacionados:

"Para continuar a haver sucesso dentro do palco tem todo um comportamento fora, tem todo um comportamento perante o público em geral, todo um comportamento perante os empresários, comportamento em reuniões sociais. Como artista, basicamente todos os contatos iniciais são feitos durante uma reunião social, então, no caso das mulatas, não adianta elas terem um corpo magnífico, escultural, fazerem uma coreografia perfeita de um espetáculo, se elas não têm postura nenhuma perante um cliente, perante um empresário, perante a quem vai contratá-las. Principalmente importante é o comportamento fora do palco".
(professor de EPV).

Para se chegar ao sucesso, o "comportamento ideal fora do palco" é necessário e complementar: agencia e está a serviço da continuidade do sucesso no palco. Tanto o ingresso quanto o exercício da ocupação passam pela necessidade contínua de acesso àqueles que potencialmente podem oferecer emprego - os empresários -, o que ocorre geralmente em "reuniões sociais" com as quais a mulata não está devidamente familiarizada. Daí a grande importância atribuída ao "comportamento fora do palco", à "postura" em espaços e situações extra-palco, espaços sociais distantes de seu espaço social de origem. Nesse primeiro nível, para se chegar ao sucesso, o palco e fora devem manter uma estreita relação de complementaridade.

Num segundo nível, a relação com o público ou comportamento ideal fora do palco apresenta-se funcionalmente associado àquele no palco, consistindo sua funcionalidade em desfazer confusões ou contra-sinalizar mensagens. Para o professor de EPV, o comportamento ideal fora do palco não deve ser repetição, adaptação ou complementação do desempenho no

palco - em que a mulata atualiza seu dom. Ao contrário, deve produzir um efeito de certa maneira neutralizador das mensagens veiculadas ao público desde o espaço do palco. Trata-se de um comportamento complexo, que não pode ser uma negação pura e simples da postura de palco, devendo ambigualmente reter alguns elementos e descartar outros. De toda forma e apesar da ambiguidade, o comportamento fora do palco deve postular-se e afirmar-se como descontinuidade em relação ao palco (23).

Pode-se dizer que o comportamento fora do palco teria prioritariamente a função de contrabalançar uma postura de palco que é marca da ocupação e se apresenta como expressão do talento da mulata. Se no palco, através da exposição do corpo e de uma sensualidade exacerbada, a mulata como que desenvolve formas de sedução que devem sugerir disponibilidade sexual - o que fica claro, inclusive, por ser considerado normal que membros da platéia busquem tocar partes de seu corpo -, fora do palco seu comportamento deve ser regido por outras regras.

"As mulheres que trabalham em palco ainda são confundidas pelo público masculino, principalmente a nível de vedetes, que fazem toda uma coreografia no mais das vezes insinuante e o público masculino confunde as coisas e vai fazer outras propostas e, então, tem que ter outro comportamento, o de saber realmente colocar, no caso, o homem no seu lugar" (professor de EPV).

Fica claro, pois, que para se caracterizar uma profissional, a postura de palco não deve primeiramente, de maneira alguma, ser reproduzida fora do palco. As relações apontadas entre palco e fora têm, na verdade, como ponto de partida ou pressuposto fundamental, uma separação efetiva entre

essas duas esferas. Esferas separadas na qual a segunda deve corrigir a primeira, já que a "postura ideal fora de palco" apresenta-se como uma reação defensiva frente àquela de palco, isto é, uma postura reativa que visa fazer face aos efeitos produzidos naquele espaço.

Além disso, é necessário destacar que essa postura fora do palco se apresenta como algo que deve ser explicado e ensinado às mulatas, pois é percebida pelo professor como uma postura que vai contra a tendência natural predominante de "confundir" ou indistinguir espaços e comportamentos, isto é, tendência a reproduzir fora do espaço do palco a mesma postura na relação com o público.

É necessário destacar, na visão do professor, a idéia de que a *confusão* que permeia a relação da mulata com o público - e vice-versa -, e que remete a uma *confusão* entre espaços ou esferas, resulta do desempenho equivocado do papel feminino dentro de um determinado padrão de interação entre os sexos. O público, que como foi anteriormente observado inclui tanto empresários quanto clientes, apresenta aqui uma unidade consubstanciada no exercício do papel sexual masculino: *público masculino*. A relação da mulata-mulher com o público-homem é pensada a partir de um padrão de interação entre os sexos no qual encontram-se assim diferenciados e esboçados os papéis masculinos e os femininos:

. papel masculino: tendencialmente sempre quer aprofundar o "grau de intimidade" na interação com a mulher -

papel ativo;

. papel feminino: regulador, calibrador do grau de aproximação/distanciamento na interação com o homem - papel passivo, reativo.

O problema residiria na abdicação, por parte da mulata, dessa função reguladora do grau de aproximação na interação com o público masculino, implicando, naturalmente, em acentuação do "grau de intimidade". Se isso ocorre, segundo o professor, é porque as deficiências reguladoras e a ausência de limites que constituem a marca do comportamento da mulata caracterizam uma excessiva disponibilidade frente ao sexo oposto.

"Como eu falo sempre em Etiqueta e Postura, a etiqueta pode colocar essa pessoa no seu lugar: desde as aulas que eu falo sobre saudação, a mulher sempre é que dá o grau de intimidade. Então se ela vê o homem estendendo a mão, deixa o homem com a mão no ar. É isso que eu digo a elas. E a tendência é sempre ir mais além: estendem a mão e ela não sabe o que faz e estende também a mão, ele vem e dá um abraço e, então, ela não sabe o que faz e dá um abraço e vai dando beijinhos e ..., não é? Então, é o comportamento, para esse curso a proposta foi essa mesmo (...) chegar às informações que elas precisam" (professor de EPV).

A abdicação do papel calibrador ou regulador implicaria, na verdade, em um comportamento revestido de uma conotação de papel ativo na interação. O comportamento da mulata seria marcada por uma forma "exagerada" de exibição, que cria um efeito de disponibilidade excessiva em comparação ao papel feminino padrão. Encontra-se longe, portanto, de ser percebido como comportamento passivo, posto que é sua ação - a

coreografia insinuante da mulata - que é suposta anteceder e provocar o assédio do público masculino. Esse último apresenta, em certo sentido, um comportamento reativo, provocado por uma incitação. Nesse formato de interação, aparentemente, fica a sugestão de uma certa relativização das posições masculino-ativo/feminino-passivo: em lugar de uma administração das iniciativas e intenções masculinas, evidencia-se na mulata, antes de mais nada e principalmente, a sua própria iniciativa ou papel ativo, na forma de incitação do público masculino.

O papel masculino apresentar-se-ia, em princípio, como invariável, apontando sempre na mesma direção; a tendência natural das mulatas, por sua vez, constituiria uma maneira característica de uma mulher fomentar/administrar/regular o invariável papel masculino, isto é, o sempre progressivo assédio sexual do homem. Este comportamento especifica-se, em relação ao papel feminino modelar, ao revestir-se de ativa disponibilidade - de excessiva iniciativa na interação com o homem. Mas pode-se dizer que essa conotação de papel ativo não desqualifica ou substitui o papel masculino, atuando antes no sentido de corroborar e fomentar o que constitui a tendência nuclear daquele papel.

Vê-se portanto que o comportamento da mulata não é apresentado como um comportamento que subverta os papéis sexuais tradicionais, capaz de ameaçar a caracterização nuclear do comportamento masculino. Pelo contrário, ele parece reiterar o papel masculino e suas tendências comportamentais. O mesmo poderia ser dito em relação ao que é considerado o papel

feminino *normal*. Mas, de toda forma, o comportamento da mulata revela-se suficientemente destoante do comportamento feminino ideal ou modelar para caracterizar um determinado tipo feminino.

Encontra-se implícita nessa formulação a existência de um comportamento típico da mulata, por assim dizer *natural*, cuja marca característica é uma tendência ao *exagero*, comportamento afeito a uma sociabilidade caracterizada por um extrovertimento excessivo, com uma tendência ao desabrimento e à disponibilidade desregrada. Reencontra-se aqui a mesma avaliação que conduziu a coordenadora do curso a administrar cuidadosamente a relação das alunas com jornalistas (cf. 1.1). Esse comportamento, que sempre pecaria pelo excesso, abusa da exibição e da insinuação diante do homem, serve como referente para uma tipificação do que vem a ser a mulata. Pode-se dizer, portanto, que há um comportamento típico que se espera de uma mulata (24) e que esse comportamento simultaneamente informa o que seja uma mulata.

A expectativa de que a mulata se comporte de determinada maneira e, simultaneamente, a presença de uma imagem de mulata que se constrói a partir do comportamento esperado, podem ser entendidas à luz do que Goffman em seu estudo sobre estigma chama de uma informação social - "*informação sobre um indivíduo, sobre suas características mais ou menos permanentes, em oposição a estados de espírito, sentimentos ou intenções que ele poderia ter num certo momento*" (Goffman, 1988, pp.53-54). Além disso, essa informação possui a

característica de ser "*reflexiva e corporificada*", ou seja, "*é transmitida pela própria pessoa a quem se refere, através da expressão corporal na presença imediata daqueles que a recebem*" (idem, ibidem, p. 53).

Essa *informação social* se diferencia, portanto, de outras informações referentes àquilo que, segundo Goffman, no indivíduo é considerado momentâneo ou conjuntural. Dessa forma, pode-se considerar o comportamento caracterizado como comportamento típico da mulata como uma *informação social* relevante. Ela é reflexiva e corporificada, é transmitida através de signos e, mais especificamente de signos que, por serem "*acessíveis de forma frequente e regular*", por serem "*buscados e recebidos habitualmente*", "*podem ser chamados de 'símbolos'*" (Goffman, 1988, p. 53).

Pode-se dizer que a apresentação típica ou o comportamento da mulata nos shows aciona de forma frequente e regular alguns *símbolos* que são buscados e recebidos habitualmente, e que remetem, como foi visto, a um papel feminino provocador, isto é, que excede na exibição, na insinuação, vindo, desta forma, efetivamente confirmar a *informação social* a respeito da mulata. Com efeito, uma mulata se transforma em uma mulata profissional somente se e quando ela for capaz de transmitir e acionar na relação com o público alguns *símbolos* relacionados à *informação social* através da qual ela é reconhecida pelo público como mulata, como verdadeira mulata. Quando uma mulata não é capaz de manipular esses *símbolos* e veicular essa *informação social*, surge uma

discrepância entre sua *identidade social virtual* e a sua *identidade social real*, e fica inviabilizada a passagem de mulata a mulata profissional.

É, pois, no palco que a mulata realizaria sua natureza, já que é tido como parte dessa natureza a tendência ao extrovertimento, disponibilidade, exibição. A atuação no palco seria, nesse caso, menos representação que apresentação, expressão espontânea e natural da mulata. Ao contrário, no espaço fora do palco, segundo o professor de EPV, a natureza da mulata e os símbolos que a informam não deveriam se exprimir livremente.

É como se, para esse professor, a *informação social* veiculada fora do palco tivesse por objetivo a quebra do "*retrato global coerente*" (Goffman, 1988, p. 53) construído a partir das expectativas do público e representado no palco. Os ensinamentos de EPV - "*não a postura de palco, mas postura geral para 24 horas por dia*" (professor de EPV) - podem ser pensados como uma aprendizagem estreita e diretamente vinculada à familiarização e veiculação daquilo que Goffman chama de "*símbolos de prestígio*" - isto é, símbolos ligados a uma "*pretensão especial a prestígio, honra ou posição de classe desejável - uma pretensão que não poderia ter sido apresentada de outra maneira ou, caso o fosse, não poderia ser logo aceita*" (idem, ibidem, p.53).

Nesse sentido, os *símbolos de prestígio* se contrapõem a outros *símbolos* que têm como efeito uma desvalorização do

indivíduo. Dentro dessa lógica, como transmissão de *símbolos de prestígio* podem ser considerados os ensinamentos a respeito das posturas em geral (25), "o vestuário adequado ao biotipo e às diferentes situações sociais", "a simbologia das cores", "os perfumes e os odores", "o comportamento à mesa", "os cumprimentos", "a sociabilidade em reuniões sociais", "a arte da conversação", "a utilização correta da linguagem" e os "temas proibidos". Embora bastante diversificados, todos esses elementos apresentam em comum a característica de fazer parte de um corpo de informações e normas estranhas ao ambiente de socialização primária, isto é, regras e maneiras supostas até então estranhas ou desconhecidas das alunas, e de cuja incorporação dependeria a veiculação de uma *informação social* adequada a um novo meio social. Cada um desses elementos funciona efetivamente como um *símbolo de prestígio* na medida em que são pensados como comprometidos com a veiculação de signos que não se encontram identificados à própria posição de classe, mas a uma posição de classe desejável.

Além de *símbolos de prestígio*, estes comportamentos adquiridos são também, simultaneamente, *signos desidentificadores*, isto é, signos que tendem "real ou ilusoriamente a quebrar uma imagem, de outra forma coerente, mas nesse caso numa direção positiva desejada pelo ator, buscando não só estabelecer uma nova pretensão mas lançar sérias dúvidas sobre a identidade virtual" (Goffman, 1988, p.54).

é interessante, portanto, observar que a mulata ao

natural é considerada comparativamente mais adequada ao palco do que aos espaços fora dele. Isto é, não é no palco, mas fora dele, em suma, na vida, que a mulata deve incorporar outros símbolos - de *prestígio e desidentificadores*- que veiculem uma outra *informação social*.

Coerente com a visão expressa em nossas conversas e entrevistas, o professor de EPV insistiu, durante suas aulas, na importância da separação entre palco e vida, enfatizando a necessidade de posturas e comportamentos diferenciais nesses dois universos. Essa distinção foi vista por ele como uma tarefa difícil e espinhosa, dado que, em sua opinião, é característico do exercício da ocupação uma relação bastante ambígua com o público também fora do palco.

Mas a maior dificuldade que o professor afirma ter encontrado para inculcar nas alunas essa distinção foi a "*origem popular das meninas*". Tal convicção desalentou o professor quanto às expectativas de absorção de seus ensinamentos pelas alunas.

O professor de EPV vê-se como aquele profissional que deve trabalhar o grande dilema da ocupação: o fato de haver nesse meio ocupacional uma indistinção ou "*confusão*" entre espaços e comportamentos que, por princípio, deveriam ser diferenciados - no palco e fora dele. É como se nessa ocupação a "*postura de palco*" tivesse uma tendência a se deslocar e contaminar outros espaços, o que constituiria uma fonte inesgotável de "*confusões*". Ao mesmo tempo, as *meninas*

partilhariam de um mesmo gosto ou afinidade que as levariam a copiar o tipo "vedete".

"A maioria das mulheres, quer dizer, a mulher de modo geral, ou melhor, as alunas assim tipo do Senac, elas copiam muito tipo as vedetes. Por exemplo, como eu digo, não se usa bracelete por cima de luva, mas tudo bem, no palco é roupa palco, é roupa show. Então a mulher vê a vedete no palco de luvas com pulseira e ela se veste assim. Agora, ela desconhece que essa própria vedete jamais vai, ou não deveria, se vestir assim. Ela passa a imitar a artista e não distingue que aquilo tudo é uma postura de palco no palco" (professor de EPV).

Se os artistas em geral tenderiam a posturas afetadas e de rejeição do contato direto, que acentuam o distanciamento com o público - comportamento conhecido como *estrelismo* -, as mulatas, inversamente, assumiriam posturas excessivamente favorecedoras da aproximação - inclusive íntima - com o público. Nesta visão, enquanto o artista em geral transfere para fora do palco a situação de isolamento e distância que caracteriza uma representação/apresentação artística, a mulata transferiria para fora do palco o exercício de sedução e sugestão de proximidade que constitui a própria essência de sua performance. Para o professor, os dois cometem o mesmo erro - confundir palco e vida; mas com consequências absolutamente diversas: o *estrelismo* gerando excessiva barreiras com o público, a exagerada aproximação gerando confusões entre a disponibilidade sexual insinuada no palco e a efetiva disponibilidade sexual fora dele.

"O artista tem que se conscientizar que fora do palco ele é uma pessoa como outra qualquer". O remédio para as duas

manifestações contrárias de uma mesma e inadequada administração das duas esferas - palco e vida - é um só. Não esquece, porém, o professor, de insistir sobre a maior gravidade da confusão palco-vida para a mulata, pois afinal de contas, neste caso, uma outra confusão se superpõe: a da profissão mulata com a prostituição.

"No caso das mulatas do DD o que elas vendem é o show. Então eu acredito que todas, eu prefiro pensar assim, se pretendem a uma formação de palco. Agora o problema é que essas moças todas, a grande maioria, como eu falei, é de uma origem muito humilde, e elas... (...) Eu acredito até que elas chegam bem intencionadas porque elas buscam uma arte, um talento, enfim, uma carreira, mas em virtude dos baixos salários elas são levadas à prostituição para sobreviverem... Então ficam falando que mulata é profissão, não sei em que profissão elas poderiam ser encaixadas" (professor de EPV).

É a própria profissão mulata que começa a se diluir em outras - "não sei em que profissão elas poderiam ser encaixadas", exclama a certa altura. Por essa indistinção, a mulata profissional passa a ser situada de maneira bastante ambígua no universo das profissões. Além de confundir a comercialização da pessoa e da personagem, haveria uma pressão bastante difusa, exterior, no sentido de reiterar essa confusão. Pressão, por um lado, do próprio ambiente, da noite, que opera uma ligação com a prostituição.

"Já como uma profissão, é uma profissão muito ligada com a prostituição, sempre foi, essas moças que trabalham em strip-tease, em casas noturnas, com shows... (...) Esse é o problema da vedete, da mulher que trabalha à noite. Mas o que eu acho é que esse grupo de mulatas, dentro do contexto geral da noite, das vedetes, tudo empurra" (professor de EPV).

Esta relação funcional da profissão com a prostituição estaria expressa nas categorias, opostas e complementares, ganhar (salário) e faturar (michê). O ganho, auferido na profissão mulata, seria complementado pelo que as mulheres faturam, na prostituição. Do ponto de vista do empresário, sempre segundo o mesmo informante, haveria uma lógica estritamente econômica a presidir tal relação:

"Eles pegam moças talentosas, fazem um curso rápido e fazem um contrato e lhes pagam um salário mínimo. As vezes um pouco mais, fazendo mais do que dois shows, mas não passa de dois salários mínimos. Aí que eu volto ao lance da prostituição, prostituição tipo por baixo. Porque se pagam pouco aí podem alegar: "mas vocês faturam", e nas entrevistas (26) algumas meninas disseram que ganham x mas faturam y, muito mais. Quer dizer, faturam onde? Nas próprias entrevistas elas, algumas mulatas profissionais, disseram que ganham x mas faturam y, donde se conclui que o baixo salário já subentende essas "comissões". Eles na casa pagam um fixo e com isso elas jamais poderão viver, normalmente são pessoas humildes, moram distante, têm problemas de locomoção pela madrugada, muitas vão morar em vagas onde moram várias moças e onde uma passa a induzir as outras a faturarem, e aí que caem na prostituição" (professor de EPV).

Embora em vários momentos o professor faça menção à "origem humilde", faz questão de isolar esta origem da prática da prostituição. Segundo ele, é a profissão mulata, especificamente, que facilita, favorece, induz, em certo sentido obriga - pelos baixos salários - à prostituição:

"Se fossem prostitutas natas se limitariam a ser prostitutas, não iriam perder tempo de ensaio, perder noites de palco podendo faturar mais na prostituição. Porém eu acho que é uma profissão que induz até. As vezes uma moça humilde desenvolve um talento num curso desses, vai para o palco, porém não consegue sobreviver com o salário pago e tem ali, de bandeja, está em vitrine, estão em oferta... Então acredito que seja uma indução quase à prostituição, é como se

dessem todos um empurrão, tudo empurra... Então tem que ter uma formação muito sólida para que essa formação supere a dificuldade financeira, a sobrevivência" (professor de EPV).

Do ponto de vista das mulatas, a necessidade, de um lado, e o clima moral que caracteriza a noite, de outro, explicariam a sua adesão a esta combinação ganhar/faturar (salário/michê). A lógica econômica que atravessaria as relações entre as mulatas e o empresário, entre o ganhar e o faturar, estaria na origem de um inversão nas escalas de remuneração no interior da própria carreira: mesmo as maiores estrelas tenderiam a ganhar pouco, porque o destaque que lhes é conferido pelo show tenderia a elevar seu preço de mercado enquanto prostituta, permitindo-lhes faturar mais (27).

"Acho até que as primeiras bailarinas devem ganhar irrisoriamente, mas têm chance de faturar muito mais por fora, porque teriam mais condição de se expor e de se valorizar mais junto aos clientes em termos de prostituição. Ela é a primeira bailarina, ela então cobra a sua noite x; a outra, já a de terceiro plano, aparece lá atrás, então já deve ter uma outra cotação. Já há uma cotação, então elas devem chegar talvez a primeiro plano, tudo bem, pela gratificação de talento, de artista, mas também porque a sua cotação fora, na prostituição, deve ser maior" (professor de EPV).

Note-se, pois, que a prostituição não aparece como simples extensão possível da profissão de mulata. As duas ocupações, segundo o professor de EPV, se articulam e interpenetram, de tal modo que a posição de solista, momento privilegiado de qualquer carreira artística, corresponderia a uma remuneração contraditoriamente baixa. Por esta leitura, a separação entre palco e fora do palco, colocada pelo professor

como norma e objetivo máximo de seus ensinamentos, estaria estruturalmente impossibilitada pela unidade, não apenas comportamental, mas sobretudo econômica, da vida no palco (profissão de mulata) e da vida fora do palco (prostituição).

"Então, ser a primeira bailarina, a primeira dançarina do S., do DD, e normalmente eles pagam em dólar, pagam a elas o que elas querem. Afinal, esses gringos todos têm a vaidade deles; então, na cabeça deles, dos homens que usam as prostitutas, eles têm uma vaidade pessoal, eles se gratificam mais, por exemplo, dormindo com a primeira bailarina do que com a terceira ou quarta, perante o seu grupo social, perante o seu grupo de amigos que vêm. Então, a primeira bailarina ... eu já ouvi histórias. Por isso elas se sujeitam a esses salários baixos, mais pelas oportunidades outras que vão ter. Por exemplo, para as festas privadas, devem ser escolhidas a dedo, porque tudo é pago. Na verdade, elas querem ter o respeito da sociedade como vedetes, e há mesmo um sigilo quanto a isso. Talvez elas estejam convencidas de que tudo é um trabalho só, é um pacote" (professor de EPV).

O fato é que as especificidades dessa ocupação parecem ser o resultado inevitável de um círculo vicioso: fatores internos às mulatas - indistinção entre palco e fora, ou entre pessoa e personagem - se combinariam a fatores externos - pressão econômica, indução moral do ambiente da noite, ganância do empresário. O resultado seria uma ocupação que se define exatamente por concentrar elementos que aparecem, ao professor de EPV, como contraditórios e inconciliáveis, mas nos quais não deixa de identificar uma combinação própria e funcional entre palco e vida, entre prostituição e profissão.

É nesse contexto que este professor do SENAC se pergunta: *"Estão formando exatamente o quê? Novas prostitutas*

para o mercado, novas mulatas, novas artistas?"

1.4. Individualidade e cooperação.

No contexto geral do Curso de Formação Profissional de Mulatas, a disciplina Auto-maquiagem esteve identificada à aquisição de certos conhecimentos técnicos necessários à produção de um *visual de beleza*. "*Maquiagem é isso, né, realçar os traços bonitos, corrigir os pequenos defeitos, disfarçar*" (professora de Auto-maquiagem).

Classificada unanimemente pelas pessoas envolvidas no curso na categoria de disciplina complementar ou acessória, não se constituindo em matéria eliminatória ou em pré-requisito para a obtenção do diploma, a auto-maquiagem ou auto-produção visual ocupou um lugar claramente secundário.

Encarada como uma técnica cuja aquisição independe de qualquer talento especial ou particular, a maquiagem pode ser aplicada por outras pessoas, ou mesmo improvisada sem grandes riscos no momento em que for necessária. Técnica, pois, e técnica que em sua forma ideal, isto é, plenamente profissional, deveria ser executada por um especialista e não pelo próprio artista (28).

Responsável por ensinar algumas técnicas elementares a um alunado feminino considerado "*desatento*" e que, ainda por cima, já se considerava bastante familiarizado com a maquiagem, essa professora se percebe diante de pessoas que se lhe

apresentam, inicialmente, como carentes de uma visão clara do que é "ser profissional".

"Bom, a princípio foi difícil, né, nós enfrentamos uma série de problemas, talvez até pela desinformação que elas tivessem, a idéia geral do curso, né; a montagem que é, tentando fazer profissionais mesmo. Elas talvez estivessem naquela ilusão mesmo que mulata é viajar, sair, dançar, sambar só. Elas ainda não estavam assim na vida artística mesmo, isto é, saber como se monta um espetáculo. Até elas se conscientizarem disso e começarem a trabalhar com garra, como profissionais, demorou um pouco" (professora de Auto-maquiagem).

Dessa maneira, para a professora de Auto-maquiagem, o primeiro grande obstáculo à formação de mulatas profissionais encontra-se na visão idealizada - "ilusão" - das alunas a respeito da ocupação. De certa maneira, é como se as candidatas vislumbrassem a profissão de mulata em dois sentidos determinados: como uma ocupação na qual realizariam de maneira remunerada exatamente o que elas já sabem e fazem - dançar, sambar; como uma ocupação que abriria automaticamente o acesso a mobilidade social, aventuras e outros universos sociais: "sair, viajar". Tanto num sentido como noutro, a ocupação se apresentaria às candidatas como uma projeção idealizada, puramente subjetiva, e nunca propriamente como um projeto racional, consciente e calculado, em suma como aquilo que é percebido como um verdadeiro "projeto profissional".

O "projeto profissional", tal como é formulado por essa professora, deve necessariamente ser produto de uma escolha consciente, racional. Esse "projeto", em sua forma ideal, pressupõe um conhecimento real do que consiste a

ocupação e, simultâneamente, um cálculo e agenciamento individual em relação ao meio profissional e à carreira. Para a professora, a "desinformação" das alunas constitui, portanto, um primeiro e importante obstáculo para que a inserção na ocupação seja assumida como um "projeto profissional".

Esta percepção do grupo de alunas conduziu a professora de Auto-maquiagem a comprometer suas aulas substantivamente com um objetivo bastante amplo, que enuncia como: "ensinar o que é ser uma profissional", "ensinar o que é uma profissão".

Assim, ao apontar os erros e equívocos que uma produção amadora pode provocar em um visual, com conseqüentes prejuízos para o sucesso de uma apresentação, essa professora se preocupa principalmente em separar uma atitude espontânea - a pintura não estudada que as alunas apresentam no rosto - de uma atitude propriamente profissional - uma maquiagem "funcional", isto é, como parte do exercício da profissão. Em outros termos, ao mesmo tempo em que transmite a técnica da maquiagem, a professora demarca atitudes: aquela na qual a maquiagem, como parte da produção de um show, é utilizada com finalidades profissionais; e aquela em que a maquiagem é exercício de um gosto ou desejo estritamente individual.

Reencontramos aqui, e independentemente dos conteúdos estritamente técnicos associados a esta disciplina, uma questão que parece atravessar o conjunto do curso, que parece presente em praticamente todas as relações estabelecidas entre as

candidatas a mulata e os agentes: a afirmação do caráter profissional da profissão de mulata. Fazer de cada aluna uma verdadeira profissional é algo que a professora de Auto-maquiagem pretende conseguir mostrando as diferenças entre a maquiagem amadora - por assim dizer, gratuita e sem objetivos claramente definidos - e a maquiagem profissional, cujo objetivo é claro e explicitado - a produção de um show. De um lado, uma atitude espontânea e individualizada; de outro uma atitude profissional, racionalizada e produtiva.

A passagem de uma atitude a outra é vista como constituindo o único e verdadeiro caminho para ingressar na carreira. O abandono das *ilusões* apresenta-se, então, simultaneamente, como condição da profissionalização e demonstração de que ela se está concretizando.

Mas a profissionalização não se completa com esta passagem. Ter "*atitude profissional*", ter "*espírito de profissionalismo*" exige o estabelecimento de relações de cooperação com as colegas. A maquiagem, sobretudo em razão do espaço no qual se realiza - o camarim -, propicia momento e meio privilegiados, estratégicos, de atualização da tensão entre duas perspectivas. Uma, individualizante e singularizante, é aquela que as alunas tendem a adotar rapidamente, estimuladas pelo próprio modelo de estrela que buscam realizar; a outra é a perspectiva do grupo, que seria característica da dinâmica coletiva do show.

A maquiagem favorece a individualização por configurar-se enquanto conhecimento que deve ser aplicado individualmente, isto é, adaptado a cada feição, a cada detalhe do rosto, sendo resultado de um estudo também individualizado. O efeito a ser produzido é o de valorizar, em cada caso, dentro de um padrão de beleza comum, o que "é belo", e esconder ou disfarçar o que se apresenta como "defeito". Longe de reproduzir uma máscara uniformizadora, o que se espera dessa maquiagem é a afirmação de uma singularidade. Além disso, é auto-realizada, remetendo a uma produção estritamente singularizada, na qual o que se destaca é o indivíduo com suas particularidades.

Esta individualização que acompanha e é exigida pela própria produção (visual) necessária a uma mulata profissional pode, se não for contida em determinados limites, representar um risco para a não menos necessária cooperação exigida pela produção (coletiva) do show.

"Você vê, o show é um trabalho feito em equipe: a dança, a coreografia, ela tem que fazer os passos certinhos ao mesmo tempo, dançar dentro do compasso da música, ninguém pode errar, porque senão você tira o equilíbrio do espetáculo, e isso começa nos bastidores também, elas têm que ter um tempo pra ficar prontas, tem que uma tentar ajudar a outra" (professora de Auto-maquiagem).

Assim, a maquiagem, por desenrolar-se num tempo e num espaço - os bastidores, o camarim - em que se prepara a apresentação do show, pode e deve ser meio de coesionar o grupo, incutir-lhe o sentimento de cooperação sem o qual a produção individualizada pode ser completamente comprometida -

se a produção coletiva fracassa, não há sucesso individual possível.

O modelo oposto constantemente acionado para a passagem de uma atitude espontânea a uma atitude profissional foi o de um *concurso de beleza* (29). De maneira geral, considera-se que as alunas estejam naturalmente familiarizadas e quase que condicionadas a se comportarem como concorrentes em um desses certames. Dessa forma, grande parte das atitudes identificadas à falta de profissionalismo foram consideradas uma decorrência natural da adoção do modelo concurso de miss, isto é, foram associadas ao fato de as alunas confundirem o exercício da profissão com a participação nessas competições (30). O fato é que o formato e perspectiva representado por esses concursos apresentaram-se como o exemplo máximo de uma situação na qual o padrão de relacionamento entre colegas ameaça a realização de um projeto coletivo. O que chama a atenção dessa professora é que as alunas, não obstante colocadas em situação percebida como concorrencial, demonstrassem disposição para companheirismo e amizade.

Mas tal disposição é insuficiente para se chegar a um formato realmente profissional. A amizade deve ser "*ensinada*", "*organizada*", "*direcionada*" no sentido de uma cooperação que possibilita o rendimento.

"Antes de começar, sabe... Depois não, eu senti que já havia uma amizade, um companheirismo entre elas, só precisava que você ensinasse esse companheirismo, você mostrar uma maneira diferente como elas podem organizar esse companheirismo prá ter rendimento. Elas já tinham a boa vontade de uma colaborar com a outra, uma auxiliar a outra, você só precisa

direcionar, mostrar, por exemplo, como eu fiz na aula de hoje, não precisa levantar para pegar o material com a outra, uma passa, sentadas, uma passa. Então você ganha tempo, você não cria tumulto, você não perde material. Então é uma parte mais de organização, você ensinar elas a organizarem essa amizade, essa cooperação" (professora de Auto-maquagem).

O camarim revela-se um lugar estratégico na criação - ou não - de um espírito de equipe, de cooperação, isto é, de um sentimento de grupo. Enquanto o palco é lugar privilegiado, como foi visto anteriormente, da relação/interação com o público, o camarim se destaca particularmente como local da relação entre colegas. Protegido dos olhares e ouvidos do público que, ao fim e ao cabo, é quem valida e legitima através de sua reação os pressupostos e fundamentos do show de mulatas enquanto um empreendimento comercial, o camarim reafirma-se como contexto/espaco de uma relação entre pares, apropriado ao estabelecimento de laços de cumplicidade e solidariedade entre colegas.

Se a professora destaca a eficácia produtiva dos laços de cooperação que a solidariedade de camarim é capaz de produzir, certamente existem outras razões a alimentá-los. Certamente, o sentimento de grupo se constrói também, e talvez principalmente, na possibilidade concreta de se poder falar e se exprimir livremente a respeito do público - e também do empresário - num contexto diferente daquele de palco. Não é de estranhar, pois, que as conversas de bastidores versem sobre os espectadores de uma maneira jocosa, maliciosa, o que seria impensável em um tête-a-tête. Como observa Goffman (1985) a

respeito de relações especificamente no contexto do comércio de prestação de serviços, ocorre geralmente nos bastidores uma espécie de *"detracção secreta"* dos fregueses que se encontra contraposta à receptividade, afabilidade ou solícitude manifestadas durante a representação.

Da mesma maneira, o público aparece como alvo sobre o qual se debruça o coletivo e sobre o qual são cimentados laços de cumplicidade : planos para tapeá-lo, *"ardis para levar vantagem"* contra ele ou *"acalmá-lo"* (Goffman, 1985, p.159). Essa corriqueira *detracção secreta* da platéia operaria como elemento importante na manutenção da solidariedade da equipe por evidenciar, *"à custa dos ausentes"*, uma consideração mútua entre iguais. Por outro lado, como sugere Goffman, essa *detracção* poderia ser pensada também como um mecanismo compensatório da *"perda do respeito a si mesmo que pode se dar quando é preciso conceder à platéia um tratamento obsequioso frente a frente"* (idem, ibidem, p.159).

Para a professora de Auto-maquagem, porém, a conversa não estritamente vinculada à produção, isto é, a *"falação no camarim"*, é sinônimo de perda de tempo, dispersão e desconcentração que impediriam um bom rendimento. As relações entre colegas no camarim se apresentam, então, em uma dimensão exclusivamente preparatória do bom rendimento no palco. Aparece nesse contexto a idéia de um continuum entre as relações entre colegas no camarim e no palco: a cooperação e o coleguismo devem se iniciar nos bastidores para que seja possível a sua atualização também na coreografia, no palco.

O camarim apresenta-se igualmente como espaço fundamental à realização de uma passagem: serve como lugar de demarcação - intermediação - necessário à experimentação da distinção entre palco e vida. Espaço da transmutação cotidiana da mulata em mulata profissional, lugar que separa um antes e um depois, é no camarim que se dá a produção - roupas e maquiagem - e a concentração para o show. É também onde, finalizada a apresentação, a profissional deve se desfazer da produção de palco. É o locus onde, a cada apresentação, está sediada a distinção entre atriz e personagem, lugar da passagem e, conseqüentemente, lugar que serve para marcar e lembrar a existência dessa passagem.

Ainda que não exatamente da mesma maneira, a professora de Auto-Maquiagem dialoga sobre a temática levantada exaustivamente pelo professor de EPV, qual seja, a da "confusão" entre palco e vida. Assim como para aquele professor, sua preocupação central é a de distinguir o que nas alunas se encontraria misturado e impediria um "projeto profissional". 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).

"A princípio foi difícil, mas depois que elas pegaram as coisas elementares, entenderam o espírito da minha aula... Eu acho que agora é uma questão de prática, a parte teórica eu passei inteira. Agora a parte

prática mesmo, o aperfeiçoamento, vai depender do que elas vão fazer em casa no dia-a-dia e do que elas vão fazer no trabalho, na vida profissional. Isso aí depende delas" (professora de Auto-maquagem).

1.5. "Um negócio como outro qualquer".

Para o proprietário da casa de espetáculos 00, a promoção do Curso de Formação Profissional de Mulatas é percebida como parte constitutiva de seu "negócio". Investir na noite, em shows, apresenta-se antes de mais nada como um investimento compensador: *"um bom negócio, um negócio como outro qualquer"*. Nesse sentido, o empresário olha para a formação de mulatas a partir de uma visão de conjunto que reúne as diferentes dimensões constitutivas de seu negócio: como empregador de artistas e técnicos envolvidos nos shows e contratados por ele; como partner de outros empresários da noite que se encontram, como ele, reunidos em um mercado. Trata-se de um olhar bastante diferente daquele dos outros agentes que, como vimos, intervêm a partir de sua especialização e tendem a superestimar sua contribuição específica na formação da mulata profissional. O empresário, ao contrário, é o único que detém uma visão do conjunto - negócio - que permite relativizar peso e importância de cada um dos aspectos tratados pelos outros agentes.

Em segundo lugar, sua área de atividade empresarial, por se encontrar ligada ao turismo e, mais especificamente, ao empresariamento de *"shows folclóricos brasileiros"*, é pensada

como um campo particular de atuação e investimento na noite (31). Dentro do universo do show-bizz, a promoção desses shows teria, segundo o Sr. E.A., um "sentido cultural" bastante acentuado, pois tal tipo de show seria herdeiro direto da "única coisa realmente folclórica", "autenticamente brasileira" existente nos espetáculos dos anos 60.

"Quando Ataulfo Alves lançou "Ataulfo Alves e suas Pastoras" e com isso fazia um quadro musical, foi aí na minha opinião que se deu o grande, imenso, o lançamento da mulata na noite, o show de mulata, a incursão no folclore e o afro direto, a origem direta, eu acho que aí começou-se a preparação para o que se fez depois, já com tantas outras pessoas, o S. ficou famoso, mas antes o Pedro Aleixo, lá na Galeria Alaska, já lançava o show de mulatas, de lá saíram mulatas famosas como a própria Adele Fátima, e também essa menina que está aí na televisão, que foi do DD, esqueci o nome..."

"O grande iniciador desse tipo de show foi para mim realmente o Ataulfo Alves, que era uma coisa completamente diferente do que se faz hoje, mas foi o inspirador, para mim foi ele que inspirou os shows folclóricos usando-se a mulata, lançando-se a mulata" (empresário).

A partir desse momento fundador teriam sido operados os nexos entre mulata, show folclórico brasileiro e noite, numa fórmula que reúne simultaneamente a valorização das "origens brasileiras", da "cultura brasileira autêntica" e, apesar de opiniões contrárias, também da "raça negra":

"Eu acho que isso hoje, ao parecer de muita gente, quer que seja uma desvalorização, eu acho que é uma valorização da raça, porque nós vemos bailarinos e bailarinas que nunca antes haviam cursado uma escola primária, nem secundária, hoje dançando, fazendo um balé, fazendo jazz, com tamanha desenvoltura que vale a pena todo o esforço, o trabalho desenvolvido em cima dos grupos da raça negra" (empresário).

A iniciativa de um curso de formação apresenta-se como uma continuidade do empreendimento inovador de "shows folclóricos à base da mulata" iniciado em 1964 (32). Pensada como um dos aspectos do exercício empresarial, a formação de mulatas profissionais revela-se importante particularmente em dois níveis.

Em um primeiro nível, o curso de formação estaria particularmente relacionado à percepção de uma contradição entre, por um lado, o lugar ocupado pela mulata no mercado, legitimado e inquestionável e, por outro lado, a ausência de reconhecimento oficializado da ocupação.

"Nós tínhamos, sempre tivemos uma escola, uma escolinha do DD. Mas há três anos passados descobrimos que não existia a profissão de mulata, quer dizer, a mulata não tinha profissão. Então chama-se uma mulata para fazer carnaval na avenida, para viajar pelo mundo representando o Brasil, fazendo samba, desfilando, dançando, chama-se mulata para participar de televisão, de shows, de todos os tipos de show, mas a mulata não era, não tinha uma profissão, era profissão mulata, e eu achava isso um pouco revoltante. Mas ela não é profissional só pela cor, ela tem que ser pela própria parte artística e numa das vezes em que uma das nossas mulatas, a mais importante mulata do Brasil, que eu acho continua sendo, HH., que trabalha conosco, é a nossa mulata do poster, ela foi convocada e nós permitimos, autorizamos a ida dela para representar o Brasil num Congresso em Nova York, onde o Brasil teria um stand e nesse stand ela seria uma das recepcionistas, e ao levar o seu passaporte para o Consulado Americano, foi-lhe negado o visto por ela não ter uma profissão, eu disse: 'Mas não é possível, a mais famosa mulata do Brasil!' A mais famosa mulata do Brasil, que trabalha há vinte anos na noite, como não tem profissão?" (empresário).

A questão do não reconhecimento da ocupação coloca evidentemente o empresário em situação bastante ambígua. Na

medida em que o serviço prestado pela mulata não se encontra delimitado e estabelecido e, portanto, reconhecido, tal indefinição contaminaria igualmente a identidade e posição daquele que é o agenciador dessa prestação de serviços (33). Essa questão aparece, por exemplo, em relação à postura do empresário na tipificação e na nomeação de seu espetáculo. Embora reconheça, sob vários aspectos, a centralidade da mulata em seu empreendimento - inclusive no marketing (34) - rejeita de maneira veemente o fato de que seu espetáculo seja nomeado, como de fato costuma ser, de um show de mulatas (35):

"Não gosto, me repugna taxá-lo de show de mulatas... Eu não gosto de dar ao show, exatamente pelo grande trabalho de produção que ele tem., de coreografia, de guarda-roupa, de todo um enredo, de toda parte musical e por toda a participação do elenco, ritmistas, cantores, sete cantores, apresentadores, apresentadores em idiomas, enfim, pessoal de guarda-roupa, costureiras, maquiadores, de todo o pessoal, eu não gosto de taxar, de designar, de rotular esse show de show de mulatas. Na verdade não é, ele é um show com a participação de algumas mulatas, na verdade é um show que envolve muita gente, muitos artistas. O que seria do show sem os apresentadores, sem os ritmistas, sem os músicos, os cantores, sem o coreógrafo que fez toda a coreografia do show, o figurinista e o pessoal que fez todo o guarda-roupa, quem produziu, do produtor que realizou, que possibilitou realizar tudo aquilo que estava em cena para depois ser rotulado de Show de mulatas?" (empresário).

Nota-se, pois, um descompasso entre o fato de a mulata, enquanto estrela do espetáculo, ser acionada para atrair público e, no entanto, ter seu papel minimizado na estrutura do seu empreendimento.

A ambiguidade é evidente. A preocupação em relativizar - ou neutralizar - o lugar efetivamente ocupado no

show pela mulata pode ser notado em dois níveis: na tipificação de seu empreendimento e na maneira pela qual o entrevistado se situa como empregador. Quanto ao primeiro nível, é como se o seu show não pudesse ser identificado como show de mulata devido ao *"grande trabalho de produção"* realizado por uma equipe composta por uma gama variada de *"profissionais"*. A expressão show de mulata define, segundo o empresário, um tipo de produção bastante amadora, equivalente a uma *"roda de samba"*:

"Umás mulatas se sacudindo, se rebolando em torno de alguns instrumentos de ritmo, e fim de papo, são ritmistas e mulatas" (empresário).

A qualificação de show de mulata não seria adequada e compatível com *"um show folclórico, com quase duas horas de duração em que se conta uma história musical do Brasil, as nossas raízes"*.

No segundo nível, na qualidade de empregador, sua identidade de empresário se constrói sob duas injunções contraditórias, referidas a uma classificação do pessoal: uma positiva, que o afirma como agenciador/patrão de artistas e profissionais variados; outra negativa, ou pelo menos ambígua, resultante da forma diluída com que se percebe a ocupação de mulata. Compreende-se pois que o empresário demonstre clara preferência por situar-se como empregador de apresentadores, ritmistas, músicos, cantores, coreógrafos, figurinistas, costureiras, maquiadores, produtor, em suma, de pessoal cujas ocupações são comparativamente mais e melhor definidas do que a

de mulata.

É necessário observar que o caráter ambíguo da prestação de serviços da mulata profissional também é tratado ambigualmente pelo empresário. Por um lado, o empresário não ignora o fato de que o papel desempenhado pela mulata no show pode ser resumido como uma celebração de sua capacidade de sedução e sugestão de disponibilidade sexual. Nisso consiste a forma de interação característica da mulata com o público, eixo estruturante desse tipo de espetáculo, eixo sobre o qual o empresário seleciona e contrata profissionais e sustenta seu negócio. Mas, por outro lado, e essa é a questão central para o empresário, embora afirme dirigir *"um negócio como um outro qualquer"*, o fato de agenciar e empregar mulatas profissionais confere a seu empreendimento um caráter particular, isto é, o de vir acompanhado da suspeição, quando não explicitamente da acusação, da prática de lenocínio. Pode-se dizer que essa é uma contradição posta, com maior ou menor intensidade, para todo empresário de shows de mulata e, no caso em questão, parece ser vivida de uma maneira bastante acentuada. Embora não percebido como uma solução definitiva para esse problema, um curso de formação profissional de mulatas visaria, dando publicidade, visibilidade e legitimidade oficial à ocupação, também dissociar o empresário da imagem bastante desfavorável do proxeneta (36).

Associada a uma busca de legitimação da função

empresarial, a promoção do curso atende igualmente a necessidades mais pragmáticas, voltadas especificamente para a otimização da gerência do coletivo de trabalhadoras. O empresário é bastante específico e explícito ao indicar que são numerosos os problemas disciplinares que deve administrar, particularmente durante excursões para o exterior.

"O que ocorre é que a gente não deixa de lidar com artistas, aí não vai a cor, branco, preto, mulato, azul, amarelo, japonês, árabe, brasileiro, portugueses. O artista tem alguma coisa, tem algo de especial, tem algo de diferente e, evidentemente, tem um pouco de estrelismo, tem um pouco de vedetismo, alguns em maior dose, outros em menor dose, alguns conseguem ser simples a vida inteira e outros não conseguem mesmo sem ser aquele sucesso, não conseguem deixar de ser estrela ou se imbuírem de um estrelismo inconveniente. Infelizmente, o brasileiro, ouvimos falar só de brasileiro, independente da cor, ao ser contratado como artista para uma viagem ao exterior e ao pisar no aeroporto ele já muda de comportamento. Quando o avião levanta vôo ele já é outra pessoa, bem inconveniente, bem indigesta, bem mal-educada, bem anti-profissional. Evidentemente toda regra tem exceção, nós não estamos falando que isso seja habitualidade, mas quase chega a ser a maioria, mudam completamente o comportamento e em geral isso nos causa muitos problemas. O erro, a falha, o porquê disso é um só, a resposta é uma só, é falta de cultura, é falta de berço. O que fazem lá fora é típico da pessoa que não teve berço adequado, não teve uma cultura adequada" (empresário).

A necessidade de lidar com artistas, o que por si só já parece ser problemático, revela-se ainda mais difícil por se tratar de um tipo particular de artista, no qual aquele "algo de especial" ou "algo de diferente" que qualifica a categoria artista, encontra-se definido por comportamentos associados à falta de profissionalismo: absenteísmo e descumprimento de horários, comportamento irresponsável e/ou concorrencial que chegaria a ameaçar a máxima do show-bizz - o

show deve continuar. Em outras termos, comportamentos que colocam em risco a forma cooperativa deste tipo específico de produção que é o show de mulatas.

"Esquecem que estão indo a trabalho para cumprir um compromisso profissional, às vezes saem pra namorar, pra passear, esquecem e não chegam na hora do show, problemas que um turista esquecendo que está a serviço, a trabalho, possa trazer".

"Tem pessoas que não se relacionam bem com as colegas, vivem criando caso, não vivem em comum. Tem muita competição, tem uma boa dose de vaidade. Todas buscam aparecer muito, todas e mesmo todas querem aparecer com destaque, com bastante destaque" (empresário).

Embora as passagens reproduzidas circunscrevam o problema ao contexto particular de excursões para o exterior, essas características comportamentais - ou problemas disciplinares - teriam, de fato, ocorrência bastante generalizada, mesmo em relação aos shows regulares. O que, a nosso ver, parece variar de um a outro contexto seriam antes os recursos à disposição do empresário para contornar ou administrar o problema que propriamente sua ocorrência. Geralmente, o elenco que é levado em excursão, por medida de economia, é bastante mais reduzido e mais flexivelmente utilizado quando comparado àquele que se apresenta na sede das próprias casas de shows. Em tais circunstâncias, o empresário vê reduzidas suas possibilidades de preencher lacunas deixadas por ausências e/ou atrasos.

Quando atua na sede - grandes casas de show - o empresário pode sempre contar com elenco mais numeroso, e

também com um número razoável de pessoas - dentro e fora do elenco - bastante disponíveis para prontamente realizar as substituições necessárias. Esta disponibilidade de pessoal confere aos shows regulares um ambiente profissional característico, marcado pelas visitas regulares de mulatas à busca de uma colocação - visitas normalmente apresentadas como de confraternização com colegas, mas quase sempre vinculadas à sondagens quanto à possibilidade de emprego.

Através dessas visitas aciona-se um expediente que constitui verdadeira regra neste mercado de trabalho particular. No dizer de algumas, estão "*dando uma incerta*". Principalmente em situação de desemprego, circular pelas casas de show - fazendo visitas em horários de ensaio, dando uma *passadinha* para falar com a amiga funcionária da casa e, talvez, esticando para ver o espetáculo - é a possibilidade de ser vista pelo empresário (seja o empresário que dirige a casa, sejam outros empresários que também circulam à busca de pessoal para shows e excursões). Trata-se, em suma, de algo constitutivo da própria profissão: a mulata deve marcar sua presença num circuito, sempre atenta para o caso de a sorte acenar com alguma oportunidade (37).

Além desses casos de candidatas em potencial, também há lugar quase cativo nessa espécie de mercado de reserva - ou de substituidoras de plantão - para algumas profissionais já empregadas, nesses casos quase sempre mulatas de pouco destaque. Este é o lugar quase natural das novatas, mas também, entre as antigas, daquelas que fazem parte do coro. As coristas

já se encontram, por princípio, habituadas a realizar em um mesmo show vários ou quase todos os quadros não individuais (38). Além disso, o fato de serem consideradas e se considerarem entre si como equivalentes confere à intercambialidade ampla aceitação e reconhecimento.

Nesse sentido, não é principalmente em relação à corista, e menos ainda no contexto dos shows regulares, que se coloca de maneira mais grave e espinhosa para o empresário o enfrentamento dos problemas decorrentes de absenteísmo, atraso e dificuldades de controle de seu pessoal. Em último caso, a produção do show tem sempre como punir a faltosa e substituí-la.

O contexto particular no qual se realiza o trabalho do elenco em uma excursão parece, em certo sentido, garantir uma maior estabilidade, ainda que temporária, ao elenco. De certa forma, o contexto da excursão parece mudar a correlação de forças habitual entre o empresário e o pessoal. Embora o empresário tenda a explicar a radical mudança de comportamento do elenco em tournée por características intrínsecas como "*falta de berço*", "*falta de cultura*", tem dificuldade, entretanto, em explicar porque essas qualidades ganhariam visibilidade justamente "*ao pisar o aeroporto*" ou "*quando o avião levanta vôo*". Alguns elementos novos que se colocam para o elenco de excursão parecem, porém, fornecer uma pista.

Em primeiro lugar, é necessário salientar que a excursão tem um significado bastante particular nesse universo

profissional. Não somente requalifica o empresário, que projeta internacionalmente o nome da casa e amplia a esfera de seu negócio (39), mas também os profissionais envolvidos. Convém observar que receber convite para excursionar pelo exterior, por si só, situa a mulata num patamar superior da hierarquia da ocupação. Do ponto de vista da profissional, a experiência de excursão apresenta caráter estratégico posto que redefine, de forma bastante rápida, o seu lugar na carreira, sendo invariavelmente considerada uma promoção, um momento marcante, importante e necessário em sua trajetória e curriculum (40). Também o empresário, a seu modo, reafirma essa maior valorização mercantil da profissional viajada no mercado ao apresentar a escolha do elenco para excursão geralmente como uma deferência a algumas, uma premiação individual e simbólica (41).

Nessas circunstâncias não é difícil entender que geralmente as profissionais escolhidas para tournées sintam-se valorizadas e promovidas *"ao pisar o chão do aeroporto"*, ao menos em relação àquelas que não tiveram igual oportunidade. Além disso, pode-se supor que se sintam também liberadas da pressão habitualmente exercida por aquelas eventuais substitutas, sempre dispostas a ocupar o lugar das faltosas, pouco esforçadas ou indisciplinadas no âmbito dos shows regulares. Com efeito, a rotatividade encontra-se bastante limitada e, com ela, também os mecanismos através dos quais o empresário pode, num piscar de olhos, promover ou rebaixar suas profissionais na estrutura do espetáculo. Com a dificuldade ou

impossibilidade de substituições e remanejamentos, o empresário vê-se impossibilitado de atualizar a regra bastante geral da intercambialidade entre as profissionais.

Pode-se dizer, portanto, que é no contexto específico das tournées que uma mulata mais teria condições de se aproximar do modelo ideal da mulata profissional, modelo no qual ela é singular, autêntica e, portanto, insubstituível. Em certo sentido, é também nesse contexto que ela menos ambigualmente ou mais afirmativamente se inclui na categoria artista, e inclusive, na sua expressão hierárquica máxima - a estrela.

Nestas condições, aumenta a autonomia da mulata e reduz-se, correlativamente, a autonomia do empresário. A indisciplina, seja ela associada ao individualismo e estrelismo típicos do artista ou atribuída à *falta de educação*, gera um conflito latente entre o que o empresário vê como exigências profissionais do show e falta de profissionalismo das mulatas. Remetido a este contexto, o curso é claramente apresentado como instrumento de profissionalização - entendida aqui como processo de formação de um pessoal disciplinado, responsável, cooperativo, enfim, realmente profissional.

É este objetivo que, em certa medida, dá inteligibilidade à existência de uma disciplina Etiqueta e Postura, assim como permite entender a fonte que legitima os papéis que se atribuem os professores de EPV e de Auto-maquagem. Enquanto o coreógrafo - e, como veremos no capítulo

seguinte, também as alunas - enfatiza aquilo que as mulatas têm e podem mostrar - dom -, o empresário (representado no interior do curso, sob esta ótica, pelos professores de etiqueta e maquiagem) destaca aquilo que falta às mulatas: profissionalismo, isto é, disciplina.

Uma certa funcionalidade, ou se se prefere complementaridade, surge deste contraponto. O coreógrafo realiza a seleção, fundada em critérios que têm por baliza ou parâmetro o que poderíamos chamar de gosto ou expectativa do público; os outros professores buscam enquadrar aquelas que tenham sido selecionadas segundo o gosto ou necessidade do empresário, do negócio.

1.6. Síntese.

Neste capítulo tentamos resgatar, a partir do exame de sua estrutura e funcionamento, de um lado, e das entrevistas realizadas com seus agentes, de outro, o projeto dentro do qual se insere o Curso de Formação Profissional de Mulatas promovido pela casa OO, SENAC e RIOTUR. Se fosse possível sintetizar em alguns poucos elementos em que consiste "ensinar a ser mulata", destacaríamos os seguintes: seleção, profissionalização e legitimação.

a) Seleção

O curso propicia a seleção e recrutamento de mulatas, operada essencialmente no âmbito da disciplina Coreografia. Fundada na noção de dom, que se constrói em oposição à de aprendizado, o curso, e as aulas de Coreografia em particular, são o espaço da seleção mas não o seu processo. Isto fica evidente, por exemplo, quando o empresário contrata várias alunas cujo desempenho escolar, por assim dizer, era sofrível, mas foram capazes de demonstrar serem portadoras do dom numa exibição de alguns poucos minutos.

Explorando um pouco a noção de dom vigente entre os agentes, comparamos as percepções dominantes com aquelas detectadas em outras profissões, particularmente jogadores de

futebol e músicos de jazz. Nesta comparação, foi possível identificar que se o corpo da mulata é concebido como sendo simultaneamente meio e objeto de atualização do dom, por outro lado ele é concebido como atributo cuja realização pressupõe e se concretiza na presença de espectadores ("passar energia", provocar uma determinada reação na platéia).

b) Profissionalização

O curso visa, e isso vem explicitado na fala dos agentes de maneira inequívoca, inculcar nas alunas/cadidas a mulata profissional padrões de comportamento considerados profissionais. Dentre estes padrões, diferentes agentes insistiram sobre diferentes dimensões: disciplina (empresário), cooperação (professora de Auto-maquagem), capacidade de administrar a separação entre palco - performance na profissão - e vida - atitudes fora do palco (professor de Etiqueta, Postura e Vestuário).

A disciplina profissional remete à responsabilidade individual, ao sentido de compromisso contratual de que as mulatas seriam carentes, seja em virtude da falta de educação adequada ("berço"), seja por uma tendência a assumirem comportamentos idealmente associados aos dos artistas e estrelas. Vimos que o empresário, ao registrar os problemas disciplinares enfrentados, localiza-os sobretudo no contexto de excursões ao exterior, quando as faltas ou atrasos são menos facilmente contornáveis em virtude da inexistência da

disponibilidade e mobilidade de mão de obra que cerca os shows regulares da casa.

A necessidade de cooperação também se opõe à tendência marcada à individualização e competição que seria quase imanente à mulata profissional. Alheios ao fato de que a própria estrutura e marketing do show de mulatas estão calcados na projeção de atributos individuais - reais ou fictícios, pouco importa - das mulatas, os agentes cobram um comportamento cujo modelo se aproxima mais do anonimato próprio à grande indústria que do show-bizz. Tendo produzido uma ocupação cujo modelo é a solista, propõem sistematicamente como norma a figura da corista - peão, móvel, peça substituível e mera engrenagem destituída de individualidade.

Finalmente, ainda no campo da profissionalização, pudemos mostrar o compromisso do curso com um projeto de clara demarcação da ocupação de mulata. Ser profissional, neste sentido, é estar apta a separar claramente as performances no palco do comportamento extra-palco. A disciplina Etiqueta, Postura e Vestuário, mais além de transmitir gestos e modos, investe na necessidade de ensinar que apenas no palco deve a mulata profissional desempenhar-se conforme as expectativas fundadas na *identidade social virtual* (cf. Goffman, 1985) da mulata. O paradoxo emerge do fato de que a exigência profissional de que se apresentem como mulatas sedutoras capazes de provocar iniciativas de assédio da parte do público masculino está fundada na convicção de que ao fazê-lo apenas manifestam sua verdadeira e espontânea natureza. Assim, o

projeto de profissionalização, deste ponto de vista, pretende que as mulatas sejam mulatas no palco e se conformem ao padrão feminino considerado normal e aceitável fora dele.

c) Legitimação

O esforço materializado na organização de um curso que durou três meses não poderia ser entendido plenamente se não for considerada a busca de legitimidade para o empresário e o empreendimento de show de mulatas. Mais além do caráter propriamente promocional, vimos como a preocupação em distinguir o negócio (*"um negócio como outro qualquer"*) do comércio de mulheres (exploração da prostituição) está intimamente associada à vontade de construção e demarcação de um campo de exercício profissional específico.

Em certa medida, esta necessidade pode ser pensada como contraface empresarial da exigência feita às mulatas de que separem palco e vida. Por outro lado, o projeto de legitimação - que tem a escorá-lo institucionalmente a interveniência do SENAC e da RIOTUR - não hesita em ambicionar que este *"negócio como outro qualquer"* seja socialmente reconhecido como *contribuição à cultura brasileira e à valorização da raça negra.*

Notas

(1) A minha presença também deve ser incluída neste conjunto de pessoas estranhas à realização do curso. Durante um certo período, fui confundida, tanto por alunas como por profissionais da casa, com jornalistas - estranha e curiosa como eles. O repetido esclarecimento da natureza do trabalho que ali estava desenvolvendo, bem como o fato de, ao contrário dos representantes da imprensa, ter uma presença regular e contínua, foi favorecendo um melhor entendimento de minha atividade. Para isto contribuíram igualmente as entrevistas e a crescente informalização da relação que, em muitos casos, conduziu a que pudesse partilhar do clima de camaradagem que se foi construindo entre várias das alunas.

(2) Sobre a noção de dom, conforme mais adiante.

(3) Acerca das relações entre prostituição e a ocupação de mulata profissional, ver Capítulo II. Para a relação entre o salário contratual e outros ingressos, ver Capítulo III.

(4) Sobre esta questão, cf. seção 1.3.

(5) Em sua palestra, a Presidente do Sindicato destacou a atuação desta professora em prol da *"sindicalização de bailarinos e contra a discriminação racial no meio artístico"*

(6) Algumas alunas sugeriram ao professor de EPV, durante uma aula, que ele ensinasse também àquela professora regras de boa educação que eram tematizadas naquela sessão. Referiam-se a abordagens verbais de discutível teor pedagógico endereçadas a algumas delas tais como: *"é o que tem de mais simples! Negro nasceu mesmo para ser escravo. Você vai é mesmo para o fogão, minha filha, é lá o seu lugar"*. Foi, porém, um episódio de agressão física que mais fortemente indignou o grupo: a professora, com seu bastão, golpeou fortemente as pernas de uma aluna que não conseguia realizar corretamente um exercício. Embora várias vezes marcada, não conseguimos obter uma entrevista com a referida professora, protagonista de repetidas tentativas de fundar e manter um balé étnico no Brasil, inspirado no balé étnico norte-americano de Durham, de quem foi discípula. Pode-se especular que seu rigor com as alunas, e com o Curso de Formação de Mulatas em geral, deve-se a uma visão radicalmente crítica - externada em outros espaços e de público conhecimento - da mercantilização e banalização da dança, e da dança negra em particular.

(7) A oposição balé x dança aparece também na palestra da Presidente do Sindicato de Profissionais de Dança e nas entrevistas dadas pelas alunas. No capítulo II esta questão será retomada.

(8) Esse é um aspecto que ficou bastante claro para as alunas

que acabaram se comportando, muitas vezes, como concorrentes num concurso de beleza. O fato é que professores e coordenadora sempre situaram esse comportamento indesejável em termos de uma característica intrínseca àquele tipo de alunado. Nunca sequer consideraram a possibilidade de se perguntar acerca da contribuição do curso e de sua lógica seletiva na priorização e legitimação do tipo físico como critério fundamental dessa ocupação.

(9) Como a Presidente do Sindicato de Profissionais da Dança e o representante da RIOTUR intervieram na cerimônia de formatura, julgamos mais adequado tratar suas visões no Capítulo III. Tal opção justificou-se, igualmente, por ter sido sua participação no curso voltada essencialmente para articulá-lo com os espaços envolventes - mercado e profissão.

(10) Não tendo sido possível entrevistar a professora das três primeiras aulas, nem a coreógrafa oficial da casa que dirigiu a segunda parte da disciplina, tivemos que nos ater ao material recolhido pela observação direta e através de longa entrevista concedida pelo coreógrafo que, também atuante na casa, funcionou como professor assistente.

(11) É interessante observar a recorrência desse argumento também fora da esfera do curso propriamente dito, em especial na fala de agentes recrutadores, de olheiros que trabalham para as casas de show ou para empresários que organizam tournées ou shows avulsos. Nos casos em que o primeiro convite foi relatado, incluindo tanto as alunas com alguma experiência quanto algumas das profissionais entrevistadas, geralmente haviam sido abordadas na rua, em local próximo a alguma casa de espetáculo e, invariavelmente, o convite para um teste era justificado através de um discurso no qual esses agentes recrutadores, colocando-se na condição de verdadeiros experts em dom, pregavam contra o evidente desperdício representado pela ocupação que à época exerciam.

(12) Para o jogador de futebol, segundo o autor citado, o futebol é uma opção que reúne chance de enriquecimento e de auto-realização, configurando-se em um determinado projeto. Trata-se de um projeto na medida em que, "segundo Schutz (1962), um projeto implica sempre na pré-concepção, na pré-definição, de objetivos específicos, no caso, o de acumular capital e conseguir independência econômica" (Araújo, 1980, p.14). Acerca da noção de projeto, ver Velho, 1987.

(13) Mesmo o chamado *drible de corpo*, onde a bola é momentânea e aparentemente deixada de lado e o corpo parece se liberar dela, só se completa quando a bola é reconquistada.

(14) Ao lado das profissões que se constroem a partir e em torno do dom, há aquelas que, no extremo oposto, estão fundadas no aprendizado e das quais a de artesão constitui, provavelmente o melhor exemplo. Em seu estudo sobre a arte do ouro em Juazeiro do Norte, Alvim, ao insistir na importância do

aprendizado, destaca o fato de que ele como que institui a categoria de aprendiz: "Assim, a necessidade de um aprendizado leva à existência da categoria aprendiz que representa uma posição na estrutura ocupacional dos produtores diretos da arte do ouro. Posição necessária de ser ocupada para se ter acesso à posição de artista" (Alvim, 1983, p.64).

Lopes mostra que também para os operários do açúcar, o modelo de profissão é fornecido pelo artista ou oficial, condição à qual somente se acede a partir de longo aprendizado (Lopes, 1978, capítulo I).

(15) No capítulo seguinte veremos que embora as mulatas não construam, como os músicos de jazz, uma auto-representação propriamente em oposição ao público, não assumem exatamente a mesma visão de dom que a que predomina entre os agentes.

(16) No Capítulo II ver-se-á lugar e importância atribuídos pelas alunas ao *passar energia*, isto é, à interação com o público.

(17) Parece ecoar aqui uma conhecida associação entre samba e desocupação, entre sambista e malandro: o samba, como manifestação lúdica e espontânea seria a própria negação do trabalho produtivo, da atividade profissional.

(18) Essa individualização e marcação da singularidade das solistas é constitutiva da própria imagem de marca do show de mulatas. O interior da casa 00 é decorado com vários quadros de famoso desenhista, em que aparecem caricaturas das solistas, identificadas por seus nomes, caricaturas que, de modo geral, enfatizam as marcas anatômicas que simbolizam o corpo de mulata.

"Quando acaba o show e as luzes se acendem, os estrangeiros podem olhar, saudosos, os retratos das suas prediletas, estilizados por Z. No alto das telas, néons revelam seus nomes para uma carta emocionada de um fã" (Juliana Reis, "Turismo em casa", Jornal do Brasil, 17/07/87).

(19) Uma modelo pode fazer carreira, pode ser mais ou menos famosa, por exemplo, por ter saído em carros alegóricos e desfilado fantasias premiadas, ou ter sido destaque em escolas de samba em desfiles de carnaval, mas a sua carreira é sempre uma carreira a parte.

(20) Nota-se, pois, que a etiqueta apresenta-se aqui bastante ligada ao exercício profissional e a uma perspectiva de ascensão. Ao comparar a etiqueta da sociedade burguesa com aquela que é característica da sociedade de corte, Elias salienta o fato de que, ao contrário da segunda, na primeira "a pressão das obrigações sociais se dá em primeiro lugar na esfera profissional. Vida privada é decerto modelada em função de sua dependência face à situação profissional" (Elias, 1987, p.90).

(21) Poder-se-ia esperar que essa disciplina, como é corrente, fosse ministrada por uma mulher (como ocorreu no primeiro curso, em 1986). Se etiqueta e postura são técnicas femininas a serem acionadas na relação com o outro sexo, elas supõem a percepção feminina de si mesma e do outro. Tal aparente inadequação do professor à função foi superada pela capacidade por ele demonstrada de encarnar, durante as aulas, alternativa e ambivalentemente, os papéis masculino e feminino na teatralização pedagógica de situações.

(22) Utilizo aqui a noção de *identidade social virtual* no sentido empregado por Goffman (1988), como identidade atribuída a partir de um conjunto de preconceções que permitem prever a categoria social e o conjunto de atributos de uma pessoa, isto é, a sua identidade social. Essas preconceções estariam fundadas no fato de a sociedade estabelecer "*os meios de categorizar as pessoas e o total de atributos considerados como comuns e naturais para os membros de cada uma dessas categorias*" e no fato de os "*ambientes sociais estabelecerem as categorias de pessoas que têm a probabilidade de serem neles encontradas*" (Goffman, 1988, pp.11-12). A *identidade social virtual* encontra-se sempre vinculada a "*expectativas normativas*", isto é, a exigências ou demandas, ignoradas na maioria das vezes, relacionadas a afirmativas sobre aquilo que dada pessoa "*deveria ser*" (idem, ibidem, p.12). A categoria e os atributos que uma pessoa, na realidade, prova possuir, caracterizam o que Goffman denomina *identidade social real*.

(23) Poder-se-ia observar as dificuldades de um projeto deste tipo quando se sabe que o próprio show (cf. Capítulo III) busca justamente borrar a fronteira psicológica e física que o palco estabelece entre as mulatas e o público - por exemplo, quando solistas convidam clientes para subirem ao palco para aprenderem a sambar e dançarem junto com elas.

(24) É importante mencionar que a capacidade de encarnar o modelo comportamental identificado à mulata foi critério importante do processo seletivo. Assim é que várias candidatas foram sutilmente cortadas pelo fato de demonstrarem não estar muito à vontade na realização de performances particularmente provocativas. Esse aspecto importante - o de que uma seleção já havia afastado alunas mais tímidas ou recatadas - ficou entretanto bastante esquecido na caracterização do alunado feita pelos agentes.

(25) Segundo o professor, as aulas tematizaram a "*postura geral*", privilegiando informações sobre: "*o encaixe de corpo ou postura de corpo na posição correta*", "*a posição das mãos*", "*a posição de mão no rosto*", "*postura de braço*", "*postura de pernas e pés, sentada ou no caminhar*", "*o caminhar com salto alto*", "*como carregar a bolsa*", "*como entrar em carro*", "*como evitar bocejos*", "*como evitar arrotos*", "*a reação correta ao espirro*". Nossa presença durante as aulas permitiu-nos constatar a preocupação do professor em cumprir à risca o programa por ele arrolado.

(26) A referência aqui é às entrevistas dadas por algumas alunas quando da abertura do curso e que saíram publicadas na imprensa. Vimos que este acontecimento foi deflagrador de uma série de providências por parte da coordenadora do curso. No capítulo seguinte veremos que também na fala das alunas e mulatas está presente a questão da relação entre a profissão mulata e a prostituição.

(27) Não pretendemos corroborar a visão acerca das relações entre a profissão de mulata e a prostituição que este professor projeta. Como veremos no capítulo II, a natureza desta relação é objeto de múltiplos enfoques, inclusive entre as alunas e mulatas profissionais. De qualquer maneira, parece inegável que no mercado da prostituição o exercer - ou ter exercido - a profissão de mulata em uma casa conhecida constitui elemento de valorização. O anúncio a seguir é ilustrativo: "*Foliana Mulata Nota 10. Mulher para homem nenhum botar defeito 1,75 alt. 20 anos cabelos longos busto farto ex-mulata 00 completa at. hotel apto. privé luxo 237 4598*" (Jornal do Brasil, 27/06/91. O grifo é meu).

(28) Para a professora, a auto-maquagem referida ao artista de palco constituiria um certo "arranjo", trabalho de amador se comparado àquele que só um profissional sabe realizar; entretanto, a maquiagem funcional da mulata estaria longe de exigir o delicado e meticuloso trabalho de caracterização e composição visual do qual se orgulham os profissionais da maquiagem artística. Bastante distante de tal sofisticação, a maquiagem da mulata é invariavelmente comprometida com um mesmo e único padrão de beleza, no qual a composição visual do tipo se limitaria a "realçar" alguns traços e "corrigir" outros, geralmente afinando narizes ou lábios.

(29) Chama a atenção a importância de eventos como concursos de beleza na constituição da imagem da mulher brasileira. Talvez mereça referência a saudação ao concurso de Miss Brasil feita por Roquette Pinto já nos anos 30, no qual, entre outras observações, propugnava a estrita observância de critérios eugênicos (Roquette Pinto, 1982). Como demonstração de que esse tipo de certame obtém reconhecimento também entre grupos ciosos em marcar seu radicalismo político-ideológico frente à ordem constituída, pode-se referir as matérias de que são objeto os concursos de rainha e princesa no jornal do Partido Comunista do Brasil (Folha do Povo, Recife, 8/11/1956).

(30) Com efeito, várias alunas já haviam participado em concursos como "Rainha do Bola Preta", "Rainha do Samba", "Rainha do Carnaval" e, em algum momento, quase todas mencionaram o fato de conhecer alguma participante ou de já terem assistido a esses concursos. Talvez o conhecimento deste fato por parte da professora explique sua insistência em apontar o modelo concurso de miss como modelo negativo. Convém entretanto observar que do ponto de vista da carreira individual de uma mulata profissional esses dois contextos encontram-se bastante articulados. Assim é que "aparecer" ou

se destacar em um desses concursos pode abrir as portas para a contratação em uma casa de show, assim como facilitar a ascensão na hierarquia interna de um estabelecimento fazendo jus a um quadro "solo". Da mesma maneira, ser mulata em uma casa de show famosa pode facilitar uma melhor classificação em um desses certames.

(31) Apesar da competição existente entre os empresários da noite que promovem "shows de mulatas" ou "shows especificamente brasileiros" dirigidos a turistas, pode-se perceber uma forte aproximação entre aqueles que pelo designação e pelo tipo de clientela se consideram em um mesmo nível. Essa identificação pode ser ilustrada, por exemplo, na divulgação de folhetos publicitários comuns (ver Anexo II), distribuídos em hotéis e locais turísticos, anunciando simultaneamente vários shows de mulata (ver Capítulo III).

(32) A iniciativa de empreender esse tipo de espetáculo chegaria a marcar um período de reflorescimento na história da noite do Rio de Janeiro. *"Na década de 60, logo no início, eu acumulava as funções de comerciante de roupas para crianças e de presidente da Associação Comercial e Industrial da Zona Sul do Rio de Janeiro (...). Em torno de 1962, quase quando se iria comemorar o 4o Centenário do Rio de Janeiro, o que ocorreu? Descobrimos que na noite do Rio, as principais casas estavam fechadas ... Com a mudança da capital do Rio de Janeiro para Brasília, a noite do Rio teve um grande esvaziamento, e nós fizemos uma tentativa de levantar a cidade, de levantar a noite do Rio, infelizmente na época dominados por empresários de inferninhos, de barezinhos, não tínhamos nenhuma casa de porte a sustentar. A noite era mal vista, as pessoas que trabalhavam na noite não tinham um bom conceito por falta exatamente de uma boa divulgação, de entenderem melhor aqueles que trabalhavam na noite e no turismo. Procurei então reunir os empresários para que eles investissem na noite, para que viessem para a noite e vissem a noite como em todo o mundo, um negócio como outro qualquer e até um bom negócio"* (proprietário da casa 00).

(33) Essa questão, como vimos anteriormente, foi tematizada pelo professor de EPV que, no caso, enfatiza menos o efeito de contaminação do qual o empresário de mulatas seria simbolicamente vítima e objeto do que uma real identificação desse tipo de empresariamento com o lenocínio/ cafetinagem: *"Para elas a prostituição é uma forma de ascender e nessa entrada na prostituição o empresário muitas vezes é o grande cafetão"*.

(34) Os folhetos promocionais de sua casa de espetáculos apresentam de forma inequívoca a mulata como atração principal: ao lado da foto de uma mulata de biquini franjado, lê-se "The most beautiful mulatta woman of Brazil in the most traditional show of samba and carnival" (ver Anexo III). O mesmo pode ser verificado nos vídeos promocionais e ainda no néon que serve de decoração externa da casa: uma sinuosa silhueta feminina movimentando os quadris.

(35) O empresário recusa o termo mulata para qualificar seu show, mas aceita naturalmente que ele nomeie uma ocupação. A propósito da nomeação de mulata, no caso não especificamente como qualificação do show mas da ocupação, o professor de Etiqueta e Postura comenta: *"Eu não sou contra o curso de formação de mulatas, eu sou contra, primeiro, o nome, devia ser formação de vedetes, de bailarinas, de dançarinas de show noturno, eles poderiam ter um outro rótulo qualquer, mas não esse já pejorativo: mulata"*.

(36) A respeito dessa identificação, ver, por exemplo, o artigo "Mulatas e Miúdos", de João Ubaldo Ribeiro, criticando a hipocrisia de uma sociedade que legitima o lenocício ao transformar mulatas e crianças brasileiras em "mercadorias de exportação" (In O Globo, 4/10/81).

(37) Faz parte das conversas e comentários entre mulatas dizer que fulana ou sicrana teve a sorte de estar ali, bem à mão, justo quando o empresário precisava de alguém com aquele tipo determinado ao qual correspondia. É certo que, nesses casos, a escolhida tende sempre a atribuir o fato menos ao acaso do que ao reconhecimento de suas qualidades. Mas, de toda forma, há um consenso implícito entre as profissionais de que da visibilidade e disponibilidade depende a carreira. Assim é que alguns depoimentos lembram que foi justamente *"dando uma incerta"* que algumas candidatas tiveram no mesmo dia a sua noite de estréia: *"Era uma segunda-feira, de tarde, e fui com um amigo meu que é bailarino ver o ensaio e estou lá sentada, no Scala. Aí o coreógrafo olhou para mim e falou assim: 'Ei, dá para você vir aqui um instantinho e ocupar o espaço, faz de conta que você é fulana, a que faltou'. Aí estavam passando uma coreografia. Aí ele falou: 'Então você é fulana'. Eu: 'Tá bom'. Nisso que eu fiz de conta que estava em cena, eu aprendi a coreografia. Aí ele: 'Pode se preparar que nove horas da noite você está estreando'. Eu aprendi a coreografia naquele dia, naquele justo dia eu estava estreando"*. (G., mulata profissional atualmente contratada pelo OO). Sobre a circulação no mercado de trabalho, ver Capítulo III.

(38) é o caso, por exemplo, de Ro., simultaneamente aluna do curso e contratada da casa OO: *"Estou fazendo vários quadros agora porque a casa está com pouca mulata, estou fazendo o Frequetê, às vezes a Abertura, Maculelê, Baianinha, às vezes Baianão, Mulher Rendeira, Flores, Vela e às vezes Fantasia que é o final. Mas às vezes também faço o do início e o do fim"*. Esta disponibilidade para uma utilização flexível, praticamente obrigatória para quem é do coro - *"aqui não tem escolha do quadro, não tem mesmo"* - é transformada, pelas coristas, em motivo de orgulho e autovalorização profissional: *"Não é toda mulata que é capaz. Eu, graças a Deus, desde que entrei aqui fui me preparando para todos esses quadros, eu faço todos esses"* (Ro., mulata profissional e aluna). A comprovar que a participação em uma multiplicidade de quadros apresenta-se como uma responsabilidade e obrigação inerente à condição de corista, tem-se que a remuneração desta profissional não varia

em função do número de entradas em cena a cada apresentação e tampouco da quantidade de substituições realizadas.

Outros depoimentos confirmam que "cobrir qualquer furo no palco" devido a ausências e atrasos de colegas é uma exigência que empresários e coreógrafos cobram a uma mulata - sobretudo se for iniciante. Essas ocasiões funcionam, igualmente, para novatas, como uma espécie de iniciação ou batismo de fogo. C., ex-mulata profissional do P., assim relata suas primeiras experiências: *"A pessoa que coloca a gente em cena chega e diz: 'Olha, agora você vai entrar no quadro tal, hoje você vai substituir a colega' Porque tem muito disso, você de repente é obrigada, como eu já disse, a prestar atenção a quadros que você nunca fez ou pensou fazer. Eu já contei para você daquela cena cômica em que eu caí, porque eu não danço aquilo de jeito nenhum, então um dia faltou a menina e eu tive que entrar. Quando o ritmista me jogou para o alto eu estalei no chão... Mas a gente é obrigada, é isso, porque faltam. Então justamente eles testam as meninas com menos prática, porque de repente, quem sabe, você se desempenha bem num quadro que você não está acostumada, de repente é uma oportunidade até boa, quer dizer, naquele quadro eu não me saí bem, mas em outro, de repente...".* É interessante observar, como sugere o caso citado, que a improvisação, embora sempre arriscada, possa ser vivida pela novata como uma oportunidade de promoção. Nesse caso, convém também observar que a ausente também corre o risco de perder o lugar.

(39) Como informa o empresário, no momento da entrevista havia *"um elenco com a marca DD em Los Angeles há seis meses, que esteve antes em Las Vegas, e antes disso na Broadway fazendo grande sucesso. Daqui há dois ou três dias estreia em São Francisco, num teatro cuja temporada já está 80% vendida por antecipação, temporada essa de seis meses. É um sucesso enorme o DD no exterior, é o nosso DD, é brasileiro, é nosso. É uma marca de minha propriedade, o S. me cedeu a marca, a parte da sociedade dela e a marca DD, mas ela está aí no mundo".*

(40) Em geral, ao se compararem com outras profissionais nas entrevistas, valorizam no curriculum antes a participação em viagens e tournées para o exterior do que, por exemplo, o contrato passado ou atual com uma casa - mesmo que se trate de um estabelecimento considerado grande e prestigiado - ou ainda o tempo de exercício da profissão. Embora ambos os tipos de inserção na ocupação - show regular e excursão - estejam sempre estreitamente relacionados, é principalmente a excursão que serve como elemento que irá definir a posição relativa de uma mulata na carreira.

(41) A percepção da viagem em excursão como uma deferência especial, como uma verdadeira premiação conferida a algumas profissionais escolhidas, é bastante recorrente entre os empresários e tem, geralmente, como contrapartida uma baixa remuneração do trabalho, em alguns casos o oferecimento de um cachê considerado bastante irrisório. Entretanto nem sempre

esses convites são encarados como prêmios irrecusáveis, chegando mesmo em alguns casos a parecer quase ofensivos: "Era um trabalho para ir para o Oriente Médio, fazer uns shows para uns sheiks lá (...) A viagem toda paga, estadia, comida, tudo pago. Mas eu não aceitei fazer o trabalho porque pagavam cem dólares. É brincadeira! Não me interessa sair do Brasil só pra conhecer outro país, se eu vou sair profissionalmente eu quero me realizar profissionalmente e não pra poder dizer quando eu voltar: "Não, eu fui só pra conhecer outro país". Só pra conhecer o Japão, pra conhecer a Argentina ou a Itália, não. (...) Mas a M. (empresária) arrumou outro grupo, outras que aceitaram, mas aí é o que eu estou te dizendo, aceitaram não pelo trabalho em si, mas sabe, pela curiosidade de conhecer outro país" (B., aluna).

CAPITULO I I

APRENDENDO A SER MULATA

2.1. Introdução.

No II Curso de Formação Profissional de Mulatas, bastante divulgado pela imprensa e, segundo os patrocinadores, aberto a todas as pessoas interessadas (mediante um pagamento simbólico), inscreveram-se mais de 50 mulheres. Cabelereiras, manicures, professoras, entregadora de jornal, modelos, estudantes, auxiliares de escritório, dançarinas, comerciárias, geralmente entre 20 e 27 anos, preencheram fichas de inscrição (ver Anexo IV) com dados pessoais e explicações a respeito de suas intenções profissionais. Foi grande o número de desistências, geralmente após uma ou duas aulas, e somente 15 receberam o diploma.

Em cada aula havia, em média, 20 alunas, dentre as quais cerca de 15 foram constituindo um grupo bastante assíduo. A grande maioria das desistentes simplesmente desapareceu; algumas voltaram para justificar o abandono, alegando geralmente incompatibilidade de horários com seus empregos, escola ou compromissos familiares.

Embora a inscrição não tenha sido precedida de qualquer pré-seleção, e tampouco tenha sido realmente assumida uma triagem posterior, algumas candidatas foram bastante desencorajadas por professores e/ou coordenadora e aconselhadas

a não perderem seu tempo. Nos casos, bastante constrangedores, em que o desencorajamento não surtiu o efeito almejado, as pessoas foram comunicadas de que tinham sido cortadas. Nessas situações, foram explicitados alguns critérios como "não levar jeito" e "não saber andar de salto alto", considerados vagos e/ou arbitrários pelas excluídas. A coordenadora me informou ter considerado como critério suficiente "não ter educação".

A comparação entre o grupo das 15 que se diplomaram e o das cerca de 35 que, de maneira espontânea ou induzida, abandonaram o curso indica terem ambos composição bastante homogênea no que se refere a idade, escolaridade, estado civil, tipo de ocupação, grau de familiaridade com o universo do show de mulatas, etc. A grande maioria exercia alguma atividade remunerada, mesmo que ocasional, sendo que, sobretudo as que moravam com parentes, além de proverem o próprio sustento declararam "ajudar em casa".

Das 14 entrevistadas, 3 já tinham tido algum trabalho como mulata profissional, enquanto outras 6 associavam a esta ocupação experiências anteriores: manequim (2), dançarina (2), desfile em escolas de samba (2). Neste grupo encontravam-se sem emprego regular uma manequim, uma dançarina afro, uma modelo-manequim, uma dançarina e duas cabeleireiras-manicures. Estas informações sugerem que para número expressivo de candidatas, o curso foi visto como possibilidade de circular num espaço profissional com o qual já haviam mantido alguma conexão (1). A confirmar esta idéia pode-se citar que um certo número de abandonos teve como motivo a obtenção de inserção em alguma

casa noturna ou em uma excursão.

Dentre as 14 entrevistadas, 10 concluíram o curso e 8 estavam, ao final de 1989, trabalhando, esporádica ou regularmente, como mulata profissional.

Ao explorar o material obtido no contato e nas entrevistas com as alunas buscamos captar as percepções e conceitos a partir dos quais contróem, em um contexto que se pretende de formação profissional, uma visão acerca do processo de sua inserção enquanto mulata numa profissão em que a condição de mulher e de cor é determinante.

O que é ser mulata? Esta foi a questão em torno da qual procurou-se conduzir entrevistas e conversas. No local do curso, em ambiente no qual assuntos como aprovações/reprovações, notas, diplomas, contratações e sindicalização eram tratados cotidianamente, as entrevistadas mostraram-se bastante perplexas diante de uma questão que deviam julgar tão inócua quanto banal. O sorriso, ou o riso, era muitas vezes a maneira que encontravam de dizer que a pergunta lhes parecia esquisita/boba. Mas a perplexidade, ou confusão, em várias casos, foi enunciada claramente:

"Ah! Ser mulata é mulata; não sei como é que eu posso explicar assim" (Ma.).

"Não sei (risos). é uma coisa assim que eu não posso nem ... não estou nem preparada pra te responder agora" (E).

"Eu acho que eu não sei o que é, dizer o que é ser mulata mesmo" (Z.).

"é uma pergunta meio difícil de responder" (B.).

A primeira reação destas entrevistadas, assim como da maioria de suas colegas, foi como se se vissem confrontadas seja a uma questão tão complexa que somente poderia ser adequadamente respondida após prévia preparação, seja a algo tão familiar que não há como explicar, pela simples razão que não precisa ser perguntado nem explicado. Percebe-se, por outro lado, que a dificuldade em responder advém também, em grande medida, do fato de que mulata é muitas coisas juntas, tornando difícil destacar o essencial.

Quando a pergunta lhes é formulada de maneira direta, nota-se sua preocupação em, de algum modo, mostrar que sabem não ser sua resposta algo consensual:

"Eu vejo muita gente que diz que é mulata e que pra mim eu não acho que é mulata" (Ma.).

Em certa medida, pode-se dizer que as perplexidades ou dúvidas convergem todas para o reconhecimento de que há várias maneiras de responder, ou se se prefere, várias maneiras de ser mulata. Em outros termos, muitas são as razões, ou combinações de razões, que justificam incluir ou excluir alguém, embora esta indeterminação seja relativa, havendo certos limites e lógicas que condicionam e restringem o campo de possibilidades. É o que tentar-se-á mostrar nas seções seguintes. Ao final do capítulo, e tendo em vista que uma série

de noções e categorias-chaves (dom, saber sambar, profissionalismo, etc) detectadas entre os agentes reaparecem, embora em diverso contexto discursivo e com conotações distintas, uma seção será consagrada a registrar e explorar divergências e convergências.

2.2. "Ser mulata está na cor", "já nasce com a gente".

No material recolhido é possível encontrar um conjunto de respostas ou meias respostas que apontam estar a identidade mulata fundamentalmente ancorada em alguns atributos específicos a um certo grupo de indivíduos, ou melhor, de mulheres. Isto é, ser mulata é algo que não depende - é anterior ou exterior - das condições profissionais e/ou sociais da pessoa em questão.

Um dos atributos mais mencionados é a cor da pele - mulata-cor como definidor da categoria mulata.

"Mulata eu encaro como cor, e mulata eu sou, entendeu? Mulata é a cor" (Ro.).

"Esse nome mulata é cor, é pele" (D.).

"Eu gosto de ser mulata, eu adoro a minha cor" (S.).

O emprego da cor de mulata como sinónimo de mulata - *"Quando se fala de mulata (...) fala da cor da mulata" (D.)* - remete, no entanto, menos a uma cor determinada que a uma noção bem mais elástica: um conjunto de combinações possíveis de cores diversas. Nesse sentido, a cor de mulata está inscrita num espectro de misturas de tons e graduações com inúmeras possibilidades, no qual a atribuição de limites é bastante variável.

"Eu acho que não precisa ser negona para ser mulata. Não. Pode ser uma morena clara ou negra, entendeu? Ou, como se diz, assim meio..." (J.).

"Eu me considero mulata, apesar de ser clara, mas eu me considero mulata porque eu sou mulata" (Mt.).

"No meu caso ser mulata prá mim não varia, porque não tem nada a ver comigo. Eu não sou mulata, eu sou morena, eu sou morena clara, inclusive quem diz isso é a nossa coreógrafa" (B.).

Pode-se perceber que o ser - ou não - mulata na cor é uma questão bastante manipulável: a mesma categoria de cor - como *morena clara* ou *negona* - tanto pode incluir quanto excluir. Não deixa de ser paradoxal que uma categoria aparentemente tão fluida possa ter um potencial classificatório tão marcado. Com efeito, todas as entrevistadas se consideram plenamente aptas a classificarem - a si mesmas e às outras - como tendo ou não cor de mulata, ou seja a acionar a categoria de maneira inclusiva ou excludente; por outro lado, o mínimo que se pode dizer é que não existe nenhum acordo - explícito ou tácito - sobre que cor é esta.

Mas a complexidade da construção de uma noção de mulata com base em atributos genéticos, entre os quais se destaca indubitavelmente a cor, não se esgota na dificuldade, ou mesmo impossibilidade, de determinar com precisão o(s) matiz(es) de cor que validaria(m) seu emprego. Às vezes, a noção é utilizada de modo a colocar em relevo caracteres genéticos que não necessariamente se atualizam fenotipicamente: releva-se, nestes casos, a origem misturada,

conferindo caráter secundário a seu resultado sensível, perceptível. Ser mulata, aqui, tem como principal referência o ser resultado de uma mistura, mistura de cores, ou melhor, de raças. Na passagem abaixo, a entrevistada se exclui do grupo mulata não apenas por não ter cor de mulata, mas também pelo fato de ser originária de uma *confusão danada* da qual esteve ausente pelo menos um componente necessário - o negro. Encontramo-nos aqui face a uma versão bastante corrente - que está, inclusive, dicionarizada - segundo a qual a mulata é o resultado de um tipo particular de cruzamento : de um elemento branco com outro negro; ou seja, é um sub-tipo específico do tipo mestiço.

"Não tenho cor de mulata, a minha cor mesmo não é, porque, olha, eu sou uma raça misturada, na família de minha mãe tem índios, eu sou bisneta de índios, índios mesmo; na família de meu pai já é a maioria descendente de espanhol, é uma confusão danada. Não dá pra entender nada, é uma raça misturada" (B.).

A preocupação com a origem, com a mistura, no entanto, pode desempenhar um papel diferente, quando a *confusão danada* é tomada ela mesma, em certo sentido, como suficiente para justificar o emprego inclusivo da categoria mulata.

"Não, não me considero mulata mas no meu sangue corre isso, eu gosto, é uma coisa que eu gosto e praticamente me considero, considero sim, gosto, me atrai, é uma coisa que me puxa, é bem de sangue mesmo, eu gosto. Bem, eu me considero a minha raça mesmo, Brasil, mestiça mesmo, um pouquinho de branca e um pouquinho de negra, de mulata, de tudo, bem brasileira mesmo" (L.).

Apesar da hesitação, vê-se que L. acaba tendendo a identificar o ser mulata ao atributo, inato, de ser

brasileira.

Neste caso, tanto como no da mulata-cor, o ser mulata é inato; aqui, porém, este atributo é praticamente inerente - e mesmo sinônimo - ao ser brasileira.

Não é difícil perceber que estas representações estão longe de serem antagônicas e excludentes. Ao contrário, poder-se-ia dizer que sua simultânea utilização pelas alunas converge para o simbolismo que fundamenta a proposta do show de mulatas como um show de brasilidade.

2.3. "Se você já nasceu, já quer sambar".

Outra referência recorrente nos depoimentos é a que remete à aptidão para sambar, ao saber sambar.

"Eu acho que é o essencial, prá ser mulata tem que saber sambar, porque não adianta nada você ser aquela mulata bonita, tipo Daise Nunes e você chegar ali no palco, você não consegue nem mexer as cadeiras" (Z.).

Em alguns casos a aptidão para sambar é estendida, sendo percebida como uma aptidão para a dança em geral: são necessários *ritmo, molejo, jeito*. Mas saber sambar e saber dançar, que são sinônimos em alguns casos, quase sempre se distinguem. Enquanto que sambar é algo intrínseco à pessoa, porque *está no sangue*, saber dançar, ao contrário, é sempre fruto de uma aprendizagem.

"Eu já nasci assim, porque o que eu sei de samba eu não aprendi em lugar nenhum" (J.).

"Aquilo está no sangue, ou você sabe ou você não sabe, eu não acredito nisso que a pessoa aprende a sambar. Agora, ela pode aprender sim é, nesse curso que nós fizemos, dança afro, danças de origem das regiões do Brasil, isso sim. Isto depende da pessoa, da boa vontade dela, isso ela aprende, tranquilamente, mas sambar está no sangue" (Mt.).

Estar no sangue, não depender da vontade da pessoa, por oposição a dançar, são qualidades que indicam que o ato de sambar é percebido como algo que *vem de dentro*, é latente, *está na pessoa* - e em certas circunstâncias se manifesta.

"De repente eu comecei e quando eu vi já estava sambando, requebrando, não sabia como. Era só ouvir a música eu já estava já, parecia um boneco que deu corda e que saía disparando" (Mt.).

Na maioria das vezes, o fato de saber sambar é percebido como a manifestação de um dom.

"O meu jeito já nasceu comigo, o meu dom para sambar" (J.).

O dom é sempre algo interno à pessoa, é uma qualidade natural que só pode ser percebida através de sua atualização em alguma atividade. Haveria, igualmente, uma atração da pessoa - através do gostar - pela(s) atividade(s) para a(s) qual(is) seria naturalmente dotada. Poder encontrar essa forma de expressão seria reencontrar-se num outro plano consigo própria, ou seja, com aquilo que, de certa maneira, já faz (desde sempre) parte de si mesma e constitui o que há de mais *autêntico* na pessoa. O dom para dançar é pensado nos marcos de um aprendizado: se atualiza ou ganha visibilidade dentro de um processo de aprendizagem da dança.

"Eu acho que é isso que é ter o dom para dançar, é a facilidade para aprender" (V.).

Esse dom se reconhece pela rapidez com que são absorvidos os novos passos, as coreografias, o que significa *pegar rápido*. Já o dom para sambar, ao contrário, é reconhecível por exclusão do que é externo, isto é, tem por condição de reconhecimento enquanto dom a ausência, ou mesmo o desconhecimento, de um treinamento ou aprendizado.

Nesse caso pode-se perceber que sambar e dançar encontram-se de certa maneira hierarquizados enquanto expressões da pessoa: sambar está mais próximo da natureza da pessoa porque exclui o que vem de fora ou que foi aprendido, é manifestação pura, extravasamento do que *está dentro da gente*.

"O samba eu não aprendi, eu sempre soube sambar" (Z.).

"Não se aprende, eu acho que não, eu tenho certeza que não, porque aí você está fazendo uma coisa forçada, está forçando a sua natureza" (J.).

Esse talento particular ou dom de sambar, que *está na pessoa e está no sangue*, opera simultaneamente em dois níveis ou dimensões: uma dimensão individual e outra que indica vínculos e ligações que configuram um grupo.

O dom de sambar, enquanto dimensão individualizada, apresenta um caráter particularizante, conferindo a cada mulata uma maneira pessoal, própria de sambar:

"Eu já nasci assim, porque o que eu sei de samba eu não aprendi em lugar nenhum, assim como cada mulata tem o seu jeito de sambar. Sai totalmente criado da minha cabeça, na minha cabeça vem: 'um pulo, - e eu dou um pulo; vem: 'umas tremidinhas' - e eu dou umas tremidinhas" (J.).

O *jeito de sambar* revela-se espaço de criação individual, retomando a oposição samba x dança, afirmando-se enquanto expressão radical da espontaneidade do samba. A

dança, por sua vez, evoca a idéia de repetição. Assim, a oposição jeito de sambar/samba x fazer uma coreografia/dança, enfatiza, de um lado, o espaço individual e de criação associado ao primeiro par, e, de outro lado, a associação ao segundo par de um espaço de trabalho em equipe, de previsibilidade, repetição e concatenação dos mesmos movimentos numa ordem dada externamente e a priori (2).

Mas se há um *jeito de sambar* que é ligado ao indivíduo - é uma *criação da cabeça* - e através do qual a mulata se distingue e se afasta do grupo dançarina, uma noção mais abrangente que é o saber sambar - e que engloba todos os *jeitos* individuais - permite visualizar, além da *pessoa*, um grupo de referência: as mulatas em seu conjunto. Equivale, pois, a saber fazer o que as mulatas fazem.

"Desde pequena, sempre quis ser mulata, já dançava sozinha, já sambava sozinha... Eu tinha uma prima que a gente botava disco de escola de samba em casa, começava a sambar, eu via muito o programa do João Roberto Kelly, no tempo em que as mulatas iam, e tudo que elas faziam eu também fazia" (S.).

"Eu aprendi a sambar sozinha, eu via na televisão, eu me lembro daquele momento do Roberto Kelly, eu via aquelas mulatas sambando, aí antigamente eu sambava com um pé só, um pé prá frente, um pé prá trás. De repente, eu comecei e quando eu vi eu já estava sambando como elas, requebrando, não sabia como, era só ouvir a música e já estava já" (Mt.).

Se a referência mais imediata é o conjunto mulata, em outro nível, o saber sambar configura um universo mais amplo que inclui os pretos ou as pessoas escuras.

"A mulata, o samba, está mesmo nas pessoas, na vida, na criação do preto, você vê que qualquer pessoa

escura ela sabe sambar, ela já tem aquele pique mesmo do corpo, então a pessoa branca não. A pessoa branca ela entra no samba ela não tem aquela ginga, aquele jogo de cintura, né, que todas as pessoas escuras tem, porque as pessoas escuras elas já vivem no morro, elas já vivem em lugares de samba, praticamente são desde pequenas criadas no samba, entendeu? Mas eu acho que é mais de dentro, é mais sangue mesmo o samba, o preto tem uma coisa muito gostosa, muito bonita. Eu acho que é mais de sangue, a influência ajuda, mas não chega até lá não, que é uma coisa de dentro da gente mesmo" (S.).

Ao remeter à pessoa, ao preto, às pessoas escuras, o saber sambar se faz presente em dois níveis: no nível individual, enquanto dom e *jeito de sambar*; em outro nível, por *estar no sangue*, enquanto atributo de um grupo racial. Qualquer que seja o nível acionado, estar-se-á frente a algo que está posto, por princípio, na origem, na raiz.

"O samba eu acho que já vem da raiz, a gente já nasce sabendo, já samba. Vem da raiz mesmo" (Z.).

"Eu acho que vem de dentro da pessoa mas eu acredito que saber sambar está muito ligado às raízes daqui, brasileiras, e também às raízes, vamos supor, africanas... é difícil você ver um europeu sambando... isso vem das raízes brasileiras" (Mt.).

Em síntese, o saber sambar aparece, tanto quanto a cor, como atributo compartilhado por um grupo que, apesar de seus contornos não muito precisos, parece desempenhar eficazmente seu papel classificatório. A diferença advém do fato de que a cor está dada para o indivíduo seja qual for o seu desempenho, enquanto o saber sambar tem que ser verificado e atestado. Esta pequena, porém importante, distinção permite entender porque uma das alunas não se considera mulata do ponto

de vista da cor, mas se inclui na classificação quando vem à
baila o saber sambar:

*"Se for pela cor, eu não sou mulata, eu sou mais é
negra mesmo. Mas como sambista, mulata, eu me
considero" (A.).*

2.4. "Tem que ter um corpo de mulata".

Embora não entrem em contradição nem excluam outras respostas, há uma série de falas que apontam para atributos físicos que, ao contrário da cor, não são partilhados por todos os indivíduos do grupo étnico de referência, mas apenas por alguns deles. Fazendo um jogo de palavras, esse tipo de atributo permite afirmar que só são mulatas algumas dentre as mulatas de cor e de sangue.

"O que é mais importante numa mulata? Ah, ela tem que ser, não precisa ser linda, porque às vezes você é linda e não passa nada. Ela tem que ser engraçadinha, jeitosa, tem que ter um corpo de mulata... é ter um corpo assim meio violão, bundinha assim um pouquinho grandinha, empinadinha, cintura fina" (Ma.).

A passagem acima indica a existência de um modelo, um corpo de mulata que, bem ou mal, norteia o conjunto das referências sobre o próprio corpo. Essas referências ao corpo de mulata, assim como ao próprio corpo, revelam a idéia de uma certa natureza vocacional inscrita no físico ou aparência. Em outros termos: o corpo é tematizado como elemento essencial na definição ocupacional, e ainda, na auto-avaliação de possibilidades de ingresso e sucesso na carreira.

O corpo de mulata é primeiramente definido enquanto forma, destacando uma silhueta que pressupõe um determinado efeito de sinuosidade - corpo-violão. A forma violão se

configura por determinados contrastes de volume, mas é a parte inferior do corpo (abaixo da cintura) que merece destaque: tem que ser *grandinha* e *empinadinha*. Há, portanto, uma percepção do corpo de mulata que, ao mesmo tempo que se refere a uma forma, prioriza a parte ou região corpórea que deve apresentar maior volume, ser *grande* e *empinada*.

Esta valorização do grande volume como constitutivo de um ideal de beleza parece contrariar a afirmação de Bourdieu segundo a qual os esquemas de classificação, duplamente fundados na divisão social e na divisão sexual do trabalho, conduziriam a uma oposição entre o *grande* e o *pequeno* no âmbito da qual "*os homens tendem a se mostrar insatisfeitos das partes de seu corpo que julgam 'muito pequenas' enquanto as mulheres dirigem suas críticas principalmente para as regiões de seu corpo que lhes parecem 'muito grandes'*" (Bourdieu, 1977, p.54). Admitindo a proposição de Bourdieu, pode-se hipotetizar que o desvio aqui identificado dever-se-ia ao fato de a mulata encontrar-se, de alguma maneira, à margem da divisão social-sexual que marca as relações masculino-feminino dominantes (3).

Assim, o corpo de mulata está referido a um padrão de beleza determinado, específico, que tem como referência uma afinidade explícita com certas exigências da especialização ocupacional. A necessidade de ter um *corpo bonito* para ser mulata não se resolve simplesmente com ter um *corpo bonito em geral*, exigindo-se ter um corpo de mulata. Tal exigência corresponde a uma percepção do corpo como sede de uma vocação, mais especificamente ainda, de uma vocação

profissional/ocupacional.

"Eu acho que é necessário ter um corpo bonito... Eu em um grupo que eu fazia parte, eu fazia show de mulata... eu achava que eu não estava preparada, não estava com o corpo preparado pra botar um biquini, pra sambar, eu estava me achando muito magra" (E.).

Ser muito magra é não ter o corpo preparado para funções e vestuário adequados a uma mulata. Ter corpo de mulata, por outro lado, aparece como elemento que inviabiliza outros projetos profissionais: por exemplo, o projeto de ser manequim.

"Eu, quer dizer, sou manequim, mas todo mundo fala que eu pareço mulata, que dá pra ver, porque você vê. Eu sei que eu tenho os meus defeitos, mas eu acho que eu me relaciono mais como mulata. Como mulata eu tenho mais possibilidades, como mulata, porque o meu corpo está mais pra mulata. Eu sei que pra manequim eu tenho que emagrecer pelo menos uns dois quilinhos. Mas, como mulata, eu consigo alguma coisa" (Ma.).

Ter corpo de mulata e pretender ser manequim é projeto seriamente ameaçado de frustrar-se, uma vez que revela inadequação cujo fundamento encontra-se, igualmente, naquilo que Bourdieu designa o "corpo enquanto forma perceptível". "Produzindo, como se diz, uma impressão", apresentando um vigoroso potencial classificatório, este "corpo enquanto forma perceptível" é "de todas as manifestações da 'pessoa', aquela

que menos e menos facilmente se deixa modificar, provisória e sobretudo definitivamente e, ao mesmo tempo, aquela que é socialmente tomada para significar o mais adequadamente, porque fora de toda intenção significante, o 'ser profundo', a 'natureza' da 'pessoa'" (Bourdieu, 1977, p.51 - os grifos são meus).

A diferença construída entre o corpo de mulata e o de manequim, não é, pois, de beleza (ambos os corpos são supostos bonitos), mas de volume - a distância de *uns dois quilinhos* é representada como uma barreira. Relativamente, o corpo de mulata revela excessos, sobras, gorduras. Ora, as noções do tipo magreza e gordura são sempre arbitrárias (4); no caso, remetem a uma percepção na qual as taxinomias aplicadas ao corpo, quando comparado a outros corpos femininos, associam o *corpo de mulata* à idéia de abundância. Essa conotação de abundância pode ser identificada na sinuosidade da silhueta violão, e ainda, de maneira marcante, em outra propriedade corporal que, junto com a primeira, é constitutiva da *imagem* ou *aparência*: ter altura ou ser alta.

Pode-se perceber que essas duas condições ou propriedades corporais, embora sempre apareçam juntas, são, no entanto, vivenciadas de maneira diferente. Enquanto que *ter um corpo bonito* se apresenta como algo evidente e naturalizado - "*geralmente as mulatas todas tem um corpo muito bonito*" (S.) -, a exigência de altura é percebida como uma arbitrariedade. Nota-se pois que são reconhecidas como condições de natureza diferente: se a primeira é qualidade inerente, a segunda se afigura enquanto uma exigência que vem de fora.

A altura como atributo definidor do ser mulata provoca reações - sobretudo das *baixinhas* - e sinaliza, ao contrário de outras propriedades corporais, a existência de uma seleção arbitrária.

é bom lembrar que cada uma dessas condições que definem mulata, embora presentes no conjunto das entrevistas, são vivenciadas de uma maneira pessoal. Certamente que aquelas que se consideram *baixinhas*, diferentemente de outras que *têm altura*, dedicaram maior tempo e atenção em discutir essa exigência. Da mesma forma, as que não se consideram, por exemplo, ou com o *corpo muito apropriado*, ou com a cor ou ainda muito boas sambistas, carregaram em outras qualidades que seriam, de certa maneira, compensatórias. Mas esse jogo de compensações não é totalmente aleatório, existindo certas inadequações não passíveis de serem compensadas. Pode-se dizer que, em geral, existe uma demarcação daquilo que não pode ser de alguma forma compensado, e que remete evidentemente a certas qualidades essenciais, isto é, vivenciadas enquanto legítimas.

Assim, pode-se sugerir que a insatisfação das *baixinhas* não configura, neste contexto, uma crítica à seleção em si mesma, nem tampouco ao fato de ela estar centrada genericamente na *aparência*; o que se critica é a inclusão do quesito altura. A ilegitimidade de tal critério estaria fundada na percepção de que as qualidades legitimamente exigidas são aquelas que se encontram direta e imediatamente referidas à função de representação que a mulata deve cumprir. A mulata deve representar a brasilidade, aquilo que o Brasil tem de melhor e mais autêntico:

"Eu me considero mulata e me orgulho disso, porque não existe assim uma coisa mais bonita do que a mistura de raças, de sangue, e nós brasileiros, é uma coisa assim incrível, porque é uma mistura... Então isso faz crescer no meu interior, porque eu represento o Brasil. Você, lá fora, quando você fala:

'Ah, o brasileiro!'. Em qualquer momento todo estrangeiro já leva a imagem da mulata, ele não pensa no homem, no trabalhador, no brasileiro, vamos supor no homem, na imagem do homem, ele pensa, ele leva logo aquela imagem: 'Ah, é o país que tem aquelas mulatas bonitas'. Então eu me gratifico muito com isso, porque eu me sinto assim, com raízes" (Mt.).

A exigência de altura é vista, por assim dizer, como uma fraude. A passagem a seguir exprime de maneira muito clara esta idéia:

"Eu acho que a imagem funciona sim, porque os empresários valorizam as pessoas que tem um corpo, tá certo, bonito. Mas isso é válido, o corpo bonito, mas não é valorizar muito a altura, porque afinal o brasileiro é conhecido como estatura mediana, é a nossa estrutura mesmo física. É muito difícil ver um brasileiro alto, de um metro e oitenta, um metro e oitenta e cinco, não existe. Existe o que? Um metro e sessenta e cinco, um metro e setenta. Então eu acredito que eles tinham que visar mais uma coisa assim nessa altura, as pessoas com esse tamanho" (B.).

O que é visto como legítimo é que a imagem da mulata deve ser representativa da média, isto é, deve refletir a condição comum a um conjunto do qual é símbolo - a mulher brasileira, o brasileiro, a nacionalidade (5). Afinal, a mulata, a autêntica, já é a síntese que contém em si mesma os elementos essenciais da brasilidade - prova-o, inclusive, sua indissociável afeição ao samba, também considerado um inequívoco símbolo nacional.

Neste contexto, a exigência de altura configura-se em imposição incompatível com a pretensão do show de mulatas de ser a mostra do que é o verdadeiro Brasil do samba e da miscigenação; daí sua ilegitimidade, daí aparecer como uma

concessão às regras do show-bizz. O resultado é a produção de uma mulata especial, a mulata tipo exportação, que é exportada por ser símbolo da brasilidade, e, contraditoriamente, por ser tipo exportação afasta-se da média que constituiria esta mesma brasilidade.

Ter corpo-violão, a cor e saber sambar são qualidades particularmente valorizadas como portadoras de uma legitimidade conferida por uma certa tradição cristalizada na imagem de algumas bem sucedidas ex-mulatas. É nesse sentido que, quando confrontada a antigas mulatas famosas, reconhecidas como precursoras das mulatas atuais, a exigência de altura apresenta uma certa conotação pejorativa de novidade (6).

"A Nz. é uma ex-mulata, ela é da minha altura e foi uma mulata de sucesso. Mas olha, eu acho que aqui no Brasil o samba, a mulata, já era falada pela cor, e agora pela altura. É isso o que vale" (B.).

A crítica ao critério altura, no entanto, não se limita ao fato de falsear a função de representação; em várias passagens é apontada uma certa incompatibilidade entre ser alta e ser mulata. Ter a altura exigida acabaria bloqueando a plena manifestação de um importante atributo da mulata que é saber sambar. Esta incompatibilidade remete à oposição qualidade x quantidade, sugerindo que o tamanho (ser alta) não somente não é uma qualidade da mulata, como pode ser considerada uma exigência desqualificante.

"O proprietário da casa tem horror a mulher baixa, então eu disse prá ele o seguinte: os melhores perfumes estão nos menores frascos. Então eu disse prá ele que no dia da prova, nos finalmentes, eu ia mostrar prá ele o que é o meu trabalho, que o

importante é, como se diz, a qualidade e não o tamanho. Tudo bem que eu sou competente no que eu faço, sou capaz de fazer, mas a altura..." (B.).

"As pessoas baixas, por incrível que pareça, isso é uma coisa tão comprovada, elas tem muito mais facilidade de pegar uma coreografia do que uma pessoa alta... porque a pessoa baixa tem uma flexibilidade, uma coordenação muito maior" (A).

"Em todas as academias que eu estudei, essa em que eu tentei um dia me profissionalizar, depois as outras academias em que eu entrei prá poder praticar só por esporte, a maioria das professoras de dança eram menores do que eu até, e eram profissionais mesmo, profissionais de gabarito. No mundo da dança essa coisa de altura só vale prá mulata" (B.).

Tentando resumir o que foi exposto nesta seção, poder-se-ia afirmar que existem atributos diretamente associados ao corpo que são postulados como atributos da mulata. Existe um corpo de mulata que funciona como padrão, muito embora neste padrão estejam contemplados elementos legítimos e ilegítimos. Assim, seriam legítimos o corpo violão, os volumes generosos (particularmente em algumas regiões), etc; seriam ilegítimos aqueles que, como o ser alta, se distanciam do tipo médio da autêntica mulata brasileira e se impõem à profissão em desrespeito à tradição.

2.5. "Ser mulata é ser profissional".

Uma das qualidades mais importantes identificada à mulata profissional remete a uma relação essencial, travada com o público. Pode-se dizer que essa relação com o público corresponde genericamente a "passar alguma coisa" (Ma.); "passar energia" (D.), "animar as pessoas" (A.), "dar de si" (V.). Estabelecer esse tipo de comunicação com o público é possível através daquilo que a mulata sabe, ou seja, dançar, e principalmente sambar, mas sobretudo através do que a mulata é:

"A mulata é raça, é garra, entende? Eu acho que é uma coisa de sangue ser mulata. É a mesma coisa que você perguntasse pra mim: 'O que é uma branca?' Eu diria: Pôxa, uma branca é uma cor, a mulata é uma cor. Mas a mulata, na cor dela, ela passa uma porção de coisas pras pessoas, é energia. Quero dançar, dançar, passar energia positiva para o público que está me assistindo" (D).

Nesse sentido, ser mulata profissional é saber passar a energia que lhe é própria, e da qual o público já é, de certo modo, conhecedor. Com efeito, o público está posto antes na qualidade de expectante de uma interação determinada que de espectador de uma simples exibição. Por esta razão é possível afirmar que a relação mulata-público configura-se como demonstração da interação que a mulata é capaz de gerar.

"O que é ser mulata profissional? É mostrar a raça, mostrar realmente o que é ser uma mulata, mostrar o corpo, mostrar o pé, mostrar mesmo o que é ser uma mulata" (V.).

"A mulata é uma profissão, ela vai apresentar o que é bonito dela, ela vai se exhibir ali perante as pessoas"(S.).

"É uma coisa bonita que tem no Brasil, a gente mostrar a nossa cor, a nossa beleza, o que a gente tem de bonito na raiz, eu acho que isso é que é ser mulata, é mostrar isso para as outras pessoas" (Z.).

Pode-se dizer que a mulata profissional se distingue da mulata em geral principalmente pela capacidade de *mostrar mesmo o que é ser uma mulata*, ou, em outras palavras, saber se *exibir*, exercer sobre o *público* seu poder de sedução, envolvendo-o através de sua forma de comunicação.

Verifica-se, pois, uma acentuada percepção de que a mulata não representa, mas se apresenta; mesmo porque a mulata profissional (mulata autêntica) não necessita senão exercer um poder que ela já detém, ser o que ela já é.

Tomando-se dois tipos de ator, tal como apresentados por Costa (1984), a mulata profissional se enquadraria no tipo *ator como gladiador*, em oposição ao *ator como impostor*. O segundo remete à *"concepção da existência de uma distância entre personalidade e o papel que desempenha"*, ou seja, o *"distanciamento entre o ator e seu papel"* é *"requisito indispensável a sua representação"* (Costa, 1984, p.6). Já o primeiro, o ator que *"pertence à raça dos gladiadores, em*

contraste absoluto com o ator como impostor, propõe a existência de uma identificação total entre sua personalidade e os papéis que desempenha. Sua representação é uma experiência pessoal através da qual ele se auto-define, e uma expressão de sua personalidade ... sua personalidade expressa-se espontânea e voluntariamente em suas ações. Para o

ator como gladiador não há distancia, mas coerência entre as máscaras e a face: as máscaras são a face. (...) a credibilidade de sua representação é função dessa coerência entre os papéis desempenhados e a personalidade e quem os desempenha ou, em uma palavra, é função da autenticidade do ator". (idem, ibidem, p.7).

A mulata autêntica é aquela que vivencia uma experiência de perfeita identificação entre o que "ela é" e a sua apresentação.

"Uma mulata profissional, ela tem que ser ela primeiramente, ela nunca pode querer ser alguém, outra pessoa, ela tem que ser ela acima de tudo." (D.).

A autenticidade em uma mulata, como informa uma profissional entrevistada, é "uma coisa misteriosa" :

"Prá ser autêntica tem que sambar muito bem. Não, não precisa, eu acho que o que vale é o visual mas sabe... é a cor. Não, também não é a cor, é a presença que ela tem em cena. Porque tem muitas mulatas que... já sei, tem que ser um veado, tem que ser um veado. é, um veado, é isso. Tem que saber aparecer, não precisa ser bonita, não precisa saber sambar, tem que ter um Q, alguma coisa, uma coisa, tem que aparecer, eu não sei bem o que é direito mas tem... Você está me entendendo? é aquele negócio, uma coisa misteriosa, mas tem é que saber aparecer." (Mr., mulata profissional).

Embora difícil de ser definida, resulta que a autenticidade estaria, ao menos por exclusão, na capacidade de "saber aparecer", experiência que pressupõe estar bem em sua própria pele, estar muito à vontade, demonstrar a autoconfiança de quem se é suposto estar indiferente ao olhar do outro (7). Por outro lado, razões profissionais acentuam a preocupação de uma mulata quando ela se sente apagada ou caída,

pois estes estados não se coadunam com o *passar energia* que é suposto atributo natural e, conseqüentemente, exigência da profissão.

Em oposição à gratuidade que caracteriza autenticidade e dom, estaria a idéia de formação/aprendizagem. Coerentemente, a grande maioria das alunas e mulatas profissionais negam relevância ao caráter formador do curso, vislumbrando-o essencialmente como possibilidade de acesso ao emprego, ao mercado de trabalho.

"O curso será importante pra mim e está sendo, se eu for realmente contratada, entendeu? Eu também não queria assim fazer um curso, eu não sei se eu vou passar, eu não tenho certeza, mas eu queria assim trabalhar na casa, eu queria que fosse assim. Pra mim ele seria importante se realmente eu fosse contratada pela casa" (Ma.).

Constata-se, aqui, em certo sentido, uma mesma visão acerca da funcionalidade do curso que a vigente entre os agentes: função seletiva. Posto que cor, corpo, samba são inerentes às mulatas e independentes de qualquer aprendizado, a função essencial do curso seria a identificação e seleção das mulatas autênticas. Isto não significa que agentes e alunas tenham o mesmo entendimento do que sejam os atributos necessários. Na expectativa de obter emprego, a maioria das alunas considera-se, naturalmente, mulata autêntica.

"Eu me considero já mulata, antes de eu passar no teste eu já me considero uma verdadeira mulata, na raça, na cor, em tudo" (D.).

"Eu acho que eu sou a mulata autêntica, idêntica, não preciso de nada, não preciso botar nada, eu não preciso criar mais nada em mim porque eu mesmo, já dá prá notar que é uma mulata, entendeu?" (S.).

Mas a verdadeira mulata só é sinônimo de mulata profissional quando é capaz de cumprir com determinadas obrigações, que incluem cumprimento de horários, ensaios, a manutenção do corpo em dia, e que exigem sempre um certo investimento, um esforço ou uma produção.

"É necessário ser profissional, né? Chegar na hora certa, estar bem cuidada, com a unha, com o cabelo, estar com a meia sem nenhum desfiado nem nada. Não é só porque sabe que não vai ensaiar, tem que estar ali ensaiando sempre. É isso que é ser profissional prá mim, isso é ser pontual nos compromissos" (J.).

"Ser mulata profissional é sempre ter a profissão dela, manter o corpo dela, que isso é muito importante porque às vezes as mulatas relaxam, as mulatas não se preocupam muito. Isso é importante, estar sempre com o corpo em dia, o corpo bonito, uma forma bonita" (S.).

"Eu não sabia nada, tinha dezesseis anos, nem como colocar a meia ou me maquiar pesadamente... Agora eu digo: sou mulata, porque agora eu sei que sou uma pessoa profissional, em qualquer lugar que eu entro, muito profissional. Olha só, cobrir qualquer furo do palco, porque antes eu não sabia nada disso. Então com a experiência, adquirindo isso tudo, agora eu digo com muito prazer: Eu sou profissional" (J.).

"Me falta pegar mais postura, charme, saber essas coisas assim, entendeu? Porque se jogar em cena prá dançar eu danço, mas agora, já postura de mão, de cara, de tudo, isso realmente eu não tenho, quero pegar tudo isso aqui no curso" (Ro.).

Estar produzida ou fazer uma produção é fundamental

para que uma mulata seja e pareça efetivamente uma mulata profissional.

"Não sabia nem me maquiar nem nada, nenhuma produção, nem como colocar uma meia, nem um visual nem nada. Fui fazer o teste e eu falava aqui comigo: 'É agora que eu tenho que mostrar... e sei lá... e eu que estou apagada'" (J.).

"Eu ando assim, simples. Se eu chegar para alguém e falar: "Eu sou mulata", ninguém acredita, né? Por exemplo, você olha pra aquela ali, se ela falar que ela é mulata você acredita, é a produção. Agora você olha pra mim e diz: "Não". Qual das duas você acha mais que é mulata? Seja sincera" (Rs.).

Fica claro que a produção remete à incorporação de uma série de signos que passam a fazer parte da aparência ou imagem e se encontram estreitamente ligados ao exercício da ocupação. No limite, a produção pode compensar a ausência de atributos essenciais, como o corpo de mulata:

"Pra ser mulata eu acho que é a mulher ser ... ter altura, ter um corpo bonito, que às vezes nem ... pode ser que não tenha mas... Quer dizer, é poder fazer uma produção, a mulher se produz, bota um biquini, bota um sapato alto e vai fazer um show. De repente, ela é mulata" (E.).

Enquanto o *estar simples* ou *apagada* associa-se a discrição e recato, a produção pode ser pensada como uma forma de investimento que visa chamar a atenção, se destacar, revelando uma clara opção por signos que identificam um comportamento de desabrida exibição. Em outras palavras, tornar-se uma mulata profissional inclui uma incorporação de signos que são sempre produções culturais e que operam, como observa Bourdieu, como *signos distintivos*, sempre lidos como

índices de uma fisionomia moral que expressam uma natureza (8).

Pode-se dizer também que os investimentos sintetizados na produção - incorporação de signos *naturalizados* que tem o corpo como objeto - visam capacitar o *corpo* a gerar um efeito determinado, ideal, que seria manifestação de uma natureza da mulata. Este efeito teria causa eficiente na cor, no corpo violão, no samba, que funcionam, em conjunto, como indicadores de uma *certa fisionomia moral* particularmente afeita ao exercício da sedução (9).

Ao pensar genericamente o exercício da sedução em nossa cultura, Gaspar (1988) sugere que ela constitui entre nós "*um meio legítimo de interação social*".

"Seduzir para obter favores dos mais diferentes tipos - passar à frente em uma fila, conseguir um emprego e até mesmo um casamento - é uma possibilidade em aberto em nossa cultura para todas as pessoas, inclusive as do sexo masculino, mas principalmente para as mulheres que têm o físico de acordo com os padrões vigentes de beleza" (Gaspar, 1988, p.101).

Mas o que parece importante destacar em relação a nosso objeto de estudo não é exatamente a sedução como uma possibilidade em aberto, mas a sedução como forma de interação imprescindível, ou melhor, inerente a uma determinada ocupação: é este o caso da mulata profissional.

Gaspar (1988) propõe dois tipos através dos quais seria possível pensar as maneiras de uma mulher exercer ou vivenciar a sedução em nossa cultura. O primeiro tipo é caracterizado da seguinte maneira:

"é diretamente referido ao casamento, e nele a mulher tem seu poder de sedução restrito às regras do modelo mediterrâneo de conduta que visam à preservação da pureza sexual (Pitt-Rivers, 1971). Como bem definiu Thales de Azevedo (1981: 249), é preciso haver um equilíbrio entre recato e exibição que permita à mulher uma propaganda de si mesma, mas uma propaganda dissimulada que, no mercado do casamento, não provoque uma oferta maior do que a procura" (Gaspar, 1988, p.101 - os grifos são meus).

O segundo tipo de sedução seria aquele *"exercido por mulheres que não participam do 'código de honra' no sentido proposto por Pitt-Rivers (1971: 29). É a sedução exercida por aquelas que estão livres para explorar plenamente seus encantos sexuais e despertar emoções eróticas. A sedução é, nesse caso, uma pequena amostra dos prazeres que elas estão dispostas a oferecer. As prostitutas enquadram-se em tal maneira de se relacionar com o "outro", levando-a porém ao extremo" (Gaspar, 1988, p. 101).*

Assim, para Gaspar, cada um dos tipos de sedução pressupõe rituais diferenciados, associados a dois diferentes modelos e construindo, cada um, uma identidade: o modelo *casamento*, com seus rituais de administração equilibrada da *propaganda* e do *recato* tem por referência a identidade *esposa*; o modelo *emoções eróticas*, por sua vez, com seus rituais de *franca exibição*, configura a *prostituta*.

Para que uma mulata *tout court* se afirme enquanto mulata profissional tem de mostrar-se capaz de empreender uma campanha desabrida de si mesma, exacerbando a exibição - *mostrar o corpo, a cor, a beleza de um corpo preparado para botar um biquini e expor a bundinha arrebitadinha, balançar as cadeiras ...* Deve, pois, nesse sentido, estar apta a mostrar expertise em rituais de sedução cujo tipo extremo é a

prostituta.

Se a sedução associada ao casamento impõe uma delicada gestão da *propaganda* e do *recafo*, a condição de mulata profissional exige uma não menos elaborada administração de rituais, de modo a impedir que sua identidade particular - de mulata profissional - seja diluída/absorvida pela figura da prostituta, cujos procedimentos evoca. Com efeito, já que a performance artística da boa profissional sugere ao público que ele se encontra diante de uma *"simples amostra dos prazeres que a mulata estaria disposta a oferecer"*, é uma exigência estrutural da ocupação estar apta a gerir as situações daí decorrentes.

Mais além da performance individual, é a própria concepção dos shows que configura o espetáculo como celebração do tema da disponibilidade da mulata, principalmente através de quadros que ensejam um contacto direto e malicioso com o público (10). Nestes casos, são recorrentes os acidentes de trabalho, em que os assédios dos turistas tornam-se inconvenientes e constrangedores.

"Pôxa, uma mulata profissional, é claro que ela tem que ser bonita e inteligente. Não basta ser mulata, tem que ser bonita e inteligente. Tem que saber dançar e encarar o público dela, entende? Porque tem muitas que não sabem encarar o público que está lá fora para receber ela. No momento que alguém fala alguma coisa, ela já se assusta. (...) Tem público que assusta, entende? Você chega assim no show, de repente você está dançando, está um homem sentado, né, na mesa, porque pôxa, uma mulata bonita, com o corpo lindíssimo, altíssima, dançando... e tem gente que fica superexcitada e vai lá, quer chegar perto, pegar. Então tem delas que não sabem se impor no lugar delas... Jamais uma mulata profissional vai se assustar porque uma pessoa - como se fala? - um fã,

se excitou assim de repente no palco e quer ir lá, sabe, tocar nela, entende? Não, ela tem que reagir com a calma total e aí tudo vai se resolver, e não entrar em pânico. Porque se entra em pânico, aí o show vai embolar, vai dar aquilo tudo. Então eu acho que a pessoa tem que ter o máximo de calma e deixar assim, como se nada estivesse acontecendo, seguir rindo no show, um riso prá todo mundo, numa boa, encarando ali, né, normal. Prá mim é isso que é ser inteligente" (D.).

Assim, entende-se que repetidas vezes as entrevistadas busquem demarcar claramente a identidade - reivindicada e legítima - de mulata profissional do campo das práticas associadas à prostituição.

"Geralmente a mulata, a idéia que as pessoas tem é de que a mulata está no palco, ela é gostosa, é quente, é assim, é assado, e que ela tem que ser obrigada a sair com alguém, tem que sair com gringo. Não tem nada a ver, isso não existe. A mulata é uma profissão, ela vai apresentar o que é bonito dela, ela vai se exhibir ali perante as pessoas, mas não é com a intenção de se prostituir e nem de ser obrigada a sair com ninguém, mas é o que geralmente as pessoas pensam" (S.).

Ser mulata é ser profissional. Na afirmação desta identidade, porém, não basta alinhar atributos e características por assim dizer positivos; é necessária, e mesmo a imperativa, uma clara demarcação da prostituição. Na seção seguinte veremos os limites acionados para circunscrever a profissão de mulata.

2.6. "Tem que mostrar que não é . . ."

A identidade da mulata profissional apresenta-se cercada de perigos, de ameaças de diluição e, nesse aspecto, há um encontro entre a representação das alunas e o proselitismo dos agentes (conforme Capítulo I).

O contexto do exercício profissional - a noite, contrapõe-se a estar no domínio da família e do trabalho - propicia um contato, ou *mistura*, com indivíduos considerados potencialmente perigosos.

"Todo mundo da família, quando eu comecei, se reuniu e falou: 'Olha, cabeça, muita cabeça. Não vá com sede ao pote. Tudo, primeiro, ouve, vê direitinho, e faça o seu trabalho e direto prá casa. Sempre mantendo aquela imagem que você tem dentro de casa. Não se misture com pessoas que não tem nada a ver com você, prá você não pegar maus hábitos ou vícios'. Tem muito na noite essas coisas" (J.).

Estar na noite exige *cabeça*, porque insere a mulata profissional em um contexto moral pleno de perigos imprevisíveis, e a implica em um domínio no qual a prostituta se destaca como inescapável referência feminina.

Estar inserida na noite é circular num espaço-tempo no qual paira fortemente a sugestão de uma identificação com a prostituta, sugestão estimulada pela produção e pelo ritual de sedução que são exigidos da mulata profissional.

"Tem muito homem que pensa assim, eles logo vem:

'Está com aquela bunda de fora é prostituta, é prostituta da noite, é piranha'. Eu queria que acabasse isso no Brasil, eu queria mesmo, esse lance de ser artista da noite e a prostituição. Eu posso trabalhar no show, fazer o meu show, pegar as minhas coisas e ir embora, fico se eu quiser na prostituição" (Z.).

Pode-se perceber, portanto, que a afirmação da identidade mulata profissional passa por um diálogo defensivo - porque resposta a acusações - através do qual são demarcados distanciamentos com a prostituição.

"No fundo, no fundo, a gente tem que mostrar que não é nada daquilo que as pessoas pensam (...) dizem logo que é prostituta, mas não é nada disso. Então as pessoas tem que entender que não tem nada a ver, não tem nada disso" (E.).

Referência constante, a prostituição se apresenta através de duas modalidades: como uma atividade em si, totalizante ou exclusiva, ou como práticas que uma mulher pode desenvolver paralelamente, isto é, superpor ao exercício de uma profissão qualquer.

No primeiro formato a prostituição se contrapõe e é pensada como alternativa a trabalho.

"Quem quer se prostituir, se prostitui, quem quer trabalhar, trabalha" (Ma.).

Seja qual for sua modalidade, à prostituição é recusada a qualidade de trabalho; no máximo, é uma atividade que se superpõe, sem se confundir, ao trabalho ou à profissão.

Em princípio, a inclusão da ocupação mulata ao universo das profissões excluiria, por si só, a prostituição em sua modalidade alternativa (oposta) ao trabalho. Quanto à segunda modalidade - prostituição superposta, complementar a uma profissão -, o que algumas e mulatas profissionais afirmam é que estão colocadas na mesma situação de outras mulheres, outras trabalhadoras.

"Ser mulata é como uma profissão qualquer, estou levando a minha vida normalmente, é como um emprego qualquer" (L.).

Neste contexto, entende-se bem a necessidade que sentem de colocar claramente a prostituição (segunda modalidade) como uma prática equidistante de todas as profissões femininas, possibilidade igualmente aberta a todas as mulheres, seja qual for sua inserção profissional.

"Eu acho que confundem isso, mulata e prostituta, porque as pessoas hoje em dia estão assim, sei lá, só pensam nas bobagens. É por esses machismos que tem essas discriminações: ser prostituta e ser mulata. Prostituta você pode ser em qualquer lugar, não precisa ser mulata, você pode trabalhar num escritório e ser uma prostituta, trabalhar num banco e ser uma prostituta" (Z.).

Mas o raciocínio parece não ser suficiente. E a necessidade de se defender/proteger do estigma da prostituição não constituiria senão prova de discriminação à profissão. Afinal de contas, o que pode ser lido no conjunto dos depoimentos é que as mulatas são tão dadas à prostituição quanto as mulheres em geral - o que pode ser, ainda, lido no sentido inverso: as mulheres em geral se prostituem tanto

quanto as mulatas.

A recusa da identificação/associação mulata-prostituta, ressalte-se, não vai conotada de qualquer julgamento moral da prática da prostituição e das prostitutas; serve, isso sim, para recusar as representações segundo as quais a especificidade de sua condição estaria no fato de ser liminar ou fronteiriça à prostituição.

"Cada um com o seu trabalho, cada um com a sua profissão, e quem quer se prostituir se prostitui, quem quer trabalhar, trabalha. Eu penso assim". (Ma.).

O que parece essencialmente ameaçador é o movimento de diluição das diferenças, que desembocaria, inevitavelmente, na impossibilidade de legitimação de uma identidade de mulata profissional. Trata-se, pois, de desmontar o mecanismo através do qual a associação conduziria à transformação em uma regra geral de eventuais (mesmo se numerosos) casos de superposição, e, conseqüentemente, no necessário englobamento/subordinação da condição de mulata pela condição de prostituta. Um exemplo perfeito deste deslocamento é dado pelo professor de EPV, que sugere claramente ser a exibição profissional da mulata uma forma elaborada de trottoir (cf. Capítulo I).

A recusa desta associação/deslocamento é pois condição da afirmação da profissão de mulata. Nesta direção, entende-se o sentido de numerosas colocações que situam a prática da prostituição como opção estritamente individual. Equidistante de todas as profissões, indiferente à condição de

cor, de classe ou de ocupação, a prostituição é algo que está definido no espaço individual, por opções e estratégias particulares:

"Já ouvi falar muito que as mulatas são muito ... discriminadas, são prostitutas a bem dizer, né? Então eu vi que não é nada disso, vai pela cabeça de cada um (...) então eu vi que não era nada disso. Gostei da carreira e vou continuar" (Z.).

Vimos como a noite é um espaço-tempo que aproxima a mulata profissional de práticas e ocupações das quais é necessário demarcar-se claramente para afirmar uma identidade própria. Mas a noite oferece, igualmente, outros referenciais que, embora igualmente demarcatórios, não aparecem como vizinhos perigosos e ameaçadores. A noite é também povoada por outros elementos que, tanto quanto a mulata, trabalham na noite: músicos, artistas em geral, são, assim, vizinhos bem-vindos, com os quais se busca uma associação evocativa que viria reforçar a identidade positiva de mulata profissional.

A auto-inclusão no mundo artístico é acionada, via de regra, como um reforço da condição profissional e como a circunscrição de um conjunto de qualidades que, próprias às mulatas, são por elas compartilhadas com um conjunto mais amplo de artistas:

"... mulata é trabalho como outro qualquer, mas só que é um trabalho artístico, entende" (D.).

"Acho importante ela se profissionalizar, sabe, porque ela tem que botar na cabeça dela que ela é uma artista, e dali, sabe, ela subir, ela se esforçar, e

não deixar que nada suba à cabeça, né ... Em termos assim, sempre ter a profissão dela" (S.).

De um lado, a pertinência ao conjunto artistas subsidia a construção da identidade, na medida em que situa a mulata num campo que se diferencia de uma ampla gama de outros campos profissionais/ocupacionais; por outro lado, coloca a questão de seu posicionamento face a outras categorias de artistas.

A identidade da mulata enquanto um gênero particular de artista constrói-se, essencialmente, na referência à categoria dança. A mulata é uma dançarina, e, em certos contextos, tal afirmação é conotada positivamente, como reconhecimento de uma certa qualificação:

"Mulata é saber sambar, mas é também pegar uma coreografia rápido. Porque antigamente as pessoas só davam valor àquelas pessoas que só sabiam sambar. Como a J. (professora de coreografia) fala: 'Mulata não é só aquela que samba, que rebola o bumbum, não'. Eu acho que é aquela que pega coreografia rápido, que dança com força" (A.).

Nesta passagem, o saber dançar é qualidade que coloca a mulata profissional numa posição hierárquica superior à simples sambista, àquela que só sabe rebolar o bumbum. Há momentos, no entanto, em que o saber dançar, ou melhor, o ser dançarina é confrontado ao ser bailarina; neste confronto, a dançarina aparece, de um lado, como portadora dos atributos de espontaneidade que já foram ressaltados na seção 2.3 (11). De outro lado, no entanto, e mais comumente, a dançarina aparece como aquela que não tem - ou que ainda não pode adquirir -

todos os conhecimentos e técnicas indispensáveis a uma bailarina.

As relações no mundo da dança são ainda mais complexas se se considera que, para muitas das entrevistadas, e não obstante o discurso da presidente do Sindicato de Profissionais da Dança convocá-las à sindicalização, a relação entre mulata e dançarina não é nem de superposição, nem de simples inclusão.

"Eu sempre gostei de dança, dança mesmo. Aqui, no curso e na casa, realmente não tem, né" (Rs.).

"Eu faço show de mulata, mas é uma coisa, assim, que eu não gosto. Não desfaço, mas eu sempre liguei mais pro meu mundo profissional de dança. Mas esse negócio de mulata, eu era obrigada a fazer, no grupo que eu fazia parte eu era obrigada a fazer. A única casa que eu achei assim foi essa aqui - show de mulata. Não quero ser mulata, quer dizer, isso faz parte também da dança, mas eu quero continuar sendo uma dançarina profissional. Tudo bem que faz parte da profissão, mas o que eu mais me amarro mesmo é dançar, é uma coisa que eu sempre tive comigo: dança afro, faço também um pouco de jazz" (E.).

A hesitação é evidente: em certa medida, ser mulata faz parte da profissão de dançarina, mas ao mesmo tempo não permite que a condição de dançarina se realize plenamente. Há qualidades essenciais a uma dançarina que podem ser desprezadas em uma mulata; da mesma forma, há atributos indispensáveis à mulata aos quais a condição de dançarina é totalmente indiferente.

"Eu não sou mulata, eu sou morena, eu sou morena clara; inclusive quem diz isso é a nossa coreógrafa. Diz que eu dou pra coisa, mas eu não sou mulata, não tenho altura, não tenho aquele tchan que é o caso das mulatas. Tem que ser alta, um metro e oitenta, tem

que ter a cor, e nisso, aí eu não dou. O meu caso seria ser dançarina, de dança moderna, pra ser mulata, no meu caso, não dá, aí não dá" (B.).

A possibilidade de ingressar na profissão de mulata parece inexistir para aquelas que, apesar de sua capacitação para a dança, não detêm algumas das características físicas exigidas. Para outras, a presença destas características parece ser o obstáculo a que alcancem de maneira plena, sem ambiguidades, a ambicionada condição de dançarina.

"Eu sempre fiz jazz, há muito tempo atrás. Aí parei e comecei a fazer ginástica. Aí quando me falaram que o negócio não era jazz, me falaram assim: 'O gringo não vem para o Brasil ver mulata dançando jazz, vem ver coisas novas, porque lá eles tem balé, eles entendem muito de dança mesmo. Então eles não são idiotas'. Aí falaram pra mim: 'tem que ter raça no pé, tem também que ter dança afro". Eu parei e falei: 'Ah, meu Deus, estou perdida, eu nunca fiz isso na vida'" (D.).

Embora contida no universo da dança, embora situada no campo das profissões artísticas, a mulata profissional só é dançarina de maneira ambígua. Parece, mesmo, haver uma certa consciência de que aquelas mulheres com determinada cor e determinados atributos de corpo, se e quando ingressarem no universo das profissões associadas à dança, deverão encaminhar-se para a profissão de mulata. Assim, os atributos que conferiam uma valorização positiva - tal como exposto nas seções 2.3 e 2.4 - aparecem agora em sua dimensão negativa, ou melhor, como elementos que restringem as alternativas profissionais.

Reencontra-se que mesmo ali onde a mulata profissional parece afirmar-se como um tipo particular de

dançarina, a ambiguidade se faz presente, a condição de cobra seu preço, indicando que o caminho aberto para uma eventual profissionalização e ascensão social permanece contido em limites estreitos, demarcados.

2.7. Síntese.

Nesta seção, a exemplo do que foi feito no Capítulo I, busca-se resgatar resumidamente as principais noções e representações trabalhadas. Além disso, sempre que relevante, buscou-se confrontar as visões das alunas com as observadas entre os agentes.

a) Cor de mulata

Vimos que o atributo de cor é elemento essencial da auto-representação das mulatas, não obstante estar presente a fluidez ou multiplicidade na classificação de cor que tem sido apontada como uma característica do padrão de relações interétnicas brasileiras (vis-à-vis o padrão norte-americano, sobretudo) (12). Tal fluidez chama a atenção, uma vez que o universo estudado estaria delimitado a priori - Curso de Formação Profissional de Mulatas, realizado numa casa que apresenta shows de mulatas.

Aceitando-se a proposição de Pacheco (1987), segundo a qual as relações raciais (e a auto-classificação pode ser considerada uma de suas manifestações), se definem relativamente aos contextos em que se apresentam, seria de se esperar um comportamento mais uniforme. A ausência desta uniformidade permite supor que a cor de mulata, afirmada como

requisito essencial ao exercício da profissão de mulata, remete não tanto à auto-classificação da cor, mas à idéia de representação: ter ou não uma cor que permita representar, no palco, o que é suposto ser uma mulata. Neste caso, seria possível entender a pertinência, num mesmo contexto, das duas afirmações seguintes:

"sou a mulata autêntica, idêntica, não preciso de nada, não preciso botar nada, eu não preciso criar mais nada em mim porque eu mesmo, já dá pra notar que é uma mulata, entendeu? (S.).

"se for pela cor, eu não sou mulata, sou negra mesmo. Mas como sambista, mulata, eu me considero" (A.).

Assim, a cor de mulata é uma atributo necessário, mas que pode ser acionado de duas maneiras: aquelas que julgam ter o matiz adequado, consideram-se aptas a preencher os requisitos "sem criar mais nada"; as que se vêm com uma cor não perfeitamente ajustada, consideram ser possível compensar essa carência compondo outros atributos.

Comparando esta percepção da cor de mulata com a expressa por agentes, poder-se-ia afirmar que estes parecem ser menos flexíveis no tratamento do atributo cor. Embora não explicitem exatamente o que é a cor de mulata, fazem questão de fundar sobre ela a imagem de autenticidade com a qual o espetáculo e a casa estão comprometidos, deixando evidente que este compromisso se atualiza antes no estabelecimento de uma barreira às "mulatas claras" que àquelas que estão "mais para cor escura".

"temos assim meninas que não chegam a ser mulatas mas

fazem parte do corpo de baile, como têm em outras casas também, porque aqui no DD já é mais pra cor escura, mas tem outras casas que já aceitam gente, modelos, mulatas claras, que tomam o lugar das mulatas aqui do DD. Lá é diferente, elas que aparecem mais do que as mulatas, mas aqui o caso é mulata mesmo" (Prof. de Coreografia).

O olhar do coreógrafo para o efeito de conjunto do espetáculo e o olhar da aluna para sua cor e das outras têm em comum o fato de que ambos admitem que a cor de mulata pode ser composta: para o coreógrafo, com a cor de outras mulheres que assegurem um efeito global autenticamente *mais pra cor escura*; para a aluna, com outros atributos relevantes para o exercício da profissão de mulata.

b) Corpo

As alunas reconhecem a importância de ter o corpo de mulata, e, neste sentido, aderem plenamente à proposta do espetáculo, que pretende representar a mulata brasileira como dotada de um corpo violão, abundante, focalizado sobre as nádegas e os quadris.

Se a exigência deste tipo de atributo físico parece-lhes perfeitamente legítimo e conforme a seus próprios critérios, as alunas rejeitam a introdução, pelos promotores de shows, de outros requisitos físicos, em particular, o de altura. No caso, assumindo o projeto de autenticidade reiteradamente acionado pelos agentes, questionam a autenticidade e representatividade das mulatas altas. Contrária

à tradição, contrária à realidade do povo brasileiro, o requisito de altura aparece-lhes como uma indevida intromissão dos interesses comerciais na estrutura do show de mulatas, uma imposição dos clientes que compromete sua brasilidade. Face à altura, as mulatas reagem da mesma maneira que os músicos estudados por Becker frente aos gostos dos squares: afirmam ser a altura um obstáculo à plena realização do verdadeiro dom da mulata, que é o saber sambar.

c) O dom - Saber sambar

Encontramos entre as alunas o mesmo enunciado acerca do dom que aquele identificado entre os jogadores de futebol por Araújo e entre os músicos de jazz por Becker (cf. Capítulo I). É também o conceito de dom que os agentes acionam no processo seletivo. O dom é atributo inato, gratuito e natural, que não pode ser adquirido nem transmitido através de processos de aprendizagem.

Mas aí se encerra a convergência, pois as alunas nucleiam seu dom, de maneira inequívoca, no saber sambar. O saber sambar é inato, *está no sangue* ("ou você sabe ou você não sabe"), e é nele que está situado o núcleo dos caracteres distintivos da verdadeira mulata. Como vimos no item anterior, ele é visto, inclusive, como a qualidade capaz de compensar carências em outros atributos - cor, por exemplo.

Na caracterização deste dom vimos delinear-se dois caminhos possíveis. Através de um deles, o saber sambar é

percebido como dom compartilhado por um conjunto de pessoas, ou melhor, por um segmento particular da população que tem a mesma raiz - as mulatas, os pretos: "qualquer pessoa escura ela sabe sambar, a pessoa branca não". Em outro sentido, o dom é estritamente individualizado, é jeito de sambar particular, próprio a cada pessoa.

Comparando com aquele dom que é reconhecido e buscado seletivamente pelos agentes, vemos que há uma enorme distância. Para os agentes, o núcleo do dom da mulata é sua capacidade de gerar uma reação específica do público; para a mulata seu dom é algo que está nela - e os movimentos ou passos que executa constituem apenas uma resposta ao que têm dentro de si ("sai totalmente da minha cabeça"). Entende-se, deste ponto de vista, que as alunas não reconheçam em um *outro* - público, empresário - aptidão para identificar se são ou não portadoras do dom de mulata.

Esta convicção não significa que as alunas e mulatas profissionais não contemplem entre os requisitos que reconhecem legítimos o que remete à interação com o público. Com efeito, não apenas o reconhecem como atribuem-lhe grande importância; ele ocupa, no entanto, um lugar distinto daquele que lhe conferem os agentes: o da profissão.

d) Profissão

Se o dom da mulata é algo que é interno, que remete a uma relação consigo mesmo - com as raízes coletivas e/ou

individuais -, ser profissional é algo que está associado/dependente da capacidade/habilidade de manifestar este dom. Em outros termos, e dando continuidade à comparação: aquilo que, para os agentes, constitui o núcleo do dom é para as mulatas o que especifica o exercício da profissão.

Assim, o mesmo atributo, definido quase exatamente nos mesmos termos - *passar energia* - ocupa um lugar diferente. Para a mulata - e, neste ponto, reencontramos a mesma autorepresentação dos músicos de jazz -, o dom não depende de qualquer atestado de outros: *"Eu me considero já mulata, antes de eu passar no teste eu já me considero uma verdadeira mulata"* (D.). Inversamente, no entanto, aos músicos de jazz de Becker, o reconhecimento deste dom por outros - cliente, empresário -, ao invés de ser conotado negativamente como uma espécie de concessão aos não dotados, aparece afirmado positivamente como prova de profissionalismo.

Na verdade, do ponto de vista das mulatas, ser profissional remete, sobretudo, à capacidade que devem ter de afirmar-se como mulatas dentro e fora do palco. Assim, associado ao profissionalismo está a idéia de produção, de visual. Ser mulata profissional é estar produzida, dentro e fora do palco. É, pois, também, administrar todos os elementos que concorrem para a afirmação da carreira: chegar na hora, manter o visual, manter a forma.

Mais além de que na concepção das alunas a disciplina, embora referida algumas vezes, ocupe um posição

nitidamente secundária na concepção do que seja o profissionalismo, o que parece importante relevar é que sua formulação da relação entre palco e extra-palco, entre profissão e vida, é nitidamente diversa daquela que encontramos entre os agentes. Enquanto o professor de EPV insistia na importância de, fora do palco, assumir posturas desidentificadoras, as alunas, ao contrário, deixam claro que a verdadeira profissional, pela produção e visual, deve identificar-se facilmente também fora do palco (13).

Finalmente, foi possível perceber neste capítulo que a constituição de um campo profissional específico é ameaçado, segundo as mulatas, por uma confusão entre este trabalho e a prática da prostituição. Sem falsos pudores ou moralismo, elas identificam nas performances que realizam no palco, tanto quanto no ambiente da vida artística da noite, o terreno movediço que suscita tais associações; mas recusam-na liminarmente, e de forma claramente defensiva reclamam da *discriminação* que sofrem.

Aqui, novamente, estamos diante de uma convergência entre o projeto empresarial e o das alunas: nos dois casos, a associação entre mulata profissional e prostituta ameaça a constituição e legitimação de *"um negócio como outro qualquer"*, de um *"trabalho como outro qualquer"*. Enquanto a coordenadora insiste em afirmar que quem quiser se prostituir é *"problema dela, desde que seja fora da casa"*, as alunas insistem, paralelamente, que isto é uma opção que *"vai pela cabeça de cada um"*.

Notas

(1) Sobre circulação no mercado, ver Capítulo III.

(2) A relação entre o sambar e o dançar é de grande relevância para qualificar o espaço profissional ocupado pela mulata no campo dos profissionais da dança. Como será visto mais de perto na seção 2.6, o fato de a mulata não ser estritamente uma dançarina pode aparecer, em outros contextos, não como algo que a mulata teria a mais - no caso, espontaneidade e criatividade - mas, inversamente, algo que tem a menos - técnica, qualificação. Neste sentido, ver também discurso da Presidente do Sindicato dos Profissionais da Dança, no Capítulo III.

(3) Também a mulher negra escrava, transformada em objeto sexual do senhor, era percebida pela sociedade colonial como estando fora e, portanto, livre dos padrões de comportamento feminino normais.

(4) A esse respeito, ver Bourdieu, para quem "as taxinômias aplicadas ao corpo percebido (gordo/magro, forte/fraco, grande/pequeno, etc.) são, como sempre, ao mesmo tempo arbitrarias (a idéia de beleza feminina podendo ser associada, em contextos econômicos e sociais diferentes, à gordura ou à magreza) e necessárias, quer dizer, fundadas na razão específica de uma ordem social determinada" (Bourdieu, 1977, p.51).

(5) Essa representação, sem dúvida alguma, encontra-se profundamente embebida naquilo que é considerado o nosso mito fundador da nacionalidade, a chamada "fábula das três raças" (Matta, 1981), que faz do brasileiro uma síntese das três raças originárias e, ao mesmo tempo, transforma os elementos raciais intermediários ou intersticiais - os mestiços, mas sobretudo os mulatos - em foco da brasilidade. Para uma discussão a respeito das recorrentes vinculações entre as temáticas negro/relações raciais e nacionalidade no pensamento social brasileiro ver, por exemplo: Ortiz, 1986; Silva, 1989; Skidmore, 1976.

(6) A percepção da exigência de altura como arbitrária, como algo que escapa à lógica de representação, fica ainda mais evidenciada quando se trata de uma excursão para o exterior e a altura requerida é variável, devendo se adaptar, no caso, ao país de destino. "Eu já estive aqui e o homem pediu uma mulher baixinha mas não tinha ninguém, uma mulata mais baixa, porque na época, não sei o que foi aí, só podia ser mulher baixinha. Geralmente os empresários japoneses gostam mais de mulher baixa pra poder viajar. Eles preferem a mulata mais baixa, agora, em outro lugar, na Itália, na Inglaterra, Las Vegas, é tudo mulher alta, mulher baixa não tem vez, não adianta, não adianta" (G., mulata profissional).

(7) Poder-se-ia associar essa noção de autenticidade ao fato de ter charme, ter carisma. Entretanto, como observa Bourdieu (1977), tanto charme quanto carisma revelam uma correlação de forças específica entre um agente na relação com os outros: denotam o poder que detém um agente de "impor as normas de percepção de seu corpo", isto é, "de se apropriar do poder que detém os outros agentes (indivíduos isolados ou vastas coletividades), de se apropriar de sua verdade própria" (Bourdieu, 1977, p.52). O fato é que, ao menos a partir desse autor, dificilmente poderíamos falar no caso de uma relação carismática, isto é, na qual uma mulata produza e imponha ao outro sua própria objetivação. No caso sob análise, parece difícil arbitrar quem impõe a quem sua verdade própria: o cliente (através do empresário) impondo suas expectativas à mulata, ou a mulata impondo sua energia ao gringo?

(8) "O conjunto dos signos distintivos que constituem o corpo percebido é o produto de uma fabricação propriamente cultural que, tendo por efeito distinguir os indivíduos ou, mais exatamente, os grupos sob a relação do grau de cultura, isto é, de distancia à natureza, parece encontrar seu fundamento na natureza, quer dizer no gosto, e que visa a exprimir uma natureza, mas uma natureza cultivada. Não há signos propriamente físicos e a cor ou espessura do baton ou a configuração de uma mimica, assim como a forma do rosto ou da boca, são imediatamente lidos como índices de uma fisionomia moral, socialmente caracterizada, isto é, de estados de alma vulgares ou distintos, naturalmente natureza ou naturalmente cultivados" (Bourdieu, 1977, p.51).

(9) A sedução feminina, que depende geralmente de atrativos físicos, remete também ao poder que esses atrativos podem conferir. Como a etimologia da palavra seduzir propõe - do latim seducere, levar para o lado - há o exercício de um poder no ato de seduzir que é justamente o poder de separar, com um inevitável conteúdo religioso de *desencaminhar*, tirar do caminho do *hem*. O ato de seduzir, ou o exercício da sedução, é, portanto, simultaneamente, ato ou exercício desse poder de *levar para o lado* e já apresenta marcada conotação de *descaminho*. (Ver verbetes Seduzir e Séduire no Aurélio e no Petit Robert, respectivamente).

(10) Entre esses quadros, protagonizados invariavelmente pelas mulatas consideradas mais autênticas, destaca-se um, de grande popularidade, chamado *quadro da professora*, que, com algumas adaptações e percalços, foi parte do espetáculo de formatura (Ver Capítulo III): uma mulata em sumário biquini ensina um convidado a sambar, teatralizando um ritual de sedução que, para delírio da platéia, passa sempre por um corpo a corpo insinuante que acaba sendo bruscamente interrompido pela aparição em cena de um travesti.

(11) A passagem seguinte, retirada da palestra proferida pela presidente do Sindicato de Profissionais da Dança durante o curso, e presente em vários dos depoimentos obtidos junto às

alunas, é expressiva: "Dançarina é aquela da expressão natural, do samba, da miscigenação da nossa raça. A bailarina é aquela que estudou muitos anos, que teve uma formação em técnicas e já tem um currículo" (Presidente do Sindicato de Profissionais da Dança, em palestra pronunciada para as alunas do curso).

(12) A Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílio de 1976, que trabalhou com uma pergunta aberta sobre cor, revelou o uso de nada menos que 127 categorias: castanhada, agalegada, alva, alva escura, alvarenta, alvarinta, alva-rosada, alvinha, amarelada, amarelada-queimada, amarelosa, amorenada, avermelhada, azul, azul-marinho, baiana, bem branca, bem clara, branca, branca avermelhada, branca melada, branca pálida, branca queimada, branca sardenta, branca-suja, branquiça, branquinha, bronze, bronzeada, bugrezinha-escura, burro-quando-foge, caboclas, cabo-verde, café, café-com-leite, canela, canelada, carvão, castanha-escura, castanha-clara, chocolate, clara, clarinha, cobre, corada, cor-de-café, cor-de-canela, cor-de-cuia, cor-de-leite, cor-de-ouro, cor-de-rosa, cor firme, crioula, encerada, enxofrada, esbranquicenta, escurinha, fogoró, galega, galegada, jambo, laranja, lilás, loira, loira-clara, loura, lourinha, malaia, marinheira, marrom, meio-amarela, meio-branca, meio-preta, melada, mestiça, miscigenada, mista, morena, morena-bem-chegada, morena-bronzeada, morena-canelada, morena-castanha, morena-clara, morena cor-de-canela, morena cor-de-jambo, morenada, morena-escura, morena-fechada, morenã, morena-parda, morena-roxa, morena-ruiva, morena-trigueira, moreninha, mulata, mulatinha, negra, negota, pálida, paraíba, parda, parda-clara, polaca, pouco clara, pouco morena, preta, pretinha, puxa para branco, quase negra, queimada, queimada-de-praia, queimada-de-sol, regular, retinta, rosa, rosada, rosa-queimada, ruiva, russo, sapecada, saraúba, tostada, trigo, trigueira, turva, verde, vermelha, sem declaração. Constata-se que as referências ao termo mulata aparecem abaixo de branca (41,9%), morena (34,4%), preta (7,6%), parda (7,6%), morena clara (2,8%), clara (2,5%) e amarela (0,97%) (Pacheco, 1987, p. 86).

(13) A circulação no mercado como uma necessidade permanente da carreira, como será visto no próximo capítulo, talvez explique a importância de indicar-se, também fora do palco, que se é mulata profissional. Neste caso, o assumir a produção e o visual associado a condição de mulata profissional seria, por assim dizer, uma exigência da própria situação em que se obtém contratos e convites para excursionar.

CAPITULO I I I

A CONFIRMAÇÃO DA

MULATA PROFISSIONAL

3.1. Introdução

Segundo os promotores do Curso de Formação Profissional de Mulatas, seu objetivo era a "*formação de profissionais competentes que possam suprir as demandas desse florescente mercado*" (proprietário do OD). Se o curso funciona, como se viu no Capítulo I, antes como mecanismo de seleção/recrutamento que como processo efetivo de formação/treinamento, o fato é que seu próprio formato impõe regras que, associadas às preocupações promocionais, conduziram à organização de uma cerimônia de formatura. Esta cerimônia, ritualmente consagrada a confirmar a passagem das formandas à condição de mulata profissional será objeto de um tratamento etnográfico na primeira parte deste capítulo.

Tendo em vista que a confirmação ritual está longe de assegurar o ingresso em uma carreira profissional, buscou-se fornecer, na segunda parte do capítulo, a visão que se pode formar acerca do funcionamento deste segmento particular do mercado de trabalho.

Cabe advertir que não tendo o trabalho de campo envolvido um estudo exaustivo das diferentes casas e tipos de espetáculo, a abordagem é marcadamente enviesada pelas informações obtidas junto a mulatas profissionais (alunas já

engajadas profissionalmente e profissionais que foram entrevistadas). Se este viés pode comprometer o que seria um tratamento global do mercado - que exigiria um trabalho de campo bem mais amplo e a recuperação da perspectiva dos empresários -, ele fornece, em compensação, um imagem bastante aproximada da perspectiva a partir da qual as mulatas profissionais - e candidatas a tal - vêm sua carreira.

Confirmação ritual - formatura - e confirmação mercantil - mercado e carreira - constituem, pois, os objetos deste capítulo.

3.2. A Formatura

Dia 6 de novembro de 1989. 15h30. Faltando meia hora para o início da cerimônia de formatura das alunas do II Curso de Formação Profissional de Mulatas, o OO já se encontra quase lotado. À entrada, um engravatado porteiro confere os convites da pequena multidão que se formou, chamando a atenção dos passantes e da vizinhança. O maitre, como nos dias normais de show, encaminha os convidados para seus respectivos lugares. Quando chega alguém da imprensa, a Coordenadora do Curso é avisada e se encarrega pessoalmente da recepção.

Bastante diferente do público regular, a platéia nesse dia é composta basicamente de familiares e amigos das formandas - tias, mães, irmãos, primos, vizinhos - que se dispõem em torno de grandes mesas. Todos aguardam ansiosamente o início da cerimônia.

As alunas - irreconhecíveis em seus novos penteados, quase todas com os cabelos tratados por *alongamento* ou com apliques de *kanecalon* (1), roupas de noite bastante brilhantes e acetinadas e maquiagem caprichada - circulam, nervosas, conferindo a chegada de seus convidados, repassando mentalmente a lista dos ausentes, e apresentando-me - e às colegas mais próximas - mães, sobrinhos, irmãos, "aquele primo que eu te falei". Quase todas providenciam com amigos e familiares o

registro fotográfico da formatura, deixando ocioso o fotógrafo que trabalha regularmente no local. Um amigo se prepara para gravar em vídeo o show de formatura.

Embora estivesse previsto que os convidados de cada formanda ficassem em mesas separadas, algumas fazem questão, à última hora, de apresentar e reunir seus familiares, causando evidente estranheza aos garçons da casa, geralmente habituados a receber grupos previamente organizados de turistas de pacotes turísticos.

Os convidados, não brancos na grande maioria, em seus trajés endomingados, produzem uma impressão rara num ambiente onde se costuma ver a brancura de loiros turistas vestidos de maneira absolutamente descontraída. Ao contrário dos frequentadores habituais que procuram o local estritamente em busca de lazer e/ou uma iniciação turística à cultura brasileira, a grande maioria dos presentes demonstra, de início, situar-se de maneira bem mais solene: saúdam a passagem ritual da filha, da irmã, da prima ou da vizinha à condição de mulata profissional (2).

Embora inicialmente mostrem-se pouco à vontade num espaço que é para eles absolutamente novo e desconhecido, pouco a pouco os convidados vão se apropriando do grande salão, conferindo-lhe seu colorido e sua marca. Colocados nas mesas mais afastadas do palco, produzem um clima de torcida organizada, que em alguns casos se explicita: em cartazes como "Viva Ma., é a maior" ou em saudações cantadas em coro que

evocam os nomes das estrelas de cada família - "L.", "Mt.", etc. É apenas o anúncio do que cada torcida será capaz de fazer mais tarde, durante o show, quando das apresentações das formandas.

Mas este clima não reproduz o que se vê num estádio de futebol: as torcidas não se hostilizam; pelo contrário, tudo ocorre numa grande confraternização, onde todos torcem por todas, onde todos aplaudem todas. Trata-se, apenas, de marcar as preferências. Neste ponto, não se pode deixar de observar o orgulho daquelas alunas com grande número de convidados presentes, sutilmente confrontado à relativa frustração daquelas que não reconhecem os seus na plateia, ou à conformidade de umas poucas cuja participação no curso - e, conseqüentemente, no seu encerramento - tivera algo de conflituoso ou de clandestino em relação à família.

Em uma grande mesa, que corre imediatamente diante do palco e ao longo de toda sua extensão, acomodam-se as autoridades - o Diretor Técnico da RIOTUR (representando o presidente do órgão), a Presidente do Sindicato dos Profissionais da Dança da Cidade do Rio de Janeiro, os organizadores do Curso - ao centro o empresário E.A. - e a veterana professora de Coreografia. Em uma mesa lateral, à qual sou conduzida pela Coordenadora do Curso, sentam-se também os outros professores, a Coordenadora do Serviço de Atendimento à Empresa - ATE/SENAC - e representantes da imprensa (3).

3.2.1. Abertura

Em meio a um burburinho crescente, os garçons apressados servem drinques e salgadinhos e, cerca de 16 h 30, quando parcela da platéia começa a mostrar certa inquietação e se ouvem aqui e ali palmas e coros de *"Começa, começa"*, apagam-se as luzes. Ao som ensurdecedor da bateria e sob a luz de spots, surge no palco a cantora principal do show do OO, que, nesse dia, com o habitual vestido em lamé azul, faz as vezes de apresentadora da cerimônia.

A apresentadora inicia a cerimônia qualificando a ocasião como *"uma grande noite (sic) do turismo, de formatura de profissionais da dança, porque como todos sabem o Brasil é um país turístico"*. As homenagens começam pelo Sr. E.A., a quem é atribuído o mérito de *"inovar em favor da cultura afro-brasileira"*. O OO é saudado como *"precursor da mulata no Brasil, famoso em todo o mundo como a casa onde estão as mulatas mais bonitas do Brasil, como dizia nosso amigo Sargentelli: 'As mulatas que não estão no mapa'"*. São feitos agradecimentos ao apoio prestado pela RIOTUR, pela empresa E. (4), aos professores do SENAC, à coordenadora do Curso, à presença da Sra M.B. - *"pioneira da nossa dança etno-brasileira que muito colaborou no início do curso"* - e a J. P. , *"a nossa coreógrafa do OO que deu continuidade ao Curso"*.

A função da apresentadora é a de costurar as diferentes partes da cerimônia, que se apresentam na seguinte

ordem: discursos das autoridades, entrega dos diplomas, apresentação do show de formatura, discurso da representante das alunas, homenagens da turma aos professores e promotores e, finalmente, o discurso da professora de coreografia. O desempenho da apresentadora reconstrói o papel cumprido normalmente nos espetáculos regulares pelo chamado *mestre de cerimônias*.

Na verdade, o show de formatura propriamente dito foi concebido como um show no interior de um show mais amplo que é o conjunto da cerimônia de formatura. Se toda e qualquer formatura, enquanto um ritual (de passagem), contém elementos que permitem caracterizá-lo enquanto espetáculo - "*formas de apresentação social desinibida e exuberante*" (Matta, 1986, p. 87) -, em que o ato mesmo de conclusão da formação (curso) é publicamente mostrado, aqui o elemento espetáculo é ainda mais essencial: afinal, visa-se conferir o atestado de que as formandas são capazes de fazer espetáculo. Em outras palavras, se toda formatura é, por certos aspectos, um espetáculo, em nosso caso espetáculo e formatura se fundem absolutamente. Mais que isso: o lugar, a iluminação, a marcação rítmica, a música que intercala diferentes momentos, o ritmo, os desempenhos, tudo sugere que cada discurso, ou cada segmento do ritual é um quadro do show.

Buscando uma classificação dos ritos que ocorrem na sociedade brasileira, Matta identifica um grupo em que estariam incluídos o que designa de *ritos da ordem*, em que o ritual é "*um momento coerente de ordem perfeita e sem aquelas*

dissonâncias que o mundo diário é mestre em nos apresentar" (Matta, 1986, p. 86), marcando *"de forma taxativa quem é ator e quem é espectador"* (idem, ibidem, p. 86), e nos quais a própria disposição dos participantes *"separa as pessoas que são o foco do cerimonial e os seus convidados"* (idem, ibidem, p.88). Além de grandes manifestações promovidas pelo Estado e pela Igreja, Matta inclui neste grupo ritos de posse em cargos públicos e as festas de formatura, onde a função legitimadora é mais importante que a comemorativa. Os ritos *da desordem*, por seu lado, seriam aqueles que *"promovem temporárias desconstruções ou rearrumações sociais"* (idem, ibidem, p. 86), misturando ou confundindo papéis, sendo o carnaval o melhor exemplo.

A cerimônia descrita parece adequar-se à classificação acima referida. Nela também, o solene, a troca de discursos, o uso de roupas especiais e o recurso a um idioma especial fundado na retórica dos lugares comuns *"exageram a ordem social constituída"* e, desta forma, a resgatam (Matta, 1986, p. 89).

O modo peculiar de separação dentre os diversos atores, no entanto, sugere uma primeira particularidade (outras serão vista a seguir), não apenas frente aos ritos da ordem em geral, mas também em relação àquela forma específica constituída pelas festas de formatura. Com efeito, não deixa de ser surpreendente que toda a primeira parte da cerimônia de formatura, justamente aquela consagrada aos discursos das autoridades - entre eles, o do paraninfo - tenha simplesmente prescindido da presença daquelas formandas que, além de serem,

em princípio, foco, razão e objeto imediatos do rito, são supostamente o alvo privilegiado a que se dirigem os discursos nestas ocasiões (5). Recolhidas desde o início da primeira parte da cerimônia ao espaço dos bastidores, as alunas, por assim dizer, ao invés de ocuparem o lugar que o protocolo corrente de festas de formatura atribui aos formandos, foram colocadas claramente na posição que é própria às mulatas profissionais participantes de um show. Desta forma, a cerimônia parece ter emprestado seu formato estrutural antes dos shows regulares de mulata que do paradigma que, convencional e tradicionalmente, modela as cerimônias de formatura.

A ambiguidade desta cerimônia de formatura, em que as formandas estão excluídas do espaço solene confirmado pelos discursos pronunciados, aparece, de forma simpática mas elucidativa, nas repetidas e rápidas aparições de cabeças por entre as cortinas, como se tentassem integrar-se no espaço que a formatura, enquanto tal, deveria ter-lhes reservado. Tal exclusão, que pode parecer esdrúxula em relação ao modelo de festas de formatura, não provocou qualquer constrangimento entre os organizadores, nem surpresa entre os convidados, uma vez que todos estavam devidamente informados e aderiam à idéia de que o ápice da cerimônia ocorreria não em sua parte solene - típica dos ritos da ordem - mas no show a ser apresentado pelas alunas.

3.2.2. Primeira cena: Mulatas e dançarinas

Solicitada pela apresentadora para falar "do que achou da realização do curso", sobe ao palco a presidente do Sindicato dos Profissionais da Dança do Município do Rio de Janeiro.

A sindicalista - ex-bailarina do Teatro Municipal do Rio de Janeiro - saúda a iniciação das formandas "nessa estrada que é a das artes, do trabalho na noite, principalmente".

Em meio a agradecimentos "a todos que me gratificaram de estar aqui" - a presidente do sindicato, em breve discurso, menciona "o carinho e o contágio que me transmitiu a coordenadora" e aponta a modéstia de sua participação e do sindicato que preside na realização daquele curso: atendendo a "convite feito ao Sindicato dos Profissionais da Dança" prontificou-se a "participar de uma aula com as meninas".

A preocupação da presidente em esclarecer os limites da participação do sindicato certamente visava desfazer a confusão criada por algumas matérias saídas na imprensa veiculando que a diplomação conferida às formandas naquele evento garantiria a filiação automática ao sindicato (6). De maneira sutil, com estas observações buscava reiterar explicações prestadas na palestra pronunciada durante o curso, segundo as quais aquelas alunas diplomadas que aspirassem à sindicalização deveriam passar pela prova de capacitação especialmente organizada pelo sindicato para todas as pessoas que não possuem comprovada formação de dança e/ou assumem uma

perspectiva da *"dança como expressão natural"* (7).

Estas alusões não impedem a representante sindical de tecer elogios a uma iniciativa que teria contribuído para a profissionalização de bailarinas, e, especificamente, de bailarinas *mulatas*. Assim é que as honras e méritos da iniciativa são atribuídos à pioneira ex-dançarina e coreógrafa M.B. - *"foi quem deu início a tudo isso"*.

A sindicalista executa, pois, de forma competente, um delicado exercício de distanciamentos e aproximações. Se por um lado associa a formatura a um trabalho empreendido dentro do universo da dança - o que permite englobá-lo -, por outro lado insiste em registrar seu caráter paralelo - exterior - ao sindicato. A diplomação *"das meninas"* é, em suma, o coroamento de um trabalho solitário de profissionalização de dançarinos negros, realizado por uma ex-dançarina clássica negra - mencionada, em outro contexto, como pioneira na *"luta contra a discriminação racial no meio artístico"* (cf. palestra realizada durante o curso).

Caberia destacar, ainda, a ausência, nesta fala, de qualquer referência a uma profissão de mulata ou a mulatas profissionais. O reconhecimento da importância da profissionalização de dançarinas, e, particularmente, da profissionalização de dançarinas não-brancas - fruto do esforço de M.B. - e o silêncio sobre a profissão de *mulata*, ao mesmo tempo em que buscam reforçar a delimitação da categoria profissional representada no Sindicato, podem ser vistos, em

certa medida, como uma crítica sutil ao sentido e título do curso - Curso de Formação Profissional de Mulatas.

Mas o clima de festa a tudo domina e a profissional experiente não esquece de chamar a atenção das formandas para as dificuldades que terão de enfrentar, temperando a advertência com um estímulo: *"A vida da artista é curta mas gratificante"*. E conclui, de modo um tanto ou quanto brusco e pouco entusiástico, parabenizando as meninas pelo esforço, *"por terem conseguido levar o curso até o fim"*.

Auxiliada pela orquestra, a apresentadora puxa palmas que a platéia acompanha, e, imediatamente, chama ao palco o representante da RIOTUR.

3.2.3. Segunda Cena: Brasilidade + cultura + negócio = turismo

Vestindo terno escuro e gravata, um pouco atrapalhado ao tentar, com uma das mãos, colocar os óculos enquanto, com a outra, equilibrava um razoável maço de papéis, a entrada em cena do Sr. J. G. M. provoca imediatamente um muxoxo coletivo na platéia. Assim é que o representante da RIOTUR é obrigado a iniciar seu *speech* quase que se desculpando, tentando convencer o público de sua conveniência e oportunidade:

"Trata-se de profissionalização, trata-se do sangue da vida, o trabalho, e por que não, se nós somos capazes de ouvir discursos infundáveis, por que não ouvirmos discursos e histórias sobre alguém que se

profissionaliza, sobre alguém que procura através da arte o seu espaço no campo de trabalho?"

Tendo conseguido maior atenção da platéia, o Diretor Técnico da RIOTUR, lembra o sucesso do 1º Curso de Formação Profissional de Mulatas, em 1986, no qual proferiu a aula inaugural, e agradece o convite de E.A. para participar do encerramento desse 2º Curso na qualidade de paraninfo da turma (8).

Tem, então, início a leitura de um discurso (9) cujo objetivo, enunciado como prólogo, *"é mostrar à platéia, a esse público especializado, que o fato que hoje aqui se realiza não é uma coisa sem suporte cultural, sem histórico, é uma verdade"*.

Partindo da convicção de que a mulata profissional constitui uma *"evidência da realidade brasileira"*, o orador vai consagrar longas páginas a demonstrar sua importância em nossa formação social e cultural. Em erudito percurso, abundante em citações de autores nacionais e estrangeiros, o representante da RIOTUR vai destacar, em primeiro lugar, o fato fundador essencial: a miscigenação. Mas se o significado semântico, geralmente registrado pelos dicionários, consagram este fato (o primeiro registro da palavra mulata entre nós dataria de 1526 - *"do latim mulus, que queria dizer ruço, cor de burro quando foge e coisas assim"*), a ele escapa o significado cultural, aquele que se impôs ao longo do tempo e que remete à causa eficiente, por assim dizer, da própria miscigenação: os

atrativos da negra e da mulata.

"Talvez tudo tenha começado e ninguém melhor identificou do que Jorge de Lima, nosso famoso poeta, que viveu de 1893-1953, com sua Nêga-fulô, e que dizia em seu poema: 'A nega tirou o cabeção e de dentro dele pulou a Nêga-fulô', e foi aí, nesse momento, que o branco português, no nosso caso, se deslumbrou com a beleza e a graciosidade da mulher negra".

Nesta altura, o discurso é direcionado para mostrar aos perplexos ouvintes que o poder de sedução e a vocação da mulata para sintetizar a verdadeira brasileira, reconhecidos hoje em dia, foram também consagrados ao longo de toda a história cultural, literária e artística do país. Modulando a voz para um recitativo, que o som suave de um piano dedilhado ao fundo busca valorizar, o orador tenta inutilmente fazer com que a platéia acompanhe em silêncio a longa cronologia dos artistas e literatos nacionais que *"exaltaram os encantos étnicos dessa mistura bem sucedida"* - entre outros, Ari Barroso, Noel Rosa, João de Barros, David Nasser, Ataulfo Alves, Lamartine Babo.

Excluída dos dicionários, mas incrustada na verdade cultural de nossa sociedade, este verdadeiro significado da palavra mulata também foi registrado, desde o século XVIII, pelos estrangeiros que aqui aportaram. Assim, quando a platéia julgava que as referências históricas e citações estavam concluídas, abre-se novo capítulo para nomear aqueles que, na sensibilidade do orador, podem ser vistos como nossos primeiros turistas. Primeiros turistas, mas também, pioneiros de uma divulgação de nossa realidade *"em que a mulata surge como*

fixação da imagem do país, principalmente do Rio de Janeiro". Em desenhos que foram "provavelmente os primeiros folhetos turísticos do Brasil", Rugendas, Debret e outros teriam tido o mérito de inaugurar uma tradição: "a partir daí a figura da mulata passa a ser obrigatória em toda a publicação de interesse pátrio-turístico-cultural, sobretudo no Rio de Janeiro".

É evidente a tentativa de estabelecer um paralelo entre aqueles estrangeiros e os que hoje nos visitam: apesar das distâncias, uns e outros são atraídos pela beleza e sedução da mulata. O paralelo, por sinal, vai permitir a transição do discurso para outro capítulo: o significado econômico da atração dos estrangeiros/turistas pela mulata. Tal passagem vai ser explicitada quando o orador anuncia estar deixando de lado "o aspecto romântico do nosso speech para falar de alguma coisa do meu conhecimento que é a economia".

De fato, abandonando o tom evocador e erudito, e de forma bastante abrupta, o orador chama a atenção para o significado econômico, real e potencial, representado pelos fatos culturais apresentados:

"Se um turista gasta no Brasil, segundo dados da EMBRATUR, em termos médios 90 dólares por dia, considerando-se o ingresso cobrado por uma casa noturna, essa participação do show de mulatas representa na economia turística do país aproximadamente 3% dessa receita. Deixou de ser um fato cultural e artístico puramente, mas o fato artístico cultural que provoca o fato econômico real, que provoca riqueza."

No terreno pragmático da economia, o representante da

RIOTUR destaca a importância do *boom* que trouxe as mulatas para o palco. E se nas suas referências culturais cuidou de distribuir os créditos àqueles que contribuíram para a fixação da imagem da mulata, no terreno da economia vai proceder analogamente e relevar que *"esse fato econômico é devido a homens da noite e pesquisadores"* como Aaulfo Alves com suas pastoras, Carlos Machado com Gigi da Mangueira, Ivon Curi com o seu Sambão e Sinhá, Leda Iuki com Brazilian Follies, Haroldo Costa, Osvaldo Sargentelli, Chico Recarey, J. Martins e Sonia, e *"para citar por último, E.A., que além da sensibilidade de perceber a graciosidade da mulata, é devida também a entrada, pela primeira vez, como profissional da dança"*.

Esses empreendedores *"homens da noite"* teriam a mesma sensibilidade aguçada daqueles antigos viajantes estrangeiros. Como Saint Hillaire, que, em 1816, *"observava na província do Rio de Janeiro um tipo de dança que remexia os pés e dava a todos os membros uma agitação convulsiva"*, ou como Tollenaire, que encontrou *"muita arte nesse tremor, nesse movimento, produto de considerável força muscular"*, os empresários de shows de mulatas teriam tido a grandeza e a sensibilidade para reconhecer e enaltecer essa *"forma de expressão corporal que cristalizou-se como representativa de um bailado tipicamente brasileiro"*.

Não deixa de ser curioso que após serem assimilados aos turistas estrangeiros de nossos dias, os antigos viajantes sirvam de modelo para caracterizar a sensibilidade dos empresários. É como se os empresários, tanto quanto os

estrangeiros, tivessem uma percepção externa de nossa realidade, e, portanto, experimentassem de forma igualmente estranha seu exotismo e seus atrativos. Mas o maior mérito desses contemporâneos estaria no fato de terem sabido criar e inovar, em suma, empreender, tornando palpável uma realidade que contempla a manifestação cultural popular em suas várias potencialidades, especialmente aquelas econômicas: *"a expressão corporal do povo através de sua dança é uma forma cultural, é um entretenimento turístico ou captação de turismo"*.

Talvez respondendo a críticas que aparecem volta e meia nos meios culturais e na imprensa contra o que seria um processo de desvirtuamento da cultura nacional através da mercantilização, o representante governamental lembra que *"o uso dessas danças populares"* pelo turismo pode ser verificado em muitos países, desde a França até o Havai, desde o can-can até o hula-hula (10).

Indicando o término de seu discurso, que o barulho e a movimentação crescentes na platéia já tornavam praticamente inaudível, o diretor da RIOTUR faz questão de enfatizar o sentido profissionalizante do curso, agregando uma última razão - além das culturais e econômicas - para o apoio institucional prestado:

"A ocupação de mulata profissional integra-se no conjunto de programas profissionais que envolve todo um grupo de artistas que têm na dança o seu meio de vida, ou seja, não é um programa específico. Através desse curso pretendemos formalizar e uma atividade que existe, de fato, no mercado de trabalho".

Dirigindo-se a E.A. e "ao grupo de empresários que lidam com esse tipo de mão de obra", cobra, em prol da "formalização da ocupação de mulata", apoio para a iniciativa, já sugerida em 1986, de incluir no dicionário que está sendo elaborado por Antonio Houais, ao lado das definições já dicionarizadas ("filha de pai branco e mãe preta, parda, mestiça, trigueira"), a seguinte:

"Mulata sentido profissão, componente de corpo de baile, expressa a sua arte através de meneios corporais de forma sensual ao som de ritmos afro-brasileiros".

Embora educadamente aplaudido ao final do discurso, uma reação realmente calorosa da platéia vem à tona quando finalmente sinaliza que é chegada a hora da "entrega do diploma do SENAC, do DD com o apoio da RIOTUR, do Sindicato dos Profissionais da Dança", tarefa que anuncia realizar "muito à vontade, respaldado por toda essa história (...) dentro desse respaldo cultural, desse respaldo histórico, desse respaldo econômico e de dignificação do ser humano e da condição de cada um".

A cena protagonizada pelo representante da RIOTUR pode ser lida de duas maneiras. De um lado, sua retórica empolada e as citações intermináveis, inclusive em inglês e francês, afastaram-no daquela platéia. Por outro lado, por marcarem a diferença, conferiam à cerimônia o selo da legitimidade advinda da cultura erudita das classes superiores,

tanto mais preciosa quando transmitida por uma autoridade oficial. Ao conferir solenidade à cerimônia, realizou plenamente os atributos que Matta identifica nos rituais da ordem. Apesar de cansados de sua exaustiva peroração, a platéia certamente foi capaz de reconhecer este seu papel e só ameaçou romper o protocolo - através de um murmúrio crescente - quando julgou que ele começava a investir sua fala de uma centralidade que o próprio protocolo ritual não lhe atribuía.

3.2.4. Terceira Cena - A diplomação solene

Chamadas ao palco uma a uma, as formandas recebem o diploma das mãos do representante da RIOTUR. A cada nome-sobrenome solenemente pronunciados ao microfone a platéia respondia com muitas palmas, ovações e assobios aprovadores, que em alguns casos ainda ecoavam quando a formanda já havia deixado o palco.

Vestidas em roupa de gala - ou *"traje para uma ocasião festiva e formal"*, seguindo à risca os conselhos do professor de Etiqueta, Postura e Vestuário -, a mesma com que haviam anteriormente estado na platéia para a recepção de seus convidados, aparentavam ter utilizado o tempo de espera no camarim - o tempo de duração dos discursos - para retocar a maquiagem, pentear o cabelo, enfim, para capricharem na produção antes da entrada em cena.

Embora sorrindo muito, as formandas pareciam bastante concentradas em afirmar naquele contexto uma determinada postura corporal cuja uniformidade na contenção de gestos, no andar, na utilização da "mão correta" para receber o diploma sem comprometer o cumprimento de praxe, revelava sobretudo a aplicação e empenho com que haviam absorvido as instruções e ensaiado, com a ajuda do Prof. de Etiqueta, Postura e Vestuário, o ato solene de entrega de diplomas.

A existência de um clima deveras descontraído e excessivamente participativo da assistência durante o início do ato de diplomação certamente não contribuía para a concentração das alunas; ao contrário, como que instigava algumas a responder inadvertida e espontâneamente aos acenos e gracejos de convidados que propunham: "mostra agora no pé!", "dança aí, rainha!". Diante, porém, da resoluta observância do protocolo por parte das alunas - que pareciam então ainda mais firmemente imbuídas do espírito de solenidade que convencionalmente preside um ato de diplomação - a platéia vai paulatinamente se aquietando e, ao final da entrega de diplomas, que se realizava cada vez mais rapidamente, ouviam-se, além da voz do representante da RIOTUR ao microfone, somente as bem-comportadas e educadas palmas protocolares.

As alunas contribuíram para garantir à diplomação um caráter solene, sem o qual, provavelmente, aquela não seria considerada uma formatura *comme il faut*. Dessa forma, fizeram o que seria a sua parte no sentido de reafirmá-la enquanto um rito da ordem: através da disciplina e contenção do corpo

fizeram emergir a noção de dever, de devoção, de ordem (cf. Matta, 1986, p.85). Também é importante registrar que, se a descrição acima sugere ter tido o público uma reação homogênea, seu comportamento não apresentou uniformidade. Muitos familiares e convidados presentes revelavam-se incomodados nos momentos em que a intervenção da platéia era considerada excessiva, isto é, parecia exorbitar os limites de participação adequados àquela solenidade. Muitas foram as mães e tias que, bastante emocionadas, além de tentar garantir o silêncio das crianças presentes, lançavam olhares reprovadores e *psius* àqueles que, não se adequando à condição anônima e genérica de platéia ou convidado, pareciam-lhes ameaçar o brilho e o clima de ordenação que o protocolo propunha à solenidade.

Poder-se-ia afirmar que nesta parte da cerimônia transcorreu um sutil embate entre as duas e contraditórias dimensões do evento (cf., acima, Matta). De um lado, parcela do público parecia buscar romper o protocolo e, talvez afirmar a *desordem*; de outro lado, as formandas, apoiadas progressivamente por parcelas crescentes dos convidados e pelo representante da RIOTUR, resgataram e afirmaram o cerimonial em sua dimensão de rito da ordem.

A vitória da ordem não caracteriza, no entanto, a inexistência da ambiguidade já referida. Enquanto nas formaturas em geral a entrega dos diplomas marca o fim da cerimônia, aqui ele apenas anuncia que se aproximam os momentos mais importantes do espetáculo. Diplomadas - assim como os

convidados - sabiam que apenas se iniciava a festa de formatura, que se ia aproximando a hora do show , para o qual haviam sido preparadas durante a maior parte do curso.

3.2.5. Quarta Cena - Um desfile de modelos?

A apresentadora retorna ao centro do palco - no qual, para espanto do público que aguardava o início do show, haviam sido colocadas quatro cadeiras - e anuncia que o show de formatura está se iniciando com um desfile das formandas.

Convidando todos a admirar o *"desfile de elegância e charme"* das alunas que, em grupos de quatro, vão ocupando a cena, a mestre de cerimônias chama a atenção para a beleza do conjunto e para os detalhes - maneira de andar, modo de sentar, vestuário, postura, etc. Enquanto as formandas se entregam a esses exercícios, a apresentadora coloca intercaladamente em evidência seja a desenvoltura nos atos de sentar e cruzar as pernas de maneira perfeita, seja a adequação da posição das mãos. *"Reparem também a beleza da maquiagem e dos cabelos"* - vai repetindo várias vezes, sem esquecer de ir parabenizando nominalmente os professores do SENAC - *"que devem estar muito orgulhosos"*.

Pretendia, certamente, a apresentadora destacar a capacidade demonstrada pelas formandas, fruto dos cursos de Etiqueta, Postura e Vestuário, de comportar-se adequadamente.

Ora, a verdade é que a capacidade das *meninas* de separar palco e vida, âmbito dos ensinamentos das aulas de EPV (cf. Capítulo I) já fora testada, e aprovada, quando, apesar da incitação da platéia a que rompessem o protocolo, souberam preservar o clima solene convencional de entrega de diplomas.

Tendo o último grupo, de três formandas, se recolhido aos bastidores, o som de um samba animadamente executado pela orquestra e os aplausos que imediatamente o acompanharam antecipam-se à fala da apresentadora, tornando praticamente desnecessário informar que o show havia começado.

3.2.6. Quinta Cena - Mulatas em ação

O show de formatura, idealizado pelos professores de coreografia, é composto por seis quadros que reproduzem quase integralmente números do show que há mais de dois anos está em cartaz na casa 00. Com duração aproximada de duas horas, tal show inclui ordinariamente cerca de treze números, entre os quais cinco explicitamente denominados *Solo de Mulata* e dois que, embora com outros nomes, têm sua finalização com o solo de uma mulata. Já o show de formatura compreendeu dois solos de mulata e um quadro que se encerra com um solo desse tipo. Uma outra diferença foi decorrente da supressão de três quadros regularmente protagonizados por outros tipos de profissionais: *Balé Africano*, executado exclusivamente por bailarinos negros; *Capoeira*, exibição de capoeiristas; e, finalmente, o número em

que Ataulfo Alves Filho canta em homenagem ao pai. Foi também suprimido o quadro *Iemanjá*, provavelmente por se julgar que a nudez de uma mulata envolta em diáfanos véus azulados não seria apropriada a um show apresentado a familiares das alunas.

Tanto a concepção do show quanto a exibição das alunas procuraram, de forma evidente, reproduzir um conjunto: o clima, a distribuição de papéis, enfim, todos os ingredientes que compõem o ambiente no qual se realiza o trabalho de uma mulata profissional. Com efeito, as alunas entendiam muito bem o sentido da realização daquele show e, a cada momento e no contexto de cada quadro, procuraram mostrar que tinham realizado a passagem de mulata aluna para mulata profissional.

O Samba e mulata brasileira - elogio da miscigenação

Já se encontrava em cena a *Dupla Café com Leite* - composta de uma aluna que se considera "*fechada na cor*" e de outra "*branca mesmo*" - quando a mestre de cerimônia se dirige à platéia para apresentá-las como "*duas mulatinhas arreçadas, levadas da breca, do ziriquidum, do telecoteco*" e exortar: "*Vai lá maestro, capricha no sambinha para A. e B. porque, afinal, elas fazem parte de uma mesma cultura, a cultura brasileira, do samba, da miscigenação*".

Bastante desinibidas desde o início, as duas alunas, de mesma estatura mediana e vestindo o mesmo brilhante biquini franjado, iam executando performativamente passos de samba,

uma secundando a outra, como que num desafio ou competição da qual o público entusiasmado participava. Ao final do número, manifestações inequívocas da assistência como que confirmavam a fala inicial da apresentadora, atestando que a disputa terminara em empate.

Encarnando Carmem Miranda - A Mulata-Garota Notável

Dublando chicachicabum, com muitos babados da mesma cor das penas do incômodo adereço de cabeça que insistia em sair do lugar, as três alunas escolhidas para encarnar a *garota notável* sabiam que estar naquele número era considerado por todas as alunas um privilégio - "*esse quadro exige muita vida*", como havia dito a coreógrafa -, o que só fazia aumentar a responsabilidade. Mas mesmo alguns encontros pelo palco, por sinal elegantemente ignorados pela assistência, ficaram completamente eclipsados pelo sucesso das caras e bocas, olhinhos arteiros escorregando de um lado para outro e, evidentemente, pelo balanço dos quadris que, ritmadamente, cobriam e revelavam as pernas.

Maculelê - Uma Mulata Afro?

O quadro mais intencionalmente afro do show apresenta uma notação rítmica bastante diferente daquela do samba, mais precisamente uma adaptação da música religiosa ritual do candomblé de caboclo. Comparando-se esse quadro com aqueles que

o antecederam, não há como ignorar a instauração de um novo clima, mais dramático e respeitoso, que, desde o palco à platéia, parece requerer de todos uma postura mais cerimonial. Duas alunas representam, em solo, cada uma um orixá. Trajando réplicas das pesadas vestimentas e dos adereços rituais do candomblé, sua representação da possessão vai garantir, durante a longa apresentação, um silêncio algo religioso da platéia, como que envolvida pelo ritmo cadenciado e repetitivo, quebrado apenas pela crescente dramaticidade da coreografia.

Quanto a este quadro, vale registrar que a escolha das protagonistas resultou de uma cuidadosa seleção entre aquelas que sabiam "dançar afro". Significativamente, este foi o único quadro dirigido pela ex-dançarina e coreógrafa M.B., notoriamente comprometida com projetos de balé étnico. Para M.B., a seleção não se resumiu em escolher uma dançarina para representar um orixá, sendo igualmente importante "encontrar" qual seria o orixá das escolhidas. Assim é que o rodízio de alunas testadas para esse número se fazia acompanhar de uma mudança na coreografia e no próprio quadro - isto é, cada aluna remetia à opção pela dança de um orixá específico, tendo sido testadas várias coreografias entre aquelas associadas às entidades incluídas no panteão do candomblé.

Tanto a escolha de M.B. para dirigir este quadro, quanto os procedimentos adotados, atestam que o efeito provocado na platéia não foi casual, mas resultado de um tratamento particular. Este quadro é aquele que confere o selo de qualidade e autenticidade afro ao conjunto do espetáculo.

Baianão - A Mulata-baianinha

Um quadro tipicamente coletivo, evoca brejeirice nos enormes laços coloridos que enfeitam a cabeça das oito participantes que vão rodando as longas saias de renda, parecendo imitar as evoluções das velhas baianas das escolas de samba. Nesse número foram encaixadas todas as alunas que, mesmo não sabendo dançar ou sambar muito bem e, além disso, não tendo o *"tipo específico ou adequado para um solo"*, não se encontravam, entretanto, na mesma situação daquelas duas que, reprovadas em coreografia, foram excluídas do show. Assim é que a participação de algumas alunas - principalmente daquelas mais baixas e/ou sem o atrativo de um *"corpo violão"* - ficou restrita a esta aparição pouco (ou nada) individualizante.

Esta característica da escolha das participantes deste quadro reforça a sensação que ele constitui antes um intervalo animado que um verdadeiro número do show, intervalo que acaba por engrandecer o impacto e a personalidade daquele que viria a seguir.

O Solo - A Mulata-exportação

Ao som de uma música que repetia *"segura no pé dessa néga"*, a percussão que acompanha a entrada triunfal de Ma. chega a fazer vibrar mesas e cadeiras. Todos os ocupantes das mesas reservadas a seus convidados se levantam para aplaudir

entusiasticamente, e há mesmo quem apareça com uma barulhenta corneta (dessas que foram amplamente utilizadas durante a última Copa do Mundo), enquanto outros abriam uma grande faixa com o nome da formanda. Durante bons minutos, revelando para a platéia "as qualidades de uma solista", Ma. "preenche o palco" com seus movimentos e tremidinhas, provocando a assistência com movimentos insinuantes seguidos de pausas idem. A cada nova evolução a platéia responde com encorajamentos crescentes, pedindo sempre mais. A demora na entrada de Mt., anunciada pela apresentadora como "outra mulata de se fazer perder o rebolado, foi até Rainha do Carnaval", obriga a já cansada Ma. a estender sua apresentação.

Mt. ainda leva alguns minutos para, com um sorriso um tanto forçado, se apresentar no palco. Esse pequeno atraso - resultante do inexplicável desaparecimento de seu biquini no camarim, como me foi informado mais tarde pela própria formanda - não parece ter comprometido a invariavelmente favorável e estimulante reação dos espectadores. Ao contrário, o incidente parece ter servido antes para redobrar a receptividade da platéia. De uma certa forma, se aquele era um show de formatura no qual as alunas deviam mostrar publicamente sua capacitação como mulatas profissionais, o público atestava, com suas manifestações, que aquela solista esbanjava aptidão. Havia sabido, como a que a antecedeu, seduzir o público à moda de uma mulata: com seus trejeitos envolver os espectadores, manter com eles uma forma de comunicação privilegiada, fazendo desaparecerem as barreiras que normalmente estão interpostas

entre quem se apresenta e quem simplesmente assiste. Havia conseguido, através do samba, fazer o corpo falar uma linguagem bastante familiar à platéia; em suma, no ato eficiente mas aparentemente gratuito e descompromissado de envolver os espectadores, havia apagado distâncias e celebrado integrações.

No contexto de um show de formatura, entende-se que o fato de uma novata ter encontrado e resolvido uma dificuldade, o que foi evidentemente percebido pelo público, já seja por si só bastante louvável. Mas o gritante sucesso da apresentação de Mt. também parece ter sido, paradoxalmente, favorecido pelo acidente de percurso. Evidentemente condicionada por vestir um biquini muitos números superior ao de seu manequim, e impossibilitada de sambar normalmente, Mt. desenvolve passos não exatamente desconhecidos do público ou incomuns mas, de toda forma, reveladores de uma performance extraordinária: encontrando-se a formanda limitada em seus movimentos de perna, sob o risco de o biquini escorregar, foi obrigada, durante todo o número, a usar exclusivamente os quadris, executando durante quase dez minutos um tipo de passo que amiúde não corresponde senão a poucos segundos - o ápice - do solo de uma mulata. A inegável preferência do público por aquela formanda se deve à excepcionalidade de sua performance: bastante generosa, e suprimindo outras evoluções, havia desde o início brindado a assistência com seu clímax performático.

Que esse tenha sido o quadro com maior potencial de projeção individual de suas integrantes, não há a menor dúvida (11). Quem não conhecia Ma. ou Mt. teve a oportunidade não

somente de assisti-las em uma situação de absoluto destaque, mas igualmente de conhecer parte de seus currículos, ao menos aquela ligada ao samba e ao espetáculo, assim como de memorizar seus nomes - verdadeiros - que eram repetidos a cada instante. A apresentadora chegava mesmo a mencionar os convites para contrato e viagens que essas "duas mulatas que não estão no mapa" já haviam recebido mesmo antes da diplomação. Para essas mulatas tudo parece indicar o início promissor de uma carreira de mulata solista (12).

Mulher Rendeira - De Mulata-Maria Bonita a Mulata-exportação

Diferentemente dos outros quadros do show de formatura - cópias integrais de segmentos completos do espetáculo regular da casa - esse número é resultado de uma combinação: ao quadro regular *Mulher Rendeira* foi justaposto um solo bastante característico do show, em que a mulata convida um homem do público - geralmente um estrangeiro - a subir ao palco para aprender a sambar.

Assim é que nesse quadro é possível falar-se em duas partes nitidamente separadas. A parte inicial apresenta evidente inspiração regional nordestina: uma sanfona ao fundo vai ritmando saiotos, laçarotes, bustiês coloridos e xales de renda de um coro bastante vivaz de quatro alunas que apenas deixam entrever, ao centro, a *rendeira* principal - diferenciada do coro apenas pela cor do traje.

A segunda parte desse quadro se inicia claramente quando desaparecem as *rendeiras* por entre as cortinas e irrompe, cena adentro, uma mulata de biquini. Enquanto o som da viola cede gradativamente espaço ao do tamborim, os espectadores vão tendo um pequeno momento de pausa para notar as semelhanças entre a mulata de biquini sambando no palco e aquela que anteriormente fizera o papel *mulher rendeira* principal (13).

A anônima *rendeira* retorna agora transformada: é a fogosa "*mulata saliente: a mulata D.!*" - como repete várias vezes uma voz ao microfone. Enquanto é anunciada, D. vai realizando uma rápida performance solo e dirigindo-se à platéia, começa a convidar alguém para sambar com ela, apontando alguns homens junto ao palco. Como ninguém se prontifica, ela insiste diretamente com um rapaz que, incentivado por apelos e aplausos, termina finalmente por subir ao palco.

Começa, então, aquilo que seria uma aula de samba, na qual a mulata, com ar muito malicioso e mãos nos quadris do rapaz um tanto envergonhado, tenta ensinar de que parte do corpo devem partir os movimentos. Em seguida, para delírio da platéia, inverte as posições, colocando as mãos do rapaz em seus traseiros e quadris, mostrando-lhe como balançam ao ritmo do samba.

Tudo levava a crer que a apresentação decorreria como previsto, reproduzindo o efeito jocoso que este quadro tem

quando realizado com turistas estrangeiros, quando se sugere uma intimidade maliciosa e sensual na qual a iniciativa e o *savoir faire* - inclusive o saber sambar - estão do lado da mulata, e a falta de jeito e o constrangimento estão do lado do *gringo*. A partir de determinado momento, porém, o clima da apresentação vai se modificando: o rapaz, a princípio um pouco atônito, se recupera do susto e, abandonando a condição de aluno que deveria assumir, resolve mostrar que sabe sambar. E ele samba por vários - excessivos - minutos, durante os quais sequer demonstra notar a presença da mulata, que deveria protagonizar o número. O público paulatinamente emudece, aparentemente partilhando o mesmo constrangimento de D. diante da atitude inesperada daquele convidado que, afinal, não tinha jogado o jogo, e a quem, de forma gentil e sem abandonar o sorriso nos lábios, ela sugeria inutilmente que encerrasse sua apresentação. Pessoas a meu lado, surpresas, perguntavam-se o que estava acontecendo e sobre a identidade do rapaz, demonstrando a mesma curiosidade que, no momento, era de grande parte dos espectadores, inclusive das autoridades que cochichavam entre si. Seria talvez o namorado de D.?

Quando finalmente o rapaz resolve deixar o palco, o que se deveu a uma intervenção da orquestra, que literalmente interrompe a música, as ovações que se seguiram pareciam uma reação de alívio pela quebra do clima de tensão que envolvera a todos por alguns bons minutos. De toda forma, o ambiente termina por se descontraír definitivamente quando a apresentadora puxa os aplausos finais para a retirada de "nossa

professorinha do telecoteco, do balacobaco, a nossa mulata D."

O desconcerto provocado pelo desempenho do *falso turista* não deixa de recolocar, em outros termos, o paradoxo vivido naquele show. De um lado, as formandas deveriam realizar um espetáculo que reproduzisse, da forma mais aproximada possível, aquilo que constitui um show de mulatas profissionais; por outro lado, este show supõe a existência de um tipo de espectador muito particular, que, no caso, estava ausente - o turista. Ao recusar-se a desempenhar este papel, e, desta forma, desfazer o quadro, o rapaz sambista rompeu o acordo implícito no qual estava inscrito: nós agiremos como mulatas profissionais, vocês agirão como *gringos*. E ao romper tal protocolo, de uma certa maneira aquele rapaz desvendou que a apresentação de mulatas está ancorada, antes de tudo, numa relação muito particular com um tipo de cliente muito específico (cf. Capítulo I).

3.2.7. Sexta Cena - O discurso da representante das alunas

Após a saída de D., ressurge dos bastidores Mt., em seu vestido branco de gala. Prescindindo do anúncio da apresentadora, inicia o discurso que lhe cabe enquanto representante das alunas. Em tom de voz bastante emocionado e grave, agradece:

"em nome próprio e do das colegas, a oportunidade,

oportunidade esta que surgiu para nós através da iniciativa do Sr. E.A., empresário indiscutivelmente consagrado que deu continuidade a seu projeto de anos atrás. (...) Agora registramos com orgulho a grandeza de um dia termos abraçado essa oportunidade e dedicamos ao Sr. E. A. a nossa conquista com a mais profunda admiração" (MT).

Segue-se a essa fala a entrega de um presente (comprado por iniciativa e com dinheiro das formandas), solenemente passado das mãos de uma aluna previamente escolhida àquelas do empresário. O rápido discurso é completado com agradecimentos à coordenadora e aos outros professores, em especial à "garra, força e perseverança" de M. B., então comparadas às de Martin Luther King (14), e à "dedicação e incentivo" da outra coreógrafa - "acreditou em nós como acreditastes no sol".

Neste momento todas as alunas aparecem juntas no palco; aplaudindo muito, puxam um coro em que conclamam a professora de coreografia a se manifestar. Depois de alguma resistência, a professora toma a palavra (através do microfone que chegara a sua mesa):

"O que eu pude dar, do pouco que sei, eu passei para elas. Não são profissionais totalmente, porque em três meses ninguém faz uma bailarina, só que esse é o tempo que nós temos disponível aqui na casa, com o incentivo sempre do dono da casa e de outras pessoas que nos acompanharam. Que continue nos outros anos, porque de cada turma dessa nós tiramos três ou quatro bailarinas, não só para nós como para todas as casas da noite que estão precisando" (professora de Coreografia).

Dos abraços calorosos entre as pessoas no palco - formandas, apresentadora e os convidados que para lá se dirigem

- passa-se imediatamente ao samba, que vai ganhando a forma de carnaval. Animadas pela apresentadora, que, entre as frases de um conhecido enredo de escola de samba, convidava todos a "entrar no samba", as pessoas reunidas no palco - excluídas as autoridades e parte dos convidados - cumpriam, agora juntas, um ritual de festa em que nada parecia se coadunar com o de uma formatura.

A desordem que, por assim dizer, estava contida (incluída, mas também refreada) no rito da ordem em que se constituiu a formatura das alunas do II Curso de Formação Profissional de Mulatas, pode finalmente manifestar-se. O carnaval, típico rito da desordem (cf. Matta, 1986), não significou, no entanto, naquele contexto, uma verdadeira inversão de papéis e lugares; mesmo porque o conjunto da solenidade, em suas várias cenas, constituiu um vigoroso discurso de elogio àquilo que a mulata é suposta representar em nossa cultura nacional: a festa, a descontração, a sensualidade, de que o carnaval é manifestação exemplar.

A composição entre elementos de ordem e desordem na cerimônia de formatura estabeleceu um verdadeiro compromisso entre as necessidades de afirmação formal-institucional do Curso - enfatizados pelas primeiras cenas, separação entre atores e espectadores - e de afirmação mercantil e simbólica da qualidade de seu produto - enfatizados pelo show e pelo final carnavalesco, em que todos se misturam. Assim, ficam

consagrados tanto o caráter profissional do curso, quanto o seu compromisso com as representações de brasilidade e de mulata que constituem sua inesgotável fonte de legitimidade.

3.3. Mercado e Carreira

"De cada turma dessa nós tiramos três ou quatro bailarinas, não só para nós (do 00) como para todas as casas da noite que estão precisando", afirmou a professora de Coreografia em seu singelo discurso ao final da formatura. Se essa era a expectativa, o II Curso de Formação Profissional de Mulatas superou-a largamente: das 15 formandas, 8 estavam contratadas ao final de 1989, sem contar outras três inscritas no curso que não o concluíram justamente por terem sido convidadas a trabalhar como mulatas profissionais.

Confirmadas não apenas ritualmente, a perspectiva de carreira profissional que se apresenta a estas novas mulatas será condicionada por mecanismos particulares a este segmento específico do mercado de trabalho e por lógicas próprias a esta carreira. é o que se buscará registrar a seguir.

O mercado de trabalho para uma mulata profissional na cidade do Rio de Janeiro apresenta uma variada gama de possibilidades e inserções. Para as alunas e profissionais entrevistadas, as possibilidades diferenciadas presentes no campo de trabalho são, em geral, avaliadas sob duas dimensões: de um lado, nível salarial/garantia de emprego; de outro, perspectiva de projeção individual e acesso a oportunidades que possam favorecer a ascensão na carreira.

Dessa forma, as entrevistadas discorreram a respeito do que seria um "*bom trabalho*", um modelo que reúne simultânea e harmoniosamente as duas dimensões apontadas, referente para a avaliação das diferentes oportunidades e para o encaminhamento da carreira.

O setor mais visível deste mercado de trabalho, e num certo sentido seu segmento estruturante, é constituído por quatro grandes casas de show - designadas pelo empresário como *oficiais*, em oposição a outros estabelecimentos ou produções consideradas menores ou com atividade irregular. As quatro *casas oficiais* são: DD, P., S. e MU (15), todas localizadas na Zona Sul da cidade. Constituem, no universo do show-bizz, um setor especializado dedicado ao *folclore brasileiro*, cioso de se demarcar dos numerosos estabelecimentos que apresentam, regular ou ocasionalmente, quadros de samba ou de folclore que empregam mulatas. Normalmente, os proprietários das grandes *casas oficiais* referem-se aos outros empreendimentos, situados em áreas menos nobres da cidade ou diretamente associadas à prostituição, como o componente decadente da *noite*, *infernhos* e *espeluncas* que contrastariam com o luxo, o *ambiente familiar* e a segurança que eles oferecem aos clientes. O contraste se faz, igualmente, pelo *sentido cultural e artístico* que seria monopólio das *casas oficiais*.

Este setor do mercado de trabalho da mulata profissional encontra-se voltado para um público-alvo bastante específico: turistas estrangeiros, mas também turistas nacionais com razoável poder aquisitivo. Trata-se, geralmente,

de grupos ou excursões cujo pacote turístico inclui o show, embora seja possível também encontrar turistas isolados cuja programação foi organizada por agências de viagens ou que encontram abundante publicidade dos shows das quatro casas nos hotéis de várias estrelas em que se hospedam.

Nestas casas, o preço do ingresso, assim como dos drinques e jantares servidos opcionalmente, é quase sempre o mesmo, assim como o tratamento oferecido.

Além dos shows regulares diários, duas das casas aceitam, em casos especiais, apresentar seu espetáculo com casa fechada, isto é, reservado a determinado grupo de pessoas. De modo geral, isto ocorre através de contrato com empresas nacionais ou estrangeiras, ou mesmo com particulares, que promovem festas de confraternização de funcionários ou para grupos de amigos (16).

Shows regulares, shows fechados, apresentações em residências e recepções privadas não constituem alternativas isoladas de colocação; na verdade, são situações diferenciadas que constituem, todas elas, parte da relação que se estabelece com uma casa. É quase sempre o próprio proprietário da casa quem agencia shows, da mesma maneira que é ele quem, de forma sistemática, vende o espetáculo no exterior. Destacam-se nesse aspecto o P. e o OO, mas esta última de maneira particular, pois além de enviar frequentemente um ou mais grupos ao exterior para honrar contratos de venda de shows, é também responsável por garantir o elenco da filial em Foz do Iguaçu

(em sociedade com um empresário local) (17).

Existem empresários especializados em organizar shows de mulatas que não têm uma casa fixa. De modo geral, recrutam avulsamente, sendo as casas regulares um dos pontos principais de realização deste recrutamento.

Outros tipos de empresários organizam, em ocasiões particulares, apresentações de mulatas - seja por ocasião de feiras ou exposições, seja para acompanhar algum evento publicitário. Em alguns casos podem contratar com empresários especializados, em outros casos podem recrutar diretamente ou através de mulatas ou outros profissionais que atuam no campo. De qualquer maneira, as casas são, via de regra, ponto de referência para todas estas operações.

Esta rápida descrição dos diferentes segmentos do mercado permite compreender por que é que a casa constitui elemento central que articula o conjunto de oportunidades existentes no mercado.

Isto posto, é importante registrar que cada uma das quatro grandes casas elabora e alimenta um perfil particular tanto do espetáculo que produz quanto do formato de relação de trabalho que oferece. Vejamos cada um destes componentes, unanimemente reconhecidos pelas mulatas profissionais e pelas alunas minimamente iniciadas no mercado.

Quanto ao tipo de espetáculo, e aceitando que, em seu conjunto, os shows constituem diferentes composições dos mesmos

ingredientes (18) pode-se dizer que cada uma das grandes casas tem uma receita própria, como se cada qual buscasse representar, dentro de uma vertente que lhes é comum, uma percepção ou interpretação específica e original do *folclore e cultura brasileiras*.

Que uma casa dê mais destaque aos números considerados folclóricos, às fantasias ou às exibições performáticas das mulatas não apenas qualifica o tipo de espetáculo como também introduz heterogeneidades suficientes para que as mulatas profissionais sejam capazes de classificar as características e atributos mais valorizados em tal ou qual casa. Neste sentido, se por um lado reconhecem, tanto quanto os empresários, este conjunto de 4 estabelecimentos como conformando um segmento particular do mercado de trabalho, por outro são quase unânimes ao identificar as singularidades dos respectivos espetáculos (19).

Todas os espetáculos colocam sobre o palco - e todas as casas contratam - mulatas, *bailarinas*, *vedetes* e/ou *destaques*; o lugar e importância de cada um destes tipos, no entanto, vai variar. Aceitando os esquemas classificatórios recolhidos durante as entrevistas, teríamos, no referente ao biotipo, um mercado estruturado segundo um certo número de nuances e preferências que buscamos, na tabela seguinte, associar às diferentes casas e tipos de shows.

Casa	Tipo de show (ênfase) (20)	Biotipo Preferencial	
		Cor	Outros
OO	Show de Mulata	Mulata(*) Negra Morena	Alta (solo)(*) Baixa (coro)(**)
S.	Show com Vedete	Branca Mulata	Alta
P.	Show com luxo	Mulata Branca (destaque) Negra (**)	Alta
MU	Show de carnaval com luxo	Mulata Negra	Muito alta(*)

(*) Característica geralmente exigida.

(**) Característica aceitável em certos casos.

Assim é que o S. "é mais coisa de vedete":

"No S. há muitos quadros com mulheres com os seios de fora e normalmente são mulheres brancas que são vedetes. Lá tem mesmo muitas mulheres brancas" (C., ex-mulata profissional).

No outro extremo estaria o OO, reconhecida de forma incontestada como "uma casa de mulatas": "geralmente aqui é mulata mesmo, a chance aqui é sempre para as mulatas" (D., aluna) (21).

Mas as quatro casas não se diferenciam, do ponto de vista das mulatas, apenas pelos tipos mais valorizados e pelos tipos aceitos. Outro fator importantíssimo é o que diz respeito à forma contratual da relação de trabalho. Encontramos, aqui, duas situações polares: de um lado, a relação flexível que admite, no meio de uma temporada, que a mulata se engaje em

outros shows ou mesmo que participe de excursões ao exterior (22); de outro lado, a relação que exige estrito cumprimento de contrato exclusivo, que pode chegar a 2 anos.

Estes dois formatos, cada um a sua maneira, acionam contraditoriamente as duas dimensões, anteriormente referidas, que conformam a relação da mulata profissional com o mercado de trabalho e com sua carreira: salário e garantia de emprego, de um lado; acesso a oportunidades que permitam projetar-se e ascender na carreira, de outro.

O formato contratual mais estável e rígido oferece segurança e favorece uma relação de trabalho que remete a situações burocratizadas e impessoais. E isto é muitas vezes valorizado:

"É muito bom trabalhar lá, é uma outra coisa (...) é até bonito isso" (G., mulata).

Mas a segurança é também imobilidade, grave obstáculo à realização de uma carreira em que o sucesso é visto como dependendo em grande medida da capacidade de se mostrar e ser vista ao máximo, da disponibilidade para aproveitar as oportunidades que surjam na hora em que surgem.

É a mesma G. quem, apesar de reconhecer as virtudes da relação contratual estrita, insistirá nas virtudes da mobilidade:

"... mas não te dá a oportunidade de você poder viajar. Você trabalha ali é exclusiva do S.. é até bonito isso, é bonito mas aí pro teu bolso nada, sabe, só eles ganham, você nada. Eles pagam bem mas não é uma coisa assim, entendeu. Pinta uma viagem prá

você de três meses prá Inglaterra. Na Inglaterra você vai ganhar em libra, aí você fica pensando: 'é três vezes mais do que o cruzado'. Três vezes nada; o dólar é quatro vezes mais que o cruzado, a libra é quase três vezes mais que o dólar, então, quer dizer, sete vezes mais que o cruzado. Você não vai perder, né?" (G., mulata profissional).

O estar vinculada é valorado positivamente quando associado à segurança e ao salário certo, mas negativamente quando evoca os obstáculos que representa para viagens, para os ganhos adicionais e projeção delas decorrentes. No limite, a relação assalariada aparece como obstáculo à carreira:

"Você se revolta (porque não pode viajar) contra Deus e o mundo, e você está lá trabalhando no S." (G., mulata profissional).

Num primeiro momento imaginamos que a relação contínua e estável seria preferida pelas iniciantes, menos conhecidas e, por conseguinte, presumivelmente menos procuradas para shows esporádicos e para excursões. Tal avaliação, porém, não se confirmou inteiramente: muitas são as novatas que insistem na importância da mobilidade, considerando um contrato fixo e estável como "atraso de vida".

"Eu gostaria de ser mulata, no caso dançar, tudo bem, pra dançar, mas não ficar vinculada num lugar só, ficar assinando contrato com o DD e ficar trabalhando durante um ou dois anos todo dia não. Eu preferiria assim, fazer shows por aí, viajar, fazer show em algum lugar, nada vinculado, nada com contrato, fazer por fora, entendeu, nada daquele compromisso de ficar" (L., aluna).

"Eu não quero seguir carreira tipo assim, pra ser contratada pela casa. Talvez uma coisa ou outra, viajar tudo bem, fazer um show, mas nada como a minha amiga diz: 'vinculado'. Assim eu não quero" (Ro., aluna).

Nestas e em outras falas de mulatas profissionais, tanto quanto de candidadas à profissão, vemos delinear-se um projeto ideal de relação com o mercado que preserva sua autonomia. A profissão de mulata seria idealizada antes como um conjunto de possibilidades e escolhas que como universo de exigências e compromissos. O contrato fixo e regular parece ser a negação do que existe de atraente na profissão: liberdade, viagens (23). Neste sentido o relato de uma aluna que recusou convite para vincular-se à casa onde se realizava o curso mas aceitou proposta de viagem situa-se no limite de uma situação de autonomia quase que absoluta:

"No momento em que eu fiz a inscrição no curso, o seu R., ele me chamou à parte, ele perguntou pra mim se eu não queria fazer um teste com a J. (coreógrafa), logo no início, que eu não precisaria fazer o cursinho, e eu virei pra ele e falei assim: 'Não, eu tô aqui pra fazer o curso, eu estou interessada em fazer o curso e não trabalhar na casa' (...) Aí, passado algum tempo, foi rolando o curso, três meses, a J., ela veio e comunicou a nós alunas que tinha um grupo de japoneses que estava interessado pra levar um show para o Japão, aí ela me perguntou, que ela já sabia que eu estava ali só pra me distrair, já sabendo desse meu lado, ela falou assim: 'Eu sei que você não quer trabalhar na casa, mas tem um grupo de japoneses aí, você vem, não custa nada pra você ver no que vai dar' (...) Então, como eu te disse, eu paguei pra ver. Eu fui pra fazer o teste, e por surpresa minha eu fui aprovada, fui escolhida, da turma fui escolhida (...) O mínimo que pode surgir disso tudo, o mínimo não, o máximo que pode acontecer é de eu ir, não me adaptar e voltar, mas eu vou ter a oportunidade de conhecer um país que é do outro lado (...) Então, isso tudo atraiu e se Deus quiser eu estou lá mandando cartão postal pra você" (Mt., aluna).

Certamente que este projeto de autonomia opõe-se de maneira bastante clara ao projeto de profissionalização que justificou e informou o conjunto do curso. Enquanto do ponto de

vista de seus promotores, a profissionalização é vista como um processo de educação para a disciplina e responsabilidade que as relações de trabalho exigem, para as profissionais e alunas a profissionalização é vista como a aquisição de elementos e requisitos que ampliam o raio de autonomia e permitem escapar às exigências colocadas pelas relações de trabalho contratuais estáveis e formalizadas.

Ao enfatizar este aspecto, não podemos desconhecer que, para um certo número de alunas, a segurança e a relação estável parecem ser algo mais desejável que a liberdade - e a insegurança que lhe estaria associada.

"Estou terminando o curso e pretendo, se der, de repente ficar na casa. Na verdade, eu acho que é o meu maior objetivo. (...) Eu estou esperando agora essa formatura chegar e vou saber o resultado, se eu vou ficar na casa ou não" (A., aluna).

"Gostaria mesmo de ser contratada, de ter carteira assinada, tudo direitinho" (V., aluna)

A busca da relação estável é também a primeira opção daquelas que, por alguma razão (família, por exemplo) encontram-se impossibilitadas de viajar - o que, de toda forma, aparece sempre como uma falha ou desvantagem pessoal em relação à carreira modelar ou às colegas que têm maior mobilidade (24). Aparece também como melhor opção para aquelas que se "encontram na pior" e têm que conseguir qualquer ocupação. Exemplo da reversão de expectativas é o caso de Ma., que deixou de renovar contrato com a casa P. para fazer uma excursão pela Europa. Ao voltar da viagem Ma. passa vários meses sem

conseguir uma colocação e se arrepende de ter aberto mão da segurança contratual de que desfrutava em troca de uma viagem (sua primeira viagem).

"Desde quando eu cheguei de viagem não trabalho. A depressão toma conta de mim" (Ma., ex-aluna profissionalizada).

No equilíbrio sempre instável que opõe estabilidade e autonomia, tanto mais instável que as oportunidades sempre esperadas seguem um movimento aleatório e arbitrário, as casas de espetáculo aparecem como uma relação necessária; mesmo porque a oportunidade de ser notada e, conseqüentemente, convidada para algum show especial ou para uma excursão está diretamente vinculada ao ser vista. Se do ponto de vista contratual a melhor casa é aquela que oferece maior liberdade, do ponto de vista da visibilidade a melhor casa é aquela em que a mulata aparece mais.

"Quando os empresários querem mulata prá show, eles vão a qualquer show, mas geralmente eles acham aqui (OO) porque aqui tem mais a oportunidade assim: 'Agora a mulata tal', aí vem o samba; aí tem a oportunidade de gravar, do empresário ver, porque o palco é mais perto, você pode ver. Na S. você fica assim, você fica o tempo todo com torcicolo porque você tem que olhar assim (estica o pescoço), um frio danado. Quer dizer, não te oferece tanta coisa, é um lugar enorme. Agora, o OO não, parece que é um lugar aconchegante pra você ver a pessoa, prá você ver o elemento que você quer. Agora o homem quer, vamos dizer 'quero uma mulher alta' ou 'quero uma assim', então ele pode ver" (G., mulata profissional).

O que fica claro é que não basta ser vista, é necessário que essa visibilidade seja acompanhada da possibilidade de individualização. As oportunidades que se

configuram são todas, sempre, possibilidades que surgem de uma escolha feita por alguém - um empresário, de modo geral, ou um produtor ou um coreógrafo ou um fotógrafo (25). Poder-se-ia dizer que na permanente expectativa de serem descobertas, as mulatas valorizam enormemente todas as oportunidades de se mostrarem e aparecerem individualmente.

"Gostei muito de trabalhar lá no S. foi durante um ano inteirinho. Mas lá é bem diferente do OO, lá é como uma vitrine onde todo mundo parece igual. A roupa é igual, maquiagem uniformizada, e o palco fica tão longe da plateia (...) Imagina que quando a minha mãe foi lá me ver no show até custou a me reconhecer. É como uma vitrine onde os anéis de ouro e latão estão misturados e ninguém distingue. Aqui no OO não, dá pra se ver o rosto de cada uma, o corpo, de perto. Aqui a gente pode ser vista e muito empresário vem aqui prá escolher" (G., mulata profissional).

"O F.R. já me chamou prá trabalhar lá no S., mas eu falei que não. Eu gosto é daqui (OO), porque o S. é muito luxo, é roupa. Aqui não, você já brinca com o povo, com menos luz, você é você, lá é, você é, é muita maquiagem, muita roupa. Aqui você brinca, você faz carnaval com as pessoas, você samba com as pessoas. Ainda por cima lá não pode viajar porque é contrato, não tem nada a ver" (R., mulata profissional).

Um bom trabalho subentende geralmente, além de permitir que a mulata seja "ela mesma" em uma relação próxima com o público, a possibilidade de se movimentar e circular, não estar impedida de realizar simultaneamente outros trabalhos, em outros locais, propiciando a oportunidade de aparecer em diferentes contextos e espaços. Essa é uma característica do exercício da ocupação que se encontra subjacente a um modelo de carreira estruturado na circulação.

Mas pode-se dizer que se a circulação e a mobilidade

são amplamente valorizadas porque relacionadas à abertura de novas oportunidades, elas são, igualmente, decorrência da pressão econômica exercida por uma remuneração considerada insatisfatória e que, praticamente, obriga uma profissional a exercer, além do trabalho na casa, vários outros trabalhos em outros segmentos do mercado.

Em geral, os proprietários das grandes casas fazem vista grossa quanto à participação de suas contratadas *exclusivas* em shows e apresentações não incluídos no segmento do mercado representado pelas *casas oficiais*. A noção de *exclusividade contratual* não se estende portanto àquela outra fatia do mercado, bastante diversificada, representada por pequenas casas e espetáculos isolados.

Essas outras apresentações são normalmente realizadas após o término dos shows das grandes casas (que praticamente iniciam e terminam no mesmo horário) ou, como no caso das "*ilhas tropicais*" e dos circuitos de saveiros turísticos (26), em horário diurno. Sobretudo em shows esporádicos (convenções, eventos publicitários, etc.), o horário para iniciar o espetáculo não é respeitado o que, muitas vezes, impede a profissional de chegar a tempo para o show seguinte. Mas se as faltas, atrasos, viagens inesperadas, *furos* são elementos que revelam relações de trabalho pouco formalizadas nas próprias *casas oficiais*, mais informalizadas ainda se apresentam essas relações nas pequenas casas onde a rotatividade ainda é maior. Uma profissional entrevistada, ilustrando o tipo de relação de trabalho que desenvolve quase diariamente - após o show diário

no 00 - com duas boites consideradas pequenas em Copacabana, nos informa que "lá o trabalho é de segunda a segunda" e que "dia de folga é quando você falta, né? Não tem nem que avisar, faltou e pronto" (R.) (27).

Em entrevista ao jornal O Dia, O. S. - antigo proprietário de casas de shows de mulatas - uma em São Paulo, outra no Rio - e da marca 00, e que se reconhece assim como é reconhecido como o "inventor da mulata" - ou como o "mais famoso mulatólogo" (Icaro, revista de bordo da Varig, nº 12, ano 2, 1985) - comenta a respeito da remuneração de uma mulata profissional:

"Há quatro anos estas profissionais recebiam salários que davam para se manter. Hoje ganham cerca de NCz\$ 300,00 e, portanto, não recusam um convite para ganhar de 1 mil a 1 mil 500 dólares mensais" (Salette Lisboa, "Está faltando mulata na praça", in O Dia, Caderno D, 25/06/89).

A matéria citada pretende-se um alerta para "mais um fenômeno de nosso empobrecimento" - a "falta de mulatas no mercado", que não consegue, dado os baixos salários e as ofertas em dólar, manter as profissionais (28).

Embora nenhuma das profissionais entrevistadas tenha revelado o valor do salário recebido, foram unânimes ao apontar sua insuficiência para garantir o necessário à sobrevivência. Via de regra, a renda mensal é complementada através de múltiplas inserções no mercado de trabalho da mulata profissional, à busca de diversificar e adicionar diversas fontes, que incluem cachês percebidos seja por trabalho

esporádico, seja semi-regular realizado em uma gama de outros estabelecimentos ou produções. Algumas entrevistadas se queixaram que a baixa remuneração não leva em conta os gastos relacionados a uma importante exigência funcional - a produção.

"O que eu ganho, prá mim, não é bem não, porque hoje em dia o material de show está muito caro, então o que a gente ganha é pouco (...). Não sei porque tem muita gente que pensa que a gente ganha bem, que a gente é rica. Se a gente vai num salão, a gente não pode falar que é do DO, não pode, senão eles metem a mão, eles querem cobrar um preço enorme, igual artista da Globo. Mas a gente não ganha assim, a gente ganha mais é em viagem, que é dolar mesmo" (M1., mulata profissional).

A maioria das mulatas reclama que os baixos salários as obrigam a enfrentar penosas e perigosas condições de locomoção casa-trabalho-casa, sobretudo após o espetáculo, uma vez que não dispõem dos meios para tomar táxis; assim, de madrugada, suportam a espera de ônibus e a longa viagem de volta para bairros geralmente distantes dos locais de trabalho - da zona sul da cidade para, por exemplo, Lins do Vasconcelos, Pilares, Bento Ribeiro, Madureira, etc (29). Além dos motivos de queixa relacionados especificamente às condições de exercício da profissão, os baixos salários são frequentemente associados à frustração de um desejo invariavelmente comum, o de juntar um *pé de meia*, obrigatoriamente destinado à compra de casa própria.

"Ter um teto", "conseguir uma casa própria" aparece como medida a partir da qual é avaliado materialmente o sucesso ou fracasso de uma mulata profissional. Assim é que, em

contextos nos quais foram mencionadas as "mulatas que se deram bem" ou "que conseguiram se realizar economicamente", a evidência do sucesso material é representada sempre em termos de riqueza imobiliária - "F. tem três apartamentos, está bem de vida" (Ml., mulata profissional). Da mesma forma, ilustrando casos nos quais a carreira não valeu a pena, futuro certo daquelas dadas ao desperdício - "gastam o dinheiro todo em roupa e não tem nada, pegam taxi todo o dia" -, o parâmetro extremo do fracasso material é, ao final da carreira, ver-se na mesma situação daquelas que "não têm onde cair morta" (Ml.).

Retomando o tema do que, em outras condições e em outros mercados de trabalho, poderiam ser considerados *trabalhos extras*, isto é, fora da relação contratual ou regular com uma dessas grandes casas -, o que fica claro é que estes não apenas são absolutamente regulares, como indispensáveis. Shows em hotéis, feiras, convenções, restaurantes, boates, restaurantes, "ilhas tropicais", constituem, na verdade, a regra geral. O acesso a "outros trabalhos" é quase unanimemente considerado condição para a obtenção do necessário à sobrevivência. Este acesso passa, normalmente, pelo contato privilegiado com algumas colegas que mutuamente se apresentam umas às outras aos agenciadores de apresentações esporádicas ou outros empresários. Em alguns casos chegam a se constituir grupos regulares:

"A M., aquela empresária que eu falei, ela já sabe, é só falar com uma que o grupo todo já está contratado, a gente faz assim" (B., ex-aluna profissionalizada).

Arranjar trabalhos extras é parte constitutiva da relação entre colegas, criando conjunturalmente grupos mais ou menos próximos ou fluidos. Geralmente a aceitação plena da novata é atestada através de uma dica ou convite para outro trabalho.

"Eu quando comecei era assim, terminava o show e via todo mundo se arrumando, falando no outro trabalho, outro show, e ninguém me convidava, ninguém falava nada pra mim. Todo mundo tinha outros trabalhos e ninguém me chamava. Agora não, sou chamada toda hora. Por ex., domingo passado agora fiz show no Rio Centro" (G., mulata profissional).

Em geral, a relação entre colegas é representada prioritariamente como uma relação de "muita competição" ou de "pouca amizade". Na noite é sempre necessário "escolher com quem se anda", "selecionar as pessoas muito bem", atitude que vale igualmente para o relacionamento com as colegas.

"Tem sempre aquelas coleguinhas, aquelas garotas que não deixam a gente, porque quando entra um rostinho mais bonito, elas ficam em cima e fazem tudo pra atrasar. Tem muito isso, né, concorrência, eu acho que é isso" (Ml., mulata profissional).

Para algumas entrevistadas a amizade, ou ser uma boa colega, além de propiciar o acesso a outros espaços no mercado de trabalho, também inclui respeitar as diferentes opções/decisões individuais - morais e profissionais - de cada uma. Isto não significa que as relações entre colegas seja livre de tensões.

O tipo de coleguismo vigente entre mulatas profissionais apresenta algumas características que podem ser

aproximadas àquelas relacionadas por Goffman a grupos com caráter pouco unido, isto é, grupos nos quais os "membros raramente são responsabilizados pela boa conduta dos outros" (Goffman, 1985, p.154). Goffman cita como exemplo o grupo das mães (30). O grupo de mulatas - tal como o das mães - reconhece que a consideração conferida às mulatas profissionais em geral independe de comportamentos individuais. Pode-se dizer que tanto em um caso como no outro - mãe ou mulata - a consideração de que o grupo é objeto como que transcende/independe da conduta individual, situando-se em um terreno infenso à intervenção - positiva ou negativa - de um de seus membros. O grupo de colegas constituído pelas mulatas profissionais, a partir do que foi dado observar com o segmento constituído pelas entrevistadas, e a despeito do fato de que seus membros estejam, sob os olhos dos outros, fortemente identificados, se concebe e auto-representa como um grupo particularmente heterogêneo. Tal autorepresentação explica que seja considerada uma verdadeira injustiça que a má conduta de algumas profissionais sirva para reiterar a reputação negativa por princípio imputada a todas.

As mulatas profissionais encontram-se-iam, pois, bastante afastadas de um padrão de coleguismo no qual a forte identificação entre os membros do grupo, assim como a percepção externa dessa identidade, desdobrar-se-ia na conformação de um tipo organizacional onde emerge a possibilidade da representação de interesses profissionais do grupo e sobretudo da possibilidade de disciplinar aquelas que se afastem das

definições do grupo (Cf. Goffman, 1985, p.155).

Face a esta percepção, nada poderia ser considerado mais inconveniente ou inadequado do que fazer depender a sua reputação da boa conduta das outras.

Contraditoriamente com o fato de que o acesso aos indispensáveis *trabalhos extras* esteja associado às relações de coleguismo, o padrão ideal visualizado é aquele em que cada profissional seja livre para administrar, da maneira que bem entender, sua carreira e sua vida pessoal, o que pressupõe que nunca uma colega deva intervir na vida da outra.

O desrespeito dos limites individuais é a principal queixa de C., ex-mulata profissional, ao lamentar a falta de *coleguismo* entre mulatas. Este desrespeito está associado claramente a comportamentos de indução à prostituição, considerados desrespeitosos de sua opção individual.

" No tempo que eu trabalhei eu tive muita sorte, porque eu sinto que nesse meio de trabalhar à noite não há muita amizade entre elas. Você não vê muita amizade, amigas mesmo. Você vê muita competição... Então você vê nelas muita carência. Pelo menos comigo, eu dei muita sorte, entendeu, teve muito apoio comigo, elas abriam muito os olhos para mim de que ia muita maldade nesse meio, há muita prostituição nesse meio. Você é vista às vezes dentro da casa por outras mulheres como mercadoria ... pelas próprias colegas, você, de repente, se dava conta de que uma colega sua estava te negociando, negociando o teu corpo para os turistas. Barotas que já estavam acostumadas a ter esse tipo de comportamento com turistas em troca de grana, então de repente você estava dançando e você nem sentia que estava sendo negociada. Então turistas que de repente gostavam do seu tipo, se relacionavam com elas e diziam eu quero esse tipo de mulher ou aquele tipo e quanto é que ela cobra.(...) Eu não vejo nada de errado, só que eu não aceitava fazer aquilo. Eu não condenava a atitude delas, eu condenava a atitude delas comigo. Eu não

faria esse tipo de coisa, mas achava que se de repente a opção delas era essa, elas tudo bem, comigo não..." (C., ex-mulata profissional).

Que a relação entre colegas seja mecanismo de acesso a *trabalhos extras*, e que, em alguns casos, a prática do *michê* seja considerada por alguns como um destes *trabalhos extras* é algo que fica muitas vezes sugerido, mas nunca afirmado (31). O que sim é afirmado claramente é que, embora muito presente no universo de referências, a prostituição não é parte constitutiva da carreira de mulata, ao menos não como um estágio ou prática necessária do ponto de vista do exercício ou da ascensão profissional. Por outro lado, fazer uma carreira, conseguir sucesso material sem se prostituir é o verdadeiro desafio para algumas.

Seja como for, a relação entre colegas é mencionada como passagem seja para circular nos espaços do circuito legitimamente considerado como sendo da carreira de mulata profissional, seja para ingressar no circuito vizinho, sempre presente e ameaçador, da prostituição (32).

Essa concepção da carreira estruturada na circulação como que delinea ou exprime espacialmente um determinado território de circulação. Nesse espaço encontra-se reunido um conjunto de relações, sob outros pontos de vista, bastante diferenciadas. Esse território compreende não somente aquele conjunto de contextos e relações diretamente vinculadas ao ganho, à remuneração da profissional, mas inclui igualmente contextos de relações marcadas comumente pela gratuidade e, no

limite, por uma dimensão lúdica. Várias profissionais mencionaram a manipulação pelos empresários da forte ambiguidade presente na comercialização de uma atividade em princípio lúdica, espontânea, manipulação que se atualizaria na baixa remuneração ou na pouca valorização das profissionais. A consciência de que essa ambiguidade tem valor mercantil que tenderia a ser capturado pelos empresários fica clara quando G., mulata profissional de prestígio no meio, comenta o fato de ter tido que *"aprender a cobrar para sambar"*, *"se exhibir"*, coisa que já fazia, como destaque, na Escola de Samba há vários carnavais.

Ser mulata profissional, fazer uma carreira, sambar e se exhibir em troca de uma remuneração, compreende mais que trabalhar em uma casa - ou, mais comumente, em várias ao mesmo tempo -, mais que se apresentar em feiras e convenções; de modo geral, significa, também, sair em escolas de samba e blocos, participar em concursos de Rainha do Carnaval, de Mulatas, do Bloco. Cada um desses elementos se apresenta como momento e lugar determinado, passagem, no interior de um circuito espaço-temporal que deve ser percorrido.

é o conjunto do circuito, é o circular dentro dele, que identifica e define a carreira da mulata profissional. Demarcado, quase obrigatório, este circuito é composto de lugares/momentos passando pelos quais se amplia o campo de possibilidades (33) . Como a ascensão na carreira e o estrelato são vistos, quase sempre, como resultado de um golpe de sorte - estar no lugar certo, no momento certo, sendo vista pela pessoa

certa -, e não de um esforço sistemático e continuado, a circulação aparece como a estratégia que, ao multiplicar os tempos e lugares de exibição, multiplica as chances de alcançar o sucesso, de ser descoberta.

"Eu acho que todo mundo sonha: 'Eu vou ser a tal'. Então essa coisa de querer não existe. Eu acho, de repente, é uma coisa que você quando menos esperar está acontecendo. Mas é sempre bom, né? Eu acho que essa coisa é muito fator sorte. De repente, você está num lugar e você é convidada, de repente você já está gravando, você já está, você se torna uma estrela sem sentir. Por isso que elas ficam assim: 'Ah, meu Deus, eu estou aqui, como?' Muitas contam: 'Ah, no meu tempo eu fazia isso e aquilo', mas não é isso, não adianta, porque é uma coisa que pega você sem pensar muito. Nesse lance você não pode pensar muito, você tem que agir." (S., ex-aluna profissionalizada).

Assim, do ponto de vista da carreira, mesmo inexistindo uma fórmula eficaz para o sucesso, é necessário "agir". Não há entretanto um modelo de ação ou capacitação a ser copiado das experiências bem sucedidas ou, ao menos, nenhum caminho para o sucesso que possa ser trilhado passo a passo. O sucesso simplesmente "acontece"; apresentar-se em lugares com visibilidade revela-se, às vezes, tão ou mais importante quanto o montante da remuneração recebida. Isso explica que mulatas profissionais aceitem apresentar-se por baixos salários, ou mesmo por salário algum: a pequenez ou ausência de remuneração (34) é sempre vista como uma espécie de investimento numa carreira que se projeta no tempo.

Projeção no tempo, eis uma outra variável que está presente, embora nem sempre claramente enunciada, nas práticas

de circulação. Poder-se-ia dizer que se a circulação circunscreve um determinado território, ela é também condicionada por um tempo de circulação. Este é determinado pelo fato de que uma mulata, mesmo que obtenha grande sucesso e se torne estrela, terá uma carreira curta. Igualmente, o tempo existente para se tentar e conseguir a ascensão também é proporcionalmente curto.

Esta perspectiva está bastante clara para todas as entrevistadas, e funciona como uma espécie de estímulo a uma intensificação da circulação. Se a pressão econômica e a necessidade de se expor impulsionam a mobilidade, se o circular é como que uma estratégia voltada para aumentar a probabilidade de *ser descoberta* e, conseqüentemente, dar um salto na carreira, a curta duração desta impõe que estes movimentos sejam rápidos e intensos. Com efeito, à medida que passa o tempo de exercício profissional, menores são as chances de se alcançar o sucesso, isto é, tornar-se famosa e conseguir segurança e estabilidade financeira (35). É quando ainda são bem jovens que as mulatas podem prosperar e dar o salto ao estrelato.

"Vou trabalhar, viajar, até eles não quererem mais, eles não me aceitarem. Sinto muito ter começado tarde, comecei tarde, comecei com 30 anos e geralmente se começa com 17, 18 anos" (N., mulata profissional).

Muitas expressam este fato através da constatação de que *"esta é uma profissão muito ingrata"*:

"A vida profissional é muito curta, muito curta mesmo, quer dizer, eu nem sei se hoje (com 30 anos)

eu teria campo em alguma casa de show, nem sei. Então é muito ingrato, prá eles tem que estar tudo muito em forma, tudo muito bonito." (C., ex-mulata profissional).

"Eu faço uma economia, eu faço, porque agora eu estou conseguindo, as portas estão abertas, porque eu tenho essa idade que eu tenho, mas mais tarde, quando eu estiver com mais, as portas já estão fechadas" (J., ex-aluna profissionalizada).

"É uma coisa insegura, entendeu? Se eu por acaso ficar grávida, fico grávida e fico com uma barriga enorme, depois aí eu tenho o neném e fico com barriga e tudo. Aí eu não vou poder botar um biquini, entendeu? A não ser que eu seja uma puta profissional e eles me aceitem de collant, boto um collant, boto umas faixas, umas coisas assim, agora se for qualquer uma eles não vão te aceitar." (G., mulata profissional).

Tema recorrente, a questão da idade, sempre relacionada ao tempo da carreira (36), é, porém, diferentemente avaliado, parecendo variar conforme a idade da profissional. Para as mais jovens (de 19 a 25 anos), aparece como uma questão bastante longinqua, meramente virtual, pois há sempre a expectativa de que a temporalidade de sua carreira, e principalmente seu final, sejam definidos a partir da iniciativa e vontade da profissional. Nesses casos é bastante considerada a possibilidade de driblar, com a aparência, a passagem dos anos, mantendo-se em forma, não mostrando a idade, podendo estender, a exemplo de algumas veteranas, o tempo normal de exercício da ocupação. O fato é que as mais jovens consideram a limitação imposta pela idade de maneira bem menos enfática do que as veteranas.

"É coisa da raça, geralmente o preto não aparenta, pelo menos custa mais a aparentar a idade. Vê só, por

exemplo, cabelo branco, ruga, é difícil ver" (Ro., ex-aluna profissionalizada).

" A mulata numa determinada idade ela acabou, no caso da M.H. (mulata considerada como exemplo na profissão) há uma exceção, ela é uma mulher que não é tão nova assim. Eu não sei a idade dela, mas ouço falar que ela já é até avó. Eu ouço falar, ela não tem menos de quarenta anos, mas é uma mulher com um corpo lindo, é uma mulher que se conservou. Eu conheço várias colegas minhas da idade dela, ou até mais novas, que já não estão mais em ação" (C., ex-mulata profissional).

O tempo de exercício da carreira, estritamente ligado ao período do ciclo de vida correspondente à juventude, ainda que eventualmente esticado em casos excepcionais devido à aparência conservada, imprime à carreira uma lógica da qual uma mulata profissional não pode escapar. Na maioria dos casos, aos cerca de quarenta anos, ou mesmo antes, - insistem categoricamente, não por acaso, aquelas que já deixaram a ocupação - as oportunidades de colocação ou, no mínimo as mais promissoras, começam a rarear e se fecham.

A condicionante idade como que informa a percepção de uma hora ideal para deixar a carreira - em princípio antes da decadência física. Passado este momento, a veterana encontrar-se-á na indesejável, e mesmo temida, situação em que se estreita drasticamente uma das bases sobre a qual se assenta o próprio modelo da carreira, o território de circulação.

Decorrente da redução desse espaço de circulação, impõe-se a perda de iniciativa e autonomia frente ao empresário e ao mercado, revestindo a chegada da hora limite de

encerramento da carreira de uma conotação dramática. Esse momento é ainda agravado para quem não amealhou um "pé de meia" e/ou não conta com alternativas profissionais. Mas é também situação igualmente desgastante para aquelas que foram famosas mas não alcançaram uma "situação financeira", são constrangidas a vivenciar o estreitamento do leque de opções e percorrer uma trajetória profissional descendente (37).

De toda forma, seja por que motivo for, é consenso que persistir além do limite da idade expõe a situações capazes de provocar pena e, conseqüentemente, ferir a dignidade profissional:

"Aqueles que ainda estão lá é porque não conseguiram situação econômica, estão lá, tentando ainda, pegando qualquer coisa". (C., ex-mulata profissional).

"As vezes vou ver o show lá, mas é muito decadente, é decadente mesmo. O pessoal mesmo do meu tempo, tá muito assim, acabada. Não sei, se eu fosse elas, eu saía do ambiente. Estão todas caídas, cheias de pelanca" (E., ex-mulata profissional).

A perspectiva de uma carreira que se esgota pelo desaparecimento das qualidades exigidas da mulata profissional, poderia, melhor que qualquer outro olhar, esclarecer a discussão desenvolvida nos dois primeiros capítulos acerca dos atributos que constituem o fundamento da profissão. *Passar energia, saber sambar, disciplina, e tantos outros atributos referidos por agentes e alunas como constituindo o dom - ou núcleo do dom - da mulata se revelam, diante da inexorabilidade*

de um tempo que deixa suas marcas, como acessórios do único e exclusivo atributo que não pode estar ausente: ter o corpo de mulata.

O curto tempo da carreira não é senão a afirmação, pelo mercado, de que é a exibição de um determinado corpo o elemento central da profissão. A substituição paulatina do corpo violão e da bundinha arrebitada pelas *pelancas* sinaliza, inevitavelmente, que a mulata profissional, ao final, transforma-se necessariamente em apenas uma mulata. Se teve chance e cabeça, certamente conseguiu uma *situação financeira* e pode ser considerada um sucesso; se não *aconteceu* ou se não soube administrar as oportunidades que lhe surgiram, não terá *onde cair morta*.

3.4. Síntese

Neste capítulo abordamos, em dois segmentos distintos, o processo através do qual se dá a confirmação da mulata profissional: a cerimônia de formatura, confirmação ritual pela qual passaram as alunas que concluíram o II Curso de Formação Profissional de Mulatas; e a experiência da carreira frente a um mercado particular de trabalho, pela qual passam todas as mulatas profissionais, independentemente de sua iniciação fazer-se ou não através dos cursos promovidos pelo OO.

Para a elaboração da descrição da cerimônia de formatura, recorreremos à análise proposta por Matta acerca dos rituais da ordem e da desordem correntes na sociedade brasileira. Ela nos permitiu observar a profunda ambiguidade de um evento em que, alternada e sucessivamente, compareciam elementos e procedimentos característicos de um e outro tipo de ritual. Uma delicada e competente gestão de mensagens e significados que, em princípio, se excluem, conferiu à cerimônia um formato e um desenvolvimento que viabilizam a coexistência simultânea de várias leituras.

A disposição das autoridades, o discurso douto do representante oficial, a entrega solene dos diplomas remetem a um ritual de ordem modelar, em que a função legitimadora parece

a tudo dominar. Legitimação sobretudo de uma representação da brasilidade em que a mulata aparece, uma vez mais, confirmada em seu papel simbólico de representante de uma sociedade e uma cultura que teriam sabido construir-se e enriquecer-se na e a partir da miscigenação. Mas legitimação igualmente das práticas empresariais que transformam este patrimônio em sustentáculo de um processo produtivo em que a promoção cultural e o ganho se apóiam mutuamente.

Ainda enquanto ritual da ordem, releve-se a perseverança das formandas em garantir a solenidade da entrega dos diplomas, como que assegurando, para si mesmas e para seus convidados, que se tratava efetivamente de uma confirmação ritual da passagem a um condição que fora adquirida através do curso cuja conclusão era publicamente validada através da cerimônia.

Parece-nos importante destacar nesta síntese, porém, que a ambiguidade não advém apenas, nem principalmente, do comportamento de um público que tensionava, desde que se familiarizou com o espaço da casa de shows, na direção de uma maior informalidade. Certamente o mesmo público não manifestaria as mesmas *pulsões participativas desordenadoras* caso as mesmas *meninas* estivessem se formando como enfermeiras, ou secretárias, ou vendedoras. Na verdade, o que estava sendo confirmado/validado era algo que, em nossa sociedade, está associado justamente a espaços e comportamentos que dificilmente poderiam ser remetidos à ordem: sensualidade, samba, carnaval. Como confirmar, através de um estrito ritual

da ordem, o fato de que a ordem a ser resgatada supõe, engloba, propõe que uma de suas virtudes é justamente estar ancorada na descontração e carnavalesco que a mulata representa?

Neste caso, ao invés de ambiguidade, talvez fosse mais adequado considerar que a composição harmoniosa dos vários elementos rituais apenas responderam às exigências de um ritual da ordem que deveria validar e resgatar o campo de representações e práticas empresariais e governamentais (e, por extensão, profissionais) que teatralizam uma imagem determinada de nossa sociedade, de nossa etnicidade, de nossa cultura, de nossas mulheres.

A parte do capítulo consagrada ao mercado e à carreira das mulatas profissionais acrescentou informações àquelas, esparsas nos dois primeiros capítulos, acerca do exercício da profissão. Foi possível visualizar minimamente o campo profissional: sua posição no universo mais amplo dos show-bizz, suas especificidades enquanto mercado de trabalho particular. Releve-se, desta parte, a importância das noções de território de circulação e de tempo de carreira.

Fundada numa forma muito própria de mobilidade do trabalho (38), a mulata profissional circula num território cujo núcleo é constituído pelas grandes casas de shows: aí, a partir daí, podem surgir as oportunidades para espetáculos isolados, viagens, etc. A casa é o ponto fixo do território que se estende de maneira mais ou menos aleatória conforme as

oportunidades que surgem. Fixação (em uma casa) e circulação configuram os referentes da tensão entre segurança e autonomia que é vivenciada pelas mulatas profissionais. Se é a circulação, por favorecer a visibilidade, que pode abrir a possibilidade de aceder ao sucesso, ela é também uma aposta que coloca em risco a segurança.

A tensão é tanto maior quanto a remuneração obtida nas casas, através da ocupação fixa, é unanimemente percebida como insuficiente, transformando a obtenção de trabalhos extras (e, conseqüentemente, a circulação) em condição de sobrevivência na profissão.

Finalmente, pudemos verificar que a perspectiva de uma carreira curta também contribui para intensificar a circulação. Ser descoberta o mais cedo possível, antes que o corpo de violão seja desfigurado pelo tempo, é algo buscado pelas mulatas, não obstante associem essa *descoberta* antes ao acaso que a quaisquer agenciamentos ou comportamentos profissionais.

O final de carreira, quando esta não é voluntariamente encerrada por ter-se alcançado uma *situação financeira*, aparece como a decomposição do único e verdadeiro atributo que não pode faltar à mulata profissional: o corpo de mulata. Ser obrigada, por necessidade econômica, a se exhibir em *infernhos* quando este atributo já desapareceu é o final mais temido. Este o solo que todas sonham poder evitar.

Notas

(1) O *alongamento* ou *relaxamento* é um tipo de tratamento do cabelo que muda a aparência da cabeleira crespa *relaxando* as ondas do cabelo com produtos cosméticos especiais. O resultado não é o mesmo do alisamento que desfaz completamente a ondulação. Há no Rio de Janeiro vários salões, auto-denominados *salões afro*, que são especializados nesse tratamento assim como na aplicação de *kanecalon* - aplique sintético, geralmente negro, bastante utilizado para a confecção de penteados e tranças africanas. A escolha do penteado de cada uma para a noite de formatura foi um dos assuntos paralelos mais recorrentes nos dias das aulas que antecederam a cerimônia. Foram trocados endereços de salões, houve empréstimos de apliques e perucas assim como de roupas de noite. Uma das alunas, que é manicure, se dispôs a fazer gratuitamente a unha de algumas colegas e a maquiagem pessoal de cada uma foi socializada livremente no camarim. Mesmo as alunas geralmente mais reservadas ou pouco falantes não deixaram de dar sua opinião construtiva a respeito das colegas quando o assunto em pauta era a produção.

(2) Duas das quinze alunas presentes à cerimônia não receberam o diploma de *mulata profissional*. Avisadas pela coordenadora com antecedência do fato de terem sido reprovadas na disciplina de Coreografia, fizeram entretanto questão de participar, ainda que parcialmente, daquela cerimônia. Embora tenham, como as outras, recebido solenemente diante do público seus canudos - que nos dois casos atestavam exclusivamente a participação nas aulas de Etiqueta e Postura e Auto-maquiagem, estiveram entretanto excluídas de um momento chave da cerimônia, ou seja, do show de formatura, instância na qual a passagem de *mulata* para *mulata profissional* saía da competência dos agentes para passar pelo crivo do público. Tendo preferido, ambas, não trazer convidados, houve uma, entretanto, que fez absoluta questão de guardar uma lembrança da ocasião; com este fim, providenciou uma máquina que me entregou, solicitando que fotografasse todas as suas passagens pelo palco.

(3) A relativamente fraca presença da imprensa gerou certa decepção por parte dos organizadores, sobretudo da coordenadora, que também exerceu a função de assessora de imprensa. A tensa meia hora de atraso para que se iniciasse a formatura, decidida pela coordenadora, esteve provavelmente ligada à esperança de que chegassem ao menos mais alguns dos jornalistas e cinegrafistas que fizeram parte da ampla lista de convocação. O fato é que se frustrou a expectativa de que a formatura da turma deste II Curso merecesse da imprensa o mesmo espaço que o conferido à primeira, em 1986, quando esteve presente inclusive uma televisão alemã (ZDF).

(4) Empresa fabricante de cosméticos, E. teve, na verdade, uma participação restrita e indireta, que se resumiu à doação de

algumas amostras de maquiagem - conseguidas pela Profa. daquela disciplina junto a uma demonstradora da firma. Não deixa de chamar a atenção que os agradecimentos à colaboração dessa empresa tenham sido feitos em meio aos dirigidos àqueles cujo apoio e contribuição na realização do Curso foi substantivo e inquestionável, como a RIOTUR e professores do SENAC. Embora tal gafe possa ser pensada como um simples lapso, não seria totalmente descabido ver aí uma tentativa de cercar a iniciativa de maior legitimidade - do lado empresarial, no caso em questão -, e mesmo de sugerir aos presentes - e sobretudo à imprensa - uma falsa impressão da colaboração e do comprometimento efetivamente angariados.

(5) Matta, inclusive, chama a atenção para o fato característico de que em ritos deste tipo há sempre discursos que evocam uma história ou modelo exemplar a ser seguido.

(6) Matéria não assinada de 7/11/89 do Jornal do Brasil, por exemplo, afirmava que *"o curso (...) dá a cada formanda uma carteira do Sindicato dos Profissionais da Dança do Estado do Rio de Janeiro e o registro no Ministério do Trabalho como artista dançarina de show"*.

(7) Apenas aquelas que obtiverem aprovação neste teste poderão finalmente se filiar ao sindicato sob a categoria - reconhecida pelo Ministério do Trabalho - de Dançarina de Shows Artísticos.

(8) Que a escolha do paraninfo tenha sido feita por E.A., promotor do curso e proprietário da casa de shows, e não pelas alunas - como ocorre normalmente em formaturas -, apenas confirma a observação feita no item anterior, a respeito da relativa exclusão das formandas da parte solene do ritual.

(9) Diferentes informantes que presenciaram a cerimônia de formatura do curso de 1986 me afirmaram que o representante da RIOTUR teria reproduzido *ipsis literis* o discurso pronunciado naquela ocasião. Tal informação é aparentemente confirmada pela leitura da síntese daquela fala constante das reportagens jornalísticas então publicadas.

(10) Em alguns desses casos - diferentemente do que ocorre no Rio de Janeiro *"no qual com muita propriedade se destaca o papel da iniciativa privada"* - as bailarinas muitas vezes *"são contratadas como profissionais dos departamentos culturais"*.

(11) É também interessante observar que a explícita posição de destaque assegurada por um número solo foi diretamente associada por Mt. ao mencionado incidente da qual fora vítima. Comentando o episódio mais tarde, chamava a atenção para um aspecto característico e contraditório da condição de solista: abre portas para o reconhecimento e sucesso, mas igualmente, e como decorrência disso, coloca a pessoa em uma difícil e delicada situação expressa por *"estar visada"*. Assim é que, para Mt., o fato de *"estar visada"* afastava imediatamente a

possibilidade de considerar casual o desaparecimento de sua roupa no camarim (em princípio, também explicável como decorrente, por exemplo, da precariedade das condições do local ou do nervosismo das formandas). Estava absolutamente convencida de que se tratara de "armação" de alguma colega "muito pouco profissional" e invejosa de sua inequívoca centralidade no show. Ao final de sua explicação, e reforçando o lugar do arbitrário no caminho para o sucesso (cf. mais adiante) comenta: *"no final das contas eu agradeço à coleguinha: o tiro saiu pela culatra"*.

(12) Ma., com efeito, foi contratada imediatamente após o curso por uma grande casa de show de mulatas, embora não como solista. Mt. foi tragicamente assassinada pelo ex-noivo durante o carnaval seguinte.

(13) O fato é que a *mulher vendeira*, tendo desapercebidamente deixado o palco um pouco antes do coro, em poucos segundos se desvencilhara das saias e adereços.

(14) Esta comparação elogiosa não pode deixar de ser confrontada à opinião generalizada das alunas acerca das (tres) aulas de coreografia dadas por M.B., julgada antiquada, grosseira e autoritária (cf. Capítulo I). O que mostra, uma vez mais, que as formandas assumiram plenamente o papel que lhes cabia em um ritual da ordem, aderindo aos conceitos e valores legítimos no contexto em que o ritual se passa.

(15) Embora considerado uma casa oficial, MU não é propriamente uma casa de espetáculos, mas um show que ocorre apenas um noite por semana (segundas-feiras), num famosa boate da cidade, produzida por popular carnavalesco.

(16) O show fechado também pode ocorrer fora do estabelecimento, quando a casa é contratada para realizar o espetáculo, integralmente ou em parte, em festas particulares realizadas em grandes residências.

(17) Uma casa com a mesma marca - OO -, hoje fechada, funcionou há alguns anos em Recife.

(18) Matéria anunciando a abertura de uma nova casa apresentando o show "Relíquias, the brazilian apotheosis", iniciava-se como segue: *"Mulatas fazem a festa do gringo. Os turistas vão se esbaldar. A fórmula folclore + mulata + plumas e paetês tem novo endereço e espetáculo no Rio para disputar dólares com o OO, o P. e o Golden Brasil (isto é, S, aqui designado pelo título do show)"*. E acrescenta, em outra passagem: *"Foram cinco meses de ensaios e US\$ 500 mil de investimentos para falar do nascimento da Terra Brasil, de lendas indígenas, do povo original do país, os índios, das origens africanas, do carnaval dos 30, do Rio de hoje. Há pagode, capoeira e muito dourado. Enfim, temas manjados, tratados de forma manjada. A estrutura dos shows é sempre a mesma - mudam as minúcias"* (In Jornal do Brasil, Revista de

Domingo, 7/01/1990, p.26).

(19) Pode-se dizer que é o fato mesmo de reconhecer as quatro casas como fazendo parte de um mesmo e único campo que torna tão fácil e universal, entre mulatas e alunas, fazer comparações.

(20) Para evitar qualquer confusão, é bom lembrar que estas diferenciações dizem respeito à ênfase conferida e à maneira como cada uma das casas apresenta sua especificidade. Tal particularização não vai contra a idéia, aceita por empresários e mulatas, e reiterada em toda a publicidade, de que em todas estas casas se passam shows de mulatas. Em relação aos proprietários dessas casas, a existência dessa diferenciação e especialização pode ser facilmente identificada, por exemplo, através de matéria saída no *Jornal do Brasil* - ("Mulatas para turista ver - Artigo raro em tempo de crise", assinada por Joaquim Ferreira dos Santos, In *Jornal do Brasil*, Caderno B, 1986) - na qual os grandes empresários constatavam a existência de um período de escassez de mulatas profissionais na cidade do Rio de Janeiro. J. M., português de nascimento e dono do complexo P., no primeiro andar churrascaria, e no segundo o show de mulatas - P. II -, queixava-se das dificuldades encontradas para montar uma equipe para viajar para o exterior atribuindo-as ao "preconceito contra as moças que trabalham na noite. Por isso as famílias não deixam que suas filhas mais bonitas trabalhem num show desses. Não está fácil conseguir mulatas". (idem) Já o proprietário do S., empresário F.R., declarava que para manter o perfil "sofisticado" de sua casa havia sido obrigado a "importar" mulatas de São Paulo: "As mulatas do Rio têm uns vícios de samba que não cabem numa casa sofisticada como o S.. Precisavamos de algo original. Como só encontramos essas mulatas em São Paulo, a solução foi trazê-las de lá". Mas quem mais alegava sofrer com a crise era o proprietário do OO, na ocasião O.S. Por ter que se contentar com as profissionais disponíveis no Rio, havia sido obrigado a fazer modificações consideradas, inclusive pelo jornalista que assina a matéria, bastante prejudiciais à caracterização e qualidade de seu espetáculo: "Há um bom repertório de sambas, boa coreografia, mas as mulatas estão com muita roupa". Tal avaliação era plenamente partilhada por O.S., bastante insatisfeito com essa descaracterização: "Depois do carnaval quero mudar o show, despir mais as mulatas - informa. Mas é preciso que seja um corpo perfeito. O problema é que a concorrência é grande" (idem).

(21) Afirmção de mesmo teor foi feita pelo professor de Coreografia, que comparando o OO às outras casas, afirmou: "aqui o caso é mulata mesmo" (cf. Capítulo I).

(22) Algumas solistas do OO tiram sua folga semanal às segundas-feiras para se apresentarem no show do MU.

(23) O que não impede que algumas, sobretudo aquelas que não se consideram muito bem dotadas e que dificilmente chegariam a ser

solistas, vivenciem a ocupação como um ofício, caprichando na disciplina, esforço, assiduidade: "Eu encaro o trabalho mesmo, aquele de marcar ponto ali, preparada pra tudo que precisar. É mesmo pra fazer tudo, já pensou se fosse: 'Você vai fazer só um quadro?' Como é que ficava o resto do show? Se um dia uma falta..." (R.).

(24) Alguns depoimentos deixam claro que impedimentos para viajar conferem à trajetória individual na ocupação uma limitação bastante evidente. C., por exemplo, ex-mulata profissional, afirma: "Eu não pude seguir uma carreira de mulata. Eu tive todas as oportunidades de estar agora na Itália e não quis, em excursão pelo P. mas não só. Nesse meio a gente conhece muita gente que tem esse relacionamento lá fora (...) Eu jamais deixaria o Brasil. Se naquela época eu não deixei por causa dos meus pais, por causa da minha filha eu não deixo de jeito nenhum. Mas me causa um tipo de frustração. Se eu tivesse ido naquela época, tivesse ganhado muita grana, tivesse me realizado profissionalmente, hoje em dia poderia oferecer à minha filha até uma vida melhor" (C., ex-mulata profissional).

De modo geral, a necessidade de mobilidade para quem quer "fazer carreira" é impeditiva de relações afetivas estáveis, sobretudo do casamento. Várias alunas e mulatas profissionais estão convencidas de que tais relações "atrapalham", "complicam", e mesmo inviabilizam a carreira. Via de regra, essa percepção se afirma quando do ingresso na carreira:

"Eu tinha antes um namorado e ele mandou eu escolher, ou ele ou meu trabalho" (N., mulata profissional).

"'Du eu ou a profissão'. Eu acho que todas nós passamos por isso. 'Du eu ou a profissão'. Eu escolho a profissão" (Z., aluna que abandonou o curso).

(25) Existe um certo número de mulatas que vêm o exercício da profissão como um passagem possível para uma carreira de modelo fotográfico ou, genericamente, na televisão.

(26) Nestes dois últimos casos, apresentações de grupos de mulatas organizadas por agências de turismo. Na "ilha tropical", o grupo aguarda numa ilha a chegada do barco com os turistas. No caso dos circuitos de saveiros, as mulatas acompanham os turistas e se apresentam no barco.

(27) A casa S., apontada como a que oferece a melhor remuneração dentre as grandes, correlativamente é a que se mostra mais zelosa em manter a exclusividade, apesar de tudo bastante flexível.

(28) Embora a preocupação central expressa nessa reportagem seja quanto à "falta de competitividade" frente a empresários italianos e japoneses, ela é reveladora tanto das vantagens materiais proporcionadas pela excursão, quanto da baixa remuneração oferecida a uma mulata, inclusive pelos grandes

empresários.

(29) Para algumas, a alternativa é a locação de vagas ou quartos na Zona Sul da cidade, quase sempre em Copacabana. Tal alternativa, sempre pensada como provisória, é associada a desperdício e imprevidência, uma vez que implica num dispêndio relativamente importante.

(30) "... as mães são, de uma certa forma, um grupo de colegas e contudo comumente as más ações de uma, ou suas confissões, não parecem afetar intimamente o respeito que é concedido aos outros membros" (Goffman, 1985, p.154).

(31) Este nunca é relativo, pois como vimos no Capítulo I, o professor de EPV não hesita em considerar a prostituição não apenas como um trabalho extra regular das mulatas profissionais, como, inclusive, o principal dentre eles - além de considerá-lo, igualmente, como inevitável.

(32) Sobre as relações entre a profissão de mulata (e do ganho que permite auferir) e a prática da prostituição, cf., também, Capítulo II.

(33) Várias entrevistadas mencionaram, e C. apontou como característico do meio, que é quase sempre possível ter e dar notícias e mesmo acompanhar o percurso de colegas - mesmo daquelas que não se conhece pessoalmente ou com as quais não se esteja em contato direto no momento. Há como um sistema de informação boca-a-boca que funciona e como que liga o conjunto do território de circulação e informa, sobretudo em casos de rápida ascensão, da boa ou má sorte que acompanha uma colega a cada oportunidade. "Esse meio de dança, de passista, de mulata, a gente é quase um ciclo vicioso. A gente se conhece, a gente sabe quem tá trabalhando à noite, a gente sabe quem saiu, quem tá trabalhando, quem não está, quem está fora do Brasil. No nosso meio a gente está sempre por dentro disso. E de repente talvez para as outras camadas da sociedade, eles nem liguem para isso, mas a gente que está nesse meio, a gente de repente se pega com esse comentário: 'Fôxa, fulana se deu bem, fulana hoje tem nome, está lá, ou está aqui, está ganhando muita grana'. Depois que eu casei e parei de trabalhar estou um pouco por fora, nosso contato (com as colegas) é mais no carnaval. No carnaval a gente se vê" (C., ex-mulata profissional).

(34) Assim é que ser convidada para aparecer num programa de televisão, para ser destaque em desfile de escola de samba ou para concorrer num concurso de rainha do carnaval é visto como parte de uma carreira profissional mesmo quando, contraditoriamente, como ocorre geralmente, a remuneração seja nula - o ganho, nestes casos, é virtual.

(35) Não necessariamente ser famosa implica em ter boa situação financeira. Embora uma profissional de sucesso deva, em princípio, reunir positivamente essas duas condições, pode acontecer de uma mulata famosa não conseguir ficar "bem de

vida". Enquanto a fama e estrelato são da ordem do acaso, do arbitrário, ao contrário, a responsabilidade pela melhoria da situação material ou estabilidade econômica é quase sempre atribuída à pessoa, à profissional. A profissional que *tem cabeça*, mesmo que não seja famosa, consegue ficar "*bem de vida*".

"Muitas têm cabeça, elas trabalham e o dinheirinho delas elas separam, compram as coisas, aquelas coisas mais tipo roupa, comida, essas coisas, mas separam dinheiro. Ela guarda para comprar casa, apartamento. Têm muita aí que tem até três apartamentos. Têm umas que não são nem famosas, e estão aí só escondidas, na delas. A gente pensa que está caída, vai aí com a roupinha de jeans, os jeans de todos os dias, e está bem de vida" (M1.).

(36) Para aquelas que pretendem ter uma relação afetiva estável com um homem, casar, e mesmo ter filhos, por exemplo, a idade não se apresenta nunca como limitação. Ao contrário, geralmente esses projetos, quando existem, são pensados para depois, justamente para quando a idade mais avançada as impedirem de continuar na ocupação.

(37) Sambar exclusivamente por prazer é sempre uma atividade possível, ao menos para a qual não se interpõe uma limitação de idade. Desse ponto de vista não há incompatibilidade ou uma ruptura, sendo bastante comum que uma ex-mulata profissional continue sambando na escola de samba, no desfile de carnaval, no bloco, etc.

(38) Uma abordagem sistemática do sentido e eficácia da mobilidade do trabalho encontra-se em Gaudemar (1976).

OBSERVAÇÕES FINAIS

Ao iniciar a pesquisa, tínhamos em vista duas perguntas precisas: 1ª) de que maneira se opera a transformação da categoria mulata, ancorada em critérios de classificação étnica, em categoria profissional; 2ª) quais as representações das mulatas, e de outros agentes intervenientes no processo, acerca da condição e da profissão de mulata. Ao lado, ou ao fundo destas duas perguntas, uma questão mais geral: como entender que uma ocupação profissional claramente centrada na discriminação de atributos étnicos possa estar associada a um tipo de produção (espetáculo) cujo eficácia simbólica está em representar uma sociedade que se pretende integradora, não discriminatória. Neste capítulo final buscaremos refletir acerca destes temas.

Num primeiro momento, e correndo o risco da obviedade funcional, poder-se-ia dizer que a possibilidade de emergência de uma profissão de mulata está calcada na existência de uma demanda por parte do mercado e de uma oferta de força de trabalho adequada. Que inúmeras moças saiam do subúrbio para, após suas horas de trabalho ou estudo, dedicar-se a um curso do qual supostamente depende o acesso à carreira que poderá realizar suas esperanças de ascensão social, eis algo que aparece a todos como absolutamente natural. Como é natural (ver, por exemplo, discursos do representante da RIOTUR na cerimônia de formatura, Capítulo III) que turistas se disponham

a consumir o produto shows de mulatas.

Esta simples constatação, no entanto, revela-se sobremaneira importante quando se tem em vista que, em boa medida, é esta naturalização que vai sustentar representações convergentes do empresário e das mulatas acerca do show e da profissão: "é um negócio como outro qualquer" afirma o primeiro; "é uma profissão como outra qualquer", ecoam as alunas. Mas se estas afirmações são importantes no processo de auto-legitimação, para o primeiro e para as segundas, elas são reconhecidamente insuficientes para qualificar um negócio, e menos ainda para especificar uma profissão.

O que conduz nossa reflexão para os atributos que seriam definidores da profissão. Sem pretender retomar os elementos alinhados ao longo dos Capítulos I e II acerca deste ponto (i), parece pertinente, nestes comentários finais, contrapor o conjunto dos atributos percebidos por alunas, mulatas e agentes àqueles que, na Introdução, foram trabalhados a partir da leitura de Nina Rodrigues, Oliveira Vianna e Gilberto Freyre.

O exercício parece conduzir a um resultado ao mesmo tempo curioso e paradoxal, pois evidencia que a mulata profissional, e o show de mulatas, reúnem, simultaneamente, elementos presentes nos três autores e que aparentemente se excluíam.

Começando por Nina Rodrigues, é inquestionável que a mulata profissional apresenta-se como de uma lubricidade

anormalmente exagerada, uma "excitada genésica", para retomar sua expressão. Na interação que estabelece com o público - vista pelos agentes como seu dom, e pelas mulatas como exercício da profissão -, vemos repor-se o modelo de Oliveira Vianna: o público, masculino e branco, vis-à-vis da mulher não branca. A feminização do não branco (2) é estruturante do show e da profissão, uma vez que é enquanto mulher que a mulata se apresenta diante do público, e é enquanto não branca que ela se apresenta enquanto mulher. Finalmente, encontramos-nos, de maneira ainda mais plena, com Gilberto Freyre, uma vez que a mulata, enquanto produto e elogio da mestiçagem, é símbolo da cultura e da fusão particulares que caracterizam o Brasil: a mulata exportação é exportável justamente porque sinaliza as nossas especificidades vis-à-vis outras nações. Por outro lado ela é claramente situada na posição da mediadora entre dois mundos, entre duas culturas, entre duas raças, como aquela que favorece a interação social e sexual entre os diferentes (3). A retomada destas referências auxilia-nos a refletir sobre outra das condições fundamentais de instituição da profissão de mulata. Admitindo, com Becker, que, no senso comum, o termo profissão "*em lugar de descrever e pontuar uma abstrata classificação de tipos de trabalho, retrata um tipo de trabalho moralmente desejável*" (Becker, 1977, p. 90), a transformação da categoria mulata deveria estar calcada, senão num modelo de moralidade, pelo menos em critérios e valores socialmente reconhecidos como aptos a legitimar uma ocupação.

Nesta busca de legitimação, o empresário abandonará a

caracterização de seu negócio como sendo *um outro qualquer* para afirmar seu compromisso com a cultura e a afirmação dos artistas negros. E, negativamente, tanto ele quanto todos os agentes envolvidos no curso, insistirão, de uma maneira ou outra, na demarcação deste negócio do proxenetismo.

As alunas e mulatas, por sua vez, desenvolvem movimento correlato. De um lado, acionam como auto-valorativo o papel que lhes cabe de, mostrando o que é uma *verdadeira mulata*, mostrar o que é o verdadeiro Brasil. De outro lado, e de maneira particularmente enfática, buscando estabelecer uma clara demarcação entre o trabalho da mulata profissional e a prática da prostituição, situando esta última como opção individual diante da qual mulatas e mulheres de quaisquer outras profissões estão igualmente situadas.

O que releva, porém, em todos os depoimentos, assim como nas situações de crise presenciadas durante o curso e na cerimônia de formatura, é a dificuldade em estabelecer e validar coletivamente critérios consensuais e uniformes de caracterização seja da profissão de mulata, seja dos atributos que a especificam. Cor de mulata, corpo violão, saber sambar, passar energia entre outros, são qualidades acionadas sucessivamente, muitas vezes se superpondo, com diferentes raios de ação. É como se a profissão mulata estivesse posta sempre num terreno duvidoso, escorregadio, no qual somente pudesse se afirmar pela negativa: não é prostituta, não é bailarina. Mas mesmo neste caso, o exercício da profissão evoca tanto a rejeitada prática da prostituição, quanto a desejada

arte da bailarina.

Em poucas palavras, talvez possa-se afirmar que quando transposta ao universo das profissões, a categoria mulata continua pagando tributo à ambiguidade e instabilidade conceituais originárias das quais seria inseparável. As mesmas ambiguidades e instabilidades que, em diferentes contextos e com diversas conotações, foram formuladas por Nina Rodrigues, Oliveira Vianna e Gilberto Freyre. Até mesmo a temporalidade da carreira reiteraria o fato de que ser mulata profissional é algo provisório; já a mobilidade/circulação, exigência do tipo de mercado de trabalho e das condições contratuais em que se exerce a profissão, contribuiria para dificultar a constituição de uma base física que conferisse estabilidade à ocupação.

O reconhecimento desta ambiguidade, como vimos, é assumida pelas próprias alunas e mulatas profissionais que, solicitadas a caracterizarem a profissão, ora hesitam, ora apresentam um conjunto infundável e por vezes contraditório de atributos. Também sob outro prisma, a ambiguidade emerge: quando alunas e profissionais enunciam claramente que a primazia detida pelas mulatas neste segmento particular do mercado não é senão a contraface das condições desfavoráveis com que se defrontam no mercado em geral.

Se tornar-se mulata profissional é uma possibilidade que se oferece apenas àquelas que têm a cor, à exclusão das outras, e isto é valorado de maneira marcadamente positiva, algumas entrevistadas percebem que esta situação se afirma num

espaço social em que o conjunto das oportunidades profissionais (carreiras) conferidoras de status caracteriza-se justamente por excluí-las (4). Assim é que, D., por exemplo, explica: "A oportunidade aqui é para as mulatas, porque as brancas têm outras carreiras pra fazer" (D., aluna que se profissionalizou).

Por sinal, não apenas no mercado de trabalho em geral que estas dificuldades são localizadas, mas também no das profissões do universo da dança. Também aqui, ter cor e/ou corpo de mulata pode se transformar em obstáculo ao exercício da profissão de dançarina, como no caso de E., que, apesar de anos de aprendizado em dança, somente conseguiu exercer profissionalmente enquanto mulata:

"Eu faço show de mulata, mas é uma coisa, assim, que eu não gosto (...) eu sempre liguei mais pro meu mundo profissional de dança. Mas esse negócio de mulata, eu era obrigada a fazer, no grupo que eu fazia parte eu era obrigada a fazer (...) A única casa que eu achei (conseguiu contrato) foi essa aqui - show de mulatas" (E., aluna que se profissionalizou).

As próprias alunas e mulatas profissionais percebem, pois, de alguma maneira, o paradoxo que constitui o fundamento do show de mulatas, ao projetar no centro da cena uma figura que ocupa, no conjunto da sociedade, uma posição subalterna. Quase inaudível nos depoimentos colhidos, este contra-discurso, que está absolutamente ausente do espetáculo, pode ser encontrado, desenvolvido plenamente, na Noite da Beleza Negra, evento promovido anualmente pelo Grupo Afro Agbara Dudu (que significa "força negra" na língua yorubá).

Na Noite da Beleza Negra, a negritude não é celebrada enquanto representação da brasilidade, mas em oposição a ela, e de maneira tão decidida que o próprio samba está excluído dos ritmos executados. Nesta Noite, as candidatas a Rainha da Beleza Negra não são chamadas a exibir seu corpo violão, mas a comprovar sua aptidão e elegância para portar vestimentas africanas. As mulheres não constituem o foco exclusivo da valorização étnica, uma vez que, além de uma Rainha, é também eleito um Rei da Beleza Negra - o que situa imediatamente a existência de um par negro, enquanto o show de mulatas apresenta sempre a mulata desacompanhada de homens, como a reafirmar sua disponibilidade para o branco. Nesta Noite, a mulher (e o homem) não busca a reação aprovadora do outro - o branco -, mas o reconhecimento de seus iguais - negros. A disponibilidade sexual suposta atributo da negra à disposição do branco e, por conseguinte, meio de interação interracial, é substituída pela disponibilidade social para a integração intra-étnica, celebração da identidade do grupo.

Enquanto contra-discurso, a Noite da Beleza Negra significa a recusa em ocupar no mundo branco um lugar de destaque que é sempre contingente, posto que folclórico; destaque que, como um espelho, inverte a real posição da mulher não branca em nossa sociedade.

Revelador da oposição entre os dois espetáculos - show de mulatas e Noite da Beleza Negra - o fato de ter sido destituída do título de Princesa uma moça a respeito de quem os organizadores, após o evento, vieram a saber que era mulata

profissional. Consciente ou inconscientemente, a moça havia buscado inserir a Noite da Beleza Negra no seu *território de circulação*, atribuído-lhe o mesmo significado que concursos de rainha do carnaval e desfiles como destaque em escolas de samba. A destituição foi um modo de afirmar a inexistência de qualquer continuidade entre estes dois espaços, de lembrar a incompatibilidade entre a beleza negra do Agbara Dudu e a beleza da mulata profissional (5).

A impossibilidade de ordenar e sistematizar o material acerca da Noite da Beleza Negra inviabilizou o aprofundamento desta comparação, que certamente contribuiria enormemente para uma leitura mais fina dos shows e da profissão de mulata, e particularmente para um entendimento dos mecanismos que operam a transformação de um segmento étnico socialmente subalterno em símbolo da totalidade. A esse respeito, provavelmente a razão está com Fry, quando afirma que:

"a conversão de símbolos étnicos em símbolos nacionais não apenas oculta uma situação de dominação racial mas torna muito mais difícil a tarefa de denunciá-la. Quando se convertem símbolos de 'fronteiras' étnicas em símbolos que afirmam os limites da nacionalidade, converte-se o que era originalmente perigoso em algo 'limpo', 'seguro' e domesticado" (Fry, 1982, p. 53).

Notas

(1) A comparação entre a percepção de agentes e alunas acerca dos atributos da mulata profissional foi exposta no item 2.7.

(2) No espetáculo do OO há um quadro em que esta feminização é rompida: o da apresentação de capoeiristas.

(3) Comparando a miscigenação brasileira ao padrão vigente nos Estados Unidos, e referindo-se ao efeito dos shows de mulatas sobre os *gringos*, o proprietário do OO afirma que "eles (os gringos, particularmente os americanos) vão aprender com os brasileiros".

(4) Pode-se lembrar que as repreensões à desatenção ou pouco empenho, lançadas por M.B., professora de Coreografia mais comprometida com movimentos de afirmação da identidade negra, acionava justamente esta realidade: "*você vai mesmo é para o fogão, minha filha, é lá o seu lugar*".

(5) A própria seleção das candidatas a Rainha da Beleza Negra inclui extenso questionário acerca da vida e ocupação, bem como um aferição do que seria sua consciência étnica. A profissão de mulata é a única que, isoladamente, é suficiente para desqualificar uma candidata, como ficou claro na destituição da Princesa.

ANEXOS

Anexo I - Certificado de participação na palestra proferida pela Presidente do Sindicato dos Profissionais da Dança.

Anexo II - Folheto publicitário conjunto das quatro grandes casas de shows de mulata da cidade do Rio de Janeiro.

Anexo III - Folheto publicitário do Oba Oba Samba Show.

Anexo IV - Ficha de inscrição no II Curso de Formação Profissional de Mulatas.



C E R T I F I C A D O

A Escola de Formação Profissional de Mulatas e o Sindicato dos Profissionais de Dança, conferem a _____ o certificado de participação da palestra sobre "A Realidade e Mercado dos Profissionais de Dança no Brasil" ministrada pela Presidente da entidade, HELBA NOGUEIRA, realizada dia 30 de agosto de 1989, no OBA OBA, Rua Humaitã, 110, Rio de Janeiro.

ELIAS ABIFADEL
Diretor OBA OBA

HELBA NOGUEIRA
Pres. do Sind. dos Profissionais de Dança

JOANA MACIEL
Coordenação da Escola de Formação Profissional de Mulatas

Assinatura do Aluno

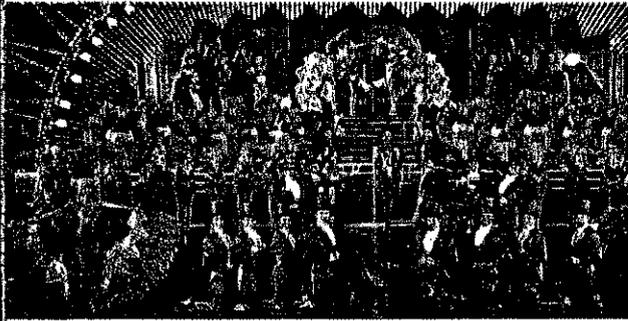
PLATAFORMA



*The Most Famous Folklore Show In The World
 El Más Famoso Show Folclórico Del Mundo*

RIO DE JANEIRO
 R. Adalberto Ferreira, 32 Leblon - Tels. 274-4022 /
 274-0746 / 239-4391

SCALARI



SCALARI

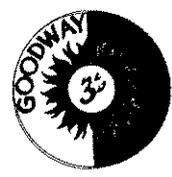
THE LARGEST SHOW
 HOUSE IN LATIN AMERICA



Present's the fantastic extravaganza "Golden Rio" with
 and an orchestra with more than 30 musicians. Every
 8 P.M. you can have dinner and drinks and watch
 magnificent extravaganza on stage and dance until
 This cast you

Presenta el fantástico show "Golden Rio" com 150
 acompanhados de uma orquestra com más de 30 músic
 los dias desde las 8 de la noche, Ud. puede cenar o t
 trago, assistir al maravilloso espectáculo musical y ba
 el amanecer. Todo esto por

Reservations: (021) 239-4448 - 239-4835 Telex: (021)
 CSAJ-BR
 Av. Afrânio de Melo Franco, 296, Leblon Rio de Janeiro



a sua marca



a sua marca

Samba Rio

Samba Rio

THE MOST BEAUTIFUL
MULLATA WOMAN
OF BRAZIL
IN THE MOST
TRADITIONAL SHOW
OF SAMBA AND
CARNIVAL

Daily from 11:00 PM on
Open for dinner at 8:00 PM

RESERVAS/RESERVATINS:
286-9848

LARGO HUMAITÁ, 110
BOTAFOGO



BEIJA-FLOR AT SUGAR LOAF

SHOW

"O APITO NO SAMBA"

Samba is Rio, is Sugar Loaf
Come and live the thrill of a Samba
School parade at the most authentic
symbol of Rio: The Sugar Loaf
Take part in a thrilling evening under the
stars at the most magnificent sight in
Rio. See the fabulous "Beija-Flor" samba
group with their pulsating and colourful
show. At Sugar Loaf you have the
carnival atmosphere all year round.



Anfiteater of
Morro da Urca
Restaurant open
from 8 P.M. on.
Show at 10.30 P.M

General Direction
Joãozinho Trinta

Consult your
Travel Agent

Realization

SUGAR
LOAF
TOURISM

Tickets at
Av. Pasteur, 520, Praia Vermelha
Informations and Reservation
Tel: (021) 541-3737 Telex: (021) 32.896 - PCET-BR



a sua marca



a sua marca

SCALA II

apresenta

Sempre um grande artista brasileiro na casa de espetáculos mais luxuosa do Brasil.

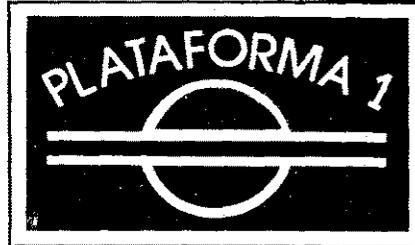
Reservations: (021) 239-4448 - Telex: (021) 34728 CSAJ-BR
Av. Afrânio de Melo Franco, 296, Leblon
Rio de Janeiro - Brasil

El show de folclore mas famoso del mundo.

En la misma dirección, dos casas de grand categoria. En la planta baja, cocina internacional y asados deliciosos, y en el 1º piso, el mayor show de carnaval de Brasil y números de nuestro folclore.

The most famous folklore show in the world.

At the same address, two high class houses. At the ground floor international food and delicious barbecue; at the first floor, the nicest carnival show in Brazil with number of our folklore.



R. Adalberto Ferreira. 32
Tels. 274-4022 • 274-0746

Todas las noches a las 23:00 horas
Every night at 11:00 P.M.



PRODUÇÃO E REALIZAÇÃO

SCALA RIO

Chico RECAREY

INTERNATIONAL QUALITY

Un show genuinamente brasileiro, inspirado en el folclore, la música, la danza y los costumbres del Brasil, incluyendo el apoteótico carnaval de RIO DE JANEIRO. La vedete internacional WATUSI y el famoso actor brasileiro GRANDE OTHELO. Vea el mas belo y autentico show del Brasil.

A genuine brazilian show, inspired in folklore, music, dance and brazilian costumes, including the apothotic carnival of RIO DE JANEIRO. This show has the presence of the wonderful international star WATUSI and the famous brazilian actor GRANDE OTHELO. Watch the most beautiful show of Brazil.

Reservations: (021) 239-4448 239-4835 Telex: (021) 34728 CSAJ-BR

Av. Afrânio de Melo Franco, 296 • Leblon Rio de Janeiro • Brasil



a sua marca



a sua marca



BEIJA-FLOR AT SUGAR LOAF

SHOW

O APITO NO SAMBA

Samba é Rio, é Pão de Açúcar. Venha viver a emoção de um autêntico desfile de Escola de Samba no cartão postal do Rio: o Pão de Açúcar.

A Beija Flor leva a sua bateria, seus passistas, suas fantasias e um time de mulatas incríveis para sambar com você, a céu aberto, na vista mais linda do Rio. Venha conhecer o verdadeiro Carnaval no Pão de Açúcar.



Anfiteater of Morro da Urca
Restaurant open from 8 P.M. on.
Show at 10.30 P.M.

General Direction
Joãozinho Trinta

Consult your
Travel Agent

Realization



Tickets at
Av. Pasteur, 520, Praia Vermelha
Informations and Reservations:
Tel.: (021) 541-3737 - Telex: (021) 52.896 - PCE-13R



Samba Rio



**THE MOST BEAUTIFUL
MULLATA WOMAN
OF BRAZIL
IN THE MOST
TRADITIONAL SHOW
OF SAMBA AND
CARNIVAL**

*Daily from 11:00 PM on
Open for dinner at 8:00 PM*

RESERVAS/RESERVATIONS:
286-9848

**LARGO HUMAITÁ, 110
BOTAFOGO**



a sua marca



a sua marca



RESERVATIONS

286-9848

246-2146

OR

AGENCYS/HOTELS

JANTAR A PARTIR DE 20 00

SHOW AS 22 30

MUSICA AO VIVO PARA DANÇAR

DIARIAMENTE

TAXIS - ESTACIONAMENTO

DINNER FROM 8 00 PM

SHOW AT 10 00 PM

LIVE MUSIC FOR DANCING

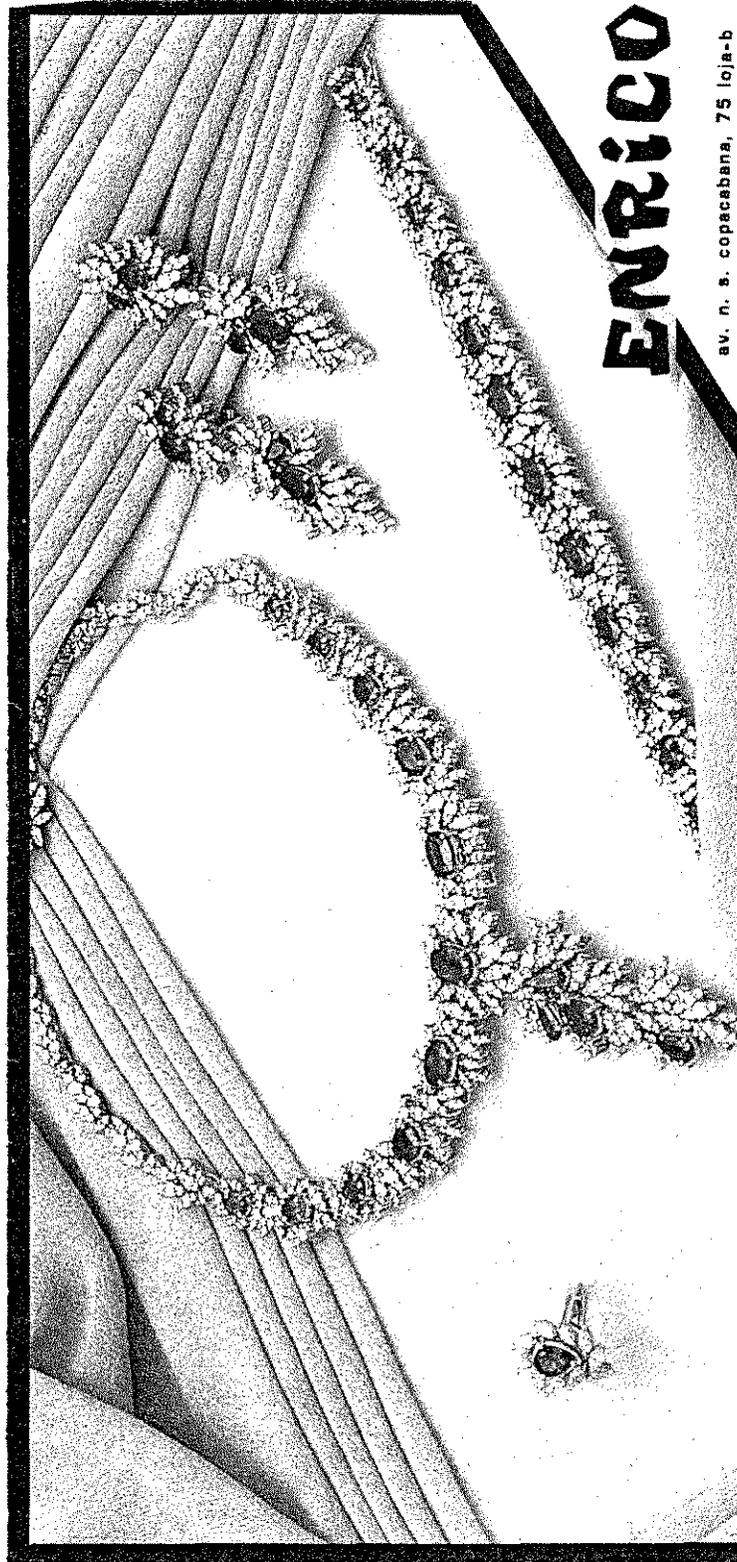
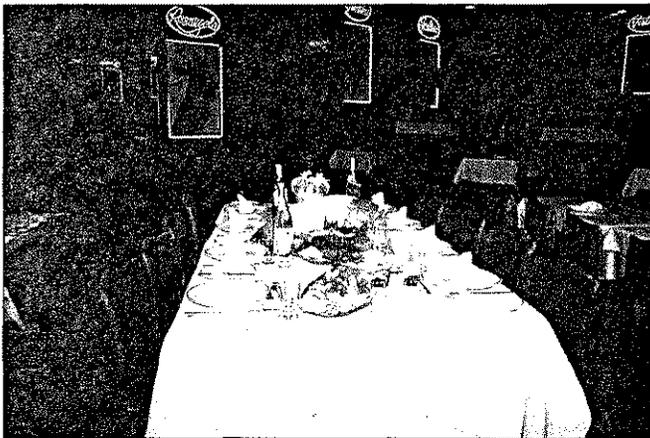
DAILY

TAXIS - PARKING

- RUA HUMAITA, 110 -
BOTAFOGO - RIO DE JANEIRO

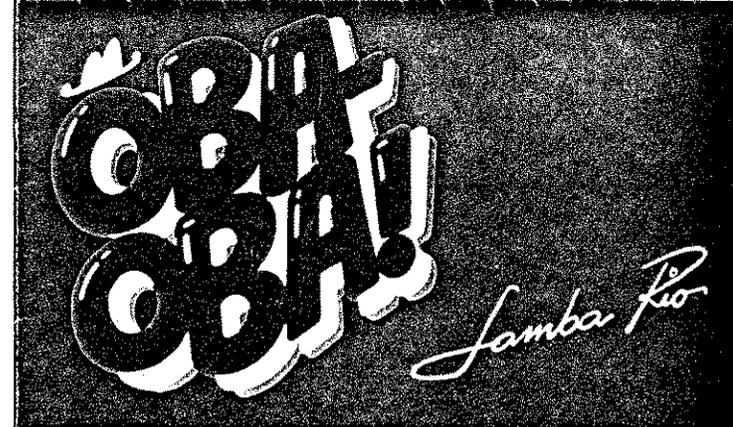
(021) 286-9848 / 246-2146

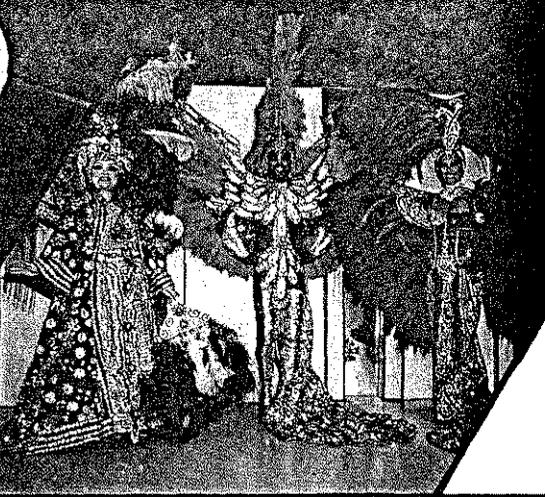
TELEX 213813500SRBR



ENTRICO

av. n. s. copacabana, 75 loja-b
RIO





ELIAS ABIFADEL

DBA - DBA OWNER

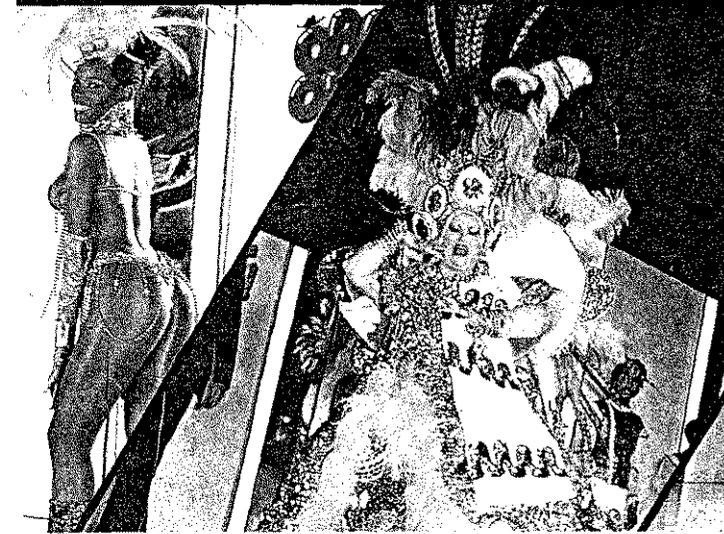


UMA VIAGEM MUSICAL ATRAVES DO MAIS AUTENTICO SHOW FOLCLORICO BRASILEIRO. CHEIO DE SAMBA E CARNAVAL COM AS MAIS LINDAS MULATAS. SOLTE-SE. ESPERAMOS VOCE NO OBA - OBA.

ELIAS ABIFADEL

A MUSICAL JOURNEY ACROSS THE AUTHENTIC BRAZILIA FOLKLORIC SHOW. FULL OF SAMBA AND CARNAVAL WITH THE FAMOUS MULATTO GIRLS. JOIN IN. WE WAIT FOR YOU AT OBA - OBA.

ELIAS ABIFADEL



Oba Oba!
Samba Rio



ESCOLA DE FORMAÇÃO PROFISSIONAL DE MULATAS

FICHA DE INSCRIÇÃO

NOME: _____ Tel: _____

ENDEREÇO: _____

BAIRRO: _____ CIDADE: _____ ESTADO: _____

FILIAÇÃO : PAI: _____
MÃE: _____

ESTADO CIVIL: _____ NACIONALIDADE: _____ NASCIMENTO: _____

LOCAL DE NASCIMENTO: _____ ESTADO: _____ PAÍS: _____

DOCUMENTOS:

CART. PROFISSIONAL Nº _____ SÉRIE: _____ CPF Nº: _____

T. ELEITOR Nº: _____ ZONA: _____ SEÇÃO: _____

CART. IDENTIDADE Nº: _____ EXPEDIDOR: _____

GRAU DE INSTRUÇÃO:

SÉRIE: _____ GRAU: _____ COMPLETO? _____ CURSO: _____

EMPREGO ANTERIORE:

EMPRESA: _____

ATIVIDADE: _____

MOTIVO SAIDA: _____



CURSOS ANTERIORE: _____

COMO SOUBE A RESPEITO DO CURSO: _____

QUAIS OS OBJETIVOS AO TERMINO DO CURSO: _____

ASSINATURA DA CANDIDATA

PARA USO DO OBA OBA / SENAC

APROVADA? _____

Referências Bibliográficas

ALENCASTRO, Luís Felipe.

- 1985 - "Geopolítica da mestiçagem"; in Novos Estudos, CEBRAP, n. 11, janeiro, pp. 49-63.

ALVIM, Maria Rosilene Barbosa.

- 1983 - "Artesanato, tradição e mudança social - um estudo da 'arte do ouro' de Juazeiro do Norte"; in FUNARTE. O artesanato tradicional e seu papel na sociedade contemporânea. Rio de Janeiro, FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore, pp. 49-75.

ARAÚJO, Ricardo Benzaquem de.

- 1980 - Os gênios da pelota. Um estudo do futebol como profissão. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Museu Nacional, UFRJ, mimeo.

BECKER, Howard S.

- 1971 - Los extraños. Sociología de la desviación. Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo.
- 1977 - Sociological work: method and substance. Transaction Books.

BOURDIEU, Pierre (1977).

- 1977 - "Remarques provisoires sur la perception sociale du corps"; in Actes de la Recherche, n. 14, avril, pp. 51-54.

CORREA, Mariza

1982 - As ilusões da liberdade. A escola de Nina Rodrigues e a antropologia no Brasil. Tese de Doutorado, Faculdade Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, mimeo.

COSTA, Alberto Coelho Gomes da

1984 - Cantoras do Rádio: Estudos sobre a imagem pública da estrela e sua autenticidade. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social- Museu Nacional- UFRJ.

DOUGLAS, Mary.

1976 - Pureza e perigo. São Paulo, Perspectiva.

ELIAS, Norbert.

1987 - A sociedade de corte. Lisboa, Editorial Estampa.

FERNANDES, Florestan.

1978 - A integração do negro na sociedade de classes. São Paulo, Ática.

FREYRE, Gilberto.

1980 - Casa grande e senzala. Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. Rio de Janeiro/Brasília, Livraria José Olympio/INL-MEC.

1985 - Sobrados e mucambos. Decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano. São Paulo, Companhia Editora Nacional.

FRY, Peter.

- 1982 - "Feijoada e 'soul food': notas sobre a manipulação de símbolos étnicos e nacionais"; in Fry, P. Para inglês ver. Rio de Janeiro, Zahar, cap. II, pp. 47-53.

GASPAR, Maria Dulce.

- 1988 - Garotas de programa. Prostituição em Copacabana e identidade social. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2ª edição.

GOFFMAN, Erving.

- 1985 - A representação do eu na vida cotidiana. Petrópolis, Vozes.
- 1988 - Estigma. Notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. Rio de Janeiro, Editora Guanabara.

HASENBALG, Carlos A.

- 1979 - Discriminação e desigualdades raciais no Brasil. Rio de Janeiro, Edições Graal.

LEITE, Dante Moreira.

- 1969 - O caráter nacional brasileiro. São Paulo, Pioneira.

LOPES, José Sérgio Leite.

- 1978 - O vapor do diabo: o trabalho dos operários do açúcar. Rio de Janeiro, Paz e Terra.

HATTA, Roberto da.

- 1981 - Relativizando: uma introdução à antropologia social. Petrópolis, Editora Vozes, 2ª edição.

- 1986 - O que faz o Brasil. Brasil? Rio de Janeiro, Editora Rocco.

MOTA, Carlos Guilherme.

1985 - Ideologia da cultura brasileira (1933-1974). São Paulo, Ática.

ORTIZ, Renato.

1986 - Cultura brasileira e identidade nacional. São Paulo, Brasiliense, 2ª edição.

PACHECO, Moema de Poli.

1987 - "A questão da cor em um grupo de baixa renda"; in Estudos Afro Asiáticos, n. 14, pp. 85-97.

QUEIRÓS JUNIOR, Teófilo.

1975 - Preconceito de cor e a mulata na literatura brasileira. São Paulo, Ática.

RODRIGUES, Raimundo Nina

1894 - As racas humanas e a responsabilidade penal no Brasil. Rio de Janeiro, Editora Guanabara.

ROQUETTE PINTO, Edgar

1982 - Ensaio de antropologia brasileira. São Paulo/Brasília, Editora Nacional/Editora da Universidade de Brasília.

SANT'ANNA, Affonso Romano de.

1975 - O canibalismo amoroso. O desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia. São Paulo, Editora Brasiliense.

SILVA, Denise F. da.

1989 - "Revisitando a 'democracia racial': raça e identidade nacional no pensamento social brasileiro"; in Estudos Afro-Asiáticos, n. 16, pp. 157-168.

SKIDMORE, Thomas E.

1976 - Freto no branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro. Rio de Janeiro, Paz e Terra.

VELHO, Gilberto.

1987 - "Projeto, emoções e orientação em sociedades complexas"; in: VELHO, G. Individualismo e cultura. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor.

VIANNA, Francisco de Oliveira.

1956 - Evolução do povo brasileiro. Rio de Janeiro, José Olympio.