



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM CIÊNCIAS  
HUMANAS

Ana Paula Garcia Boscatti

**A Bunda e a “Natureza” Nacional: a Fabricação Sexopolítica da  
Brasilidade nos Anos 70 e 80**

Florianópolis

2020

Ana Paula Garcia Boscatti

**A Bunda e a “Natureza” Nacional: a Fabricação Sexopolítica da  
Brasilidade nos Anos 70 e 80**

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do título de Doutora em Ciências Humanas.

Orientador: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Joana Maria Pedro

Coorientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Adriana Gracia Piscitelli

Florianópolis

2020

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,  
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Boscatti, Ana Paula Garcia

A bunda e a "natureza" nacional : a fabricação sexopolítica da brasilidade nos anos 70 e 80 / Ana Paula Garcia Boscatti ; orientadora, Joana Maria `Pedro, coorientadora, Adriana Gracia Piscitelli, 2020.

344 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas, Florianópolis, 2020.

Inclui referências.

1. Ciências Humanas. 2. Bunda. 3. Brasilidade. 4. Pornonacionalismo. 5. Interseccionalidades. I. `Pedro, Joana Maria. II. Piscitelli, Adriana Gracia. III. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas. IV. Título.

Ana Paula Garcia Boscatti

**A Bunda e a “Natureza” Nacional: a Fabricação Sexopolítica da Brasilidade nos  
Anos 70 e 80**

O presente trabalho em nível de Doutorado foi avaliado e aprovado por banca  
examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof.(a), Dr.(a) Amália Lucia Cabezas  
*University of California Riverside*

Prof.(a) Dr.(a) Iara Aparecida Beleli  
Universidade Estadual de Campinas

Prof.(a) Dr.(a) Cristina Scheibe Wolf  
Universidade Federal de Santa Catarina

Certificamos que esta é a **versão original e final** do trabalho de conclusão que foi julgado  
adequado para obtenção do título de doutora em Ciências Humanas.

---

Coordenação do Programa de Pós-Graduação

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Joana Maria Pedro  
Orientadora

Florianópolis, 2020.

Dedico esse trabalho a todas as bundas e suas potências  
revolucionárias

## AGRADECIMENTOS

Trago nesse trabalho uma reunião de leituras, de pensamentos, de perspectivas, de afetos e de práticas que me atravessaram violentamente para dar forma a essa pesquisa. A ciência é uma atividade coletiva, portanto, o que trago aqui é parte de uma herança intelectual, afetiva (que é fruto das minhas descobertas e paixões) e também espiritual (porque exige a coragem em assumir escolhas). Agradeço muitas outras pessoas que não foram citadas (pela minha incapacidade cognitiva), mas que enriqueceram minha vida com conversas, sugestões, abraços e incentivos.

Em primeiro lugar, agradeço a minha família que entendeu que para que eu fosse quem eu gostaria de ser, eu teria que buscar o meu próprio caminho, muitas vezes, longe deles em inúmeras perspectivas. Sem esse ato profundamente altruísta e doloroso de deixar ir, eu seria apenas cacos de mim mesma.

Agradeço especialmente as mulheres da minha família que me trouxeram até aqui, para que hoje eu possa estar orgulhosamente em pé. Agradeço a minha mãe Bete, pela inspiração, pela força com que vive e a coragem com que encara os obstáculos da vida. Sei que a realização desse Doutorado, exigiu muitos esforços seus ao longo da sua vida e que de certa forma e chego aqui erguida sobre seus ombros. Sei também que você abriu mão de muitos sonhos para que eu realizasse os meus. Igualmente, agradeço a minha vó, Olga, pela sua guia do mundo espiritual durante todo o processo de escrita, sinto sua herança protetora em cada passo que dou. Obrigada a todas as outras mulheres que não pude conhecer: donas de casa, operárias, costureiras, trabalhadoras rurais, imigrantes, etc. Por mais que a nossa história familiar tenha apagado suas riquezas, sei que carrego suas potências e que essa experiência de estar nesse tempo e nesse espaço não é só minha. Obrigada as várias gerações de mulheres que viveram seus sonhos e suas vontades através e junto a mim. Que esse Doutorado seja nossa pequena vingança em um mundo que nos negou e ainda nos nega tanto. Espero que nossos caminhos sigam abertos para que possam vir outras depois de nós.

Agradeço ao Fernando que realmente tornou possível esse trabalho em vários níveis, enchendo minha vida em várias camadas de amor e cumplicidade. Primeiro, enquanto sofria numa espécie de exílio afetivo no Mestrado e agora no Doutorado compartilhando comigo as diferentes angústias e vitórias. Obrigada pelas inúmeras

revisões, pela paciência e ternura nos pequenos gestos. À pequena Havana que esteve literalmente ao meu lado, me ensinando diferentes olhares e formas de viver e amar. Obrigada a Gael e MM, onde encontro toda a beleza, generosidade e independência. Agradeço a meu pai João, e meu irmão Fábio, pela influência em tantos aspectos que seriam até difícil descrever: o jeito despachado de falar, o interesse por política, o humor, etc. Obrigada ao meu avô José que me ensinou a não abaixar a cabeça para força do poder (principalmente o econômico) e não negociar princípios.

A minha orientadora Joana Maria Pedro, agradeço por me dar liberdade e autonomia nas minhas escolhas de trabalho, pela gentileza e disponibilidade. À Adriana Piscitelli agradeço pela leitura aguçada e por me fazer enxergar elementos que estavam perdidos no caos chamado minha cabeça. Passei a enxergar elementos e acreditar em pontos de vistas mais solidamente com as suas orientações. Agradeço à Amalia Cabezas (e o Departamento de *Media and Cultural Studies*) que me acolheu tão carinhosamente em Riverside no estágio sanduiche na Universidade da Califórnia. Obrigada pelos livros, passeios, diálogos, dicas de escrita, pelo universo que você me abriu na minha mente, no meu coração e no meu espírito.

Agradeço aos meus amigos: Tieta (Anna Carolina Amorim) você foi uma das pessoas mais fundamentais nesses anos. Desde o Mestrado quando compartilhamos a vida cinza e áspera do Velho Mundo, você preencheu o meu vazio existencial com todo seu capital sensual, colorido, espontâneo e baixo. Você me ajudou a digerir e reconhecer situações, pessoas e oportunidades, me ajudou dividindo comigo uma visão radical de mundo, pensando sobre pesquisa, sobre família, sobre estar no mundo. Obrigada por dividir as piras e ideias e por me apoiar sempre. Agradeço por estar mais uma vez comigo.

Agradeço a Ricardo Felix, que me inspira na sua independência, na sua docilidade pornográfica, no modo como se coloca nas fronteiras do mundo, muitas vezes atravessando limites visíveis e invisíveis. Obrigada pela leitura e pelas considerações sempre profundas. A Keo Silva, agradeço por manter em mim o desejo de construir um mundo integralmente novo e insurgente. A Pedro Magrini, agradeço pelos mais altos tons de falsete que alcançamos cantando Art Popular e pelas lutas sempre disputadas em ver-me-lho-ver-me-lha-sso-ver-me-lhus-co-ver-me-lhão. A Alex, agradeço pela ternura, força e pela sabedoria que não são nem desse mundo, mas de outros muitos aos quais não consigo nem acessar. A Bruno Cordeiro e Marco Aurélio Merloti, agradeço a inspiração

pela experimentação da vida em diferentes níveis de consciência e gargalhadas. A Rari, que esteve comigo desde o início da graduação, reverencio e agradeço pelo que fomos (somos) juntas, pelos caminhos que me abriu com os ventos de Iansã, me ajudando a destruir minhas antigas certezas para construir novos e incertos mundos, pelo Axé que me abraçou e me fortaleceu na luta das demandas da vida. A Leticia Barreto e Luciano Janecka, pelos inúmeros estímulos vividos nos 50 tons de vermelho da Abb. A ela, Abb (e seus membros terrivelmente sensuais), agradeço por me fazerem sentir parte de algo mais amplo e mais profundo que já não significa presença física e se recria em longas distâncias.

Aos amigos que estiveram me apoiando desde a graduação Luisa Bonetti, Francine Rebelo, Simone Ávila, Anelise Froes. Aos que foram fundamentais no mestrado: Victor Neves, Roselene Breda, Elisângela Fernandes, Jean As. Aos colegas da turma de 2016 do PPGICH, especialmente a Fernanda Nascimento, Virginia Levy, Natalia P. Torres e Mayla Chaveiro. Às colegas de Riverside: Natalia Cortez, Felipe Oso, Sandara Peixoto, Paula Frost, Flávia e Claudineia Costa. Às amigas Cora e Gabriela e Berenice, obrigada por manter minha esperança de um mundo construído sob outros afetos mais libertários e justos. A Oswaldo de Oliveira Júnior e Bernd Radowitz, agradeço pelas revisões e sugestões rigorosas. À professora Luzinete Simões, agradeço profundamente pelas aulas e pelas excelentes sugestões na qualificação (que me fizeram repensar tantas coisas) por apontar possíveis caminhos quando ainda tinha tantas incertezas.

Finalmente não menos importante, essa pesquisa se tornou viável através do financiamento do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) que forneceu subsídios durante todo o período do Doutorado. Igualmente, agradeço a CAPES que através do Programa PDSE permitiu trocas e parcerias com a Universidade da Califórnia, campus Riverside (UCR).

## **Em face dos últimos acontecimentos**

Oh! sejamos pornográficos  
(docemente pornográficos).  
Por que seremos mais castos  
Que o nosso avô português?

Oh ! sejamos navegantes,  
bandeirantes e guerreiros,  
sejamos tudo que quiserem,  
sobretudo pornográficos.

A tarde pode ser triste  
e as mulheres podem doer  
como dói um soco no olho  
(pornográficos, pornográficos).

Teus amigos estão sorrindo  
de tua última resolução.  
Pensavam que o suicídio  
Fosse a última resolução.  
Não compreendem, coitados  
que o melhor é ser pornográfico.

Propõe isso a teu vizinho,  
ao condutor do teu bonde,  
a todas as criaturas  
que são inúteis e existem,  
propõe ao homem de óculos  
e à mulher da trouxa de roupa.  
Dize a todos: Meus irmãos,  
não quereis ser pornográficos?

(Carlos Drummond de Andrade, Brejo das Almas, 1934).

## RESUMO

Esse trabalho discute como uma parte específica do corpo, a bunda, as práticas sexuais e também os códigos de feminilidade, masculinidade, raça e nacionalidade foram administrados pelo poder nos anos 70 e 80, a fim de fazer com que essas tecnologias de normatização das identidades sexuais agissem no controle do corpo nacional. Nesse contexto, a bunda exerceu uma função reguladora que se amparava em um modelo biológico de comercialização da “natureza” brasileira. A proximidade das relações entre Estado e iniciativa privada garantiu que fossem negociados códigos de brasilidade através do consumo, o que permitiu que o trabalho metodologicamente fosse construído pensando estruturas perceptivas que miravam essas práticas de consumo, de modo que emergiram inúmeras mercadorias, serviços e signos (como o turismo, a moda praia, a cirurgia corretora do “bumbum brasileiro” e etc.) que promoveram significados entre a bunda feminina e a nacionalidade. Esse sistema de representação construiu relações entre espaço, prazer e tecnologia, respectivamente através: da visibilização das praias da Zona sul carioca como uma modelo de desenvolvimento neoliberal; do *soft porn* cuja função era sustentar um modelo heteronormativo de corpo nacional; e através das tecnologias midiáticas (oriundas da expansão da indústria cultural) e farmacológicas de fabricação estética e de gênero que passaram a assessorar a consolidação do tecnocorpo “nacional”. A bunda e sua função reguladora sugeria dar significado às novas fronteiras da brasilidade pós-eugênica que mediava os valores da classe média. O exercício do poder em generificar (feminino) e territorializar (nacional) a bunda permitiu a fabricação de uma “natureza” brasileira por meio da produção de técnicas de reconstrução corporal nacionalizadas e da comercialização local e global de produtos associados.

**Palavras-chave:** Bunda. Pornonacionalismo. Brasilidade.

## ABSTRACT

This dissertation thesis discusses how a specific body part, the butt, the sexual practices and also the codes of femininity, masculinity, race and nationality were managed by the power in the 70's and 80's. These technologies of identity normalization acted as a mechanism of control of the “national body”. In this context, the butt ended up having a regulatory function that was supported by a biological marketing model of the Brazilian “nature”. The close relationship between the State and private sectors created codes of true Brazilianness through consumption. This allowed to think the methodology of work watching these consumption practices. Thus, innumerable products, services and signs emerged (such as tourism, swimwear, the “Brazilian butt lift”, etc.) that created links between the meaning of butt and nationality. This representation formed links between public spaces, pleasure and technology. That was achieved respectively through the visibility of the beaches of Rio de Janeiro’s South Zone as a model of neoliberal development, a pornography whose function was to support a heteronormative model of the national body, media technologies (in synch with the expansion of a cultural industry), and or methods, of plastic surgery. The butt and its regulatory function suggested new borders of a post-eugenic Brazilianness that reconciled it with the values of the middle classes. The act of territorializing as national and the attempts to associate a gender (female) to the butt made it possible to fabricate a Brazilian "nature" through the production of nationalized body reconstruction techniques and the local and global marketing of associated products (such as swimwear).

**Keywords:** Butt. Porn-Nationalism. Brazilianess.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1.1</b> – Anúncios de lançamento do Kadett Ipanema.....	47
<b>Figura 1.2</b> – A escultura da Guanabara mitológica no Pão de Açúcar.....	52
<b>Figura 1.3</b> – Mapa de Plano e Terreno da Cidade do Rio de Janeiro 1779.....	53
<b>Figura 1.4</b> – Recorte da parte inferior do mapa de Plano e Terreno da Cidade do Rio de Janeiro 1779.....	55
<b>Figura 1.5</b> – Recorte da parte inferior do mapa de Plano e Terreno da Cidade do Rio de Janeiro 1779 (continuação da Figura 1.4).....	55
<b>Figura 1.6</b> – Natureza, sexo e geografia da cidade (Pão de Açúcar).....	57
<b>Figura 1.7</b> – Corpo da mulher e geografia da cidade .....	62
<b>Figura 1.8</b> – O Panóptico erótico .....	64
<b>Figura 1.9</b> – O olhar do <i>soft porn</i> .....	66
<b>Figura 1.10</b> – “A Carioca” .....	70
<b>Figura 1.11</b> – Anonimato: corpo como identificação .....	77
<b>Figura 1.12</b> – Anonimato e partes do corpo .....	78
<b>Figura 1.13</b> –Produtos e a comercialização de imaginários morais .....	85
<b>Figura 1.14</b> – Os arcos da Praça da Apoteose de Oscar Niemeyer .....	92
<b>Figura 1.15</b> – Leitura de Vik Muniz, artista plástico, sobre o trabalho de Oscar Niemeyer. ....	94
<b>Figura 2.1</b> – Tecnocorpo alegoria do progresso nacional .....	129
<b>Figura 2.2</b> – O corpo e o olhar sobre as pernas nos anos 60. ....	141
<b>Figura 2.3</b> – A “mulher 70” .....	144
<b>Figura 2.4</b> –Biquini e neocolonialismo: a tanga com a bandeira dos EUA ..	146
<b>Figura 2.5</b> – Biquini jeans: globalização e nacionalismo.....	147
<b>Figura 2.6</b> – A tanga e o novo ideário nacional .....	150
<b>Figura 2.7</b> – Tanga e o espaço simbólico da praia .....	155
<b>Figura 2.8</b> – Evolução do biquini: Cultura x natureza .....	157
<b>Figura 2.9</b> –Anúncio Philips e as duas temporalidades.....	159
<b>Figura 2.10</b> – A reinvenção da fetichização e o “descobrimento” .....	161
<b>Figura 2.11</b> – Sobreposição de tempos.....	163
<b>Figura 2.12</b> – A comercialização de pornotopias nacionais.....	164

<b>Figura 2.13</b> – A moda praia e os códigos de engajamento pela real democracia.....	167
<b>Figura 3.1</b> – Cartografia erótica: os corpos visíveis na cidade.....	174
<b>Figura 3.2</b> – Jogo de insinuações eróticas nas propagandas .....	176
<b>Figura 3.3</b> – <i>Soft Porn</i> retratando a vida comum na praia de Ipanema. ....	177
<b>Figura 3.4</b> – A tanga rosa de Gabeira. ....	188
<b>Figura 3.5</b> – O cuidado do corpo como manutenção da ideia de “mulher carioca” .....	197
<b>Figura 3.6</b> - Casa Grande & Senzala e a revelação da interioridade.....	205
<b>Figura 3.7</b> – Propaganda Inega: Barriguinha e bundinhas alegres.....	236
<b>Figura 3.8</b> – Carnaval: o tempo e o espaço primitivo.....	242
<b>Figura 3.9</b> – Carnaval: o folclore nacional.....	243
<b>Figura 4.1</b> – O <i>strep-tease</i> das mulatas do Brazil Export, figurinos desenhados por Alceu Pena .....	261
<b>Figura 4.2</b> – Imagem de Baartman incorporando a personagem “Vênus Negra” .....	266
<b>Figura 4.3</b> – Obra original “Esboço de Mulher de Rodolfo Amoedo” .....	280
<b>Figura 4.4</b> – Proposta estética de Irajá e a obra Esboço de Mulher de Rodolfo Amoedo. ....	281
<b>Figura 4.5</b> – Casamentos eugênicos propostos por Hernani do Irajá.....	285
<b>Figura 4.6</b> – A bacia retroposta mais saliente: brancas europeias.....	288
<b>Figura 4.7</b> – Bunda: tipo canônico brasileiro .....	290
<b>Figura 4.8</b> – Anúncios de cirurgia plástica no material de divulgação da EMBRATUR.....	310
<b>Figura 4.9</b> – Anúncio de lipoaspiração na revista da EMBRATUR. ....	311

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

**AI - 5** – Ato Institucional nº 5

**BDSM** – Bondage e Disciplina, Dominação e Submissão, Sadismo e Masoquismo

**CAPES** – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior

**CEBITUR** – Centro de Informação Turística

**CFC** – Conselho Federal de Cultura

**CFH** – Centro de Filosofia e Ciências Humanas

**CNPq** – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

**DCDP** – Divisão de Censura de Diversões Públicas

**DIP** – Departamento de Imprensa e Propaganda

**DNP** – Departamento Nacional da Propaganda

**DPDC** – Departamento de Propaganda e Difusão Cultural

**DOP** – Departamento Oficial de Publicidade

**EMBRAFIME** – Empresa Brasileira de Filmes S.A

**EMBRATUR** – Empresa Brasileira de Turismo

**ESG** – Escola Superior de Guerra

**FGV** – Fundação Getúlio Vargas

**IAGP** – Instituto Archeológico e Geographico de Pernambuco

**IBGE** – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

**IHGB** – Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro

**IHGSP** – Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo

**ISEB** – Instituto Superior de Estudos Brasileiros

**LEGH** – Laboratório de Estudos em Gênero e História

**LGBTQIA+** – Lesbicas, gays, bissexuais, transexuais ou transgêneros, queer, intersexuais, assexuais e outros.

**NOW** – National Organization of Women

**ONU** – Organização das Nações Unidas

**PDSE** – Programa de Doutorado-Sanduiche no Exterior

**PNC** – Plano Nacional de Cultura

**PPGICH** – Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas

**RIOTUR** – Empresa de Turismo do Município do Rio de Janeiro

**UCR** – University of California Riverside.

**UFSC** – Universidade Federal de Santa Catarina

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	17
Capítulo 1 A UTOPIA SEXUAL DO RIO DE JANEIRO: A ESPACIALIZAÇÃO DO SEXO, DO CORPO, DE GÊNERO E DA BRANQUITUDE .....	34
1.1. A conversão da bunda em objeto: espaço, sexualidade, prazer, tecnologia e cultura de massa.....	34
1.2. As fantasias coloniais e a capitalização da ideia de natureza .....	49
1.3. Territorialização da sexualidade na cidade do Rio de Janeiro.....	58
1.4. A pornografia e a teatralização da cidade.....	65
1.5. “A Carioca” e a promoção de uma cultura erótica .....	69
1.6. A desmaterialização e a (re)materalização das “garotas da Ipanema”: anonimato, branquitude e disponibilidade sexual .....	73
1.7. O modelo feminino complementar .....	85
1.8. As estratégias político – visuais: acessar o imaginário através dos sentidos.....	86
1.9. Niemeyer e a espacialização pública do sexo: bunda e biopoder.....	89
Capítulo 2 O IMPÉRIO DA BUNDA: PROGRESSO ESTÉTICO E PROPAGANDA NACIONAL .....	95
2.1. A indústria da cultura: símbolos e a ideologia nacional nos anos 70.....	95
2.2. O consumo da identidade nacional .....	103
2.3. Bunda e civilização.....	111
2.4. O novo corpo nacional.....	114
2.5. Tanga: produção e distribuição de imaginários .....	129
2.6. Tanga: consumo visual e regulação estética .....	153
Capítulo 3 O PORNONACIONALISMO E A REDEFINIÇÃO DA BRASILIDADE. ....	169
3.1. Um convite para o homem.....	169
3.2. A brasilidade pornográfica .....	179
3.3. A teatralização pública de novas masculinidades.....	187
3.4. Pode a bunda falar?.....	191
3.5. O “Menino do Rio”: consumidor e observador .....	200
3.6. A pornografia da vida íntima em Casa Grande & Senzala.....	205
3.7. O menino do sobrado, da casa grande e da vida doméstica .....	208
3.8. A contracultura desbunde: uma contra política do ânus.....	215

3.9. Pornonacionalismo e a regulação da brasilidade.....	222
3.9.1. As mercadorias, o tempo pornonacional e a memória.....	234
3.9.2. Carnaval, a difusão global da pornografia à brasileira .....	238
3.9.3. Comercialização e linguagem do pornonacionalismo .....	244
Capítulo 4 A BUNDA E A FABRICAÇÃO DA “NATUREZA” NACIONAL: RAÇA, EUGENIA, CULTURA DO CORPO E TECNOBUNDA. ....	249
4.1. A reconceituação da bunda nacional .....	249
4.1.1. A materialização da mulata no pornonacionalismo pós-64 .....	251
4.2. A concepção entre bunda, raça e natureza.....	262
4.2.1. Do paradigma raça para o paradigma da higiene.....	269
4.3. A eugeniização da bunda nacional: a virada epistemológica .....	277
4.3.1. A consolidação do paradigma fitness e redefinição do corpo nacional .....	298
4.4. O novo paradigma de corpo nacional: a fabricação da natureza e a exportação da pós eugenia brasileira .....	302
4.4.1. A tecnobunda e a construção de novos sentidos.....	315
CONCLUSÃO.....	317
BIBLIOGRAFIA .....	325

## INTRODUÇÃO

Pensemos em três imagens<sup>1</sup>: uma pessoa de costas de biquíni próximo ao mar em um plano aberto, ao fundo, dois morros se encontram cercados pelo mar e pela natureza, no canto direito acima um texto diz: *Carnival is arriving*. Imagem dois: Há uma pessoa ocupando o centro da imagem, porém ela não revela efetivamente seu rosto, uma vez que há em primeiro plano um recorte do corpo na imagem, que segue desde o tronco até o joelho. Essa pessoa está de costas e usa um biquíni nas cores verde e amarelo, no fundo em segundo plano está implícito o que parece ser uma praia. Imagem três: o anúncio de um carro chamado Ipanema, esse veículo ocupa a maior parte da imagem e está posicionado na diagonal, de modo a ocupar um espaço no anúncio em que aponta para o leitor a sua parte traseira, evidenciando a região do porta-malas. A fotografia foi feita em um ambiente fechado, o logo da empresa no fundo indica que a imagem foi produzida em estúdio e não em um espaço aberto como nos exemplos um e dois. Um texto logo acima do veículo fala na primeira linha: “Ipanema traz as linhas mais inovadoras do Brasil e do Mundo”. Todas essas imagens se relacionam em função da interpretação que está implícita. Seguimos.

O leitor já familiarizado com alguns dos objetos da imagem possivelmente tentou fazer (ou fez) conexões mentais e sugeriu indícios para explicações das três imagens. Para sinalizar caminhos para se elaborar uma resposta para a correlação entre essas imagens é importante, antes de tudo, entender o conceito de signo. Para Pierce (CP 1. p. 540) um signo é uma representação do objeto da realidade. Existe a realidade concreta com seus objetos reais e a representação dessa realidade. Em imagens, como as mencionadas acima, os signos dão forma à representação do objeto que está presente na realidade. Existem inúmeros signos nos exemplos dados: carro, praia, pessoa, biquíni, corpo, morros, *Carnival*, Ipanema, cores. Mas esses elementos não dizem nada por si só se não estiverem atrelados a sistemas de interpretações que os conecte a outros signos. É sobre isso que esse trabalho trata de algum modo.

---

<sup>1</sup> A ideia aqui não é apresentar as imagens. Muitas imagens semelhantes estão presentes ao longo do trabalho. O apelo visual muitas vezes não nos faz refletir sobre as interpretações que condicionam as imagens. A sugestão é realizar um exercício mental pensando se já existem anteriormente imagens mentais ou ideias que interpretam essas descrições.

O processo sócio cultural e histórico produziu uma relação entre signos e suas interpretações que codificaram uma rede de sentidos entre espaço, corpo e história. De modo que se estabeleceram conexões geográficas ou espaciais, por exemplo, quando se vê as cores da bandeira de um país na estampa de um biquíni (como mencionado na imagem dois). Isso permitiu fazer alusão à ideia simbólica da nacionalidade e acessar seu sistema de valores associados. As palavras *Carnival* (cuja tradução se assemelha ao português Carnaval) e Ipanema, por exemplo, podem remeter imediatamente ao universo simbólico do Rio de Janeiro que através das inúmeras produções audiovisuais promovidas pela indústria cultural, atribuiu uma série de elementos que são associados a ambos: a cidade maravilhosa, o afeto, as praias, o calor, a Garota de Ipanema, o Menino do Rio e etc. Muitas vezes, todos esses arsenais de significados também operam como marcadores de nacionalidade, especialmente em relações transnacionais, quando o Brasil vinculado ao Rio passa a representa-lo como um todo, segundo indica Adriana Piscitelli (2014).

Além dessa relação entre o signo e o espaço existiu uma relação (entre signos) que conectou signo e espaço a outro signo: o corpo. Essa conexão entre esses signos permitiu que corpo e nacionalidade fossem vinculados a uma série de enunciados, sugerindo assim, que o corpo também operasse como um interpretante<sup>2</sup> para nacionalidade. As imagens produzidas sobre o Rio de Janeiro inventaram também um tipo de corpo carioca: seminú, bronzeado, atlético, jovem e etc. Os modelos biopolíticos<sup>3</sup> como o Menino do Rio<sup>4</sup>, a Garota de Ipanema<sup>5</sup> e a mulata sensual foram usados pedagogicamente a fim de representar o enaltecimento biológico da espécie nacional. A partir de representações

---

<sup>2</sup> O conceito de interpretante refere-se ao hábito coletivo de interiorização de um signo ou do que ele significa. SEIA, Carlos. Interpretante. E-Dicionário de Termos literários. Dezembro de 2009. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/interpretante/> Acesso dia 22 de novembro de 2019.

<sup>3</sup> Biopolítica é a forma ao qual o poder se transformou no final do século XIX e início do século XX. Nessa forma de poder, o alvo de ação é o conjunto dos indivíduos, ou seja, as populações. As praticas disciplinares oriundas dela são utilizadas para governar o indivíduo e população como proposto por Michel Foucault. Fonte: FOUCAULT, Michel. Nascimento da Biopolítica. Trad. Eduardo Brandão. SP: Martins Fontes, 2008. p. 04.

<sup>4</sup> A menção a Menino do Rio faz referência a uma música composta por Caetano Veloso. O termo foi usado para falar sobre as camadas médias urbanas cuja função era ser um modelo regulatório de masculinidade. A música, composta de um homem para outro (de Caetano Veloso para o surfista Petit) retrata a beleza e a sedução de um jovem frequentador do Pier de Ipanema e se tornou célebre na voz de Baby do Brasil em 1980.

<sup>5</sup> Garota de Ipanema é uma música composta por Tom Jobim e Vinicius de Moraes em 1962. O uso do termo aqui se refere a um modelo de feminilidade próprio as classes médias urbanas. Deslumbrados pela beleza da jovem desconhecida que passava pela praia. O jeito de andar, o corpo bronzeado, o balanço dos quadris, ampliaram os imaginários sobre o Brasil. Nos Estados Unidos, a canção alcançou o quinto lugar na *Billboard* Hot 100, permanecendo por duas semanas. A canção já foi interpretada por diversos e célebres cantores; Frank Sinatra, Amy Winehouse, Cher, Mariza, Plácido Domingo, Madonna e Tim Maia. Acredita-se que seja a segunda canção mais gravada na história, depois de "Yesterday" dos Beatles.

sobre o corpo perfeito, esses modelos divulgavam a circulação (seletiva) do espaço da Zona Sul, o consumo da cidade e seu comércio com o mundo exterior junto a corpos que disseminavam novos marcos de visibilidade sobre o Brasil.

Essa relação entre corpo e espaço e nação também encontrou sentido a partir de outro signo: a bunda. Ela passou a operar como significante do Rio de Janeiro, da praia, do Carnaval, do calor e das mulheres, por que passou a se produzir sentido através de outros signos que rizomaticamente a consumiram como significado e significante. A invenção da bunda como signo codificado em espaço permitiu que uma imensa rede de outros inúmeros signos, mercadorias e produtos se conectassem a ela, produzindo novos sentidos, como uma rede tentacular e extensa.

Assim, nas duas primeiras imagens citadas o que se destaca como argumento principal é o corpo de costas, enquanto na terceira imagem não existe um corpo, há apenas um carro. A bunda serve de signo para esses corpos de costas nas imagens um e dois, enquanto a associação da terceira imagem está implícita. O porta-malas, imagem meticulosamente colocada na diagonal junto ao nome do veículo “Ipanema”, sugere um signo que não está materialmente na imagem, mas está presente por inferência. A bunda não precisa estar presente fisicamente na imagem, uma vez que existe uma hegemonia no significado compartilhado que a codifica mesmo na sua ausência enquanto objeto. O carro Ipanema e seu grande porta-malas é a metáfora da bunda enquanto signo interpretante da cultura carioca.

Dessa maneira, pode-se estabelecer como objetivo desse trabalho a compreensão dos mecanismos de poder e saber que inventaram em determinado momento da História brasileira uma relação que promoveu a bunda enquanto signo interpretativo de espaço, gênero, corpo, classe, sexualidade, raça e nacionalidade etc., de modo a produzir uma rede rizomática<sup>6</sup> entre mercadorias, outros signos e subprodutos. O que permitiu surgir inúmeras práticas de consumo que distribuíram, fabricaram e subjetivaram uma cultura visual que associavam bunda, espaço e nacionalidade. Ao inventarem a bunda como um signo cultural disseminaram também um gênero associado a ela: as mulheres. Deste

---

<sup>6</sup> A ideia de rizoma pertence a Deleuze e Guattari, no livro *Mil Platôs* (1980, p. 03) nela os autores entendem por rizoma um modelo descritivo ou epistemológico na teoria filosófica. O fundamento é entender o rizoma como uma árvore ou a raiz com extensas ramificações, laterais e circulares, não dicotômicas que servem para exemplificar um sistema epistemológico onde não há afirmações mais centrais em relação a outras. Nos rizomas qualquer afirmação que sugira sobre algum elemento poderá também incidir sobre outros elementos próprios a estrutura, sem importar sua posição recíproca.

modo, a bunda se relaciona de certo modo à produção de feminilidades nos seus vários aspectos, ou seja, no imaginário social, nas representações, nas subjetividades e nas práticas sociais. A ideia não é referir-se exatamente/exclusivamente a mulheres cisgênero<sup>7</sup> como locus exclusivo de produção das feminilidades. Diferente disso, o imaginário social da bunda atravessa o destino biologicamente definido entre “homens” e “mulheres” e pode ser subjetivado de maneiras variadas e transformadoras. Por outro lado, esse trabalho procura se referir à objetivação de um sistema heteronormativo<sup>8</sup> que também atende ao destino reprodutivo biológico essencialista, o que em alguns momentos permitiu sinalizar a restrição binária entre “homens” e “mulheres” cisgênero. Isso sinaliza uma intenção em entender os mecanismos que regulam a heteronormatividade na cultura brasileira não a fim de reafirmar as dicotomias entre sexo e gênero, mas como forma de denunciar os modos como foram sendo construídos e continuamente associados a bunda, seja através da raça, gênero, sexo, classe ou nacionalidade, de modo majoritariamente hegemônico e invariavelmente biológico. Deste modo, sugiro complementarmente pensar: quais mecanismos de poder e saber promoveram local e globalmente a bunda “brasileira” como feminina? Com que intenções? Como se negociou uma economia de gênero<sup>9</sup> que pauta a bunda como signo entre espaço (regional e nacional) e cultura. O que procurou significar as imagens que associam geografia e bunda feminina?

O signo não deve ser pensando homogeneamente, tampouco como parte de uma “natureza” que sempre o interpretou da mesma forma. A palavra bunda, por exemplo, pode se referir a nádegas, mas podemos também entendê-la como o sistema linguístico próprio ao povo Bantu de Angola<sup>10</sup>. O significado hegemônico que uma cultura dá a um

---

<sup>7</sup> Cisgênero é o termo utilizado para se referir aquelas pessoas que se identificam em concordância a sua identidade sexual e configuração genital de nascimento.

<sup>8</sup> Heteronormatividade é um sistema exige que todos os indivíduos – independente de sua orientação sexual – organizem suas práticas sócias, pensamentos e rituais cotidianos conforme o modelo da heterossexualidade. No artigo de Richard Mikolci (2009, p. 150), o autor examina como teóricos como Eve K. Sedgwick, David M. Halperin, Judith Butler e Michael Warner retomaram as análises sociais observadas por Foucault realizado nos anos 60, nos estudos sobre a sexualidade. Para Foucault a sexualidade funcionava como um dispositivo histórico do poder que marcou as sociedades ocidentais modernas e se caracterizava pela inserção do sexo em sistemas de unidade e regulação social (FOUCAULT, 2005, p. 99-100). Os estudos “queer”, que surgem principalmente nos anos 90, acentuaram a centralidade dos mecanismos sociais reguladores do binarismo hetero/homossexual para a organização da vida social contemporânea.

<sup>9</sup> Refiro-me aos modelos de feminilidade, masculinidade, papéis sexuais, e sexualidades, que são correlatos ao sistema econômico. Com a separação da reprodução da heterossexualidade (que foi um acontecimento mediado pela pílula), o corpo, as identidades sexuais e a sexualidade se tornaram o motor do capitalismo o que possibilitou refundar a subjetividade moderna. Preciado (2011, p. 12) chama de sexo-capitalismo o lugar estrutural que a produção da identidade de gênero tem na política e na governabilidade.

<sup>10</sup> Marco Aurélio Luz (2008) relata que a origem da palavra bunda se desdobra de um povo bantu, os chamados Mbundo. “Mbunda” foi trazida pelos primeiros negros escravizados do século XV, falantes do

signo deve ser pensando como enunciados e imagens que se repetem com regularidade em discursos, tempos e estilos. Existe uma rede de poder que sustenta, reproduz e deriva outros signos, significantes e significados<sup>11</sup>. Inserida nesses tentáculos imensos existem uma série de camadas discursivas sobre gênero, sexualidade, raça, classe, geração e de práticas sociais que se cruzam e se sobrepõe produzindo efeitos de verdade.

As formas de ver um objeto e o que se fala sobre ele sempre está relacionado com as práticas econômicas, políticas, sociais, históricas e artísticas. Essas dimensões do poder se materializam capilarmente através de falas, rituais, ritos cotidianos, práticas e redes de imagens. A televisão, as revistas, os anúncios publicitários e os produtos atuam subjetivando esse poder e através da linguagem implementam o real.

A bunda, sem a rede de relações que a interpreta, não é em si uma unidade política, espacial, cultural, artística ou econômica, mas o sentido a ela atribuído em determinado momento histórico permitiu fazer conexões com ela através de uma falsa unidade cultural, geográfica, econômica, racial, sexual e de gênero. A bunda representa o corpo da mulher brasileira, a cidade do Rio de Janeiro (e o Brasil), a mestiçagem, a moda praia, a mulata, ou qualquer outra manifestação a partir da concepção daquele que assim a codifica, por que encontra no mundo objetivo, enunciados que permitem que alguém formule essa interpretação. Cada repetição da interação do signo já significa uma modificação desse signo pela interação que tem com outros, em que ele já não pode existir como antes.

Nesse sentido, meu interesse se volta para o momento onde uma poderosa rede de poder e saber se expandiu imensamente, redesenhando a rede de enunciados e práticas que sustentavam a linguagem. Assim, recorto essa pesquisa para o período posterior a 1964, majoritariamente olhando para os anos 70 e 80, não somente porque nesses anos se viveu um regime autoritário e disciplinar, mas porque junto a ele se redefiniu o mercado de bens simbólicos no Brasil. A potente indústria cultural brasileira se expandiu,

---

Quicongo (língua ainda falada em algumas regiões de Angola). Segundo o Museu da Língua Portuguesa “acredita-se que a conotação indelicada dada a essa expressão está justamente por sua origem não europeia e pelo preconceito com a exposição da nudez na sociedade portuguesa da época”. Emmanuel de Jesus Saraiva no livro “A Influência Africana na Cultura Brasileira” (2016) mostra que os colonos portugueses incorporaram especialmente os palavrões do quimbundo. Esses palavrões eram utilizados, sobretudo, com o fim de diminuir as mulheres negras uma vez que eram tratadas por muitos deles como seres necessariamente disponíveis para o sexo. Hoje em dia, apagada de seu contexto original, a bunda mudou de sentido. Apesar disso, foi incorporada a língua portuguesa, tão diferente do português de Portugal, uma vez que recorre a expressões de culturas africanas diversas.

<sup>11</sup> Para Pierce, o signo em si (representâmen) seria o representante que transmitiria a ideia do objeto representado ao interpretante, não a pessoa em si, mas o conjunto de pressupostos e percepções do receptor, ou seja, significados percebidos.

projetando um enorme alcance e penetração. A consolidação da produção cultural brasileira permitiu que houvesse mais revistas, jornais, canais e programas de televisão e rádio, aumentando a quantidade de imagens e signos que puderam ser subjetivadas através da socialização, rituais e hábitos, ou seja, da cultura.

Uma das principais questões para se avaliar sobre a produção de cultura no período é que por se tratar de um regime civil-militar autoritário, existia ao redor das políticas culturais, a questão da Segurança Nacional. Como investiga Natália Fernandes (2013), a ação do Estado na esfera da cultura durante o regime civil-militar revela a implementação de um planejamento estratégico para a área, como a criação do Conselho Federal de Cultura (1966) e a execução de uma Política Nacional de Cultura. Essas atividades pretendiam atender a um projeto de modernização do país e simultaneamente realizar os objetivos de integração e segurança nacional. Eles caracterizaram-se pela censura a algumas formas de produtos culturais, investimentos em relação à infraestrutura e criação de órgãos estatais orientados a produzir e colocar em operação a política cultural oficial.

O papel da cultura foi central nesse projeto político do regime, visto que ele não era somente um meio para se estabelecer uma forma de atuação para a censura às obras, produções culturais e artistas considerados opositores, mas especialmente tinha o intuito de construir e executar uma política de cultura para o país. Essa política foi operacionalizada pela ideologia de integração e de segurança nacional, que valorizava a identidade nacional e os valores “tradicionais” que seriam mais relevantes para a redefinição da brasilidade.

Como mostra Gabriel Cohn (1984, p.82) “A sobrevivência de uma nação se enraíza na continuidade cultural” de modo que ela seria “o meio indispensável para fortalecer e consolidar a nacionalidade” (idem). Preocupados com a tradição, mas também com o desenvolvimento, o discurso do regime varia entre essas duas correntes, optando ora por uma leitura mais essencialista e ora pelo viés instrumental. Desta maneira, mesmo quando as forças estavam orientadas para a criação de órgãos e instituição de cultura (que iriam implementar a Política Nacional de Cultura) o objetivo sempre foi o de proteger e incentivar a cultura e ao mesmo tempo as identidades nacionais.

Assim, ofereciam condições para a consolidação da indústria cultural no país à medida que expandiam o mercado de bens culturais investindo na criação de espaços

culturais, financiavam projetos e produtos culturais, e atuavam na capacitação de agentes culturais, permitindo que se formasse um público consumidor de produções culturais. Mas para receber apoio e financiamento do Estado, essas produções deveriam estar alinhadas aos valores e identidades nacionais, que eram norteadas pela Escola Superior de Guerra (ESG). O nacionalismo defendido pelo regime centrava na defesa dos valores legitimamente “tradicionais” em oposição às influências estrangeiras que eram oriundas da própria indústria cultural.

Em meio à criação de instituições de defesa da cultura através de polos regionais, as políticas de turismo, por exemplo, passam a pautar as riquezas locais. No início da EMBRATUR<sup>12</sup> (Empresa Brasileira de Turismo) houve um esforço concentrado em tornar o Rio de Janeiro o principal operador de imaginários nacionais. Com o tempo existiu uma preocupação em falar sobre outras cidades e regiões, enquanto o Rio de Janeiro continuava exercendo sua potência divulgadora de imaginários desenvolvimentistas (através da urbanização e cultura) e tradicionais (por meio de manifestações da cultura popular como principalmente o Carnaval). O Rio de Janeiro foi considerado pelo regime:

“(…) A Capital do Turismo no Brasil, por sua paisagem conhecida nacional e internacionalmente, sua população que representa a mescla do nosso povo, seu alto nível de progresso caracterizado pelos grandes estabelecimentos bancários, alto comércio, e, sobretudo, por ser a porta de entrada natural do país, e seu mais prestigioso centro cultural (...) sua criação se alinhou a um processo evolutivo, ligando-se a vários componentes de desenvolvimento global do Estado. Não foi um mero impulso nem se introduziu no sistema estadual por mero acaso (...)” (EMBRATUR, Projeto RIOTUR. Introdução, 1973.).

Deste modo, a região se tornou produto de uma homogeneização, de uma sucessão de imagens e representações que buscavam transformar o caráter local da cidade do Rio de Janeiro em um signo do Brasil. O Rio de Janeiro passou a ser homogeneizado em diferentes enunciados e práticas para produzir efeitos de dominação. Por ser um espaço aberto, fluido e atravessado por diferentes forças de poder e saber ele foi discursivamente manipulado para visibilizar um novo Brasil aberto, democrático, consumidor e culturalmente civilizado. As disputas em torno da ideia de identidade nacional foram apontadas por Albuquerque Júnior (1999, p. 27) chamando-as de dispositivos de

---

<sup>12</sup> EMBRATUR é o nome de uma autarquia especial do Ministério do Turismo do Brasil. Sua função é executar a Política Nacional de Turismo do governo brasileiro no que diz respeito a promoção, marketing e apoio à comercialização dos destinos, serviços e produtos turísticos brasileiros no mercado nacional e internacional. Foi criada em 1966.

nacionalidades. Elas se referem à história de práticas e enunciados que atribuiu homogeneidade em relação aquilo que se define como nacional, oferecendo a essas ideias um regime de visibilidade e linguagem. Como mostra Benedict Anderson (2008) as identidades nacionais são construções mentais, onde se cria a realidade. Esses sistemas de representação institucionalizam o que é “nacional” através de regimes de produção de verdade. Por conseguinte, se formularam uma série de discursos atravessados por “verdades” que conduzem a interpretação de comportamentos e atitudes em relação ao Brasil.

Como principal espaço operador de imaginários nacionais, o Rio de Janeiro foi (re) inventado no período para divulgar uma cultura visual “verdadeiramente” brasileira. Essa sucessão de imagens e experiências elaborou uma economia visual que suporta uma série de estereótipos<sup>13</sup> onde se inscrevem questões fortemente marcadas por gênero, raça, classe, geração e nacionalidade, ou seja, de interseccionalidades<sup>14</sup>. A investigação nessa medida se pergunta: como a bunda foi codificada junto a esses estereótipos? E como ela também passou a reproduzir “verdades” sobre o corpo nacional, sobre a beleza, sobre o

---

<sup>13</sup> Estereótipo, é uma palavra derivada do grego - stereós (“sólido”) + týpos (“molde”, “marca”, “sinal”). Como mostra Freire Filho (2004, p. 47) inicialmente estereótipo referia-se a um jargão da imprensa e da tipografia. Mas à medida que o tempo passou a palavra ingressou no vocabulário das Ciências Sociais, no início da década de 1920. O pesquisador estadunidense Walter Lippmann foi o teórico que introduziu essa palavra no campo das Ciências Sociais. O livro “Public opinion” (1922) foi fundador dos estudos midiáticos americanos e Lippmann oscila entre duas noções distintas de estereótipo. A primeira, com teor psicológico, narra o estereótipo como uma forma necessária de processamento de informação, especialmente em sociedades altamente diferenciadas. Para ele, haveria uma forma de manutenção da ordem necessária, frente à vida social moderna. Este conceito associa o estereótipo a outros padrões mais amplos de tipificação e representação, fundamentais ao processo cognitivo mediante o qual estruturamos e interpretamos experiências, eventos e objetos diversificados e complexos. Por outro lado, a segunda conceituação de Lippmann, segue um viés mais político, visto que apresenta os estereótipos como construções simbólicas enviesadas, infensas à ponderação racional e resistentes à mudança social. A promoção, pelos meios de comunicação de massa, de representações inadequadas de estrangeiros, classes sociais e outras comunidades foi acionada como um acentuado problema para o processo democrático, cujo desenvolvimento demanda a opinião esclarecida de cada cidadão a respeito de questões capitais da vida política e social. Portanto, a julgar, apenas, por esta última conceituação os estereótipos, atuam como uma forma de impor um sentido de organização ao mundo social, atuando no impedimento da flexibilidade de pensamento, na compreensão, avaliação ou comunicação de uma realidade ou alteridade, em função da continuidade e da regulação das relações de poder, desigualdade e exploração. Fonte: Freire Filho, João. Mídia, estereótipo e representação das minorias. Revista Ecos-Pós v.7, n2, agosto-dezembro de 2004, p. 45-71.

<sup>14</sup> Interseccionalidade é uma teoria transdisciplinar que busca entender a complexidade das identidades e das desigualdades sociais através de um enfoque integrado. Ela recusa o enquadramento e a hierarquização dos grandes eixos da diferenciação social que são as categorias de sexo/gênero, classe, raça, etnicidade, idade, deficiência e orientação sexual. O enfoque interseccional está para além do simples reconhecimento da multiplicidade dos sistemas de opressão que operam a partir dessas categorias, mas sobretudo busca postular uma interação na produção e na reprodução das desigualdades sociais como mostra Sirma Bilge (2009, p. 70).

comportamento das mulheres, sobre a “brasilidade”? A bunda também foi constitutiva e própria as estruturas de poder, seja como objeto midiático ou fora dele.

Nesse sentido, ao investigar a bunda particularmente, é preciso localizá-la em uma série de enunciados e imagens. Ao me debruçar para as invenções de imaginários nacionais, muitas vezes preciso estabelecer vínculos e ligações com um estoque de regimes de verdade sobre o Brasil. Assim, no trabalho em alguns momentos acionei e analisei alguns personagens centrais, que se tornaram grandes estereótipos divulgadores do Brasil. Busco entender como estes personagens foram, naquele momento, mobilizados pelo poder e pelo saber a fim de regular e subjetivar o que se pensava sobre o país, especialmente num momento onde se censurava grande parte do que era produzido em termos de cultura. O estereótipo tem também uma dimensão real, pois efetivamente se materializa quando é subjetivado através da socialização. Ele produz uma realidade que o torna possível. A relação entre bunda e Brasil, de fato não existe, o que de fato há são mecanismos pelos quais o poder e saber acionam ambos para direcionar comportamentos e ações em relação a gênero, raça e a nacionalidade.

Nessa perspectiva, este trabalho também busca olhar para os nacionalismos que se propõem a produzir imaginários e memórias através de novos personagens e enredos, recriando contextos já existentes. Atenta aos signos operadores do imaginário nacional como a tanga, o Carnaval, a *Brazilian Butt Lift*, que foram grandes emissores de significados, me pergunto: quais condições se impuseram a esses signos para que regularmente se rematerializassem? Quais são as redes de relações, obscuridades no processo histórico que qualificam esses objetos? Quais os vínculos estabelecidos entre eles e processos econômicos, sociais, instituições e formas de regulação de comportamentos. Tal como linhas desconexas esses signos dão forma a um desenho que os organiza, mas que muitas vezes não os coloca em diálogo.

As fontes utilizadas foram muito variadas e buscaram interpretar máquinas históricas de produção do saber: dados bibliográficos, revistas, jornais, vídeos, filmes, entrevistas publicadas, relatórios, discursos oficiais, etc. Como a “bunda brasileira” não pode ser encontrada em nenhum tipo de acervo em particular, tentei buscar nos materiais que trabalhei conexões e regularidades possíveis, pretendendo situá-las em contextos de produção e visibilidade. A expansão da indústria cultural implicou o surgimento de novas formas de conhecimento e novas práticas institucionais. Havia uma unidade no olhar

discursivo sobre a bunda, que afetavam a percepção do que ela era e das conexões que estabelecia. O cruzamento sistemático de inúmeras informações homogêneas mostrava como se organizava o conhecimento sobre a bunda já que estruturas políticas e epistemológicas condicionavam sua interpretação. Era necessário entender historicamente como o saber regulou o imaginário sobre a bunda. A estrutura perceptiva que inventava a relação entre bunda e Brasil atribuía um novo sentido para ambos os objetos. O que traria implicações para ambos os conceitos: quais as consequências de pensar o Brasil através de uma parte do corpo, e quais as consequências para a bunda em ser nacionalizada? Esses novos significados (objeto e conceito) possivelmente estariam atrelados a um novo método de apresentação em ambos os objetos, como eram mostrados, e o que estava implícito ao relacioná-los.

Assim como a bunda se desnudava para promover imaginários, era preciso desnudar também a estrutura perceptiva do olhar que a subjetivava. A mudança no método de abordagem histórica desse signo também poderia implicar uma ruptura epistemológica uma vez que emergiam novas gramáticas sobre a bunda e como interpretá-la. Portanto, a construção da pesquisa tentava localizar essa estrutura perceptiva que tentava reinventar uma semântica como objeto<sup>15</sup> (na relação em que se estabeleceu entre sexo, corpo e espaço), conceito (alterando suas premissas epistemológicas entre cultura e/ ou natureza) e método<sup>16</sup> (com a transformação do olhar orientado da ciência eugênica para o consumo visual).

Por isso, a construção do argumento narrativo através das fontes não buscava estabelecer uma importância maior entre uma ou outra, denotando a elas não um estatuto de documento produtor da verdade, mas ao contrário acioná-las tal como um monumento erguido sobre estruturas produtoras de verdades, de acordo com a perspectiva de Le Goff (1992, p. 535). Junto a isso, o olhar para fontes buscava de certo modo questionar sobre que condições que as produziram.

Houve dois acervos em que trabalhei mais arduamente. O primeiro é o da Revista Manchete, tive acesso a esse material em agosto e setembro de 2014, quando realizava o mestrado. O acervo ainda não estava disponível on-line então, foram realizadas visitas

---

<sup>15</sup> A reinvenção da bunda como objeto interpretante da cultura brasileira foi desenvolvido ao longo dos capítulos 1, 2 e 3.

<sup>16</sup> Os olhares que atribuem novos sentidos epistemológicos à bunda enquanto conceito e método foram explorados no capítulo 4.

regulares ao Arquivo Público do Estado de São Paulo. Mais recentemente quando o acervo se tornou disponível virtualmente, voltei a acessá-lo a fim de reanalisar algumas questões que no mestrado não foram pautadas. Essa pesquisa começou oficialmente a partir do ano de 2014 quando cursava o mestrado na área de gênero, política e sexualidade na *École des Hautes Études en Sciences Sociales* mesmo que já tivesse interesse em construí-la muito antes. Naquele momento meu interesse voltava-se para entender em que momento o olhar da indústria cultural se voltou mais fortemente para a bunda. Decidi focar o estudo nos anos 60, 70 e 80, notando as diferentes abordagens em como era apresentada. Nos anos 60 o olhar das imagens voltava-se principalmente para as pernas, de modo que a bunda começa explicitamente a ter mais representação a partir dos anos 70. Nesse momento, subitamente a bunda foi usada como recurso para comercializar uma infinidade de coisas.

Como já tinha certa familiaridade com o tema desde o mestrado, sabia a importância do turismo para as políticas nacionais de cultura na ditadura civil-militar. O segundo momento em que busquei ter um contato maior com as fontes foi em julho de 2017, já no doutorado, quando realizei uma imersão no acervo da EMBRATUR, no Centro de Excelência em Turismo da Universidade de Brasília. À medida que lia mais sobre a relação entre Estado e o fortalecimento da indústria cultural percebia o quanto o sistema de telecomunicação, que incluía os grandes veículos de mídia e as políticas de turismo exerciam a função da integração social e estavam bastante alinhadas ideologicamente. Como consequência, na EMBRATUR, coletei diferentes tipos de materiais: relatórios estatísticos, dados de crescimento do setor, boletins de notícias, informativos, atas de reuniões, discurso de presidentes, revistas nacionais e internacionais e materiais de divulgação em geral. Os materiais de divulgação da EMBRATUR eram todos produzidos pelo Centro de Informação Turística (CEBITUR) que fundamentava a invenção de seus ideários nacionais através de relatórios produzidos por empresas de consultoria especializadas em turismos, ou ainda através do retorno que vinha do escritório internacional da EMBRATUR, localizado em Londres, (aberto em 1973) como mostra Renata Pinto (2015, p. 54). As revistas por sua vez mostravam anunciantes, parceiros, que tornavam visíveis enunciados e práticas sobre o país. Posteriormente, decidi cruzar o material da EMBRATUR junto com a Revista Manchete a fim de encontrar regularidades discursivas, especialmente no que tange às questões de gênero, raça e sexualidade.

A prioridade da pesquisa sempre encontrou nessas questões seus alvos de escolha, pensando nas narrativas, personagens, enredos, hierarquias através de sistemas de dominação que iam se desenhando e tecendo relações com as estruturas de poder que se muniam através de questões de gênero, raça, classe e sexualidade em seus discursos ideológicos. Dessa maneira, existe um caráter epistemológico que fundamenta a pesquisa e que se ampara no feminismo não somente enquanto uma crítica potente ao modo dominante de produção do conhecimento científico, mas, sobretudo por que propõe um modo alternativo de operação e articulação na Ciência, como mostra Margareth Rago (1998, p. 03). Considero que as mulheres trazem consigo experiências históricas e culturais diferente da dos homens, onde a partir das margens se inscreve a procura de uma nova linguagem, ou na construção de um contradiscurso, que pode transformar também a produção do conhecimento científico.

Essa abordagem permitiu pensar a bunda como um objeto de pesquisa de maneira mais ampla analisando as estruturas de dominação masculina e poder que regulam semioticamente um sistema de representação (prioritariamente masculino) para produzir subjetividade<sup>17</sup>. O regime civil-militar impôs sua própria economia de gênero negociando local e globalmente imaginários a respeito do Brasil, por meio de convenções discursivas atravessadas por teatralizações contínuas de gênero, raça e sexualidade. A bunda brasileira foi inventada através de dispositivos que negociam essas questões e operaram através de jogos de objetivação e subjetivação dos sujeitos.

A objetivação toca os corpos e subjetividades como objetos para o saber e o poder moderno, o que determina toda uma diversidade de sujeições e controles, que envolvem a produção de corpos e de pessoas concretas, presas a identidades visíveis. Já a subjetivação está relacionada a um movimento dos sujeitos em relação a si mesmo no sentido de identificar-se como sujeito de um enunciado, de um discurso, de uma norma, permitindo que estes operem no seu próprio corpo. Nisso está implicado um conjunto de cuidados e práticas de si, que procuram estetizar e construir identificação de acordo com o enunciado, o discurso ou por meio da norma. Nesse sentido, essa pesquisa está muito mais orientada para questões estruturais do que em relação ao modo como elas se

---

<sup>17</sup> Entendo que a recepção das imagens pode ser múltiplas e complexas e não só atribuir sentido a um sistema social entendido como masculino. A ideia aqui é principalmente pensar como as representações acentuavam o corpo feminino e apagavam o masculino nas imagens a fim de fabricar um modelo sobre “a brasileira” porque tem os homens como sujeitos preferenciais para a recepção das imagens.

subjetivam ao negociarem identidades e valores. O olhar está mais direcionado para o poder e a viabilização de seus sistemas simbólicos.

Por isso, muitas vezes o leitor pode observar na escrita dos capítulos que a discussão gira em torno de pensar como se estruturam sistemas de dominação, de maneira que a bunda aparece, sobretudo costurando essas questões. Eu não poderia pensar na bunda separada dos mecanismos que a produziram como metáfora que interpreta o Brasil, já que ela passou a instrumentalizar uma economia de signos, serviços e mercadorias. A construção de um problema de pesquisa em torno de regimes de nacionalidade e bunda não é necessariamente comum e muitos podem achá-lo desimportante. Porém, olhando atentamente a invasão desse signo na vida cotidiana, percebemos a importância que ele tem na cultura brasileira.

Ter uma bunda dentro dos cânones de beleza nacional interfere no status social, na negociação de espaços de privilégio, na gestão do capital sexual no mercado do casamento ou do sexo. Em uma rápida passada de olhos, vou até um dos maiores portais de notícias do Brasil que faz uma extensa cobertura sobre política nacional, economia, comportamento, cultura, etc. Na lista de manchetes mais lidas, não estão presentes as reportagens sobre política, ou sobre economia, como geralmente se pensa. O topo de interesse figura a respeito da imagem de uma celebridade que mostrava seu “bumbum em forma”. No fim do mesmo dia no mesmo portal de notícias publicava uma série de dicas com especialistas sobre como manter o bumbum “em dia” em apenas quatro exercícios.

Nos anos 80, diversas marcas internacionais e nacionais alteraram a modelagem de suas peças porque diziam que as brasileiras tinham um volume maior na região do bumbum. Por isso era necessário explorar esse mercado e as formas dos seus corpos. O mercado moda praia inaugurava uma série de tendências de moda: a tanga, o asa-delta e o fio dental, todos “legitimamente” aprovados e consumidos nas praias brasileiras. Internacionalmente, a “*Brazilian Wax*”, um tipo de depilação cavada, sugeria retirar os pelos pubianos ao redor da vagina e do ânus para poder dar forma aos modelos dos biquínis brasileiros. Já a “*Brazilian Butt Lift*”, cirurgia plástica chamada de “bumbum brasileiro”, criava uma modalidade de intervenção que empinava e dava volume às nádegas. A verdade da “bunda brasileira” alterava modelagem das roupas e condicionava a uma série de autocuidados para as brasileiras. A bunda sedutoramente comunicava imaginários sobre o Brasil, ao mesmo tempo em que implementava sua economia de

normas de gênero, raça, beleza e sexualidade. Como esse sistema simbólico é imensurável, selecionei alguns objetos mais relevantes pelo alcance que têm (e tiveram) como forma de apontar um modo de operação e disciplinamentos comuns a esses dispositivos de poder.

Miriam Goldenberg (2011) investigou a importância que o corpo ocupou na cultura brasileira. Para as mulheres, o cuidado da bunda (através da prática de exercícios e procedimentos estéticos) é parte central nesse universo em que o corpo ocupa espaço na cultura brasileira enquanto uma forma de capital na economia liberal. Possuir um corpo regulado pelos cânones midiáticos de beleza, expressa a capacidade meritocrática de ser vigilante em relação ao próprio peso, ao mesmo tempo em que produz distinção social uma vez que aciona um padrão hegemônico de beleza, conformado como produto das elites nacionais. Em uma série de entrevistas destinadas a entender a cultura do corpo no Brasil, a pesquisadora perguntou aos homens: “O que mais te atrai sexualmente em uma mulher? ”. Ela obteve como resposta: “bunda” e “o corpo” (idem, p. 552). A bunda se tornou um grande símbolo do corpo brasileiro, que muniu imaginários hegemonicamente heteronormativos e impôs às mulheres uma série de práticas e cuidados, enquanto a bunda do homem continua operando um enorme vazio visual (por mais que tenha aumentado consideravelmente sua exposição nos últimos anos). Nessa medida, acompanhar as disputas de poder em relação a bunda e a nacionalidade é também conduzir o olhar sobre a “cultura do corpo” no Brasil. O protagonismo que o corpo nacional passa a ter não é senão fruto de estratégias de dominação de diferentes ordens. O poder impõe as ferramentas sobre as quais atua.

Portanto, a inspiração para a pesquisa veio do mundo empírico e não de fora dele, veio da experiência da vida que me rodeava e me produzia subjetivamente na ficção política que me inscreveu como mulher. Aprendemos docemente a apreciar normas e condutas sobre ser e estar no mundo. Conhecer os motivos sobre os quais se estabelecem princípios normatizadores pode ser uma importante ferramenta na criação de contrapoderes. A produção científica deve localizar e apontar para estratégias de regulação e disciplinamentos. A covardia epistemológica é fruto de uma cultura acadêmica que deslegitima cotidianamente saberes tornados subalternos uma vez que eles têm cara, corpo, linguagem, gênero, raça, classe e etc.

A operacionalização do trabalho tentou acionar as cartografias como método rizomático, explicado na “Introdução” de “Mil platôs”, texto de Deleuze e Guattari (1980). Cartografias retratam múltiplos espaços e tempos, onde se produzem formas de verdade e realidade. Os dispositivos, como por exemplo, as sexualidades, estão inscritos em jogos de poder, estando simultaneamente também ligados a um ou a vários saberes que deles se originam, mas que da mesma forma os conformam. Assim, a bunda faz parte de dispositivos concretos, nos quais procuro cartografar e desnudar nestes complexos emaranhados políticos que se apresentam permeados de nuances, uma vez que envolvem jogos entre práticas de saber e poder, articulados a partir do problema em torno do qual se organizam, procurando construir subjetividades daqueles que estão sujeitos à sua ação ou que são objetos da sua ação.

Contudo, mais do que procedimentos metodológicos específicos, a cartografia abre possibilidades e modos de criar e entender a pesquisa. Apesar de também ser um método, a ideia dessa pesquisa não está na defesa da verdade ou de rigor sistemático que possa limitar a compressão do que é ou não ciência. Muitas vezes a ideia de método vinculado à metodologia, traça caminhos e prescrições para atender a cientificidade, reafirmando paradigmas e procedimentos já consolidados pela ciência. Desse modo, prefiro entender a cartografia como um método que não parte de um modelo *a priori*, mas como uma forma de indagar o sujeito/objeto de pesquisa a partir de fundamentações próprias. Ou seja, expresso aqui minha força através da potência de criar, na associação de ideias, incitação pensamentos, leituras, do entrecruzamento de fatos e realidades provisórias, para mais adiante serem desvinculados ou reconectados em outra composição. Portanto, essa pesquisa também é fruto da minha aventura na criação de uma narrativa que atue na revelação de sistemas discursivos, e isso não é de modo algum inspirado num esforço para reafirmá-los. A fim de questionar qualquer estatuto de verdade, procuro expressar através e por meio da pesquisa, novas formas de olhar para o que foi entendido como “natural” e a partir disso produzir outras subjetividades, religando os vínculos da pesquisa com a vida.

Muitos conceitos foram propositalmente colocados em notas de rodapé a fim de privilegiar a continuidade e a fluidez do texto. Essa escolha busca priorizar a narrativa do texto e a manutenção do interesse do leitor e por mais que as definições de ideias sejam extremamente importantes, muitas vezes tornam a leitura cansativa. Dessa forma, as notas

de rodapé buscam em geral, serem mais explicativas para pontuar autores ou definir ideias.

O primeiro capítulo busca analisar a relação exercida entre espaço, bunda e gênero. Aciono a produção de uma série de enunciados sobre a carioca como operadora de imaginários nacionais. A ideia é remover algumas camadas discursivas nas narrativas que promoveram o Rio de Janeiro como um espaço regulador de imaginário nacional. Nele gênero, corpo e sexualidade se interligam produzindo efeitos de verdade. Imagens e enunciados se repetem regularmente em diferentes discursos, épocas e linguagens a fim de produzir uma homogeneidade histórica que naturaliza a relação entre Rio de Janeiro, sexo, branquitude, bunda e gênero.

No capítulo dois analiso como a consolidação e redefinição do mercado de bens simbólicos e materiais permitiu que diferentes mídias e ferramentas de turismo administrassem a imagem do Brasil. Junto a isso, o nacionalismo operou na difusão de mercadorias que usaram a praia carioca como o espaço operador do seu sistema de representação. Esse imaginário espacial permitiu a ascensão de um tipo de corpo que celebrou o caráter civilizatório do “povo” brasileiro, encontrando na bunda um símbolo mediador das políticas nacionais frente às geopolíticas internacionais.

No capítulo três busco retratar outros personagens e enredos que fizeram parte de ideários nacionais nos anos 70, onde as feminilidades e masculinidades foram acionadas para codificar de um sistema de representação heteronormativo. Nele se buscava reelaborar a ficção da “brasilidade” heterossexual, já que a homossexualidade e as “novas masculinidades” ofereciam um “risco” à juventude brasileira. A teatralização semiótica da cultura brasileira (performatizada na Zona Sul carioca) encontrou na pornografia uma ferramenta pedagógica para a formação de imaginários. O estabelecimento desse regime visual funcionava através da sobreposição de espaços e tempos. Assim, os espaços passam a cruzar e sobrepor diferentes temporalidades (arcaicas e modernas) a fim de reelaborar memórias. Pornonacionalismo foi o conceito desenvolvido para definir a relação entre tecnologias de poder e a produção de verdades nacionais (sobre gênero, raça, tecnologia, prazer e sexo) através de uma cultura visual.

Finalmente, no capítulo quatro busco entender como o corpo foi cooptado para simular verdades sobre o Brasil desde a eugenia. A produção de saberes e poderes junto

à ação de políticas públicas (como a Educação Física) e o consumo visual (farmacológico e pornográfico) buscavam regular a vida biológica e os modelos visuais de beleza e raça da “espécie” nacional. A ciência e as tecnologias de representação inventam um olhar que reconceituava e trazia novas estratégias de percepção do corpo nacional. A bunda como consequência dessa relação, foi discursivamente sendo associada a diferentes estruturas perceptivas que lhe atribuíram ora uma raça, ora a outra, e a um sexo particularmente. A intenção do capítulo foi a de desnaturalizá-la de qualquer tentativa que a fixe em um tempo ou concepção historicamente e socialmente definida. Deste modo, busquei orientar minha narrativa em pontuar momentos e correntes de pensamento que sinalizaram para mudanças epistemológicas que atribuíam a bunda um ou outro olhar hegemônico e como essas definições alteraram sentidos reestabelecendo nossas associações e paradigmas estéticos sobre os quais se negociam classe, raça, gênero, corpo e beleza. Os modelos biopolíticos divulgados nos anos 70 foram resultados de estratégias do poder em gerenciar o controle do corpo e seu estatuto biológico para promover verdades sobre a identidade nacional. A cultura do corpo brasileira que deriva da eugenia nunca superada, surgiu como produto de ações reguladoras que casaram políticas públicas do Estado junto à intervenção do mercado e do consumo visual.

Reconstruir os caminhos que consolidaram a bunda como símbolo nacional através da reinvenção da cultura visual brasileira nos anos 70 e 80 permite resignificar uma série de fantasias (historicamente inscritas como verdades) a fim de reinventar um novo lugar e uma nova subjetividade para esse ícone nacional, mesmo que seja com o propósito de bombardeá-lo.

## CAPITULO UM

### A UTOPIA SEXUAL DO RIO DE JANEIRO: A ESPACIALIZAÇÃO DO SEXO, DO CORPO, DE GÊNERO E DA BRANQUITUDE

#### 1.1. A conversão da bunda em objeto: espaço, sexualidade, prazer, tecnologia e cultura de massa

Esse trabalho surgiu de uma vontade antiga. No final da década de noventa, quando ainda era criança, as referências audiovisuais sobre as quais a cultura de massa veiculava me lembravam da importância do corpo e especificamente da bunda na invenção das identidades femininas. Bunda grande e empinada, cintura fina, barriga “chapada”, essas eram as regras sob as quais as adolescentes deveriam se inventar.

Ao mesmo tempo em que se criavam musas e rainhas do bumbum, em que se falava sobre sexo, corpo e bunda, repetidamente através de coreografias e refrãos, os programas de auditório da televisão aberta entravam numa disputa entre si. Esse conflito envolvia investimentos de anunciantes e índices de audiência. Os recursos tecnológicos permitiam avaliar em tempo real a quantidade de aparelhos conectados a cada programa e possíveis alterações no fluxo de interesse dos telespectadores. Havia um controle virtual simultâneo que reagia positivamente ou negativamente aos índices de acordo com a programação exibida e, conseqüentemente, a busca alucinante pela ascensão dos números e estatísticas permitiu o uso indiscriminado de estratégias de captação da atenção.

Mas, a consequência disso foi uma ampla exposição dos corpos: sushi erótico, a prova da banheira, as dançarinas do É o Tchan, a gata molhada, a ereção ao vivo de Jean-Claude Van Damme, a performance de BDSM<sup>18</sup> da Tiazinha, etc. O que tangenciava essa disputa era o regime farmacopornográfico<sup>19</sup> (PRECIADO, 2010.) global e local de corpos seminus com próteses cibernéticas e artefatos estéticos.

---

<sup>18</sup> BDSM é uma sigla que se refere a um conjunto de práticas eróticas que envolvem jogos de poder, dominação e submissão, sadismo e masoquismo eróticos, como mencionado por Marcelle Jacinto da Silva e Antonio Cristian Saraiva Paiva, no artigo “Pensando corpo, gênero e sexualidade em contexto sado-fetichista”.

<sup>19</sup> A definição de farmacopornografia é segundo Paul Preciado no livro *Pornotopia: arquitectura y sexualidade en la guerra fria*: “un nuevo régimen de control del cuerpo y de producción de la subjetividad que emerge tras la Segunda Guerra Mundial, con la aparición de nuevos materiales sintéticos para el

Havia ali, naqueles programas, uma teatralização e ritualização de novas práticas sugeridas pela indústria fonográfica de consumo visual – de recepção, produção e circulação de imagem, prazer, publicidade e produção de subjetividade. As várias câmeras percorriam o acesso aos corpos, investigando as partes, de baixo, de cima, do micro ao macro. Ereções, o mito do sabonete que escorrega, peitinhos e a produção da minha subjetividade infanto-juvenil, que achava incrível compartilhar esse mundo erótico quando ainda não era permitido.

A sexualidade que me parecia tão fascinante, mas ainda tão temida, se revelava no corpo das dançarinas de axé, tão donas de si, exibindo-se para a câmera. Enquanto festejava nos bailinhos da escola – a bagaceira, a cultura popular de massa requebrando até o chão do Brasil ao Egito – pude resignificar o mito da democracia racial de Gilberto Freyre, (da loirinha, da moreninha) e desfilei com Raimunda sob os arcos da redonda arquitetura de Niemeyer – na mobília, nas casas, na moda, na música, na pintura, na literatura, nos modos de andar (antes anunciados pela Bossa Nova) que se inscreviam em uma gramática nacional – da geografia recortada do Rio de Janeiro, das curvas e das formas redondas e sensuais.

Contudo, enquanto o corpo, a feminilidade e a bunda eram celebrados através de uma economia visual<sup>20</sup>, a educação nos impunha limites na hora de sentar, de mostrar o corpo e de se relacionar que iam ao sentido contrário das representações e práticas midiáticas. Mais do que isso, impunha também: quais espaços certos corpos poderiam ocupar e quais não deveriam ocupar. A hiperfeminilidade inspirada nas dançarinas semi-nuas e na pornografia servia a um sistema de representação que regulava a heteronormatividade e a “diferença sexual” (com peitos e bundas enormes) para consumi-la, mas não para codificá-la como sujeito agente de produtor de saberes, localizado em

---

*consumo y la reconstrucción corporal (como los plásticos y la silicona), la comercialización farmacológica de sustancias endocrinas para separar heterosexualidad y reproducción (como la pildora anticonceptiva, inventada en 1947) y la transformación de la pornografía en cultura de masas. Este capitalismo caliente difiere radicalmente del capitalismo puritano del siglo XIX que Foucault había caracterizado como disciplinario: las premisas de penalización de toda actividad sexual que no tenga fines reproductivos y de la masturbación se han visto sustituidas por la obtención de capital a través de la regulación de la reproducción y de la incitación a la masturbación multimedia a escala global. A este capitalismo le interesan los cuerpos y sus placeres, saca beneficio del carácter politoxicómano y compulsivamente masturbatorio de la subjetividad moderna”.* (p.115)

<sup>20</sup> Para Beller (2006 p. 52) a relação entre imagem e a produção econômica tem uma importância central no aprofundamento entre imagem e mercadoria. Na era da reprodução mecanizada, existe uma confluência que ocorre nas técnicas para produção da imagem e do objeto. A circulação da imagem vai de fato carregar a lógica do valor de troca de Marx, mas para o capital.

espaços historicamente destinados a produção intelectual, política e etc. A adoção de uma performance de gênero hiperfeminina era reservada a um sistema de regulação da imagem e de suas verdades sexuais, mas não às práticas sociais que negavam a esses corpos o estatuto de produtores de poderes e saberes.

Esse universo de representações que modelou muitos sentidos estéticos e até morais, recriava continuamente novas modas e bundas, de modo que me parecia ser fundamental entendê-lo para tentar produzir algum tipo de resposta. Décadas antes das referências audiovisuais dos anos 90, havia igualmente bundas, modelos estéticos em disputa e relações de poder. Elas também eram hegemonicamente captadas pelas tecnologias de comunicação a fim de promover imaginários. O que permitia localizar uma relação muito próxima entre os canais de divulgação e os modelos visuais de bunda (atravessados por sexo, raça e gênero). Na minha compreensão, como uma hipótese, ou uma sugestão interpretativa para compreender a invenção da bunda como um signo e subproduto do corpo nacional, era importante entender o momento em que se fortalecia a indústria cultural e sua extensa rede de imagens e signos que produziam significados. Frente à proliferação de modelos regulatórios, que eram oriundos das mídias, havia também um elemento que se associava à indústria cultural na expansão do consumo: as políticas neoliberais que surgiram nos anos seguintes a 1964.

O neoliberalismo, como aponta Ian Bruff (2019), diferente do que muitas correntes teóricas defendem, não se desenvolve num contexto de ausência de um Estado forte, de auto-regulação do mercado, mas ao contrário, ele precisa de um projeto de poder autoritário, coercitivo, precisamente não democrático que pauta a desigualdade como forma de reorganização da sociedade a partir de seus próprios interesses. Para o autor, o uso da violência irrestrita e em diferentes níveis é o que permite que o neoliberalismo seja eficientemente implementado. Para isso o Estado autoritário é fundamental na defesa desse projeto econômico. Além do controle dos regimes políticos na imposição das agendas financeiras de grupos econômicos, se desenvolve também uma economia de gênero que se alinha as pautas conservadoras e é rizomaticamente distribuída pela indústria cultural na produção e circulação de imaginários morais<sup>21</sup>. Mais do que isso, as

---

<sup>21</sup> Muitas vezes no trabalho me refiro a imaginários morais ou ideologia morais e entendo por eles universos estéticos que são acionados discursivamente para que se tornem éticos ou morais uma vez que são atravessados por dispositivos sexo-normativos. Um exemplo didático disso é o uso da cor-de-rosa (para garotas) e o azul para (garotos). Essa visualidade produz uma segregação estética que é convertida em ética porque remete a um universo moral que separa as genitálias como uma forma de dividir o mundo entre

questões de gênero, de raça, de classe e de sexualidade são fundamentais para a execução do neoliberalismo, posto que os valores morais que circundam suas pautas políticas são centrais para a consolidação desse regime de poder, que em geral concentra seus esforços em andar de mãos dadas com valores conservadores oriundos do mercado, onde são absorvidas através de discursos e práticas sociais subjetivadas.

A implementação do neoliberalismo nos anos 60 ocorreu em oposição a uma série de medidas que o Estado brasileiro vinha executando. Segundo aponta José Carlos Ruy (1994, p. 14), no início de 1963 a Frente Parlamentar Nacionalista – constituída desde o governo de Juscelino para defender as “reformas de base<sup>22</sup>” promoveu um “Termo de Compromisso” que solicitava a democratização das instituições políticas: a Reforma da Constituição; a democratização do ensino e da cultura; a reforma agrária; a melhora no abastecimento e combate à carestia. Para isso, a ideia era promover a luta aos monopólios privados, ampliar as estatizações e fornecer apoio de crédito à produção. Falava-se também na reforma bancária, na reforma urbana e na reforma educacional. Entretanto, a mudança principal era traçada na busca pelo fim do latifúndio e pela regulamentação do capital estrangeiro por meio da lei de remessa de lucros, que tramitou no Congresso Nacional por dez anos até ser finalmente ser aprovada em setembro de 1962. Foi então apenas em janeiro de 1964 (devido a forte resistência do capital internacional) que João Goulart finalmente a sancionou. Jango anunciou outras medidas nesse sentido, como por exemplo, a assinatura dos decretos de reforma agrária e de nacionalização das refinarias de petróleo privadas. Igualmente, sinalizou também para os decretos que viriam: a reforma política, a reforma universitária a reforma da Constituição, e, finalmente, a realização de um plebiscito para a aprovação das reformas de base. Logo em seguida aconteceu o golpe de cunho neoliberal que colocou os militares no poder.

---

heterossexuais e não heterossexuais, entre mulheres cis e homens cis, a fim de estabilizar algo que não é estável como as performances de gênero.

<sup>22</sup> Nome popularmente dado às reformas estruturais propostas no governo de João Goulart, no qual incluíam os setores: educacional, fiscal, político e agrário. O início das reformas de base pode ser atribuído ao governo de Juscelino Kubitschek, onde Partido Trabalhista Brasileiro (PTB) começou a discutir um conjunto de propostas que buscava transformar as estruturas econômicas, sociais e políticas a fim de propor tentativas de superação ao subdesenvolvimento, reduzindo as desigualdades sociais no Brasil. Ainda na década de 50, a definição dessas medidas, ainda não havia sido posta em prática. Com a chegada do presidente João Goulart à presidência da República, em 1961, que as chamadas “reformas de base” transformaram-se em pautas centrais do novo governo e ganharam maior projeção. Fonte: SOUZA, André; COSTA, Cleber; CARVALHO, Lisiane. As reformas de base e o golpe de 64. Em *Debat: Rev.*, Florianópolis, n 3, p. 1-9, 2007.

O golpe neoliberal favoreceu a entrada de investidores estrangeiros e a instalação de empresas multinacionais. Octávio Ianni (1975) apontou que esse favorecimento ao capital estrangeiro não implicou apenas na ‘desnacionalização’ da economia como também implicou na internacionalização crescente da economia brasileira. O autor analisou 55 grupos econômicos com capital superior a Cr\$ 1 bilhão (em valores da época), entre eles, na faixa com capital entre um bilhão e quatro bilhões de cruzeiros 65% eram nacionais. Os grupos com capital superior a quatro bilhões de cruzeiros eram os estrangeiros que predominavam com 53%. Entre os grupos multibilionários 78% eram provenientes da indústria. Os nacionais com mais destaque vinham dos setores de exportação e importação, setor bancário e na indústria de bens não duráveis. Finalmente, quase dois terços dos grupos nacionais (62,5%) tinham algum tipo de associação com um grupo ou empresa estrangeira.

Eric Fassin (2019) entende que países como o Brasil e o Chile funcionam como um laboratório de experimentação do neoliberalismo. Ele observa que hoje muitas pautas morais que circundam esse regime econômico caminham junto a questões de raça e sexo, todas aliadas a uma ética conservadora própria ao mercado. O Brasil, para o autor, serve também como um laboratório sexual do neoliberalismo, uma vez as questões interseccionais atravessaram o conteúdo dos discursos e as políticas institucionais. Questões de ordem misógina, racista e homofóbicas são (e foram) mais evidentes nesse contexto. Para também indicar caminhos para demonstrar que esse “laboratório sexual” do neoliberalismo estava também presente desde a década de 70, procuro mostrar como se redesenharam estratégias de implementação de uma economia de gênero e raça “nacionais”, intrinsecamente morais. Esse regime econômico permitiu regular novas estratégias de representação sobre sexo, raça, corpo, classe e beleza, que foram nacionalizadas a fim de negociar com o neoliberalismo a celebração do homem branco, junto a valores conservadores colocando-o no topo de prioridades desse regime de poder.

Além das já conhecidas medidas tradicionalmente neoliberais adotadas através do golpe, uma nova face do projeto do capital ganhou uma enorme dimensão no Brasil, transformando-o numa oficina prática de difusão sexual: a farmacopornografia, regime econômico que incorpora a biotecnologia através da pornografia como cultura de massa, a reconstrução corporal e biosintética como estratégia de subjetivação do poder. Por isso, esse trabalho invariavelmente discute também as estratégias de implementação do regime farmacopornográfico que promoveu novos sujeitos consumidores atravessados por

convenções de gênero, de raça, de sexo e de classe. Através do nanopoder biomédico, passou-se a produzir uma nova rede de sentidos e afetos que emergiram junto ao consumo, à indústria cultural e ao entretenimento. Essa transformação profunda na estrutura do capital internacional produziu novas formas de subjetividade, uma vez que se alteraram também o registro, a difusão midiática e a multiplicação de dispositivos e aparatos técnicos que fortaleciam o sistema de imagens. Portanto, a farmacopornografia só pôde ser efetivamente implementada à medida que se fortaleciam também as tecnologias de representação através da indústria cultural. A bunda foi diretamente afetada por essas formas de poder visto que elas influenciaram diretamente a produção da subjetividade feminina através da vigilância estética, inspirada pelos novos modelos de reconstrução corporal e de pornografia.

Desta maneira, para tirar os nós que circundam a relação entre bunda e nacionalidade, especialmente nos anos 70, é preciso entender como se estrutura essa nova economia de gênero, oriunda do capitalismo farmacopornográfico que buscava eleger novos personagens, para promover imaginários morais sobre o Brasil. O que é interessante é que tudo isso acontece junto a um regime autoritário, que centralizou as ações culturais através de um projeto de integração nacional.

A farmacopornografia “brasileira” ganhou muita evidência durante a ditadura civil-militar, onde os regimes de controle do corpo estiveram alinhados a modelos tradicionais de espacialização do poder. Essa emergente forma do capitalismo exerceu no corpo sua força de consumo no mercado liberal. Era também através do corpo que se podiam ver evidenciadas disputas de poder, regimes de dominação e estratégias de vigilância. O corpo e sua materialidade sexual, racial e estética passaram a incorporar as tecnologias de poder efetivamente dispostas a torná-los uma engrenagem em um modo de produção que os inventava.

Por se tratar de uma ditadura do cone sul, a farmacopornografia no Brasil encontrava novas problemáticas que lhe atravessavam. Uma pornotopia<sup>23</sup> (PRECIADO, 2010, p.120) tem como exercício principal a converção de formas anteriores de consumo sexual que eram designadas a espaços privados como bordéis, transformando-as em

---

<sup>23</sup> A definição de pornotopia é: “(...) *capacidad de establecer relaciones singulares entre espacio, sexualidad, placer y tecnología (audiovisual, bioquímica, etc.), alterando las convenciones sexuales o de género y produciendo la subjetividad sexual como un derivado de sus operaciones espaciales*” (PRECIADO, 2010, p. 120).

representação e consumo visual. Enquanto a pornotopia da Revista *Playboy* criava novos códigos de tecnologia, de interioridade, de prazer e de consumo, a fim de subjetivar uma nova masculinidade proveniente do pós-guerra, a pornotopia brasileira foi explorada para reelaboração de uma economia de gênero, onde se colocavam em jogo códigos de brasilidade associados a espaço, sexualidade, pornografia e reconstrução corporal.

O sistema de representação nacional da época recriava as utopias sexuais tropicais em um regime de espacialização pública do espaço carioca. Isso reforçava estruturas de poder incorporadas através práticas sociais por meio das diferenças de raça, de gênero e de classe, que interferiram diretamente na disseminação de signos, de imagens e de produtos.

A experiência sexual oriunda das tecnologias de representação acionava, em relação à imagem da brasileira, um status de “natureza” mesmo que o corpo representado fosse artificialmente fabricado pelo biocapitalismo. A erótica colonial e suas fantasias sobre “terras desconhecidas” foram reelaboradas como estratégias de representação que por um lado reiteravam estruturas de dominação de gênero interessantes ao poder e, por outro, buscavam reposicionar o Brasil simbolicamente nas cartografias do mundo.

A bunda foi celebrada como subproduto<sup>24</sup> nacional nos anos 70 usando muitos artifícios discursivos e reinventando as ficções sexuais amparadas em um sistema referencial colonial erótico. A “natureza selvagem”, o corpo, a raça, o “instinto hiperssexual” da brasileira mobilizaram e fizeram render dólares, euros, todos os tipos de moedas nacionais, gerando emprego, renda, a circulação de uma economia sexual, de

---

<sup>24</sup> Para subproduto considero um produto que provém de outro, que é derivado de outro. Na natureza encontramos, por exemplo, o petróleo é basicamente um composto orgânico constituído por carbono e hidrogênio. Uma vez obtido por um mecanismo de bombeamento, o petróleo é transportado por meio de oleoduto às refinarias a fim de obter combustíveis e lubrificantes. No entanto, além dos combustíveis e lubrificantes, há uma vasta gama de subprodutos que provém do petróleo, como plásticos para embalagens, objetos feitos de acrílico ou polímeros, pigmentos para tintas, detergentes, alguns fertilizantes, loção após barba, cremes hidratantes, cremes para o cabelo etc. Nessa pesquisa trabalho um nível mais abstrato que o “petróleo”, por isso a ideia é pensar em relação a formação de imaginários e sistemas de representação, ou seja, num nível de desmaterialização, o que não significa que não exista comercialização. O turismo, por exemplo, é a comercialização e materialização de imaginários sobre espaços. Aqui ser ou não subproduto é posicional, ele pode variar numa teia de significados, artefatos e signos que muitas vezes são materializados. Por isso, antes de ser um produto em si, a bunda muitas vezes é uma desmaterialização, um produto virtual que irá servir aos diferentes mercados e seus estilos de vida forjados pelo marketing. Outras vezes a tanga é o produto em questão e a bunda vai ser um subproduto porque nas representações e imagens vai haver uma menção indireta, ou seja, ao comprar o biquíni, você também compra um imaginário sobre o corpo, sobre a praia, etc. No entanto, essa posição pode mudar, por exemplo, no caso da cirurgia plástica “bumbum brasileiro” que não é propriamente um produto derivado, mas um produto original, já que se compra especificamente uma representação estética e uma materialização sobre aquele corpo imaginado.

trocas entre afeto, dinheiro e prazer no Brasil. Nos anos 70, o conglomerado Estado-mercado-mídia com a ascensão da pornografia como cultura de massa e o colonialismo econômico<sup>25</sup> brasileiro junto à promoção da sexualidade como “missão” nacional<sup>26</sup>, permitiram a consolidação de uma série de produtos, de serviços e de mercados, associados ao corpo, ao sexo e à beleza. A bunda foi o subproduto de muitos deles. De modo a produzir referências estéticas e visualidades que eram tampouco vividas não apenas como uma expressão do corpo, mas especialmente através de uma “linguagem”. A sistematização e comercialização dessas visualidades e produtos conduziram a uma cultura visual<sup>27</sup> que negociou representações, práticas sociais, históricas e encontraram força e sentido como emblema do capitalismo masturbatório (PRECIADO, 2010, p. 55) dos anos 70 e 80. Elas ressoaram nas políticas de turismo nacional, especialmente implementadas através da EMBRATUR (Empresa Brasileira de Turismo), estimuladas pelo Plano Nacional de Cultura e aliadas ao mercado audiovisual. Esses elementos consolidaram uma economia visual que implementou um complexo sistema de representação pornô-midiático-turístico com: shows, clubes, motéis, agências de viagens, vídeos, programas de televisão, moda praia e turismo sexual, que permitiram a estabilização da bunda enquanto metáfora, subproduto e modelo de consumo visual transnacional.

A bunda não é simplesmente uma parte do corpo, mas uma parte do imaginário sobre o Brasil. Na segunda metade do século XX, ela também foi associada a um espaço geográfico encenado por meio da natureza selvagem dos morros e mares, à arquitetura

---

<sup>25</sup> A definição está pautada especialmente em dois conceitos, o primeiro é sobre o endividamento público através de fundos internacionais a fim de “*use the debt to keep the nation(s) under their control*” e o segundo, se trata da capitalização que ocorre em países do sul em função do controle político que exerceram no período, de 1960 -70, impondo líderes que estivessem alinhados às grandes potências ideologicamente “*They make excessive profits resulting from the high interest rates attached to this debt*” (GARFOLO; HUILLER, 2014). Fonte: Garfola, Blaine T.; LHuillier, Barbara: *Economic Colonialism: The New Empire Building of the 21st Century*. Academy of Business Journal. 2014, Vol. 1, p. 48-55. 8p.

<sup>26</sup> Aqui me refiro especificamente a política visual instaurada nos anos 70 que vai capitalizar o sexo como parte da “identidade nacional”.

<sup>27</sup> Cultura visual é para Irit Rogoff (2002 p.24) um campo de estudos “*cross-disciplinary*” em relação à imagem, o que permite entender o foco dos estudos no mundo visual: “*producing meanings, establishing and maintaining aesthetic values, gender stereotypes and power relations within culture*” (idem). Isso indica que em certo nível entende-se que o fato de ser um campo de estudos diverso possibilita entender os modos como significados culturais são constituídos, ao mesmo tempo abrindo as portas para uma gama de análises e compreensões sobre o áudio, o espaço, e as dinâmicas psíquicas que envolvem o espectador. Permitindo intertextualidades entre imagens, sons e delimitações espaciais, conduzindo a camadas de leituras sobre sentidos e subjetividades e suas interpelações com a TV, propaganda, artes, arquitetura ou eventos urbanos.

curvilínea de Niemeyer,<sup>28</sup> ao paraíso sexo-tropical transformado em cidade, ao Pão de Açúcar, à beleza, à raça e à ascensão social, igualmente, às tecnologias, à ficção erótica da “mulher brasileira”, aos hormônios, às cirurgias e etc. A bunda se converteu em uma plataforma de difusão midiática, em um signo e em um subproduto na era da tecnologia da cultura popular de massa no Brasil, uma vez que se criou um sistema de representação, mas não só isso, se estabeleceu também uma série de práticas sociais e rituais que celebraram e inscreveram a bunda como um modelo de beleza, de nacionalidade e de consumo.

Frente a todos esses aparatos tecnológicos, midiáticos, artísticos e estéticos que ascenderam junto à economia do espetáculo<sup>29</sup> (DEBORD, 1997, p.13), a bunda reforçou novas produções de sentido e subjetividade que eram próprias das transformações culturais do Brasil nos anos posteriores a 1960. Enquanto os movimentos feministas ascendiam, junto às lutas da esquerda e as demandas LGBTQIA+, o avanço das masculinidades militarizadas no Brasil produziu uma ideologia moral que reconstruiu a economia sexo-colonial baseada numa ideia biológica de natureza (mesmo que essa “natureza” fosse fabricada). O enaltecimento do corpo nacional revelava a “natureza” que era recriada para projetar regulações sobre a “espécie brasileira” e seus avanços biológicos e pós-eugênicos através de sexo, de raça, de geração e de classe. Esse corpo seguiu um fluxo contínuo de redes de produção de sentido e agenciamentos no qual ele desmaterializou enquanto representação e se rematerializou em produtos, em imagens, em geografias e em arquiteturas.

Quando fiz meu trabalho de campo na EMBRATUR, em julho de 2017, passei semanas vendo uma enorme repetição nas abordagens das imagens. Muita seminudez, praia, promessas de sexo e claro, muita bunda, durante mais ou menos vinte anos, os dispositivos de poder faturaram muito dinheiro com a invenção de um “Império Sexual”. A ideia era bem clara: venha para o Brasil, aqui existe sexo fácil! Além disso, tínhamos a melhor representação desse lugar onde suas fantasias, desejos e obsessões poderiam ser realizados: o Carnaval. Ser o paraíso do sexo era claramente uma estratégia das políticas

---

<sup>28</sup> Niemeyer fala sobre a relação entre sua obra e a inspiração no corpo feminino no documentário chamado “A vida é um sopro”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=t2US3GigAF4> Acesso dia 24 de junho de 2018.

<sup>29</sup> O conceito vem de Sociedade do Espetáculo de Guy Debord: “Toda a vida das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se apresenta como uma imensa acumulação de espetáculos. Tudo o que era vivido diretamente tornou-se representação” (DEBORD, 1997, p.13).

de turismo, mas percebia, ao mesmo tempo, que era algo maior que isso, havia ali também a negociação de códigos de brasilidade assentados sobre uma economia de gênero que traçava limites no que era ser a mulher brasileira ou o homem brasileiro. Posso dizer o mesmo a respeito da Revista Manchete. Havia uma recorrência na produção de discursos, do que era dito através das imagens e isso ia para além de um alinhamento editorial ou ideológico. Percebi que havia novos mercados, novos produtos que emergiam dando forma a um sistema de representação que estava presente no turismo, nas mídias e na vida cotidiana. Existia ali, um novo jeito de estar no mundo, de viver o corpo, a sexualidade e o consumo. Enquanto nos países do Sul vivia-se a experiência do neocolonialismo, no mesmo período, o Brasil e as políticas de consumo visual passaram a reforçar e resignificar discursos coloniais sobre sexualidade como parte das disputas e jogos de poder do colonialismo econômico (operando com novos códigos).

Para tirar retirar as camadas discursivas dessa cultura visual passei a olhar para as visualidades, para os sons, para as tecnologias e para a arte em geral, próprias de um novo modo em que se estruturou o capital e o sexo. A capacidade de estabelecer interpretações às imagens permite que se criem imaginários sobre essas visualidades. Appadurai (1996) define o que é imaginação dizendo que sua função na era da globalização é resultado de “*detrterritorialised viewers*” e da “*electronic media*”:

“(…) *The world we live in today is characterized by a new role for the imagination in social life. To grasp this new role, we need to bring together the old ideas of images, especially mechanically produced images (in the Frankfurt School sense); the idea of the imagined community (in Anderson’s sense); and the French idea of the imaginary (imaginaire) as a constructed landscape of collective aspirations (...)*” (APPADURAI, 1996, p. 31)

O que se entende a partir do autor é que o lugar da mídia procura rematerializar o senso de pertencimento nacional com o Estado-Nação através da imaginação, a fim de consolidar “*constructed landscape of collective aspirations*”. Ao rematerializar as representações através da imaginação se formam um campo organizado de práticas sociais e uma forma de negociação entre indivíduos e campos de possibilidades local e globalmente definidos (ISSA, 2011, p. 12). O que Appadurai nos evocar a entender é uma dimensão da nação moderna: a territorialidade. Ao reconhecer que a nação é algo imaginado, o autor igualmente reconhece uma crítica possível a essa idéia: é a imaginação nos conduzirá para além da nação. Portanto, Appadurai reconhece o trabalho crítico de

imaginação que reconhece a dificuldade em construir geografias morais "pós-soberanas" (1997, p. 33).

Para sistematizar esse conjunto de imaginários morais, comportamentos e imagens, os dispositivos de poder se utilizam da cidade do Rio de Janeiro (especialmente a Zona Sul) como signo operador das mudanças neoliberais no contexto brasileiro. O Rio de Janeiro era encarado historicamente como um grande pólo de difusão de cultura do país, especialmente porque disseminou um modo de vida burguês eminentemente urbano e códigos de civilidade importados da Europa, como mostra Pereira de Queiroz (1973). Apesar da modernização de outras cidades do país, o estilo de vida erótico do Rio de Janeiro correspondia a manutenção de imaginários pornográficos que foram nutridos ao longo da história, sustentando uma rede de imagens que pretendia organizar enunciados e práticas sociais sobre o Brasil.

A função do Rio de Janeiro para regime era central. A EMBRATUR, por exemplo, priorizou o Rio nas suas estratégias de promoção do turismo e com o passar dos anos passou a dar visibilidade para outras regiões, mas efetivamente sem nunca deixar de colocá-lo como o grande produto nacional. Mais do que isso, quando a EMBRATUR passou a comercializar outras regiões do Brasil, como Fortaleza ou Natal, reproduziu semioticamente um sistema simbólico e uma economia de gênero muito semelhantes à sua matriz operadora. Frente a importância que a cidade tinha para o Estado, ele foi negociado como um grande signo promotor de verdades sobre o Brasil. As práticas e enunciados sistematicamente figuravam o Rio com uma certa homogeneidade nos significados compartilhados que lhe conduzia também a uma regularidade nas estratégias de visibilidade discursiva o que lhe garantiu o estatuto de “dispositivo de nacionalidade” (ALBUQUERQUER JR., *op. cit*)

Para a ditadura civil-militar, o Rio de Janeiro foi um laboratório midiático, muito mais do que um espaço meramente simbólico, onde estrategicamente se territorializava, disseminava, comunicava e capitalizava a subjetividade que era criada através de técnicas visuais de visibilidade, controle, apagamento e produção de prazer. O mesmo espaço onde se conviviam uma série de desigualdades sociais transformou o consumo visual da Zona sul e do Carnaval em uma máquina erótica pop, atravessada pela semi nudez e pela promiscuidade sexual. Assim, se projetava a vida urbana carioca a uma série de comportamentos públicos (ir a praia, festejar o Carnaval, encontrar amigos, paquerar,

etc.) atravessados por imaginários morais a respeito de sexo. O Rio de Janeiro implementava um novo olhar para o corpo nacional feminino que era regulado pela estrutura perceptiva oriunda do conglomerado mídia-turismo. A consolidação de um *brazilian way of life* significava um regime de espacialização do controle do corpo através da utopia local da cidade do Rio de Janeiro.

O Rio de Janeiro e sua cultura pornográfica era vendido como uma pornotopia que parecia transgredir a própria sexualidade brasileira, num período onde a censura e o controle do sexo estavam fortemente munido de códigos e regras. Na verdade, essa economia visual era gestada para simular uma suposta abertura democrática, enquanto o Rio de Janeiro era efetivamente monitorado pelos seus sistemas de inteligência e censura. Essas representações pretendiam conferir ao Rio de Janeiro uma ilusão visual que convidava homens de todo o mundo para desfrutar os benefícios do sexo acessível. Se tratava, então, de um espaço midiaticamente construído para ser consumido como um filme, cujos personagens anônimos ali presentes no sistema visual, deveriam cumprir a função de teatralizar modelos performativos de gênero, de sexo e de raça.

O cenário dessa narrativa eram os espaços “naturais” (praias, ou natureza), mas também o cenário urbano em geral, majoritariamente público, onde eram aprofundados imaginários sobre a natureza (biológica e geográfica) e o desenvolvimento urbano e tecnológico, onde somente os mais privilegiados poderiam acessar com o fim de se divertir. Certamente, a sugestão do sistema de representação era o de simular que havia mulheres disponíveis em todos os cantos da cidade, enquanto de fato só referia-se especificamente a Zona Sul. O espaço sexual do Rio de Janeiro, midiaticamente produzido e consumido tinha uma função altamente disciplinária onde a cidade virtualmente sexual traduzia novos códigos para uma economia de gênero que conectava corpo e tecnologia.

Um exemplo da relação entre técnicas de informação e corpo foi apresentado na Figura 1.1, onde vemos dois anúncios do carro Ipanema. No primeiro (Figura 1.1 A), o anúncio assegura que Ipanema é o carro “com a ousadia de ser mais”. Lançado em 1990, a proposta de marketing do Ipanema era promover o grande espaço no bagageiro, o porta malas traseiro era maior do que os carros da mesma categoria, chamando-o de “perfil traseiro revolucionário”. Não só o espaço do carro era um atributo negociado como uma vantagem associada ao produto, mas o design inovador “perfil revolucionário traseiro”.

Na imagem 1.1 B Ipanema Sol, um lançamento de 1993, foi retratado sob um guarda-sol na areia de uma praia, simulando o ato de bronzear-se deitado, o slogan diz: “Kadett Ipanema Sol, já vem bronzeado de fábrica”. A ausência da materialização de um corpo nas imagens não significa que não possa ser acionada uma leitura que atribui sentido a ele. Assim como mostra Iara Beleli (2007, p. 194), uma das táticas de ação da publicidade é, através das experiências cotidianas, promoverem uma série de identificações com o consumidor. O corpo na propaganda provoca a pensar sobre os modelos regulatórios que estão sendo negociados e suas possíveis conexões entre gênero e suas interssecionalidades. O ícone cultural da Garota de Ipanema (música inspirada na ficção erótica da praia carioca com lindas garotas bronzeadas de biquini, requebrando os quadris em direção ao mar) servia como um modelo regulatório que condicionava uma série de elementos sobre beleza, raça, classe, gênero e sexo. Criada na década de 60, a música Garota de Ipanema foi um novo marco para os modelos de beleza, uma vez que trazia novos elementos para a interpretação do corpo nacional. No ano de lançamento do carro Ipanema, notava-se que essa economia visual que conectava corpo, tecnologia e cidade já estava consolidada.

Para acessar a relação entre “traseiro revolucionário”, característica diferencial atribuída ao carro e o nome Ipanema, se aciona a praia carioca. A questão é que para acionar Ipanema e produzir sentido para “traseiro revolucionário” é preciso acessar outro sistema referencial, produzido a partir da consolidação de um imaginário sobre a praia em si e a partir dele, encontrar o significado atribuído a “traseiro revolucionário”. O carro, portanto, substituíria o corpo feminino de costas, fabricando a cor (morenidades), transformando um corpo branco em bronzeado (para ser negociado nos espaços de sociabilidade). Já o nome do carro tinha um apelo que condicionava todos esses elementos a um espaço específico, Ipanema, onde sugeria também um recorte de classe social que mirava as elites e classes médias urbanas.



Figura A



Figura B

**Figura 1.1** – Anúncio de lançamento do Kadett. Na Imagem A: o lançamento do Kadett Ipanema em 1990, que se refere as “linhas revolucionárias”. Na imagem B: Ipanema Sol lançado em 1993. Sistema referencial baseado em critérios sobre espaço, nacionalidade, gênero e raça. Fonte: Site Propaganda de Carros. Disponível em: <http://www.propagandasdecarrs.com.br/buscar.php?s=ipanema> (Acesso dia 04 de abril de 2019).

O bronzado ocupa uma posição privilegiada na hierarquia das praias cariocas, como mostra a etnografia de Patricia Farias (2002), o tom acobreado do carro que faz referência mais favoravelmente a branquitude foi central na composição estética performatizada através do novo tipo nacional que emergiu junto à ascensão das classes médias urbanas e à consolidação de um sistema de representação branco. A intenção da imagem talvez não fosse diretamente atrair o desejo sexual dos leitores, mas sobretudo, buscou acionar uma dimensão erótica das práticas de consumo que operou com um significante de gênero, que fica mais claro porque acionou um imaginário próprio ao universo da masculinidade. O contexto urbano do bairro de Ipanema e o sentido atribuído ao estilo de vida da Zona Sul carioca, davam à imagem um recorte de classe e de geração também, já que essa associação estava mais acessível ao consumo visual de um público adulto, porém jovem e conectado com a sociabilidade e lazer na praia. E, finalmente, o “traseiro revolucionário”, que afinal diferencia a Ipanema de um Kadett regular pelo espaço do porta malas, faz alusão a bunda feminina, deitada sobre as areias da praia, onde reafirma uma economia visual que inscreveu o corpo na cidade e a cidade no corpo, unindo tecnologia, consumo, gênero, sexo e espaço-geográfico.

Mas o que está também implicado no uso da bunda como parte central dessa economia visual foi a recolonização de algumas normas de gênero a partir de uma disputa semiótica<sup>30</sup> que se efetivou através da tecnologia, da arquitetura, do turismo e do consumo. Foi por meio de uma ideologia moral, onde a bunda teve um papel de tradução, que os dispositivos de poder estabeleceram uma relação entre feminilidade e natureza que foi anteriormente convencionada (no período colonial).

O que está por trás da ideologia moral brasileira que surgiu após a década de 60 era uma ficção erótica sobre um Brasil hipersexual cuja ideia central foi a gestão do sexo e da raça associados à natureza, entendido como fundamento biológico inerente ao corpo. Desde o período colonial a imagem nacional acionada pelos dispositivos de poder negociou o corpo, o gênero e a sexualidade como fundadores de uma sociedade mestiça. Dentro dessa narrativa, sexo e raça eram categorias centrais na formação de um sistema de representação e práticas sociais que hipersexualizaram a mulher da colônia, através de fantasias e de obsessões que eram próprias às relações de poder e de gênero, consumidas pelo colonialismo. Dentro dessa relação, os povos do Hemisfério Norte exerceram seu poder através da relação binária entre natureza versus cultura. Nessa visão, os colonizadores incorporavam e significavam a elevação moral através do apelo à racionalidade, à produção “verdadeira” do conhecimento e ao domínio bélico, enquanto os povos do Hemisfério Sul experimentavam a vida sob a ideia de “natureza”, do instinto, da biologia e da precarização moral e sexual.

Já que a ideia de “raça” operou esses discursos, ainda que muitas vezes escondida de “identidade cultural”, é preciso discuti-la a partir do que muitas vezes a potencializou: a natureza. Na compreensão geral, cada “raça” suporta agrupar indivíduos essencialmente, ou biologicamente semelhantes entre si e diferentes daqueles de outras “raças” (CUNHA, 2000, p. 07). O fato é que tanto raça, gênero e sexo são conceitos sobre os quais a ideia de natureza muitas vezes é reforçada. Na relação binária entre natureza e cultura, a distinção entre os gêneros se apresenta como marca elementar da alteridade

---

<sup>30</sup> Para Ana Lucia Santana (on-line) semiótica é a ciência que estuda os signos e todas as linguagens e acontecimentos culturais, entendendo-os como fenômenos produtores de significado. Esse campo de estudos opera com os conceitos ideias, estuda como estes mecanismos de significação se processam culturalmente. Ao contrário da linguística, a semiótica não reduz suas pesquisas ao campo verbal, expandindo-o para qualquer sistema de signos – Artes visuais, Música, Fotografia, Cinema, Moda, Gestos, Religião, entre outros. Por isso, a ideia de semiótica, ou de “universos semióticos” aqui é usada a fim de entender a produção de sentidos que podem ser lidas a partir de sistemas de signos, Fonte: SANTANA, Ana Lucia. Semiótica. <https://www.infoescola.com/filosofia/semiotica/> Acesso dia 24 de junho de 2019.

como lembra Françoise Heritier (1981). Para Maria Luiza Helborn (1994), a relação hierárquica entre os gêneros é produtora de uma ordem simbólica que condiciona as relações sociais. Assim, as desigualdades sexuais são constitutivas do social. Segundo Ella Shohat (2004), a categoria raça funciona como um marcador biológico que muitas vezes se relaciona às noções de espaço e cultura, nessa medida, se associa também com representações sobre o corpo, gênero e sexualidade com etnia e nacionalidade.

## **1.2. As fantasias coloniais e a capitalização da ideia de natureza**

Como indica Pedro de Andrade Alvim (2016), o conhecimento que se tem sobre a chegada dos primeiros viajantes só teria começado a circular nas Américas a partir das expedições científicas do século XVIII. O conhecimento e aporte teórico dos viajantes eram assentados nas bases do Renascimento, cujos olhares voltavam-se para as figuras humanas e para as paisagens: “um tipo de imagem da natureza que buscavam eram os acidentes naturais pitorescos, com montanhas, rios, variações topográficas e que podia guardar ainda elementos medievais”. Os viajantes colonizadores expressaram seus próprios imaginários na construção do conhecimento sobre o país a fim de justificar o projeto de dominação. Ele sinaliza para o fato da maioria das imagens produzidas em pinturas e gravuras são fantasias de pessoas que não estiveram aqui. Sem nunca ter saído de Paris, o naturalista francês George Buffon<sup>31</sup> escreveu sobre a fauna, a flora e o povo da América, apontando sua inferioridade e degenerescência.

A ideia de natureza é uma ideia intrinsecamente ligada à ideia de raça, de gênero e de classe. Os colonizadores tinham fantasias em relação à natureza associando a terra “virgem” que foi “descoberta”, “penetrada”, a ideia que atravessou as diferentes representações sobre essa utopia sexual pública pode ser explicada através do conceito de “pornotrópicos” (McCLINTOCK, op. cit. 43). As fantasias, os fetiches, as obsessões, as práticas sociais, as hierarquias de classe, o trabalho, a raça e o gênero colocaram o povo colonizado sob a erótica do alumbramento. Assim, os pornotrópicos de fato

---

<sup>31</sup> Antonelo Gerbi (1996) mostra que com Buffon e demais pesquisadores, o eurocentrismo afirmou-se como uma nova ciência da natureza, resumindo, a forma de saber que se tornaria a “biologia”, tal como campo de estudos. Mesmo nunca saindo de Paris, ele hierarquiza de tal forma a relação colonial que sugere que até os animais transportados aos países colônia eram menos inteligentes. Fonte: GERBI, Antonelo. O Novo Mundo: história de uma polêmica: 1700-1900. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

estabeleceram uma fantasia tropical, bem distante da realidade ecoando sobre as incertezas e inseguranças desses “Novos Mundos” e sobre os que habitavam por aqui. O fato é que esse imaginário se estabeleceu *a priori* e hierarquizou as relações entre colonizados e colonizadores, produzindo, por exemplo, distâncias entre as categorias de raça, de classe e de sexo.

No livro “O Capital”, Marx (2014) usou o termo “fetichismo da mercadoria” para falar a respeito da magia expressa como forma social central na economia industrial moderna. Já Freud (2016) no trabalho “Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidade”, em 1905, usou o termo “fetiche” colocando-o no campo das “perversões eróticas”. As “ciências dos homens” como o marxismo, a psicanálise e a filosofia inventaram a noção de fetiche primitivo. Anne McClintock interpreta que a religião, o dinheiro e a sexualidade foram arranjados em torno da ideia de “fetichismo racial”, uma vez que a imaginação moderna se deslocou para incorporar a noção de “primitivo”. Fazendo uma referência a Pietz, a autora indica que:

“(…) inventar o primitivo, a ideia de desvio na Europa passou a servir uma forma moderna de disciplina social. A invenção do fetichismo racial tornou-se central para o regime de vigilância sexual, enquanto o policiamento do fetichismo sexual passou a ser central para o policiamento das classes perigosas tanto na Europa como nas colônias. Povos colonizados eram vistos como desviantes sexuais, enquanto os desviantes de gênero eram vistos como desviantes raciais (...) Dessa maneira, o discurso imperial sobre fetichismo virou disciplina de contenção.” (MCCLINTOCK, op. cit., p. 272).

O fetichismo dos povos colonizados era frequente nas narrativas antropológicas e dos viajantes. Esses autores e autoras viam as religiões “fetichistas” como os primeiros estágios da evolução. Posteriormente, a expansão do comércio e dos interesses imperiais tornou o fetichismo um elemento central para o expansionismo. Frente à tradição pornotrópica, no qual as mulheres figuravam aberrações sexuais e humanoides de todo tipo eram conduzidas narrativas de viajantes que traziam às margens do Novo Mundo, fantasia e subjugação. O fetichismo implicado na situação do encontro e no “descobrimento” colonial foi um mapeamento da terra virgem que se deu através da analogia da cena sexual da origem. A ideia frequente da terra virgem era também a reiteração da ideia da terra vazia. Os exploradores quando atravessavam as perigosas fronteiras de mundos desconhecidos e imaginados, ritualmente tornavam femininas suas fronteiras e limites. Nas narrativas coloniais era bastante comum a erotização do espaço virgem, o que permitiu que o território fosse apropriado, sobretudo a ideia do

“esvaziamento” da terra colocou em questão a não propriedade dos povos que aqui habitaram, em relação aos direitos por territórios como populações originárias. Garantindo, portanto, que o homem branco mantivesse seu patrimônio, fosse pela fecundação sexual, fosse pela intervenção militar violentamente instaurada.

Assim, os relatos trouxeram elementos que atravessavam o mito do descobrimento, cartograficamente mapeada tal como o corpo e sexualidade de uma mulher, amparados sob a ideia de natureza. No artigo de Antônio Bispo (2015), observa-se que o relato de viajantes e naturalistas que vinham recolher e catalogar a diversidade da fauna e da flora, na maioria das vezes foram seduzidos por uma ideia de exotismo de uma natureza exuberante e encantadora onde morros, mares e oceanos eram tomados pelo delírio de uma ficção erótica sexo-tropical:

“(...) Sim, Pão de Açúcar, a êle! O guarda das portas da cidade e do seio dos mares, o monte por excelência do Rio de Janeiro. Um farol, sobre o qual não se escuta nem o ruído de freagens nem o barulho das orquestras ou o chorar das crianças. Uma ilha, suficientemente próxima para deixar perceber o respirar da cidade grande, e longe bastante para entregar-se a seu encanto romântico.” (BISPO, idem, on-line).

Uma das demonstrações dessa relação histórica foi incorporada como parte da narrativa nacional. Na década de 1960, o Estado financiou a criação da estátua chamada Guanabara Mitológica, criada por Remo Bernucci, um artista italiano que tinha obras espalhadas em praças, em embaixadas, em bancos e em repartições públicas, como o Supremo Tribunal Federal, a Câmara Municipal – Palácio Pedro Ernesto e em coleções particulares no Brasil e no mundo<sup>32</sup>. A obra retratava a relação entre a mulher brasileira e a natureza. Ao subirem o Pão de Açúcar, brasileiros e estrangeiros podiam contemplar a obra esculpida como celebração à representação do corpo nacional: cintura fina e quadris largos. A poesia de Cristóvão Leite de Castro retratou a obra mostrando a sinergia entre mulher e natureza:

A cabeleira, as florestas;

Os seios, as montanhas;

A cintura, as praias;

As saias, as águas do mar;

A silhueta, a graça da mulher carioca;

---

<sup>32</sup> Dados publicados pelo O Estado do Rio de Janeiro, OERJ, Leilão online com acervo de Remo Bernucci, Rio de Janeiro, OERJ, 23 de outubro de 2018. Disponível em: <https://oestadorj.com.br/leilao-online-com-acervo-de-tito-e-remo-bernucci/> Acesso dia 30 de abril de 2019.

Aos pés da estátua, a Íbis. (BISPO, 2015, on-line)



**Figura 1.2** – A escultura da Guanabara mitológica no Pão de Açúcar. Fonte: Google Imagens. Acesso dia 25/01/2020.

Diversas regiões do Rio de Janeiro foram sexualizadas, como mostra Bispo: a Tijuca, também foi representada como “altaneira e serena, seduzindo os homens com delírio verde, para Laranjeiras, ou Santa Teresa, que viveriam enciumadas a requestar o coração do Corcovado” (idem). Assim, o viajante e o *gringo* que buscavam penetrar nas terras nacionais em busca de todo tipo de aventura poderiam encontrar na exuberância da terra a fantasia sobre a mulher “(...) ao pregão alviçareiro que elle lança aos céos, o turista de outras terras accode pressuroso, avido por apreciar os encantos de que tanto ouviu falar” (idem).

No mapa do Brasil colonial de 1779, “Plano e Terreno da Cidade do Rio de Janeiro”, registrou-se uma cena de um encontro. A cartografia que indicava caminhos, abria os mares, aferia a terra servindo a mercadores, a reis, a navegadores e a piratas muito além de terrenos e espaços, revelava o domínio colonial em relação à raça, ao poder e à sexualidade. O que é interessante no mapa do Plano de Terreno do Rio de Janeiro é que através da narrativa colonial sobre o “encontro” de exploradores portugueses com povos nativos podem-se inferir várias questões que estão diretamente ligadas à sexualidade e à raça. As fantasias dos colonizadores e viajantes através das colônias seguiam uma longa tradição de fetichização e erotização. Durante muitos séculos África, Ásia e as Américas foram representadas (e vivenciadas nas práticas sociais) através das narrativas, das pinturas, das estórias, das cartografias e das figuras de mulheres enquanto estereótipos associados ao bizarro e aos exageros sexuais. As narrativas de viajantes foram carregadas de visões sobre monstruosidades: pênis gigantes, seres meio humanos meio animais, mulheres reproduzindo com animais gerando seres híbridos e etc.

O sentido da sexualização como grande mistério da “descoberta” estava na travessia das perigosas fronteiras pelos homens em mundos desconhecidos a fim de tornarem seus impasses e desafios ritualmente femininos. As figuras femininas eram encaradas através de fantasias em pontos de contatos, de fronteiras e de orifícios a serem disputados. Os cartógrafos, por exemplo, mencionavam nas cartas de navegação, a presença de ninfas e sereias, enquanto os exploradores nomeavam as terras a serem “descobertas”, ou seja, virgens.



**Figura 1.3** – Mapa de Plano e Terreno da Cidade do Rio de Janeiro 1779- visão geral – Fonte: Biblioteca Nacional. Acervo Digital. Acesso dia 22/05/2018.

No mapa do Rio de Janeiro<sup>33</sup> de 1779, descreveu-se uma cena de um “encontro” colonial como um encontro erótico. Em meio a minha busca por cartografias, especificamente esse mapa condensa algumas ideias atribuídas ao colonialismo. A libidinagem parecia aflorar quando a primeira vista se estabelecia o primeiro contato. É interessante notar que mesmo datando de 1779, período onde os primeiros contatos já haviam sido realizados há mais de 200 anos, a “descoberta” ou o “contato” ainda representavam uma narrativa mistificada por fantasias.

Anne McClintock mostra no livro *Couro Imperial*, como o tempo era representado nas imagens a partir dos espaços. Nas colônias as representações pictóricas da “conquista” estavam associadas a um tempo retrospectivo. Tratava-se de um tempo místico e rodeado de ideias associadas a “primitividade”, o que permitiu entender essas imagens como anacrônicas ao seu próprio momento histórico. A bússola colonial, objeto do saber europeu Imperial e masculino, apontava o seu norte para a invasão das terras cariocas, penetrando os territórios, tal como uma simbólica associação a fecundação da terra e resgate a construção heroica da masculinidade do homem europeu.

Nessa narrativa épica, a indígena seminua estendia sua mão direita, convidando-o à descoberta de novos prazeres. Suas armas, arcos e flechas estavam abaixados o que demonstrava submissão. Enquanto os exploradores incorporavam seus trajes aristocráticos e suas ferramentas civilizatórias (caravelas ao fundo), o corpo era ereto e altivo. Já a mulher da colônia se mostrava sentada e com o corpo levemente curvado para trás, como forma de medo. Enquanto as outras mulheres ao seu lado impunham armas abaixadas.

Na Figura 1.4, crianças (meninas) trazem oferendas, possivelmente riquezas, enquanto seres híbridos de mulher e onça, com formas humanoides, reforçavam as margens desse mundo novo de profunda ambivalência em relação ao homem europeu. Entre eles estava presente a figura de um padre ou representante religioso (Figura 1.5) que manifestava o desejo de civilizar aquele povoado sem limites éticos e morais, rodeados de animais peçonhentos dentre os quais se vê uma cobra. Ao mesmo tempo, no mapa, se via a figura de um homem, semelhante a representações artísticas de Deus, como criador, ele impunha uma arma civilizatória sobre as terras impuras e lascivas, ao

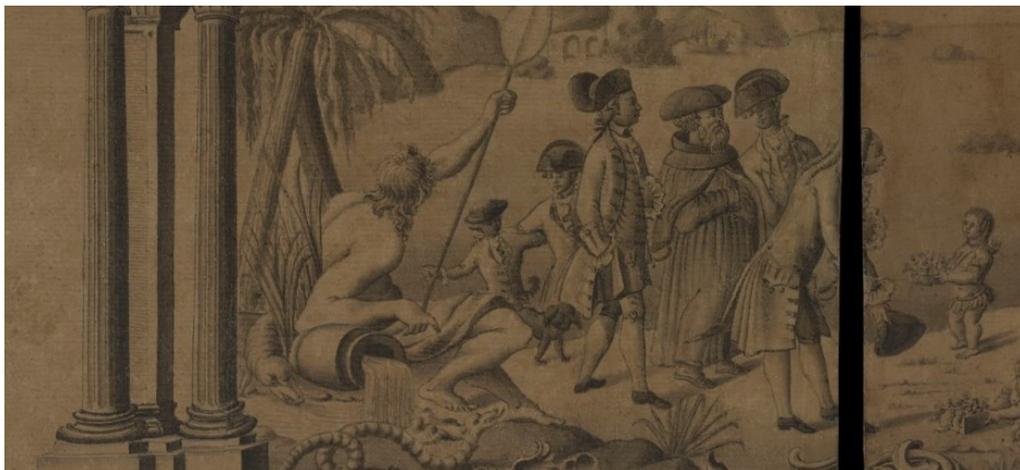
---

<sup>33</sup> Disponível no acervo online da Biblioteca Nacional [http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo\\_digital/div\\_cartografia/cart326105/cart326105.html](http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_cartografia/cart326105/cart326105.html) Acesso dia 22 de maio de 2018.

mesmo tempo em que podia frutificar a terra e semeá-la com suas sementes viris. A imagem dos jovens garotos (europeus) apontava para a sucessão do domínio imperial e transmissão da cultura europeia.



**Figura 1.4** – Recorte da parte inferior do mapa de Plano e Terreno da Cidade do Rio de Janeiro 1779. Animalização erótica raça e sexo-gênero. Fonte: Biblioteca Nacional. Acervo Digital.



**Figura 1.5** – Recorte da parte inferior do mapa de Plano e Terreno da Cidade do Rio de Janeiro 1779 (continuação da Figura 1.4). Europeus e a ordem masculina civilizatória. Fonte: Biblioteca Nacional. Acervo Digital.

O Brasil na figura das mulheres coloniais se mostrava nú e passivo, o que autorizava a conquista do território, uma vez que o feitiço dos mapas era um conhecimento constituído pelo saber europeu e legitimado pelo poder. Os espaços limiares, como por exemplo, a Ilha das Cobras, Ilha dos Ratos e Feiticeiras, revelavam lacunas no conhecimento onde eram passíveis de posse, uma vez que foram associadas à animalização e conseqüentemente ao feminino, entendidas como forças perigosas. A rosa dos ventos na Figura 1.3 mostrava o domínio imperial econômico e tecnológico, expandindo-se pelo território “descoberto” e ocupado. Ao passo que a posição do encontro no “sul” do mapa revelava a posição estratégica que o Brasil e outras “margens” ocupavam nesse mundo. Enquanto o Norte e suas teorias representavam o avanço intelectual e científico, a “geografia anatomizada do mundo” (PELUCIO, 2012 p. 132) permitia entender o Sul como o “cú do mundo”, como arquitetura do fracasso racional, da debilidade ética e moral e claro, da animalização dos corpos.

O Mapa do Plano do Terreno do Rio de Janeiro mesmo pretendendo mostrar e abrir caminhos em direção às riquezas, ou seja, ao lugar da produção econômica, revelava também o lugar da sexualidade das mulheres coloniais e dos conflitos raciais a partir da produção da diferença. De modo que raça e sexo não foram categorias menores quando se fala sobre os empreendimentos dos impérios nas colônias. Essas categorias foram essenciais para estruturar o próprio colonialismo. Cartografias implicam relações de comunicação e circulação de informações e interesses na medida em que faziam circular também “ideias” insuspeitas. Explorar esses mapas é também observar como se deu a espacialização da conquista e a territorialização de ambientes coloniais de práticas sociais, de atividades econômicas de sexo, de sexualidade, de raça e de classe.



**Figura 1.6** – A ideia de natureza está contida da geografia da cidade (Pão de Açúcar) onde está implícita sexualidade e o gênero mesmo mais recentemente, algumas associações persistem, como vemos na imagem. Fonte: RIO SAMBA E CARNAVAL, nº23, 1994.

Existem inúmeras reformulações e permanências na associação entre sexo, corpo, natureza, cartografias, territórios, espaços e etc. Na Figura 1.6, mais de duzentos anos depois, observamos o Complexo do Pão de Açúcar sendo retratado como a silhueta feminina de costas, onde as costas indicavam propriamente o Morro do Pão de Açúcar e a bunda e a genitália indicavam o Morro da Urca. Essa relação não era pontual assim como para os viajantes a natureza também se tornava sujeito de associações com sexo, especialmente porque o conceito de natureza implicava o sexo.

Como lembra Donna Haraway (1991), a ciência construiu a natureza como categoria a fim de facilitar o desenho de objetos naturais, incluindo a sociedade. Construindo a categoria de natureza, as ciências naturais impuseram seus limites na história e na formação do campo das ciências. A biologia moderna produziu teorias sobre o corpo e a sociedade como parte da máquina patriarcal capitalista e do mercado: “*the market for exchange, and both machine and market for reproduction*” (idem, p.44). O problema da invenção do conceito de natureza na biologia estava na construção e controle hierárquico que modelou o corpo humano com o sistema nervoso no topo das importâncias. O principal objetivo científico era uma teoria biológica de cooperação baseada no gerenciamento de hierarquias nas quais o que deveria ser administrado era o “instinto”, ou seja, a sexualidade. No topo da pirâmide da engenharia humana estava a

mente, que através dos campos de conhecimentos como a psicobiologia e a sociobiologia poderia racionalizar os excessos da competição sem mudar a estrutura da dominação.

### **1.3. Territorialização da sexualidade na cidade do Rio de Janeiro**

Se a ciência produz estruturas de dominação através da delimitação dos campos de estudos e da definição dos métodos e abordagens atravessados por noções de sexo e de raça, as cidades da mesma forma produzem imaginários atrelados às práticas sexuais. O espaço da cidade foi biopoliticamente gestado para demarcar fronteiras que poderiam ser cartografadas a partir de imagens que visibilizaram o corpo sadio, belo e consumível eroticamente a fim de apagar os corpos abjetos e implementar marcos de visibilidade sobre quais corpos deveriam transitar, com qual finalidade e aonde. Segundo Robert Park (1979, p.25), as cidades são fabricadas através de zonas morais que podem ser organizadas de acordo com a classificação social do espaço em que o erótico pode ser um critério de separação e hierarquização entre territórios da cidade. Nesse sentido, existe uma cartografia e uma geografia sexual que se inscreve entre os bairros da cidade e que ganha maior visibilidade na zona sul da cidade, como aponta Maria Luiza Heilborn (1999 p.99), que se manifesta por meio de significados associados ao cosmopolitismo ligado ao turismo. Nessa cartografia de desejos há espaços de sociabilidade nos quais a interação busca na sedução a finalidade da troca sexual.

As reformas urbanas que provocaram o deslocamento da região central do Rio de Janeiro para a zona sul (que foram implementadas desde o século XIX) se intensificam no século XX e ocorrem pela interação de três fatores, resultados de mudanças no comportamento cultural da população:

“(…) a valorização da praia, a política higienista da república, implementada pela reforma de Pereira Passos e a melhoria de acesso à região tanto pela abertura de caminhos e túneis quanto pela oferta de transporte coletivo que, em termos de zona sul, se refere às linhas de bonde.” (BRANDÃO; MARTINS, on-line, p.6).

As transformações na cidade que impuseram marcos de visibilidade e circulação a alguns corpos e regulavam o acesso e a representação para outros mostravam a passagem de um regime dominado pelas técnicas biopolíticas de governo em torno da

regulação da população, e conseqüentemente, em torno do nascimento da economia política segundo apresenta Vivian Ritter (2014, p. 119).

O Rio de Janeiro passava a ser considerado um espaço de circulação que precisava de ordenamento, eliminando os corpos que eram considerados perigosos, separando a boa circulação da má, maximizando a boa circulação e minimizando a má. Com as reformas urbanas, a higiene procurava no Rio de Janeiro iniciar uma série de transformações realizadas por Pereira Passos, que havia sido nomeado prefeito do Distrito Federal. Frente a essas mudanças ruas foram alargadas, cortiços foram destruídos e a população pobre foi removida de suas antigas moradias como mostra Jaime Benchimol (2003 p. 231).

Ao médico Oswaldo Cruz, coube a campanha de saneamento da cidade, que visava erradicar a febre amarela, a peste bubônica e a varíola. Com este intuito, em junho de 1904, o governo fez uma proposta de lei que tornava obrigatória a vacinação da população. A vigilância da cidade aumentava seu controle sob corpos indesejáveis: pessoas em situação de rua, malandros, criminosos, delinquentes e etc. A recente abolição da escravatura criminalizava os corpos pretos, dentre outras formas, através do crime da vadiagem fato este que enquadrava os sub-trabalhadores especialmente negros e pobres no artigo 399 do Código Penal de 1890.

A periculosidade da cidade em determinados espaços dificultava o comércio e a circulação de um mercado consumidor capitalizado e higienizado. A execução das reformas urbanas cariocas no início do século tratava, portanto, de planejar o acesso, essencialmente no que se refere ao consumo da cidade e seu comércio com o exterior. Traçavam-se as primeiras tentativas de tornar os territórios da cidade regulados a fim de garantir circulações de mercadorias pessoas.

Na década de 60, Carlos Lacerda, então governador do então Estado da Guanabara – que tinha como única cidade, o Rio de Janeiro – deu continuidade à política de regulação de acessos à cidade. As pessoas moradoras das favelas que eram distribuídas por áreas centrais da cidade passaram a ser realocadas em conjuntos habitacionais bem mais distantes do centro da cidade.

O mais célebre conjunto habitacional erguido por Lacerda está localizado no Bairro de Jacarepaguá e foi denominado de Cidade de Deus. Durante esse período, varias favelas foram eliminadas completamente, tal como a da Catacumba, onde hoje se localiza

um parque próximo a Lagoa Rodrigo de Freitas, e a do Esqueleto, no qual se localiza a UERJ, no Maracanã, como mostra Marcelo Burgos (2005, p.25).

No final da década de 60 e durante a década de 70, fora criada a Coordenação de Habitação de Interesse Social da Área Metropolitana do Grande Rio onde em documentos oficiais a favela era descrita como “espaço urbano deformado”. A continuidade da política higienista se fazia fortemente presente. Muitas outras favelas foram removidas como, por exemplo, na Praia do Pinto, próxima ao Leblon, onde havia uma favela que derivava de um antigo “Parque Proletário” de Vargas, comunidade que resistiu a remoções até o ano de 1969, quando a favela foi destruída após um incêndio de origem suspeita. Nesse espaço foi erguido um condomínio chamado Selva de Pedra.

Durante a década de 70, houve um crescimento econômico associado à industrialização o que permitiu que o aumento da desigualdade fosse tolerado na medida em que era percebido e discursivamente atribuído como um fenômeno passageiro e inevitável frente das novas necessidades de mão-de-obra e dos consequentes desequilíbrios no mercado de trabalho.

O resultado foi um crescimento substancial da desigualdade de renda, segundo afirma Sonia Rocha (2003). Junto a isso, crescia também a migração que era oriunda do êxodo rural. Dados mostram que desde 1970, a população rural brasileira reduzia em termos absolutos. Esta redução da população rural – primeiramente em termos relativos, depois em termos absolutos, ocorreu, num primeiro momento, como consequência dos movimentos migratórios e, posteriormente, à queda de fecundidade rural.

Por volta de 40% da população que vivia nas áreas rurais no começo dos anos 70 deixou o campo nesta década. O Sudeste aparecia também com números bastante relevantes: quase 4 milhões de habitantes deixaram o campo, o que corresponde a 30,9% da população rural do início da década, expandindo as áreas metropolitanas da própria região, então em franco crescimento. Desse modo, continuando até certamente o início dos anos 1980, o êxodo rural contribuiu para a expansão populacional das áreas metropolitanas, de acordo com relatórios divulgados pelo IPEA como analisa Ana Camarano e Ricardo Abramovay (1999).

Ao mesmo tempo em que a continuidade das políticas higienistas regulava a circulação e estabelecimento da população negra, migrante e pobre das favelas e espaços

da cidade, nos anos 60 e 70 os territórios das praias da Zona Sul caracterizavam e visibilizavam a ascensão econômica das elites urbanas, que poderiam experimentar o privilégio do lazer e da vida social a beira-mar.

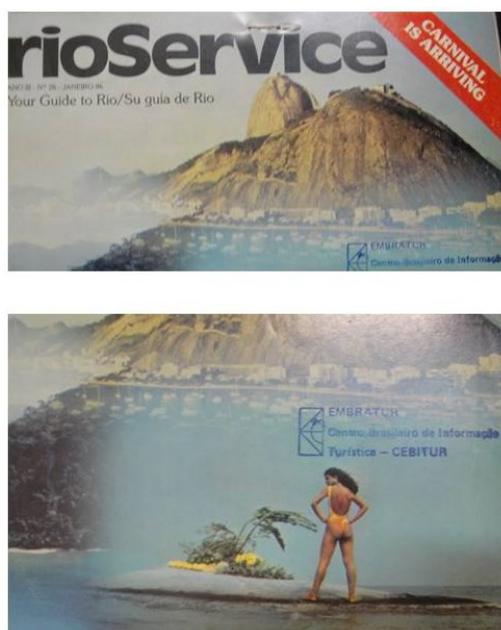
Com isso, a praia foi incorporada à cidade “como fruto da articulação dos empresários dos ramos de transporte e imobiliário com o Estado, favorecendo a ocupação da região [...] destinada a uma classe que tinha tempo para usufruir o lazer” (idem). O imaginário em relação às praias e à cartografia sexual que se instalou na cidade incorporava os desejos e as fantasias estimulados pelo crescimento da cidade à beira mar. Na sociedade carioca, caracterizada por uma cultura de consumo e de beleza, a praia assumiu a condição de “mito urbano” (ibidem). Por outro lado, a emergência de um setor imobiliário disposto a aproveitar as vantagens do espaço urbano “à beira mar” promoveu o desenvolvimento da cidade, que ficou reduzida entre as praias, montes e lagoas.

As classes médias da zona sul foram integradas ao espaço urbano e conseqüentemente às suas cartografias do desejo. Alguns de seus bairros como Leblon, Ipanema e Copacabana eram metáforas de um Brasil sexy e feminino, onde se evidenciava uma cultura erótica que era espetacular. A economia do espetáculo se fortaleceu junto à ascensão da indústria do entretenimento que passou a traduzir modos de organização social e do prazer que os subjetivava por meio da mediação da imagem como lembra Guy Debord (op.cit, p.12).

A “sociedade do espetáculo” foi o resultado e o projeto de um novo modo de produzir no capitalismo que veio junto à centralidade da imagem. A transformação do paradigma da imagem, com a invenção do cinema trouxe uma importante mudança conceitual. O consumo, a propaganda e o entretenimento não constituíram um modelo à parte do modo de produção, eles foram de fato o modelo hegemônico de vida. Debord ampliou sua lógica ao conjunto das atividades e relações do dia-a-dia, mostrando que as sociedades espetaculares fundiram a realidade e a imagem, reconfigurando-as através de uma linguagem de signos. Assim, a economia do espetáculo modelou um número crescente de imagens-objetos cujo fim era a própria reprodução do espetáculo.

Como vemos na Figura 1.7, o ato de se reapropriar de fantasias coloniais sobre sexo e raça (“natureza”), transformá-los em espetáculo nacional e simultaneamente em consumo de mercadorias “nacionais” foram próprios a esse tipo de economia visual. O que estava em jogo era a negociação de uma teatralização erótica nacional, era projetar

uma utopia pública e pornográfica na qual o homem branco heterossexual era o receptor principal das imagens. A masculinidade baseada no consumo construía na vida urbana suas próprias fantasias sexuais sobre a cidade e a circulação do prazer. A capitalização da “natureza” brasileira operou através do espaço, da geografia, do corpo, e da sua materialidade de gênero, de sexualidade e de raça, transformando-os em produtos nacionais.



**Figura 1.7** – Mais uma vez a ideia de gênero e de natureza se fundem através da associação do corpo da mulher junto a paisagem do Pão de Açúcar. A temporalidade da imagem remete a um tempo anterior ao da própria imagem. Fonte: *RIO SERVICE*, nº26, janeiro de 1986.

O ato de gestão e de controle da sexualidade se tornou alvo de disputas de regimes políticos uma vez que foram produtos de uma política visual de produção e de circulação de imagens carregadas de sentidos produzidos culturalmente. No período pós-64, o nacionalismo heterossexual através de sua tecnologia do poder dava continuidade à dinâmica de reprodução capitalista, dando sentido a um universo semiótico cujo pano de fundo era o controle da natureza.

O jogo de discursos, por mais que aparentemente fossem vazios de significados, era recheado de códigos operadores de sentidos, entre eles o de gênero, por exemplo. A excessiva busca pela racionalidade e pelo domínio das forças da natureza eram ideias

masculinistas sobre as quais o poder se transfundia. Vale lembrar as obras gigantescas<sup>34</sup> que foram executadas no governo civil-militar (nem sempre finalizadas e cercadas por denúncias de desvio de dinheiro) como a Ponte Rio Niterói, a Usina Hidrelétrica de Itaipu, as Usinas de Angra 1; 2 e 3, a Rodovia Perimetral Norte e a Rodovia Transamazônica. A grandeza da engenharia dessas obras e a centralidade delas enquanto importância estratégica de um modelo de gestão econômica ufanista, como lembra Napolitano (2014) revelavam também o teor semiótico do exercício do poder.

O lugar da cidade na narrativa nacional era regulador, portanto, buscava gerenciar imaginários sobre os corpos atravessados por marcos de visibilidade, administrando-os para propiciar que as pessoas e mercadorias pudessem atingir certo grau de eficiência. A representação do espaço da Zona Sul carioca junto a um modelo de corpo, de sexo, de classe e de raça revelava a preocupação do poder em figurar a circulação dos indivíduos enquanto espécie “nacional”, e, além disso, designava também ao homem branco fluxos de circulação cartografados na relação sexo-espaço.

Na reinvenção dessa ficção erótica nacional, que já não era a mesma do período colonial (embora mantivesse inúmeras continuidades), a produção de imagens teve uma característica em comum: o olhar “masculino” foi o sujeito “universal” e receptor das imagens<sup>35</sup>. Talvez por isso os personagens masculinos fossem bastante secundários nas representações enquanto que o corpo feminino protagonizava as imagens, especialmente através da ideia de exposição do corpo e/ou da nudez, mesmo que parcial.

---

<sup>34</sup> Informações extraídas de NAPOLITANO, Marcos. 1964: História do Regime Militar Brasileiro. São Paulo: Editora Contexto, 2014.

<sup>35</sup> Entendo que recepção do conteúdo pornográfico é irrestrita a sexo, a ideia aqui é pensar em relação as representações sobre os corpos femininos, que indicam também a existência de um que personagem masculino oposto e complementar. Por isso, esse consumidor masculino tem um papel central na reinvenção da brasilidade dos anos 70 e de 80, já que a orientação do Estado buscava garantir a permanência de um tipo de masculinidade o que para o regime influenciaria também a manutenção de enunciados sobre a teatralização da brasilidade, como veremos no capítulo 3.



**Figura 1.8** – Na imagem o personagem feminino é um panóptico da cidade pornotropical sob a economia do espetáculo: sexual e exótica. Fonte: RIO SAMBA E CARNAVAL, 1986, nº 15.

Na Figura 1.8, observamos a mulher como “criadora” da cidade do Rio de Janeiro, uma vigilante do hedonismo e da ferveção das noites cariocas, que despertavam ao som das batucadas do Carnaval. Na imagem, se percebe um exercício de elevação e sacralização da mulher brasileira a um patamar altíssimo de devoção, mas ainda como obra da criação, transcendente e inatingível. A imagem sugere uma dupla relação: a cidade é uma criação divina, assim como a mulher, criatura. No lugar do Cristo, ela de braços abertos, recebe, oferece e protege gringos, cariocas e insinua toda a sensualidade da “mulher brasileira”, enquanto imaginário do espaço da cidade tornada mulher. Se atribuir um sexo e uma natureza biologicamente fundada são atos performativos, a representação da cidade enquanto teatralização dessa dinâmica permitiu também que a criadora, se tornasse criatura, incorporando e subjetivando, identidades, construindo corporalidades, tecendo sentidos nas curvas do seu corpo, atravessadas por distâncias sociais de raça, classe e território, produzindo significados e agenciando o uso desse corpo nos espaços da cidade.

A bunda sugeria na imagem o que estava implícito: a nudez. Ela foi um símbolo público de uma cidade performatizada feminina. O biquíni fio-dental era um marco teatral no qual o corpo se desnudava ou se cobria. Como lembra Preciado, perucas, plumas, tecidos transparentes, armaduras, funcionam como uma “*arquitectura masturbatória, que al mismo tempo lo oculta y lo desvela, lo cubre y lo expone*” (op. cit. p. 76). Na imagem, a fantasia do Carnaval também era a fantasia erótica de fronteiras sexuais, transgredidas

no deslocamento e recriação de imaginários sobre os pornotrópicos, paraísos sexuais coloniais ou em performances de sedução e *strip-tease* em bordéis ou em espaços de entretenimento urbano.

#### 1.4. A pornografia e a teatralização da cidade

A teatralização da nudez pública pode revelar muito sobre uma domesticidade imaginada no interior da casa, como por exemplo, os limites do quarto, segundo mostrou Marcela Iacub (2008, p.13). O uso dos espaços e como a nudez pode ou não circular neles nos orienta a refletir sobre o que é definido como “pornografia” ou “obsceno” em determinada época. Essas ideias têm menos a ver com aquilo que se mostra e mais a ver com a regulação do uso do espaço público e como se ficciona a domesticidade e o corpo, que são elementos centrais na cultura burguesa. A ideia do debate sobre pornografia não é investiga-la aqui como um gênero ou objeto de estudo, mas sinalizá-la como instrumento de um sistema cultural.

Como sinaliza Jorge Leite Junior (2006, p. 32), a origem da palavra pornografia vem de pornógrafos derivado do grego que se refere a “escrita das prostitutas”, enquanto erotismo foi derivado de “erótico” (idem) e está associado ao deus Eros, que incorporava o amor e a paixão carnal. Apesar de ambas as ideias despertarem sentimentos, emoções e atitudes em relação ao sexo, elas revelam também uma separação própria ao imaginário Ocidental. A pornografia está muito mais relacionada a transformação da sexualidade em produto de consumo, está ligada a prostituição e é elaborada no sentido de dar excitação a práticas mais “imorais” e “desregradas”. Erotismo, por outro lado, está associado ao sexo mais sublime, romântico, espiritualizado e delicado. Em geral, a apropriação de um termo em relação a outro está muito mais relacionado a disputas de poder, que se estabelecem através da linguagem e legitimidade discursiva (que passam a ter em um ou outro momento histórico) do que a um estatuto de verdade etimológica<sup>36</sup>.

Porém, o desnudamento, que era um muro regulador entre público e privado, entre o moral e o imoral, foi bastante privilegiado como ferramenta oficial do Estado,

---

<sup>36</sup> Uso do termo pornografia aqui, portanto, busca identificar exatamente a transformação do corpo feminino (gênero e raça) como marketing transnacional num contexto de circulação de imaginários.

especialmente do regime civil-militar. Sobretudo porque a EMBRATUR, que foi a instituição oficial de construção da imagem nacional no exterior, usou o *soft porn*<sup>37</sup> na consolidação de imaginário morais sobre o Brasil<sup>38</sup>. Os filmes de pornochanchada, as novelas, os programas televisivos, as revistas como a Manchete e o próprio material de divulgação da EMBRATUR faziam uso contínuo da semi-nudez, da sugestão a situações que simulavam o encontro e o flerte, a potencialização de algumas partes do corpo como a bunda (geralmente em closes), a silhueta ou os seios (que nos anos 80, poderiam aparecer despídos também).



**Figura 1.9** – Ambas as imagens são parte do material oficial da EMBRATUR. Na imagem A, com o título “a maior atração” que se refere as mulheres “brasileiras”, onde observa-se inúmeras situações no topo da imagem que sugerem revelar as partes do corpo e pressupor encontro para consumo do sexo. Fonte: RIO, SAMBA E CARNAVAL nº2 1973. Na imagem B, de costas a câmera busca deslocar o olhar sobre a parte mais despida. Fonte: RIO SERVICE nº18, novembro, 1983. A imagem C refere-se ao risco de se assimilação da cultura carioca através do sexo. FONTE: RIO, SAMBA E CARNAVAL, nº4, 1975.

<sup>37</sup> *Soft porn* é a pornografia leve que fala, mostra e descreve o sexo, mas não de forma muito detalhada, deixando partes do corpo como os pênis ou vaginas muitas vezes escondidas. Geralmente, o *soft porn* exhibe a nudez como uma forma de insinuar o sexo, ou contextos sexuais.

<sup>38</sup> A ideia será desenvolvida no capítulo 3, onde discuto que se por um lado se apertavam os códigos de conduta, censura e tortura, por meio de políticas de terror, vigilância e inteligência tentando excluir a pornografia da vida cotidiana, por outro, havia um sistema de circulação de imagens *soft porn* que mostrava certo “afrouxamento” no que era permitido e acessível.

Apesar da ditadura civil-militar ter “oficializado” a pornografia no Brasil (RIBEIRO, SOUZA, 2016), a censura também era bastante evidente. Como sinaliza Gramsci (1978) de um lado temos a sociedade política como um conjunto de mecanismos nos quais a classe dominante mantém o controle da violência e repressão, tais como as formas armadas e policiais e a outra, a sociedade civil, como um conjunto de instituições responsável pela produção e difusão de valores simbólicos e ideologias (escola, partidos políticos, mídia, empresas, sindicatos, universidade, instituições de pesquisa, etc.).

Se a sociedade política teve o controle material dos aparelhos de coerção de Estado, a sociedade civil, por outro lado, operou através dos aparelhos privados de hegemonia. Esses últimos estavam engajados em ter consenso no processo de dominação e, como consequência, quiseram usar da força e violência do Estado para afirmarem suas posições. Enquanto produto da hegemonia cultural, consolidada pelos dispositivos de poder, o *soft porn* se tornou parte da cultura popular de massa, através da ampliação dos imaginários comercializados pela indústria da cultura no Brasil.

Os dispositivos culturais através da produção e circulação de imagens *soft porn* conduziram uma ideologia moral através do consumo visual. Com a ascensão das lutas feministas, dos movimentos LGBTQIA+, dos debates de esquerda e dos movimentos contraculturais eles acionaram um sistema de circulação e produção de imaginários morais que pretendiam naturalizar papéis de gênero e normalizar o corpo “*straight*”<sup>39</sup> (PRECIADO, 2003, on-line). O pensamento normatizador define e territorializa a boca, a vagina, o ânus e a bunda. Esse entendimento é também próprio do sistema capitalista de produção e da própria concepção da Biologia enquanto campo de estudos a serviço do capital (HARAWAY, 1991). A sexopolítica (PRECIADO, 2011, p. 12) é produto de uma divisão social do trabalho na qual cada parte do corpo tem a sua função. Assim, pensar *straight* é ligar a produção de identidades de gênero a partes do corpo, tais como as genitálias. Desse modo, o sexo-gênero tem um lugar central na política e nas formas de governar.

---

<sup>39</sup> O texto referenciado é: PRECIADO, Paul Beatriz. *Multitudes queer: notes pour une politique des «anormaux», Multitudes 12, printemps 2003* » 12. *Multitudes 12* : Spring 2003. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2003-2-page-17.htm> Acesso dia 01-02-2018.

As estratégicas políticas de ação dos dispositivos culturais implementaram, através do marketing sedutor e erótico da nudez, uma gestão do corpo *straight*<sup>40</sup> a fim de atrair os cidadãos-consumidores através da tecnologia e do consumo, aliado a circulação das mídias com a expansão do mercado de bens simbólicos. Essa política visual desenvolveu a pornografia até transforma-la em uma prática social, que fosse normatizadora e mercantilizável.

Essa política visual também foi aliada a um projeto “nacional”, uma vez que a ditadura civil-militar explorava o ideal de integração e valorização das instituições brasileiras mesmo que atendendo os objetivos do capital internacional, de modo que o nacionalismo cultural acionou a tecnologia e a gestão de imagens e símbolos como *modus operandi*, produzindo um sistema de representação e práticas sociais. As estratégias sexopolíticas dos dispositivos culturais consolidaram uma “estética do desnudamento”, que só poderia se efetivar porque se ressexualizou o espaço urbano, produzindo uma cultura visual. Esta campanha se fez através da valorização da pornografia como base do processo de “nacionalização” e capitalização do sexo. Para isso, transformou a “mulher brasileira” e sua bunda em categorias sexopolíticas, tornando a bunda em um potencial símbolo nacional sexualizado.

O desnudamento se tornou um espetáculo público para consumo. Na verdade, já havia uma tradição nacional na exploração comercial da nudez associada à nacionalidade. No século XIX com a ascensão de novos espaços de entretenimentos urbanos, especialmente na Europa, o corpo se tornou um atrativo ao espetáculo público em circos, em *freak shows*, em cafés, em cabarés, em exposições, em concertos etc. Surgiam os zoológicos humanos que exploravam as hierarquias coloniais. Ao mesmo tempo, impondo uma distância vertical sobre qual o homem europeu branco estaria no topo, como nos revela Anne McClintock (1995, p.68-69). A resposta foi direcionada ao corpo da mulher africana. No marketing internacional que fez circular e (re)produzir imaginários, a tradição das Exposições Universais<sup>41</sup> teve um papel fundamental na era pré-moderna na invenção das cartografias do mundo e suas verticalidades.

---

<sup>40</sup> A ideia é falar sobre a representação do corpo heterossexual como norma estética.

<sup>41</sup> As Exposições Universais, ou Feiras Mundiais, foram auto representações populares da elite industrial, no qual demonstravam a mudança nas relações comerciais do mercado mundial, do progresso visível e do início de um processo de auge econômico dos países industrializados tanto na Europa quanto nos Estados Unidos. Elas condensaram o que o século XIX definiu como modernidade: “o progresso construído sobre a ciência e a indústria; a liberdade entendida como livre mercado; o cosmopolitismo baseado na idéia de

### 1.5. “A Carioca” e a promoção de uma cultura erótica

Uma das primeiras estratégias de circulação da “estética do desnudamento” em relação à produção de imaginários nacionais foi a partir da promoção da “mulher brasileira” nas Exposições Universais. A utilização do erotismo como parte do fetichismo colonial nas Exposições Universais promovia também a glorificação dos cânones de beleza brasileiros frente aos europeus e estadunidenses. Na tradição das Exposições internacionais, cada país deveria levar sua própria riqueza, além do tabaco e do café, havia outro produto nacional que retratava bem a relação entre natureza exuberante e tropicalidade: pinturas de mulheres seminuas.

Como mostra Claudia de Oliveira (2012) em 1864, o pintor brasileiro Pedro Américo, bolsista do Imperador Pedro II na Europa, mandou para a Exposição Geral da Academia Imperial de Belas Artes a tela “A Carioca” (Figura 1.10). A tela foi vencedora da medalha de ouro e, conseqüentemente, Pedro Américo, como demonstração de agradecimento ao seu mecenas, decidiu presentear D. Pedro II com o quadro. Em vão. Inesperadamente a obra do artista foi recusada pelo Mordomo Mor da Casa Imperial, Paulo Barbosa, uma vez que a considerou muito licenciosa. Para Raul Mendes da Silva (s. d.), “A Carioca” se inseria nessas grandes temáticas tradicionais, incorporadas aos nus da história greco-romana, mitológica, bíblica ou orientalista.

---

que o conhecimento humano e a produção seriam transnacionais, objetivos e sem limites. ” Em geral as exposições ou feiras estiveram conectadas com festas e calendários nacionais; planejadas como um momento de aliança entre nações, acabaram fornecendo material simbólico para o culto da nação e para a construção dos nacionalismos que cresceram após a Primeira Guerra Mundial. Fonte: FGVQ CPDOC. Exposições Universais. Disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/anos20/CentenarioIndependencia/ExposicoesUniversais> Acesso dia 24/06/2019.



**Figura 1.10** – Imagem do quadro A Carioca enviada a Exposição da Filadélfia, junto à poesia de Sousândrade sobre suas coxas. Fonte: Arte do Século XIX - Mostra do Redescobrimento. Fundação Bienal de São Paulo, 2000.

Na Europa no início do século XIX, a cultura do romantismo se inspirava na figura feminina idealizada, ingênua e aparentemente deslocada do olhar sensual. A inspiração para a associação com o erotismo foi importada do orientalismo, ou seja, da percepção europeia do Oriente Médio, cuja compreensão etno-racial e sexual era considerada na Europa “lasciva, preguiçosa e hedonista” (idem). Por essa razão, as mulheres representadas por esse movimento artístico estavam na maioria das vezes nuas e frequentando banhos turcos ou vivendo em haréns. Além disso, o quadro de Pedro Américo não se opunha a política Imperial em relação às artes, pelo contrário, figurava a partir do enaltecimento a geografia local e a natureza, tanto no que tangia às formações “naturais” do ambiente físico do Brasil quanto no que reforçava um sentido biologizante a “natureza” feminina.

A pintura teve importância central durante a Exposição Nacional da Filadélfia. Em 1876, foram construídos mais de 200 edifícios novos no interior de um espaço de mais de quatro quilômetros de comprimento. No interior dos prédios os visitantes podiam

ver enormes máquinas a vapor em funcionamento, animais exóticos e objetos vindos de todo o mundo, totalizando 44 países expositores (SCHWARCZ, 1998). Juntamente com uma celebração do poder científico e industrial, um mundo já globalizado revelava-se, mostrando sua potência. Para se ter uma ideia, basta pensar que o edifício principal, uma elegante estrutura em ferro e vidro, tinha 580 metros de comprimento e cobria uma área de 81.000 metros quadrados. Nua, revelando quase todo o corpo, “A Carioca” era considerada pornográfica na época – uma vez que tinha só com um pano escondendo a púbis. O quadro pretendia expressar a erótica da mulher do Rio de Janeiro como metáfora do Brasil. Em meio à densa vegetação e com longos cabelos pretos, o Império brasileiro dava início a uma longa jornada rumo ao erotismo como espetáculo nacional. A indústria nacional que vendia a miscigenação tropical vendia também o prazer e o fetiche pornotropical.

No quadro chamado “A Carioca” (Figura 1.10) há uma representação de um corpo curvilíneo e voluptuoso, onde as curvas do corpo feminino encontram as curvas “naturais” do Rio Carioca<sup>42</sup>. O sentido da pintura, a meu ver, coloca em pauta um elemento que parece estar fora da obra. A inspiração no orientalismo inscreveu o quadro na diferença de sexo-gênero, classe e raça que ao incorporá-lo como parte do marketing das exposições se tornou também consumo visual através de um espetáculo nacional.

É interessante notar, que as exposições nacionais criavam imaginários por meio das mercadorias em espaços limiars já que não se sabia muito bem o que era de fato arte ou cultura, economia ou estética. A nova economia oriunda da imagem do Brasil das feiras não só pretendia introduzir novos signos do exótico como o café, o tabaco e o Imperador tropical, mas, sobretudo construir um sistema de representação pautado no pornográfico inscrito em sexo, gênero, sexualidade e raça.

A ideia de raça no quadro estava associada especialmente a uma representação orientalista da “Carioca”. Apesar do título da obra fazer alusão a um elemento nacional, a inspiração da obra vem do Orientalismo. É interessante notar que mesmo aparentemente dentro esfera da branquitude, a estética da obra remete a racialização árabe, uma vez que

---

<sup>42</sup> Segundo Oliveira o nome do quadro A Carioca faz referencia ao Aqueduto Carioca construído no período, sendo assim mais uma criação que associa corpo e geografia. Fonte: OLIVEIRA, Cláudia de, e NERY, Laura, A carioca, de Pedro Américo: alegoria e erotismo no imaginário oitocentista brasileiro. Disponível em: [http://www.ufrgs.br/gthistoriaculturals/laura\\_nery\\_e\\_claudia\\_de\\_oliveira.html](http://www.ufrgs.br/gthistoriaculturals/laura_nery_e_claudia_de_oliveira.html) Acesso dia 01/02/2016.

se inspirava num sistema referencial lido nas Escolas europeias como exótico, perigoso, misterioso e conseqüentemente não-branco, uma vez que se referia à invenção de outro, ou outra, desconhecido e, portanto, temerário.

Além disso, Pedro Américo não criara só um corpo exótico ou tropical, desenhava também “A Carioca” sob a linguagem do excesso das curvas. Oliveira mostra que nesse quadro existe uma divisão crítica e proposital entre a cabeça, o quadril e as pernas. Sobretudo, quadril e pernas são alargados de modo passam a ocupar quase a metade da área desenhada. Dessa maneira, atravessando o plano da superfície da tela, o que proporciona ao espectador a miragem de áreas corporais de fetiche. Alargamentos e desproporcionalidades incitam a fruição do olhar e criam “redondezas afrodisíacas” (idem, p. 03).

O olhar da personagem é frontal, como se a Carioca fizesse um convite com os olhos, sugerindo com as mãos nos cabelos longos uma despreensão e conforto em estar nua. O cenário principal é a natureza que a envolve nas águas (na imagem de fundo e também no aqueduto Carioca que inspirou o seu nome) que remetem a feminilidade e o efêmero. Quase completamente nua, o pano que a cobre só protege a púbis e revela os seios, os quadris e as pernas. A postura da carioca, diferente de muitas outras obras, não é passiva ou languida, pelo contrário, ela exerce fascínio porque parece confortável com sua nudez e não pretende esconder-se ou demonstrar vergonha, ao contrário, ela olha o espectador de frente e talvez por essa ousadia, a intenção da obra no Segundo Reinado foi lida sob o olhar da pornografia. Como se sua postura ativa manifestasse certo domínio no controle da sexualidade e capacidade de sedução.

A herança da erótica colonial tornou a nudez uma categoria social e política no Brasil e também se tornou um grande espetáculo da economia visual da segunda metade do século XX, quando as classes médias urbanas viviam seus “anos de ouro” com a ascensão de bens de consumo e industrialização. O Brasil não inventou a nudez como espetáculo, uma vez que shows de *strip-tease*, cabarés e teatros de revista eram bastante comuns também em países da Europa e EUA. O que se tornou relevante no Brasil para entender como se consolidou uma cultura visual (onde a carioca era um modelo regulatório) foi usar como estratégia sexopolítica a territorialização de uma utopia sexual no espaço urbano.

### **1.6. A desmaterialização e a (re) materialização das “garotas da Ipanema”: anonimato, branquitude e disponibilidade sexual**

Enquanto grande parte das práticas e representações sociais ao longo da história foi criada a partir da mulher no domínio do espaço doméstico na criação de donas de casa perfeitas (FRIEDAN, 1971), dissimuladas e frágeis, a economia visual que surgiu nos anos 70 e 80 no Brasil se alinhou a uma feminilidade baseada no consumo, na urbanidade e na sexualização da vida cotidiana na cidade. E isso mudou muita coisa em relação à sexualidade da mulher, uma vez que mesmo dentro de uma matriz de produção discursiva masculina heteronormativa, branca e burguesa, finalmente era possível falar sobre sexualização da vida regular. As mulheres durante a década de 70 passaram a ocupar mais espaço no mercado de trabalho (BRUSCHINI, 1994), passaram a se engajar em movimentos das esquerdas, em movimentos de grupos feministas (SARTI, 1998) e a realmente ocupar o espaço público.

Se por um lado falamos em autonomia e sexo, por outro, falamos também em sexo-capitalismo<sup>43</sup> (PRECIADO, 2011, p.18) e estetização de um corpo *straight* como corpo nacional. Os dispositivos culturais usaram a farmacopornografia a fim de produzir tecnologia para a produção de corpos “normais” ou normatizados sob as identidades sexuais. E essa dinâmica pôde ser observada a partir do processo de construção de feminilidades coletivas nacionais. A estratégia foi territorializar a sexualidade no espaço urbano carioca através do dispositivo da “natureza” ou da “biologia”, produzindo corpos e identidades “nacionais” normatizadas.

A carioca se tornou produto da economia do espetáculo, cujas raízes vieram do fetichismo colonial. Existe uma relação entre local e global, onde as imagens sobre “as cariocas” são também sobre o Brasil e sobre as “mulheres brasileiras”, uma vez que o que se vai pautar como “natureza” é comum a todas as brasileiras. Essas visualidades têm relação direta com a produção de um imaginário para o exterior. É uma relação de quem somos em relação ao outro<sup>44</sup>. Para isso, (re) criou-se a identidade da carioca: sedutora,

---

<sup>43</sup> Preciado (2011, p. 12) chama de sexo-capitalismo o lugar estrutural que a produção da identidade de gênero tem na política, no capitalismo e na governabilidade.

<sup>44</sup> Existe uma relação metonímica na consolidação desse imaginário. Na Introdução do documento de criação da Riotur, que é parte do acervo da EMBRATUR, está citada a centralidade que o Rio de Janeiro teria no período, uma vez que era considerado “a capital do turismo no Brasil”. O que demonstra sua importância nas estratégias de consolidação de imaginários sobre o país. No texto ainda diz “(...) sua criação se alinhou a um processo evolutivo, ligando-se a vários componentes de desenvolvimento global do Estado.

despida e acessível. Essa representação foi resultado de um esforço contínuo dos processos de capitalização da pornografia como cultura de massa e da transformação nas forças produtivas<sup>45</sup> no Brasil e no mundo, através de uma gestão sexopolítica do corpo. Nesse processo, “a carioca” surgiu como expressão de uma utopia sexual pornotropical remodelada. A fábrica de imagens tornou a brasileira (ou carioca) uma potencial parceira sexual, disponível e dócil.

Em 1962, Tom Jobim e Vinicius de Moraes compõem a “Garota de Ipanema” e transformam a garota tropical num símbolo mundial sobre o Brasil. A música teve uma projeção imensa nacional e internacionalmente, acessou e elaborou imaginários sobre o Brasil e o Rio de Janeiro: a sexualidade, a natureza, as praias, o corpo, etc. Mas sobretudo, ela possibilitou elaborar visualmente ideias sobre o Brasil, a partir da feminilidade, da sexualidade, das classes médias e de novos ideais sobre a branquitude.

Historicamente as mulheres negras, indígenas e mestiças foram as grandes personagens das narrativas nacionais, como analisa Mariza Correa (1996, p. 39), mostrando que a mulata desejável e lúbrica aparece desde Gregório de Matos a Guimarães Rosa. A mulata<sup>46</sup> incarnava todos os atributos que eram também associados à mestiçagem: a lubricidade, a volubilidade e a amoralidade. A mulher negra “branqueada”, na literatura junto a esses autores, acessava imaginários fundamentados nas teorias científicas do século XIX que associavam miscigenação a subdesenvolvimento e hiperssexualidade. Para Corrêa, os pesquisadores brasileiros entendem que essas representações literárias privilegiam um fluxo de categorias não polares como branco e negro. Haveria assim, uma escala cromática onde as classificações sociais também interferem para definir um ou outro corpo dentro desses pólos opostos.

Apesar disso, as tecnologias de representação nos anos 70 e 80, reinventaram um novo modelo para conceituar a brasilidade. Esse modelo buscou, sobretudo, reestruturar a antiga associação literária da mulher negra ou mestiça, num modelo discursivo que usava a branquitude. Para Henry Giroux (1999) no campo dos estudos culturais, Ruth Frankenberg (1993), Richard Dyer (1998) e bell hooks (1992) pesquisaram

---

Não foi um mero impulso nem se introduziu no sistema estadual por mero acaso.” Fonte: EMBRATUR. Introdução In: Projeto RIOTUR. Rio de Janeiro, 1973.

<sup>45</sup> BELLER, Jonathan. *Cinematic mode of production: Attention Economy and the Society of the Spectacle*. Hanover, NH: Dartmouth College Press, 2006.

<sup>46</sup> A mulata será abordada também no capítulo 4.

profundamente o papel da branquitude como um *locus* privilegiado e produtor de exclusão. Para isso, esses autores entendem que a branquitude é produzida de maneiras diferentes dentro de uma variedade de espaços públicos e são igualmente atravessados por categorias de classe, de gênero, de sexualidade e de etnicidade. A indústria cultural, por exemplo, através de modelos de branquitude, produziu verdades sobre a beleza e o corpo nacional.

Amparada sobre ideais de branquitude, a garota de Ipanema foi acionada como uma metáfora local-global do Brasil da Zona Sul, porém carregando novos signos que reinterpretam padrões cromáticos dentro da esfera da branquitude. O bronzeado surgia como uma nova perspectiva para a branquitude do Brasil neoliberal e pós-eugênico. Fabricado pelas tecnologias farmacológicas oriundas da iniciativa privada, o bronzeado, flertava com um tipo de morenidade *sui generis* que efetivamente era branca. Assim, ao inventarem a garota de Ipanema como um modelo do novo corpo nacional, inauguravam também novas maneiras de teatralizarem antigos imaginários sobre a erótica colonial e suas fantasias sexuais, mas amparadas em um sistema valorativo branco.

Desta forma, os dispositivos de poder disseminaram a garota de Ipanema negociando estratégias locais e globais de significação do corpo nacional. No Brasil, a comercialização, a elaboração e a ritualização das técnicas e modelos de beleza bronzeada circulavam através das práticas de consumo, onde se codificavam também as estratégias de fabricação de uma escala cromática de beleza branca/bronzeada aceita. Junto a elas, o poder promovia também um sistema de comportamentos e valores que regulava os limites entre o corpo bonito e aceito. Então, cada indivíduo poderia negociar as suas próprias táticas de representação de si através da moda, do corpo e do consumo. Em contextos globais, as obsessões pornotrópicas poderiam ser mantidas em um sistema que fazia inferência a racialização (negra) colonial a partir da ideia genérica de “morenidades”, sem efetivamente ser condicionado pela negritude, priorizando códigos de consumo das classes médias brancas. Tudo isso poderia ser expresso através do corpo nacional, suas formas perfeitas casadas com a farmacopornografia e seu eficiente sistema de signos e mercadorias “nacionalmente” elaboradas.

Entretanto, para que esse conjunto de elementos fizesse sentido era necessário investir na elaboração de uma série de enunciados para que ele fosse subjetivado nas práticas cotidianas. Assim, a garota de Ipanema surgia como a invenção capaz de recriar

e circular imaginários sobre o Brasil. O que se observou a partir da construção da “Garota de Ipanema” como símbolo local – global foi uma tentativa de tornar essa “identidade” possível e indicada hegemonicamente para toda mulher<sup>47</sup>. Para isso, se fortaleceu um complexo sistema de representação audiovisual, que consagrou a mulher da praia como um ideal de sexo e de beleza. A ideia chave desse processo foi construir uma identidade sem rosto, onde cada garota traria em si a “natureza sexual” e aberta para intercâmbios sexuais. Por isso, as técnicas de representação visual (como mostram as Figuras 1.11 e 1.12) satisfaziam nove principais critérios:

- 1) As personagens femininas foram representadas no espaço público;
- 2) Suas identidades eram coletivizadas, ou seja, classificadas como identidades comuns, como “as cariocas”, “as brasileiras”, “as musas da praia”, “as garotas de Ipanema” entre outras;
- 3) Na maioria das vezes não foram identificadas nas imagens. O rosto geralmente aparecia de lado, sem uma clara definição, ou não aparecia, ou não havia menção ao nome ou referência a pessoa;
- 4) Essas personagens femininas procuravam difundir a ideia de disponibilidade sexual, vulnerabilidade ou fácil acesso;
- 5) Elas eram identificadas também através das partes do seu corpo, na maioria das vezes por meio da bunda, ou da silhueta, em geral de costas;
- 6) As representações sugeriam corpos “naturais”, biologicamente constituídos e “em forma”, mesmo que de fato fossem fabricados através das diversas tecnologias corporais;
- 7) Elas eram bronzeadas, o que implicava a fabricação da cor numa escala cromática que apagava os pólos opostos entre muito brancos e negros, priorizando assim, uma branquitude “morena” (não negra), produzida pelas tecnologias de transformação corporal;
- 8) Geralmente as figuras femininas eram colocadas em um cenário junto a natureza para que fossem codificadas como parte dela;

---

<sup>47</sup> Certamente essa ideia de totalidade está submetida a uma lógica de branquitude e de classe social. As mídias e o mercado da beleza vão priorizar uma lógica de representação que quase anula a negritude enquanto beleza, como mostra Denise Sant’anna(2014). SANT’ANNA, Denise B. História da beleza no Brasil. São Paulo: Contexto, 2014.

- 9) A sugestão ao sexo (acessível) pretendia indicar que a cultura brasileira era facilmente assimilável.



**Figura 1.11** – Nas imagens pode-se observar a ideia de anonimato, no qual não há referência ao rosto que é substituído por partes do corpo, nesse caso a bunda. Fonte: REVISTA MANCHETE, ano 24, nº 1288, 25 de dezembro de 1976.

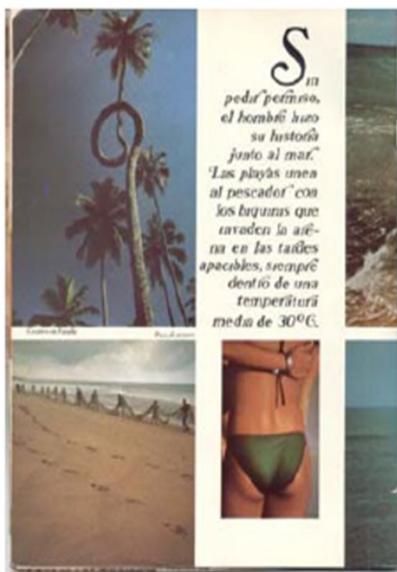


Figura A

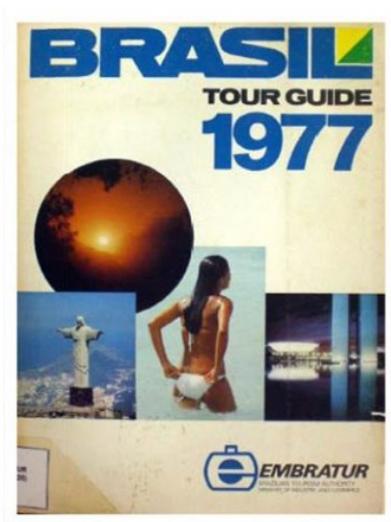


Figura B

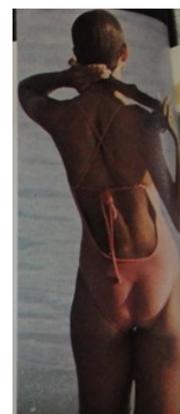


Figura C

**Figura 1.12** – Anonimato, e não identificação presente em um sistema de representação que inclui turismo e mídia. Figura A. Fonte: RIO SAMBA E CARNAVAL, 1973 Figura B, A imagem do centro faz parte do material de divulgação da EMBRATUR, BRASIL TOUR GUIDE, 1977. Figura C – RIO SAMBA E CARNAVAL, n. 11. 1982.

Na imagem 1.12, Figura C, matéria publicada pela revista da EMBRATUR, denominada “Rio, é sol, é cio” (RIO SAMBA E CARNAVAL, n. 11, 1982) vemos uma mulher não identificada, torcendo os cabelos dentro do mar. O olhar do fotógrafo mirava o maiô grudado, marcando a bunda, como argumento central da imagem. Não sabemos quem é ela ou em que praia está, mas, sobretudo, entende-se que ela incorpora as informações que a economia visual solicita enquanto imaginário sexopolítico da cidade. Ser carioca nessa leitura permitia acionar o imaginário moral no qual a hipersexualidade era parte da sua “natureza” enquanto mulher e também como carioca.

A internacionalização dessas visualidades também permitia que o imaginário produzido não fosse só sobre a Zona Sul, mas especialmente sobre o Brasil, ou melhor, sobre a “natureza” da brasileira, a sua “natureza” hiperssexual, fundada através do imaginário pornotrópico estrangeiro entre sexo e raça. Não mostrar o rosto foi um traço recorrente na maioria das imagens da época e nisso havia um sentido político. Não dar

identidade às personagens das imagens era também promover o entendimento que aquela mulher foi fotografada aleatoriamente num momento comum em um dia de praia. Sugeria-se que ela não era uma modelo ou atriz paga para fazer uma pose exata ou falsear a ação de entrar ou sair do mar. Ela era uma pessoa comum que saiu do mar em um dia normal e torceu o cabelo, vestindo o maiô que sempre usava, com seu corpo perfeito, branco-bronzeado, produzido pelas tecnologias mercadológicas que eram acessíveis as elites e classes médias nacionais.

O estilo de vida praiano especializado na Zona Sul carioca exerceu uma função específica como produto local e global. Ele sinalizou a teatralização da vida moderna brasileira, dos benefícios do consumo e do tempo destinado ao ócio e ao prazer das elites nacionais. O caminhar da garota em direção ao mar podia ser docemente apreciado não exatamente por um operário ou assalariado qualquer. O ócio foi um privilégio das classes médias urbanas, que tinham mais tempo de sobra para o divertimento e para o lazer, uma vez que não precisavam estar submetidas ao rígido controle do tempo de trabalho.

O tempo gasto nas práticas de lazer da praia, fala mais sobre o tempo de quem explora o trabalho, do que de quem é explorado. E quando se percebe que o sistema referencial de circulação de imagens estava privilegiando as elites urbanas, vemos uma ausência quase completa de mulheres negras como possíveis frequentadoras da orla da Zona Sul. Isso não era nenhuma novidade, visto que a maior parte das publicidades, produtos e serviços voltados ao consumo, estiveram vinculados à manutenção da branquitude como projeto nacional (SOVIK, 2004), ao produzirem um sistema de representação que exclui a negritude como potência estética e de consumo

A economia visual elaborada para e pelas classes médias urbanas permitiu a maximização dos encontros sexuais onde o sexo era o objeto de consumo por excelência entre um emaranhado de produtos, de experiências e de serviços que também poderiam ser eroticamente consumidos. Recriavam-se as fantasias coloniais sobre a sexualidade exótica, enquanto se demarcavam limites em relação à branquitude. A bunda operava por alusão ou intertextualidade as fantasias coloniais historicamente inventadas sob os pilares da negritude, mas em corpos eugenicamente modificados. A nova economia visual resignificava a brasileira e a erótica colonial, com novos códigos de racialização, encontrando na branquitude bronzeada da Zona Sul sua expressão.

Na gestão do espaço urbano carioca, existia uma pedagogia sexual que era própria à administração da vida sexual, onde os bairros da Zona Sul cartografavam a circulação dos corpos “mais adequados”, saudáveis e dispostos ao sexo. A relação entre sexo-espaço da cidade produziu uma economia visual da sexualidade que reforçava a matriz heteronormativa não monogâmica.

O poder masculino branco se dissipava em um sistema de valores que estruturava o feminino como consumível, logo a figura dos homens nas imagens, muitas vezes, não era presente ou era complementar a da mulher. Por outro lado, ele se estruturava como uma testemunha preferencial de um sistema erótico de imagens. Existiu nesse jogo semiótico uma preocupação também em permitir o acesso ao sexo heterossexual para homens estrangeiros, como vemos no texto abaixo onde “encontro” casual também significava o sexo casual, não monogâmico, inventado pela erótica associada a cidade:

“(…) Quando cheguei ao Rio há 20 anos, surpreendeu-me a beleza das mulheres e da juventude. Essa primeira impressão reforçou-me a ideia de que as pessoas fazem parte do décor dessa cidade. Hoje afirmo, sem medo de errar, que a mulher é a maior atração turística do Rio de Janeiro, paraíso dos solteiros e dos casados também. Acho inclusive, que o casado fiel merece ser canonizado(…) não podia casar pensando em trair. No Rio, além de muito bonita, é muito comunicativa, como o carioca em geral. Com os estrangeiros então, são gentilíssimas”. (RIO SAMBA E CARNAVAL, 1973, nº02).

A não identificação das personagens femininas nas imagens produzidas também permitiu favorecer a lógica do encontro casual. O argumento que estava por trás da ideia era o de que o erotismo do espaço urbano possibilitava o sexo rápido com mulheres comuns e desconhecidas e que, sobretudo, usavam o espaço público para exhibir seu corpo lindo e esculpido, permitindo categorizar através das inúmeras visualidades e discursos, os dispositivos de produção de subjetividade através da territorialização da heteronormatividade. A branquitude também sinalizava uma “segurança” em relação às barreiras produzidas pela manutenção de classe e de raça, uma vez que a presença de corpos negros ou não brancos, nessa economia visual, poderia interferir na unidade de circulação e consumo, limitados aos espaços e bairros da Zona Sul.

Mas como aconteceu exatamente esse processo que (re) criou a identidade coletiva? Como a produção dessas imagens afetou os corpos produzindo uma economia visual que territorializou o sexo? Jonathan Beller (2006) mostra que o cinema exigiu uma reconceitualização absoluta do imaginário. Apesar do cinema ter sido introduzido no

início do século XX, foi na década de 70 que o papel dos expectadores mudou completamente.

A política pós-64 teve uma nova forma de ação em relação às outras adotadas desde 1930, como mostra Otávio Ianni (1975). O que mudou então foi a relação entre cultura e Estado, o processo de racionalização aconteceu especialmente em função do planejamento das políticas governamentais e mais efetivamente em relação à cultura. Essa mudança não era só técnica como mostra Renato Ortiz (2012, p. 81), ela foi própria a um momento específico do capitalismo brasileiro. Pode-se dizer que o impacto dessa nova estrutura estava no domínio da cultura. A economia brasileira criava um mercado de bens culturais e um mercado de bens simbólicos para a área da cultura. Mas, o que mudou depois do golpe civil-militar foram seu volume e dimensão. As produções atingiram um enorme público consumidor.

O Estado estimulava a cultura como modo de integração. Este conceito de “integração” foi criado pela ideologia da Segurança Nacional, apostando no ideal de “comunidade” enquanto solidariedade durkheimiana da Nação. Para que as ações do Estado tivessem harmonia e fossem sistêmicas, elas foram centralizadas em torno do Sistema Nacional de Cultura, mas não obtiveram sucesso como mostra Ortiz (idem, p. 83). A efetivação da integração nacional aconteceu através do Sistema Nacional de Turismo, a partir de 1967, no qual a EMBRATUR teve um papel central e do Sistema Nacional de Telecomunicações. O Estado assim integrava suas ações através das políticas de turismo e telecomunicações, que eram consumidos a partir da emergência de um poder, que reincorporava seus paradigmas identitários, através de empresas privadas.

Ao mesmo tempo em que a produção de cultura audiovisual no Brasil se consolidou e expandiu, existiu também uma mudança estrutural própria ao capitalismo que emergiu no início do século XX: o *cinematic mode of production* (BELLER, 2006). Nele, o cinema se tornou uma nova ordem de produção, com novos termos de organização e dominação. Quando Beller fala de “cinema” na verdade se refere ao cinema e seus braços: televisão, vídeo, áudio, publicidade, revistas, computadores, etc.

Nos anos posteriores a 1964, o que aconteceu foi uma ampliação da indústria produtora e distribuidora da imagem que vinha operando como modo de produção desde o início do século XX. A primeira ideia relativa ao “*cinematic mode of production*” foi a cinematização das relações sociais, ou seja, a relação social que emergiu com o cinema é

hoje característica da socialidade<sup>48</sup>. Deste modo, a cinematização interiorizou os modos de produção pegando as propriedades formais da linha de montagem e introjetando na consciência.

Essa introjeção promoveu também uma transformação na linguagem. Assim, significados e arquétipos quando convertidos em capital implicaram que a imagem fosse um sinônimo críptico das relações de produção, de modo que quando olhamos uma fotografia numa revista, por exemplo, não confrontamos apenas a imagem em si, mas a logística de produção da imagem. Para Beller, a dinâmica da cinemática foi a continuação da exploração industrial, mas reconfigurada, através do corpo. A consequência imediata é a mudança na reconceitualização da imagem, se antes o espectador era “passivo”, ele se tornou “ativo”, porque colocou seu corpo como unidade de marketing se tornando sujeito desejante.

Deste modo, a cinematização foi uma fábrica desterritorializada, na qual os consumidores individualmente produziram fetiche. Nesse novo olhar, o corpo era parte do modo de produção, ou seja, o corpo era cibernético e o espectador ajudava a consolidação do mundo visível através da criação de uma nova socialidade, na qual ele inscrevia seu corpo como artefato da tecnologia e do prazer comercial. Essa reestruturação a partir da cinematização exigia também uma reconceitualização do imaginário. A expansão do mercado de bens simbólicos e bens materiais nos anos 70 no Brasil permitiu que o som, as visualidades e o capital industrial desenvolvessem uma nova e profunda maquinaria de integrar corpos e novas formas de organização, produção e dominação, uma vez que o sujeito era interpelado pelo aumento de instituições e aparatos (Estado, multinacionais, mídias, políticos e etc.) preocupados com a expansão do capital. Se a integração nacional era um dos principais objetivos das políticas de cultura, a visualidade esteve no centro do nacionalismo emergente. A cinemática mudou a função da linguagem, através da imagem, o que permitiu reconfigurar imaginários a partir da tecnologia de produção visual.

A reestruturação da imagem como paradigma social foi aplicada por várias empresas. No Brasil, essas transformações aprofundaram a fusão da cultura e da indústria, de modo que a difusão da cultura, ou da “integração nacional” era executada pelas

---

<sup>48</sup> Esse processo foi responsável por garantir que a imagem surgisse como um novo sujeito social. O que tencionou os indivíduos a aprenderem a mediação da imagem em meio ao mundo de significados em que estava inscrito, exercendo grande influência sobre seu comportamento.

empresas, desde conglomerados de mídia como a Globo e a Editora Abril, até empresas familiares como a *Blue Man*<sup>49</sup> que no início dos anos 70 começavam seu negócio de moda praia. Da mesma forma, as ferramentas de turismo organizavam o mundo visível através da lógica de capitalização da cinemática. Para entender como se construíram as identidades nacionais e especialmente a ideia local-global da “carioca”, foi preciso entender também o seu lugar no Sistema Nacional de Turismo e o Sistema Nacional de Telecomunicações<sup>50</sup>, em um contexto onde a cinemática se expandia junto ao neoliberalismo. Eles permitiram a circulação de um imaginário, recheado com uma ideologia nacional, atravessada por uma economia sexo-visual.

Primeiro, se transformou a imagem em mercadoria, como é exemplo a Garota de Ipanema, onde não existia praticamente senso material. Por mais que a Garota de Ipanema exista fisicamente, ela é (e foi) uma representação sobre a sexualização do espaço carioca, essa representação circulava através da reprodução de uma identidade coletiva de “cariocas”, “musas da praia” e de “garotas de Ipanema”. Ao mesmo tempo em que a cinematização se concretizava junto à expansão dos bens simbólicos e materiais e a ideologia sexopolítica de integração permitia que essa imagem se transformasse em subjetividade, agindo na gestão da aparência e no controle e vigilância do corpo normativo. Observava-se então uma interiorização dessa imagem desmaterializada na gestão de si, e, portanto, era o corpo que reconfigurava e fazia a mediação do que era imagem transformando-a novamente em materialidade.

A gestão do corpo e da aparência através do capitalismo era rematerializada em produtos, em serviços e em experiências exteriores ao corpo e ao mesmo tempo no corpo. Essa mudança saía da ordem estética para a ética. Como lembra Baudrillard (1970), existe uma “moralização do corpo feminino”, então quando o *modus operandi* do capitalismo atravessava a aparência, também operava na responsabilização pelo cuidado do corpo e da boa forma.

A pornografia também influenciou esse processo uma vez que a subjetivação dos sistemas de representação foi permeada por aspectos sexuais. Sobretudo por que, como mostra Paul Preciado (2010, p. 115), existiu depois da segunda guerra outra lógica na regulação do sexo que foi relativa à mudança estrutural no capitalismo, influenciada pela

---

<sup>49</sup> Empresa de biquínis, pioneira no ramo das tangas durante a década de 70. Foi fundada por David Azulay.

<sup>50</sup> Essa discussão será ampliada no Capítulo 2.

pornografia como cultura de massa. A essa lógica interessavam os corpos e prazeres, incitando a masturbação multimídia global como construções centrais na subjetividade moderna. Nesse sentido, a economia do consumo e do entretenimento estimulou uma nova forma de codificar os sentimentos e sentidos.

Como consequência desses processos, estabeleceu-se uma cultura de normatização do corpo atrelada ao sistema de representação da cidade. Primeiramente enquanto padrão estético e depois como heteronorma, onde se inscreveram padrões sexuais na promoção e divulgação de imaginários locais e globais. Essa foi a origem principal da gestão dessa economia sexo-visual articulada pelo Estado e os dispositivos de cultura no Brasil pós 1960: a territorialização da heteronormatividade<sup>51</sup> e a nacionalização das tecnologias de aprimoramento estético. Portanto, a bunda teve um papel relevante nesse processo. A estratégia de usar a bunda feminina como imagem no universo semiótico “nacional” da praia carioca era também o de atribuir papéis sexuais em com corpo perfeito e normatizá-los através de imagens.

Assim, a ética do sexo-capitalismo se reproduzia através de uma cultura heterossexual. O que aconteceu de especial em relação à divulgação dessa cultura *straight* nos anos 70 e 80 no Brasil foi que as profundas transformações produzidas pela indústria da cultura e os dispositivos de poder redesenharam o corpo nacional através de ferramentas do consumo visual. Nesse novo enquadramento simbólico, o corpo heterossexual e esculpido através das tecnologias farmacopornográficas foi definido enquanto nacional. Isso conseqüentemente produzia um complexo sistema de discursos: produtos, serviços, produções culturais e artísticas que produziram sentido e faziam com que a máquina de produção do capitalismo sexual distribuísse imaginários, intermediados pelo corpo. Como lembra Malisse (2005, p. 105) no Brasil produzimos uma “cultura do corpo” ou uma “corpolatria” que nos define e diferencia enquanto povo. Além dos inúmeros mercados que constroem corpos, vendem produtos biotecnológicos, cirurgias plásticas e biquínis de lycra, há também como intenção a invenção e produção de padrões normativos de sexo e de gênero. Certamente, esses territórios *straight* podem ser agenciados, bombardeados e desterritorializados, produzindo outras políticas *queer* de

---

<sup>51</sup> Refiro-me especificamente a estratégia discursiva da praia carioca, nos anos 70, a qual teve a intenção de estabelecer um imaginário heteronormativo e divulgar uma cultura heterossexual no plano internacional enquanto haviam diversas resistências e movimentos de sexualidades dissidentes emergindo em todo o Rio de Janeiro e pelo Brasil também. Vou retomar com mais profundidade esse tópico no capítulo 3.

produção de corpos que desestabilizem as normas. Essa política de normatização visual permitia que a ética também se tornasse estética, uma vez que o cuidado excessivo corpo e da aparência, a corpolatria, implicava na vigilância e controle no espaço semiótico através da naturalização dos papéis sexuais, dos órgãos sexuais, da reprodução e etc.



Imagem A - Fonte: Rio Samba e Carnaval, 1972, nº 2



Imagem C – Revista Manchete 05-01-1980



Imagem B – Rio Samba e Carnaval, 1982, nº11



Imagem D - Revista do Homem abril de 1980

**Figura 1.13** – Desmaterialização através de um sistema de representação e a rematerialização de produtos produzindo um imaginário moral. Fonte: Imagem A está presente na REVISTA RIO SAMBA E CARNAVAL, nº2, 1972. A Imagem B está presente na REVISTA RIO SAMBA E CARNAVAL, nº 11, 1982, Imagem C – Propaganda da Philips, REVISTA MANCHETE, ano 28, nº 1446, 05 de janeiro de 1980, Imagem D – REVISTA DO HOMEM, nº 20, abril de 1980.

### 1.7. O modelo feminino complementar

Diferente das três formas de feminilidade tradicionais: a mãe, a esposa e a dona de casa, o que a economia visual pós-60 propunha era a circulação de um novo modelo feminino, complementar aos papéis tradicionais: a solteira sedutora. Nessa forma de representação, a mulher era sensual, dona de si e disposta a um encontro casual que poderia se tornar uma boa noite de sexo. Por isso, ela geralmente não era representada no espaço doméstico, tampouco exercendo atividade profissional. O imaginário sobre esse

tipo de modelo estava muito mais atrelado ao exercício da sexualidade heterossexual, onde o anonimato sugeria que essa garota pudesse encontrar um homem heterossexual casado, ou até mesmo solteiro para um sexo rápido, uma vez que a chave principal de leitura dessa mulher era a disponibilidade.

Como “toda” garota da Zona Sul (como metáfora das brasileiras) trazia nesse sistema de representação o potencial para ser uma garota de Ipanema, linda e de fácil acesso geográfico, ela também estava sempre disponível e aberta. A tática retórica desse discurso consistia em promover um tipo de “sonho brasileiro”, no qual o “amor” heterossexual encontrava ressonância nas praias tropicais, na personalidade afetuosa e permissiva das mulheres, trazendo ao homem estrangeiro, principalmente, a realização de uma fantasia colonial pornotrópica historicamente e politicamente inscrita. A intenção deste “sonho brasileiro”, que começou a partir dos anos 50 e do avanço da industrialização do Brasil, era a sexualização da vida comum do espaço geográfico da Zona Sul carioca. Mas, apesar disso, as “garotas de Ipanema” não foram uma mera ficção geográfica, elas foram um esforço colaborativo de regulação, entre as políticas de turismo e mídia, aliadas ao mercado florescente de moda, de fármacos e de beleza. E por isso, fruto de estratégias de representação visual, especialmente porque elas representavam a glamourização e a modernidade da feminilidade brasileira frente aos modelos estadunidenses e europeus.

### **1.8. As estratégias político-visuais: acessar o imaginário através dos sentidos**

Uma das técnicas de representação que dominou a vida cotidiana a fim de transformar as “garotas da praia” em uma teatralização da vida brasileira foi a do uso da experiência sinestésica. Essas produções audiovisuais usaram principalmente a reprodução em grande escala, se apoiando nas novas possibilidades abertas pela indústria da cultura no Brasil. Não se tratava apenas das revistas da EMBRATUR e das matérias de divulgação de turismo em geral, mas das revistas de grande circulação como a revista *Manchete*, por exemplo.

Além da indústria fonográfica que produziu não só clássicos como *Garota de Ipanema*, mas também “Samba do Avião” de Tom Jobim, “Mulher brasileira” de Jorge

Ben, os poemas de Vinicius e Moraes como a e “Receita de mulher<sup>52</sup>”, outras produções audiovisuais e literárias inventaram a economia sexo-visual brasileira. Sem mencionar os inúmeros filmes de pornochanchada que tratavam do cotidiano carioca como “Gozando a Vida”, de Carlos Mossy, e a arquitetura curvilínea de Niemeyer. Ou seja, a extensão e a multiplicidade das linguagens permitiram a consolidação desse imaginário sexo-visual. A estratégia utilizada foi colocar corpo e cidade como dimensões espaciais de um mesmo sistema simbólico cujas técnicas de representação usaram como artifício os aspectos sensoriais da experiência da cidade inscritos no corpo feminino. Deste modo, para se tornarem disponíveis e abertas aos gringos e turistas de todo o tipo, a cidade e a mulher incorporaram o calor, o êxtase do Carnaval, o sexo livre e a alegria contínua dos dias de verão:

“(…) em toda parte, livre, imprevista, solta bem-humorada, criativa, alegre, dançante, a Cidade Vive, porque nada do ruim é mais forte que esse cenário, que essa gente, do que essa combinação cenário-gente-cidade. Cidade- mulher. Cidade que amo, como a mulher que amo.”  
(RIO, SAMBA E CARNAVAL n.11, 1982).

Enquanto as gotas escorrem pelo corpo da garota molhada pela água do mar, o texto diz: “sol a pino, calor escaldante. Molhar o corpo é um alívio ao prazer, esse passeio até a água é o que fez a fama das mulheres no Rio” (RIO, SAMBA E CARNAVAL, nº 15, 1986). Mais do que uma “paisagem corporal” como indica Euler Siqueira e Denise Siqueira (2011), o Rio de Janeiro era uma máquina performativa de gênero onde a espacialização da (hétero)sexualidade (re)produziu corpos e subjetividades. O calor e o suor foram elementos importantes na elaboração dessas imagens, a presença da gota que escorre no corpo era uma característica importante porque ela sintetizava a experiência da praia através de uma sensação física.

A ideia era provocar os sentidos para que ficasse subentendido que estar no Rio, a “cidade-mulher”, era uma experiência não só estética, mas sensorial, pois esse sistema de representação convidava os homens ao ato de viverem a cidade. Estar no Rio significava, sobretudo, se entregar à magia dos “instintos” que ascendiam com um turbilhão de emoções que a experiência gerava. O calor dos trópicos ascendia o imaginário colonial reforçado pelo determinismo geográfico. Ou seja, quanto mais quente, mais imoral e corrompido pelos “instintos” da sexualidade e da volúpia. O som,

---

<sup>52</sup> Na poesia de 1959, Vinicius fala: “seja bela ou tenha pelo menos um rosto que lembre um templo e /Seja leve como um resto de nuvem: mas que seja uma nuvem/ Com olhos e nádegas. Nádegas é importantíssimo.”

as cores e o ritmo da bateria da escola de samba também foram elementos presentes. O colorido, diferente da racionalização estética das cidades europeias, lembrava o caos semiótico e o exotismo da cultura popular do Carnaval, libertina e anárquica.

Existia uma menção ao excesso de cores que indiretamente sinalizava a leitura de classe e de raça. Percebe-se, então, que o texto procurava conciliar também a circulação da imagem do Rio de Janeiro como um espaço democrático, acessível a todas as cores e classes sociais, mesmo que estivesse pautando a branquitude e a Zona Sul. Porque assim como havia o esforço de construção gradual da “garota da zona sul” como livre e acessível, existia também na ideia de “democracia” uma proposta de racialização que não estava presente nas imagens de praia, de modo que os discursos sobre as “garotas da praia” não eram construídos de forma unilateral, eles procuravam também integrar um sentido expandido, que pressupunha uma racialização não branca, quando de fato a branquitude estava no centro das disputas, mesmo que camuflada através do bronzeado:

“(…) Ricamente vestida de princesa, ou exuberantemente despida todo dia, ela é cabrocha magnífica, corpo e alma, carne e luz a desfilarem sob o ritmo lancinante das baterias, e o aplauso democrático do Presidente – da República ou de sua escola” (RIO SAMBA E CARNAVAL, 1982, nº11).

Ou ainda:

“(…) Colorido. Muito branco, eis as cores do Rio. A cor do verão. Todas as cores. As pessoas queimadas. Uns morenos, trigueiros, dourados. São os profissionais da praia... nas roupas um colorido incrível, não importa a classe ou condição social... Dê uma passada no Baixo e o vermelho grita. Não o vermelho de sangue, ferida e dor. Mas o vermelho vivo, alegre, de garotona autêntica” (idem).

As garotas de Ipanema, apesar de serem donas da sua sexualidade, não foram representadas como “mulheres fatais” ou “predadoras”, já que a disponibilidade se tornou um argumento importante nesse sistema referencial. Elas geralmente eram sorridentes e pareciam estar sempre se divertindo, de modo que seu “instinto” sexual “livre” não oferecia nenhuma ameaça como possível amante, ou namorada, destruindo a matriz monogâmica heterossexual do homem branco. Quase sempre despidas elas indicavam nesse sistema simbólico a acessibilidade ao mundo do sexo, como aqui:

“(…) como a própria cidade que sendo marítima por circunstância e vocação é aberta para o mundo: faz questão de deixar subentendido que não pense que porque a porta está aberta, ela não tem dono. Tem sim, todo mundo que mora aqui”. (RIO, SAMBA E CARNAVAL, 1986, nº15)

Uma vez garantida à família monogâmica heterossexual, a capitalização da natureza através do sexo poderia ser vinculada a uma matriz feminina complementar: a solteira que só queria se divertir, a mulher insaciável que buscava sexo fácil nos espaços da cidade ou a amante descomprometida. Por isso, o fácil acesso e o anonimato nas representações foram ferramentas centrais a essa economia visual, onde a bunda substituiu a identificação pessoal, fazendo intertexto ou alusão à classe, à raça, ao sexo, à geração e à nacionalidade.

### **1.9. Niemeyer e a espacialização pública do sexo: bunda e biopoder**

A política visual recriou a imagem da carioca através de um imaginário sexual heteronormativo e se materializou também a cultura de “culto ao corpo”, já que o sistema referencial expandiu e circulou visualidades que reforçaram padrões de beleza como branquitude e juventude. Como mostra Miriam Goldenberg (2005), existe um empenho dos pesquisadores em compreender a construção do corpo no Brasil, que está relacionado à centralidade que este corpo adquiriu para determinados grupos sociais. Para ela, foi no final do século XX e o início do século XXI o momento onde o culto ao corpo se tornou uma verdadeira obsessão e transformou-se em um estilo de vida, ao menos entre as mulheres das camadas médias urbanas.

Goldenberg mostra que as mulheres de maior sucesso recentemente, são as atrizes e as modelos que antes eram desconhecidas ou desprestigiadas. Elas passaram a adquirir status de celebridade na década de 90 e a ter uma carreira invejada (e desejada) pelas adolescentes brasileiras. “Ganharam um “nome”, como diria Bourdieu (1990) a partir de seu corpo, sua aparência, sua beleza ou, como diria esse mesmo autor, seu capital físico” (idem, p. 65). De modo que, se torna fácil perceber como a associação “corpo e prestígio” se tornou um elemento fundamental da cultura brasileira e, por essa razão, se tornou também um problema de investigação científica.

Se nos anos 60, 70 os veículos de mídia junto às empresas de turismo criaram, a partir da imagem da carioca, uma generalidade quase sem rosto, a partir dos anos 80, a promoção das trajetórias de sucesso começou a ganhar espaço na indústria do espetáculo, uma vez que aumentou também a responsabilização individual pelo controle do peso, o

combate ao envelhecimento e a busca da perfeição. A “cultura das celebridades” aumentou também à medida que se expandia a economia farmacopornográfica, onde os procedimentos estéticos, cirurgias corretoras, o uso e controle de hormônios, cosméticos, fios sintéticos para roupas e biquínis, permitiram performatizar a diferença sexual através de uma maior gama de possibilidades e caminhos. Para o sexo-capitalismo, à medida que as possibilidades de invenção das identidades avançavam, as trajetórias de sucesso (e de fracasso) de celebridades e artistas passaram a ampliar o *modus* de produção do próprio capitalismo. Isso marca a fusão entre humanos e máquinas, entre corporalidade e percepção industrializada. A materialidade dessa relação com o visual avançou sob a forma de autoconsciência.

Enquanto o início do processo de cinematização do capital esteve atento à desmaterialização, ou seja, à circulação de um sistema de representação (as “garotas de Ipanema”) em uma fase mais avançada com a subjetivação desse imaginário através da remediação e reconfiguração da função do corpo como maquinário do sistema econômico, a aparência se tornou dinheiro e, no jogo do capitalismo, quem atende mais aos requisitos ganha mais. Dessa forma, para entender a “cultura do corpo” é preciso analisar como biopoliticamente o olhar sobre o corpo foi sendo regulado por saberes e poderes que atravessaram mudanças estruturais locais e globais. Além disso, entender o que essa cultura omitia ou revelava em termos de sexo, de raça, de classe, de geração e etc.. Se o corpo ciborgue se tornou a principal ferramenta do capitalismo, foi fundamental entender as estratégias biopolíticas que tentaram capitalizar e controlar o corpo nacional.

Tendo consciência disso, o próximo passo era entender que o sistema de representação que utilizou imagens da bunda foi uma parte de um regime regulador que codificou a economia sexo-visual. Quando as “garotas da praia” se tornaram um dos sistemas referenciais sobre sexo e corpo no Brasil, a substituição das identidades individuais aconteceu principalmente através de imagens da bunda. A preocupação com a ideia anonimato a fim de fortalecer a acessibilidade ao sexo casual permitiu que o rosto, ou a identidade individual fosse substituído pela bunda ou por outras partes do corpo.

Como estratégia de biopoder, a normatização do corpo, implicou a ideia de que cada órgão tinha uma função que se tornava parte de uma estratégia de territorialização e biologização das partes e de suas funções “naturais”. A bunda para esses dispositivos culturais não poderia ser vista como um órgão sexual, uma vez que a priori não teria

“função” dentro dessa lógica normalizadora hétero-capitalista, onde cada parte do corpo teria uma valoração reguladora e produtiva. Dentro da lógica heteronormativa que é paralela ao capitalismo, o ânus foi atribuído enquanto funções fundamentais a eliminação de excrementos e o sexo heterossexual (com corpos femininos).

Nessa estrutura reguladora, não caberia ao ânus, em corpos masculinos ter prazer homossexual. A bunda, pelo contrário, foi direcionada discursivamente a ter outro sentido. Ao atribuir sexo (e gênero) a uma possível genitália, passou-se a definir a identidade sexual mais indicada (feminina), omitindo o sexo homossexual e redirecionando para sexualidade mais indicada, a heterossexualidade não-procriativa. Permitindo assim, seu lugar no modo de produção do sexo capitalismo, que recria nessa economia visual pós anos 60 um imaginário sócio espacial que integra sexo, gênero, cidade e consumo. Ao assegurar uma função para bunda, dentro das estruturas regulatórias do corpo feminino, a heterossexualidade não-procriativa garante também a manutenção da heteronormatividade como política visual espacializada. Portanto, de um lado código-operador do biopoder e de outro bioespaço<sup>53</sup>.

Deste modo, nesse momento do Brasil, a bunda se tornou um símbolo para um imaginário que era tanto estético, porque foi fruto do consumo visual, mas que era ao mesmo tempo ético, no sentido de operar segundo uma moral reguladora da sexualidade. Como produto a economia do espetáculo ou do sexo, a bunda se inscreveu na estética-ética local e global sobre a cidade e o país, nas curvas da arquitetura de Niemeyer, na geografia montanhosa do Pão de Açúcar, nos biquínis *Made in Brazil* que povoam imaginários e esquentaram a economia. Em outros produtos, bens materiais e serviços, carros (como o Ipanema), promessas de implantes cirúrgicos como o “bumbum”

---

<sup>53</sup> Para Ruy Moreira (2007) vai existir a partir dos anos 70, uma reorganização espacial do capitalismo, sem direção pré-estabelecida. De modo que ela vai se reorientar saindo de uma “base científico-técnica fisicomecânica para a informático-bioengenheiral”(p.30) no qual as relações de produção se transferem da velha regulação com limites fixos “para a regulação sem fronteiras espaciais fixas e permanentes de espaço e saberes” (idem). Dessa forma, essa reestruturação das novas forças produtivas oriundas da emergência da bioengenharia e das novas formas de regulação espacial ganham uma nova materialidade com a sua própria mobilidade territorial. Assim a reestruturação no modo de produção capitalista, impacta o modo de organização tradicional do conhecimento, a organização dos espaços e das relações internacionais. A nova forma de espaço que assim vai surgindo – o bioespaço –reelaborando também o biopoder como uma nova forma de exercício de poder. MOREIRA, Ruy. Bionergia, sentido e significado. Revista da ANPEGE. v. 3, 2007.

brasileiro, a depilação “cavada”, os diferentes tipos de biquíni, o Carnaval e o “bumbum” na nuca<sup>54</sup> (mais recentemente).

O olhar do poeta que estaria procurando as nádegas da garota desconhecida, agora encontrou as nádegas, uma parte da cultura visual que ela (elas) disseminou(ram). Como exemplo da economia do consumo e do entretenimento que estimularam uma nova forma de codificar os sentimentos e sentidos, o Arco da Apoteose (Figura 1.14), construído por Oscar Niemeyer, sintetizou bem a mudança do olhar. Criado em 1984, quando o Carnaval assumiu o papel de “maior espetáculo da Terra” incitando a masturbação multimídia global como construções centrais na subjetividade moderna, a obra, um arco grande contendo dois arcos menores dentro, retratou o alcance que a bunda passou a ter na cultura de massa no Brasil e no mundo. O desenho faz lembrar as nádegas femininas em um biquíni do tipo fio dental, estruturando a hiperssexualidade e a racialização ideológica da sociedade brasileira.



**Figura 1.14** – Os arcos da Praça da Apoteose de Oscar Niemeyer sinalizam uma economia do espetáculo onde a sexualidade é o marco do capitalismo. O olhar atento pode observar os ângulos do arco formando um biquíni fio dental. A bunda é um símbolo de um dispositivo do biopoder sobre a sexualidade. Fonte: Google Imagens.

Niemeyer retratou um sistema simbólico mediador de sexo e de raça sem a presença de garotas nuas pretas ou brancas, ou mesmo sem a presença de garotas, uma

---

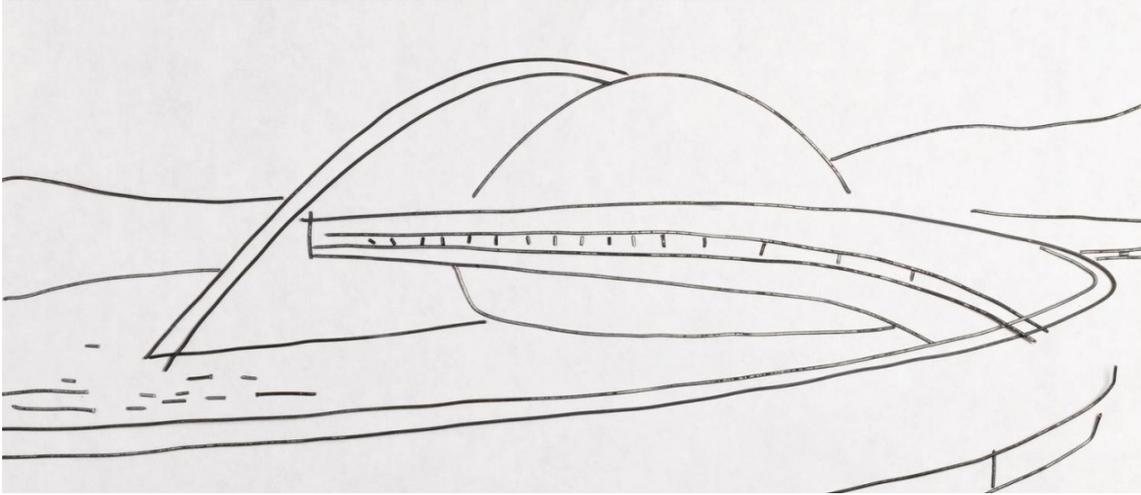
<sup>54</sup> Estética reguladora das “marombeiras” são estratégias de musculação designadas a aumentar e endurecer o bumbum.

vez que a nudez já havia se convertido em produto pornográfico, com grande maestria. Foucault (1988), caracterizou a prática sexual no século XIX como disciplinária, tendo em vista os argumentos de penalização a toda atividade de fins reprodutivos, com o controle os espaços internos. Da mesma forma, Preciado (2010, p. 129) mostrou como a economia industrial usou a função produtiva do espaço doméstico, que ausente de poder, poderia ser caracterizado como feminino. Niemeyer, por sua vez, remodelou a forma quando tornou o feminino público<sup>55</sup> e o espaço interno (historicamente feminino) racionalizado (masculino). A arquitetura não foi produto de uma ordem sexual naturalmente estabelecida, mas sim, uma repetição de convenções arquitetônicas que se refazem. Ao recriar a curva como fachada, Niemeyer criava marcos de visibilidade da hiperssexualidade heterossexual, permitindo o acesso à economia do espetáculo e à pornotopia (PRECIADO, *idem*) do Carnaval carioca. Ele integrou a representação pública da sexualidade, a arquitetura multimídia de promoção do Carnaval atrelada à cidade do Rio de Janeiro.

De modo a radicalizar a experiência utopia sexual local como espaço popular mercantilizável globalmente, Niemeyer revolucionou a exterioridade com uma espacialização pública dos regimes de controle do corpo no capitalismo farmacopornográfico. Assim, ele não só reforçou uma cultura visual, ele ritualizou a bunda juto ao espaço popular de produção, de circulação do prazer e de pornografia, fortalecendo uma economia sexual local-global.

---

<sup>55</sup> O espaço público historicamente e socialmente é um lugar destinado a homens e suas funções relacionadas ao poder trabalho. Enquanto o espaço privado, é destinado historicamente a ser vivido pelas mulheres nas atribuições relacionadas ao cuidado do lar e da família.



**Figura 1.15** – Leitura de Vik Muniz, artista plástico, sobre o trabalho de Oscar Niemeyer. Corpo e sexo integrados no espaço urbano. Fonte: Site do artista <http://vikmuniz.net/pt/uncategorized/vik-museu-oscar-niemeyer>. Acesso dia 01/12/2017.

## CAPÍTULO DOIS

### O IMPÉRIO DA BUNDA: PROGRESSO ESTÉTICO E PROPAGANDA NACIONAL

#### 2.1. A indústria da cultura: símbolos e a ideologia nacional nos anos 70

Entre as muitas economias simbólicas e linhas de produção de sentido do período, existem algumas forças que encontraram significado em produzir imagens a partir do corpo, especificamente em atribuir valor a bunda. Quando essas forças rizomáticas (DELEUZE, GUATTARI, 1980, p.03) se cruzam, produzem imagens, temporalidades, ações e mercadorias, elas passam a reforçar estruturas, dar sentido a práticas, organizar rituais e etc.. Assim, o capítulo dois se propõe a entender como se impõe um sistema de representação que tem a bunda como símbolo mediador no período pós-64.

A intenção não é entender a parte pela parte, ou seja, a bunda em si, mas como se cristaliza um imaginário recortado e sobreposto por temporalidades diversas que de um lado vai servir como simbolização de um Estado que se assume como plural, democrático, sexual e mestiço, e, por outro lado, negocia a ascensão do progresso nacional no cenário global neoliberal, através da tradução de uma nova corporalidade. Suportando assim, duas cargas simbólicas fundamentais, a brasilidade erótica e a farmacopornografia, tornando-se assim, a imagem de um país que capitaliza identidade nacional e sexo.

Para isso primeiramente é importante entender qual é a natureza de um símbolo? Para Moraes (2002), símbolo é a substituição de uma convenção por outra, “um termo grupal por outro sob a égide de um princípio estruturante, que pode ser o pai, o ancestral, deus, o Estado e etc.” (idem, on-line). É através do símbolo que se disputam limites, diferenças, permitindo sua ação enquanto mediação social<sup>56</sup>. Os sistemas simbólicos

---

<sup>56</sup> Para Wottrich, Silva e Ronsini (2009) o conceito de mediação foi pensado por Martin Barbero em “O Ofício de Cartógrafo” (2002), o autor fala em mediações comunicativas da cultura. Essas mediações são ordenadas em duas frentes de compreensão: uma diacrônica problematizando as Matrizes Culturais e os Formatos Industriais; e a outra sincrônica pensando as Lógicas de Produção com as Competências de Recepção e Consumo. A socialidade é a mediação que associa as Matrizes Culturais e as Competências de Recepção e Consumo. Essa mediação se refere às relações cotidianas em que se baseiam as diferentes maneiras de interação dos sujeitos e a formação de suas identidades. Ela relaciona a tradição cultural com a forma como os receptores se relacionam com a cultura massiva. Já no que se refere às Competências de Recepção e Consumo e os Formatos Industriais está a ritualidade. Ela está ligada à forma como o produto midiático é consumido como consequência dos diferentes usos sociais que os receptores fazem dos meios e dos seus diversos caminhos de compreensão. A tecnicidade media os Formatos Industriais e as Lógicas

surtem para dar unidade ao imaginário social. Eles elaboram os fins e o funcionamento das instituições.

É por meio de imaginários múltiplos, com temporalidades que atravessam a rede de produção de sentidos, que as sociedades elaboram visões que se aproximam, se afastam ou se superpõem como potências reguladoras da vida social. Nesse sentido, a realidade é sobredeterminada através do imaginário, e a partir dele, habita a supereminência das ideologias no qual elas retratam as relações experimentadas pela sociedade. O símbolo sempre procura enunciar um sentido e não um objeto propriamente.

“(...) A foice e o martelo na bandeira da extinta União Soviética não aludiam unicamente a ferramentas de trabalho; transportados para a cadeia de simbolização, formulavam a ideia de que o Estado Soviético perpetrava a aliança de trabalhadores do campo e da cidade. De objetos, tornaram-se signos portadores de mensagem ideológica: a bandeira como tradução da simbiose do socialismo com os interesses dos trabalhadores”. (idem-online).

O trajeto simbólico para a consolidação de um imaginário social varia de acordo, com o fluxo comunicacional entre o emissor (que promove uma visão de mundo orientada de acordo com seus objetivos fundamentais) e o receptor (que pode codificá-lo ou não), apresentando assim, dois polos inseparáveis de circulação estruturadora dos sentidos, de modo que as instituições não se apresentam apenas em sua dimensão simbólica, mas existem somente no simbólico, uma vez que são autorizadas por significados que incorporam sentidos admitidos pela sociedade.

Por isso, sempre existe uma troca entre as forças que subjetivam e assimilam as pressões objetivas próprias do meio social. Como mostra Gramsci (1978), a hegemonia de um sistema simbólico revela a dominação cultural-ideológica de uma classe em relação às outras, as formas pelas quais as hegemonias se estabelecem e variam de acordo com a ação das forças sociais que a implicam e os universos imaginados funcionam como consensos que organizam e classificam as relações sociais.

---

de Produção relacionando-se à construção de novas práticas através das diferentes linguagens dos meios. Ela aponta para os modos como a tecnologia vai moldar a cultura, o consumo como um sistema de rituais, porque os bens possuem não só uma função utilitária e um significado material, mas também são responsáveis pela ordenação de uma rede de relações sociais. O consumo cerca as pessoas em relações de troca, em que sentidos são compartilhados. Desse modo, pode ser considerado como um sistema de rituais que funciona como marcação das relações dentro de uma comunidade. WOTTRICH, Laura; SILVA, Renata e RONSINI, Veneza. A Perspectiva das Mediações de Jesús Martín-Barbero no Estudo de Recepção da Telenovela Intercom - XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Curitiba, PR, 2009.

Para pensar a centralidade que a bunda tem na cultura visual nacional, é importante compreender como se estrutura o campo da cultura no Brasil, já que se consolida no período um amplo sistema de representação que a sustenta enquanto imagem e subproduto de um mercado de bens materiais e simbólicos. A realidade produzida transcende por meio do imaginário sobre o qual residem ideologias que atravessam a vida comum. Nesse sentido, deve-se pensar a atuação do Estado autoritário brasileiro como um dos agentes definidores da problemática cultural: sobre como se produziu e organizou a cultura no Brasil no período pós-1964.

O diálogo entre cultura e Estado no Brasil é longo. Durante o Estado Novo, na década de 30, percebemos que o governo brasileiro esteve integrado à expansão da rede de instituições culturais, a formação de cursos do ensino superior e, junto a isso, a criação de uma ideologia da cultura nacional. Nesse período se estabelecem os primeiros passos na implementação de uma indústria cultural brasileira, criando departamentos que difundiam e controlavam o rádio, a imprensa e a propaganda. A imagem passava a ser administrada pelas mãos do Estado, que criava condições para consolidar um sistema de representações que pensava as identidades nacionais.

A influência da potente indústria cinematográfica estadunidense estreitava os laços com o Brasil, que cristalizava internacionalmente imaginários nacionais. Porém, sustentando o recorte temporal e político deste trabalho, o ano de 1964 marcou um significado para as transformações estruturais no nível econômico e seu caráter essencialmente político. Se durante governo de Juscelino, na década anterior, se instaurou a segunda revolução industrial no Brasil (ORTIZ, op. cit. p. 80), sobretudo porque o capitalismo atingiu formas mais sofisticadas de produção, por outro lado, o ano de 1964 foi um período de reorganização da economia brasileira. O que marcou esse período foi a internacionalização do capital a partir da expansão do parque industrial brasileiro.

Certamente o golpe civil-militar no Brasil teve um significado político pelo que representou em termos de censura, de vigilância, de repressão e de terrorismo, mas havia também, sobretudo, mudanças econômicas que conduziram a sociedade no caminho de um modelo de desenvolvimento do capital. Para Renato Ortiz (op. cit. p. 81), esse modelo era definido muitas vezes por meio de traços gerais tais como concentração de renda, crescimento do parque industrial, criação de um mercado interno em oposição ao mercado

externo, desenvolvimento desregular das regiões do país e população concentrada em grandes centros urbanos.

Otávio Ianni (1976) sinalizou que essa política do Estado pós-64 adquiriu uma nova forma de agir que a tornou única em relação a outras políticas adotadas desde 1930. Após a década de 60, o sistema capitalista passou por importantes transformações em seus modelos de acumulação. Para Barbalho (on-line) esses padrões do capital e dominação passaram a ser administrados junto a uma mudança na estrutura produtiva e ideológica simultaneamente.

Antônio Ruim e Lindalva Rubim (2004, p. 19) destacam que um dos aspectos centrais para dar efetividade e potencialidade à expansão da indústria cultural no país foi a constituição de uma rede nacional de telecomunicações a partir dos anos 60 (principalmente capitaneada pela televisão), que foi suporte tecnológico imprescindível para que a comunicação pudesse integrar o país, ou ao menos suas regiões com maior desenvolvimento industrial, por meio da produção de bens simbólicos orientada pela lógica mercantil da indústria cultural. Aliado a isso, havia também componentes mercadológicos que inseriam o Brasil em um modelo de desenvolvimento voltado para o capital internacional. De acordo com Crocco (2001) entre os elementos mais centrais desse processo encontramos o “advento do neoliberalismo com a privatização do Estado, a desregulamentação dos direitos do trabalho e a desmontagem do sistema produtivo estatal, cuja Era Thatcher-Reagan foi a maior expressão” (idem, p. 154).

Um novo modelo de acumulação e de dominação passou a vigorar nesse momento ao mesmo tempo em que houve um processo de reconfiguração da estrutura produtiva e ideológica. O processo de reestruturação da produção e do trabalho foi acompanhado pelo aprofundamento da transnacionalização da mundialização do capital e aprofundamento da cinematização sinalizada por Beller (2006), que vinha desde a década de 30 sendo progressivamente operacionalizada. Por isso, o capitalismo passou por uma reestruturação muito profunda buscando dar novos sentidos a seu projeto de dominação onde a cultura passou a ser à força de produção da economia.

No texto “Os Sentidos do Trabalho”, Ricardo Antunes (2013) mostrou que durante esse período, a orientação do capital esteve ligada à necessidade de reorganizar as formas produtivas a fim de conquistar a hegemonia por meio da sociabilidade, de modo que essas mudanças permitiram uma expansão do capital para esferas antes menos expressivas,

encontrando na cultura sua dimensão ideológica e de produção fundamentais. A integração entre economia e cultura mostra a relevância da produção de cultura no capitalismo atual. É a partir da cultura que se instrumentalizou aspectos práticos e pragmáticos próprios a reprodução do capitalismo. No período, esses elementos foram efetivados por uma economia da cultura que através da arte e da produção de elementos simbólicos inseriu o *ethos* capitalista como projeto neoliberal.

O que de fato mudaram foram as relações entre Estado e cultura, uma vez que nesse período se desenvolveu um mercado de bens materiais onde paralelamente se manifestou um mercado de bens simbólicos. Se nos anos 30 os produtos culturais atingiam um pequeno número de pessoas, na década pós-64, elas atingiram um público consumidor enorme, porque tinham uma dimensão que não possuíam anteriormente<sup>57</sup>.

Num país tão grande em extensão como o Brasil, a integração das diferenças regionais foi central para a política do Estado como forma de articular esse público consumidor crescente. Desse modo, o Estado passou a estimular a cultura como forma de integração, mas sob seu próprio controle: o poder nacional. Daí a necessidade de efetivar um Sistema Nacional de Cultura. Renato Ortiz (op. cit. p. 83) afirma que isso não foi viabilizado, o que de fato propiciou a integração da cultura nacional foi o Sistema Nacional de Turismo junto ao Sistema Nacional de Telecomunicações. Por isso, a centralidade da EMBRATUR e dos veículos de mídia no período. A expansão da cultura no Brasil e da ideia de “integração nacional<sup>58</sup>” aconteceram principalmente através da produção e distribuição de bens culturais.

Segundo Antônio Rubim e Lindalva Rubim (op. cit), a Editora Abril, por exemplo, a partir da década de 60 (depois a Abril Cultural, sua subsidiária), foi protagonista de um

---

<sup>57</sup> Esta expansão foi protagonizada pela indústria de transformação que no total cresceu a uma taxa de aproximadamente 8,5 por cento ao ano. Na realidade, o crescimento brasileiro no período foi bastante pautado pela expansão da indústria de bens duráveis de consumo que cresceu à taxa média de 15,3 por cento ao ano, chegando a atingir taxas de crescimento superiores a 23,0 por cento ao ano nos momentos de ciclos expansivos que aconteceram no período (1955-62 e 1967-73). Da mesma forma os setores de bens intermediários e de bens de capital ascenderam a taxas médias elevadas (10,5 e 12,8 por cento ao ano, respectivamente). Essas indústrias desenvolveram-se com grande dependência — direta ou indireta— do capital internacional ou multinacional. Fonte: FARIA, V. Desenvolvimento, urbanização e mudanças na estrutura do emprego: a experiência brasileira dos últimos trinta anos. In SORJ, B, ALMEIDA, Mht,.. Sociedade política no Brasil pós- 64. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2008.

<sup>58</sup> No período pós-1964, a preocupação das elites brasileiras não era mais “criar uma nação”, como nos anos 30, mas garantir sua “integração”. Para isso, a cultura foi entendida como elemento fundamental para garantir a nacionalidade. A presença a partir dos anos 70, de uma potente e crescente indústria cultural no país passa a agir como ferramenta ideológica, ainda que existam muitas disputas internas nos diferentes campos de atuação da cultura.

boom editorial através do qual inúmeras publicações foram colocadas no mercado. Dentre coleções de grande sucesso de público, podem ser mencionadas: “A Bíblia mais Bela do Mundo; Conhecer; Medicina e Saúde; Ciência Ilustrada; Os Pensadores; Gênios da Pintura; Grandes Personagens de Nossa História” (RUBIM e RUBIM, op. cit, p. 20).

O pesquisador Gabriel Cohn (1973) relata esse processo de monopolização da produção de cultura como consequência da centralização do poder do Plano Nacional. Alguns exemplos mostram o crescimento da indústria da cultura em geral: no ano de 1960, a tiragem de periódicos diários era de 3.951.584 e de não-diários, de 4.213.802; já em 1972 ela cresceu para 1.272.901.104 diários e 149.415.690 não diários. Na área do cinema, por exemplo, que tem concorrência direta para a televisão, os dados são impressionantes: em 1971 o Brasil tinha 240 milhões de espectadores que lhe conferiu o lugar de quinto mercado cinematográfico do mundo. Este número implicou também um crescimento no mercado de filmes nacionais, que passou de 30 milhões em 1974 para 50 milhões em 1978. A televisão em 1975 era o nono mercado do mundo, a publicidade era o sexto (ORTIZ, 2002). O crescimento do investimento publicitário de 1962-1976 nos veículos de massa mostrava a importância desses mercados e o mais interessante é: os dois maiores investidores são o Estado, e as multinacionais. Isso possibilitou a realização da lógica de indústria cultural e a instalação hegemônica de uma cultura midiática no país.

Ao mesmo tempo em que o Estado foi central na organização e no impulso desse mercado, ele também atuou através dele implementando sua ideologia. A ação do Estado ficou mais acentuada a partir de 1975, por meio do Plano Nacional de Cultura, que foi o primeiro documento de caráter ideológico que conduziu os princípios que guiaram a cultura brasileira. Isso representa também uma estratégia, porque as políticas de repressão e terrorismo levaram o governo brasileiro a um desgaste junto às classes médias no cenário internacional. Atuando junto à promoção da cultura ele se aproximou das classes médias como sua principal base de apoio.

O ano de 1975 marcou uma procura pelo reequilíbrio do Estado através da cultura e isso aconteceu por meio de incentivos a empreendimentos culturais. No dia 30 de dezembro de 1975, o então Presidente da República assinou o decreto nº. 1439 que dispunha sobre a concessão de incentivos fiscais e outros estímulos à atividade turística alterando as disposições do decreto lei nº1376 (12 de dezembro de 1974) e 1338 (28 de julho de 1974). A principal mudança dessa resolução previu a mudança a partir de 1976

de 8% para 12% da dedução do imposto de renda para a aplicação do Fundo de Investimento Setorial. Havia uma preocupação do Estado brasileiro em ampliar o número de serviços turísticos, oferecendo melhor infraestrutura para o turismo nacional. Assim, o Decreto Lei nº 191 de 27 de outubro de 1971, já previa também que até 1975, os hotéis que estivessem operando em 21 de novembro de 1966, poderiam também usufruir de uma dedução de até 50% do imposto de renda, desde que as empresas promovessem melhorias nas condições operacionais.

Da mesma forma, os contribuintes cadastrados como boates e restaurantes que tivessem espetáculos teatrais, musicais ou performances ao vivo foi previsto em lei, a execução a partir de 1973 da isenção de impostos sobre o *couvert* artístico. Como mostra em geral os materiais da EMBRATUR, se esperava através de incentivos e da expansão da gestão em turismo ampliar os serviços e fazer com que a experiência do turismo no Brasil fosse um espetáculo<sup>59</sup>, tal como sugeria o Estado através de diversos anúncios, falas de executivos e eventos do setor. De modo que as políticas de incentivo visavam acelerar o fortalecimento do setor do turismo, especialmente porque foi a partir dele que se teve um impacto muito relevante na mercantilização da cultura brasileira, através da consolidação de um sistema de representação integrado ao ideário dos militares e da iniciativa privada.

O Estado pós-64, em relação aos meios de comunicação de massa, implantou toda a infraestrutura tecnológica ofertando benefícios às empresas privadas e, por outro lado, reservava para seu controle os serviços de comunicação, concentrando o poder e facilitando a vigilância das redes de televisão, por exemplo. O espaço de atuação das empresas privadas foi dessa forma limitado pelos critérios que conduziam as ações do Estado. A ideologia da Segurança Nacional<sup>60</sup> foi uma ferramenta de controle ideológico e político, como mostra Cristina Scheibe Wolff (2013). A consolidação de um campo de atuação da indústria da cultura permitiu que os recursos das empresas privadas fossem

---

<sup>59</sup> O Carnaval, a brasileira e do futebol muitas vezes reforçam essa associação entre cultura brasileira e espetáculo global.

<sup>60</sup> Segundo aponta Cristina Scheibe Wolff (2013, p. 454) a doutrina da Segurança Nacional foi criada a partir da política estabelecida pelo presidente estadunidense Harry Truman, a partir de 1947. Esta doutrina mirava o comunismo e os movimentos sociais de esquerda como alvos que conflagravam a segurança interna dos Estados Unidos. Para efetuar-la os Estados Unidos passaram a financiar equipamentos e treinamento de forças policiais e forças armadas de diversos países da América, com vistas a divulgar a doutrina e a evitar que acontecesse em outros países. Fonte: WOLFF, Cristina Scheibe. Resistência e gênero nos arquivos das ditaduras militares do Cone. Revista Tempo e Argumento. Florianópolis, v. 5, n.9, jan./jun. 2013. p. 451 - 471.

destinados à produção de bens de consumo culturais e após isso, a mercantilização da cultura passou a ser incentivada pelo Estado a partir de políticas de cultura desenvolvimentista, de modo que não somente a iniciativa privada, mas, sobretudo, o próprio governo se tornou o incentivador de um modelo de cultura voltada ao mercado. Melhor dizendo, a cultura ganhou espaço como mercadoria (gerando lucro) para as empresas e renda para quem vive delas.

As mercadorias passaram a ter que contar com a criatividade como elemento fundamental, uma vez que a cultura se tornou bem de consumo, agindo como parte produtiva e ideológica vinculada a projetos do capital. A cultura teve durante o regime militar uma função fundamental no monopólio da interpretação do país, como afirma Octavio Ianni (1978):

“(...) O Estado detém o monopólio da única interpretação que ele próprio considera válida para o conjunto da sociedade. (...) O que não se situa no âmbito da doutrina de ‘segurança e desenvolvimento’ pode ser intolerável ou reprimido. (...) Mesmo porque esse Estado precisa alimentar-se da falsa ideia de estabilidade social e política, da perenidade do presente.” (IANNI, 1978, p.217-218).

Por esse motivo o Estado não podia atuar apenas na repressão à cultura. O interesse maior era o de colocá-la sob sua orientação, especialmente por entender a potência política que a dimensão simbólica tinha. Ao mesmo tempo em que se insinuava uma sociedade profundamente sexual, o ato repressor atingia inúmeros filmes, peças, livros e etc. A própria Revista do Homem (na época, versão nacional da revista *Playboy* estadunidense) teve que adequar o nome e mudar o que e como era mostrado, como mostra Veronica Giordano (2012).

A matéria da Revista Veja, de dezessete de janeiro de 1973, chamada “A evolução do biquíni”, discute o uso do topless ou o não uso da parte de cima do biquíni, que causava furor e xingamentos e muitas vezes, prisões pela Divisão de Censura. O fato é que a censura atingia a particularidade da obra, ou a pessoa individualmente, mas não a generalidade da sua produção. Portanto, os militares promoviam a censura de “atos pornográficos” individuais, mas nunca limitaram a propagação pornografia. Inclusive, o Estado se serviu amplamente de uma ideologia profundamente sexual que se fortaleceu junto ao crescimento da indústria do turismo e das mídias.

## 2.2. O consumo da identidade nacional

Em meio a algumas tentativas de extinguir atividades culturais que fossem subversivas, a ditadura civil-militar criou o Conselho Federal de Cultura (CFC) em 1966, como mostra Lia Calabre (2006, p. 81). A ideia desse projeto era inaugurar um “plano de envergadura nacional”. O decreto-lei que o concretiza buscou formular, junto às autoridades do Estado, a política nacional de cultura no Brasil. Deste modo, a fim de desenvolver as bases da política cultural, os militares incorporaram ao conselho os intelectuais, que desde o início se posicionaram a favor do golpe.

Com o perfil conservador, o CFC foi composto por intelectuais com orientação política conservadora, que faziam parte de famosas instituições como Academia Brasileira de Letras e o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Dessa forma a criação do CFC emergiu junto à necessidade dos militares de construir uma visão de cultura que fosse exatamente alinhada a seus interesses e modos de pensar. Para Gabriel Cohn (1982), o CFC era um indicador das forças por trás do Estado nas disputas do campo cultural no período. Por conseguinte, os membros do CFC decidiram por trabalhar na elaboração de um plano nacional, que na compreensão deles, era a melhor forma de promover a “cultura legítima” para todo o país, como mostraram as “Diretrizes para uma Política Nacional de Cultura” em 1973. Para Cohn, essas diretrizes foram a base para a elaboração do próximo passo (dois anos mais tarde): a Política Nacional de Cultura (PNC).

Maria Madalena Quintella (1978) entende o CFC como membros que somam uma unidade, um alinhamento no modo de pensar e agir. Para a autora, o que unia esse grupo social era a reverência ao passado nacional, deste modo os intelectuais do CFC buscariam entender a ação do presente através do passado. Com isso, o Estado estabeleceu suas bases por meio de pensamento já consagrado sobre o que era cultura nacional, aceito e adotado especialmente no Estado Novo.

Assim, o Estado pós-64 instaurou ideologicamente a continuidade e não a ruptura com a tradição, indo ao encontro às origens do pensamento sobre a cultura brasileira. A ideia que conectou a ideologia das políticas culturais no período é a da mestiçagem. Essa não era uma temática nova, visto que ela também havia sido incorporada pelas instituições políticas desde a década de 30.

Gilberto Freyre foi um dos intelectuais que interpretou as bases dessa ideia, que também era um projeto político sobre o Brasil, através de vários livros como Manifesto Regionalista, Nordeste e o mais famoso Casa Grande & Senzala de 1933. Em 1967, Gilberto Freyre passou a integrar o CFC<sup>61</sup> e suas ideias foram novamente dar sustentação ao que se definia como Brasil. Na verdade, a ideia de mestiçagem estava ancorada em três principais sentidos.

O primeiro deles obviamente diz respeito à questão racial, ele compreendia a ideia de que o povo brasileiro seria resultado de uma síntese de três raças fundadoras: o negro, o português e o indígena. O segundo foi a ideia de heterogeneidade, como mostra Ortiz (p. 92), ideia sobre a qual o Brasil era um “caldeirão de raças” ou um “continente arquipélago”, como define o autor. A tríade da formação racial do Brasil teria como fundamento a pluralidade cultural, étnica e física. Essa narrativa sobre o país retomou o regionalismo, como parte da construção identitária nacional. O próprio livro Casa Grande & Senzala tentaria fazer a síntese da formação social brasileira a partir da ideia da experiência da monocultura do açúcar recifense, uma vez que para o autor, a região poderia definir a nação. Havia nessa leitura a possibilidade de se entender a mestiçagem como agente das duas dimensões: a variedade das culturas e a unidade nacional. Deste modo, o Plano Nacional de Cultura definia a cultura brasileira como uma forma de aculturação de várias origens.

O terceiro sentido era o da sexualidade. Freyre criava mecanismos para a formação de um sistema de concepção e circulação de sexo a partir de experiências, imagens, gostos e sensações. A narrativa de Casa Grande & Senzala, obra mais célebre, era sinestésica e projetava no açúcar a docilidade do sexo na produção da subjetividade da vida íntima. Ócio, prazer, sexo e trabalho eram a salvação do autor contra a ética do “*just in time*” e do “*time is money*” (CASTRO DA SILVA, 2014, p. 4) que submetiam os hábitos alimentares à ditadura da velocidade da vida moderna:

“(…) Ócio que a tal ponto se desenvolveu, nas zonas dominadas pelos engenhos de cana, que doutores moralistas da época chegaram a associá-lo ao

---

<sup>61</sup> Em fevereiro de 1967, ao tomar posse, o Conselho Federal de Cultura era composto por Adonias Filho, Afonso Arinos, Ariano Suassuna, Armando Schnoor, Arthur César Ferreira Reis, Augusto Meyer, Cassiano Ricardo, Clarival do Prado Valladares, Djacir Lima Menezes, Gilberto Freyre, Gustavo Corção, Hélio Viana, João Guimarães Rosa, José Cândido de Andrade Muricy, Josué Montello, D. Marcos Barbosa, Manuel Diegues Junior, Moysés Vellinho, Otávio de Faria, Pedro Calmon, Rachel de Queiroz, Raymundo de Castro Maia, Roberto Burle Marx e Rodrigo Mello Franco. Mostra Lia Calabre no artigo, Políticas Culturais no governo militar: O Conselho Federal de Cultura, apresentado no XIII encontro de História da ANPUH Rio em 2008.

muito consumo do açúcar: "talvez que da abundância deste humor" - o fleumático, causado pela alimentação abundante em açúcar - "proceda aquela preguiça que a tantos reduz a hum miseravel estado." (FREYRE, 2007, p.274).

A semi-nudez das mucamas nas cozinhas produzindo doces, recriando gostos, gerando afetos e olhares, revelavam uma ética de vigilância e consumo da intimidade. Enquanto eram duramente repreendidas pelo que vestiam especialmente ao entrarem na Igreja (FREYRE, idem p.280), elas eram também hostilizadas pelo controle moral das sinhás, em sua maioria católicas. E para elas, haveria duas principais possibilidades de se viver a feminilidade: ser uma “mãezinha”, ou o seu oposto: a mulher mundana, que via a procriação não como um dever, mas um prazer (DEL PRIORE, 1993).

Na obra *Casa Grande & Senzala* de Freyre, a vida sexual pornô da colônia era temperada pelos seus cheiros, toques e temperos, quase nunca narrando em relações não consentidas<sup>62</sup>. O comer (alimentar) e o comer sexual se confundiam, assim como se confundem até hoje seus sentidos na linguagem. Percebe-se assim, uma construção pública do privado: o corpo, a subjetividade e o sexo da mulher negra, escrava. Enquanto o prazer e o ócio vincularam o homem da casa grande ao espaço doméstico, em relação à mulher negra, espera-se o seu oposto: mesmo ocupando a vida doméstica, tal qual escrava da casa ou do engenho, associava-se sua subjetividade, seu corpo e sexualidade a um domínio público, que tinha origem na própria condição hierárquica estabelecida na escravidão.

Na obra de Freyre, a lubricidade sexual foi consequência da plasticidade das relações entre escravas negras e senhores brancos, dando origem a “mestiçagem” no Brasil. Além de Freyre, segundo Munanga (1999) a mestiçagem foi principalmente debatida no campo da intelectualidade desde a primeira República por: Sílvio Romero, Euclides da Cunha, Alberto Torres, Manuel Bonfim, Nina Rodrigues, João Batista Lacerda, Edgar Roquete Pinto, Oliveira Viana e etc. Apesar das diferenças de pontos de vistas, todos os autores citados tinham por objetivo formular teoricamente uma teoria do tipo étnico-brasileira, buscando defini-lo enquanto povo e enquanto país. Essa consciência nacional da mestiçagem possibilitou às elites falsearem as desigualdades e

---

<sup>62</sup> A realidade da hierarquia de poder na colônia impunha um sistema de violência que envolvia o estupro. Mesmo ignorando esse fato, a narrativa que Freyre pretende construir e negar é oposta a essa. Ele omite a violência sexual, entendendo as relações como consentidas.

negarem o acesso à consciência das comunidades não brancas em relação aos mecanismos de exclusão, dos quais foram parte.

Criava-se, nesse contexto de misturas (que servem como apagamento das identidades e origens históricas negras) a figura da mulata que fora conduzida na narrativa de Freyre como o elo no processo de miscigenação. A questão que se colocou era a mudança de status de mulher negra escrava para mulata sedutora, segundo o olhar do homem branco, que buscava hierarquizar a relação de dominação. A capacidade de envolver o homem branco (conquistador colonial), que na verdade era uma imposição vertical do poder, era evidenciada como conquista amorosa. Nisso, residia o simbolismo da “democracia racial”, pois omitia e invertia a dominação na qual esteve submetida a mulher negra, permitindo que o sexo fosse lido, na obra, como “autorizado” ou “com consentimento” o que permitiu alinhá-lo a um projeto associado a uma ideia de harmonia, ou “democracia” que também era sexual.

Apesar de Gilberto Freyre nunca ter definido a ideia base de seu trabalho como uma “democracia”, a ideia de sincretismo que emergiu revelou um universo ideológico ausente de disputas e hierarquias, mostrando como se o processo de aculturação integrasse harmonicamente os universos simbólicos sem levar em conta situações concretas que aconteciam no contato cultural. A ausência de forças opostas e conflitos fossem eles raciais, sexuais ou culturais na verdade supunham um pensamento tradicional recortado a partir de uma ideologia.

Como afirma Ortiz (2012, op.cit), no processo de aculturação, o discurso ideológico se apropriou de uma categoria antropológica a fim de relacioná-lo à cultura democrática, que rapidamente o colocou em oposição ao autoritarismo, característica do período no Brasil. O elogio à “democracia” passou a caracterizar o Brasil como “verdade” sobre sua cultura sincrética e plural, como sinalizava o Plano Nacional de Cultura ao falar sobre o povo brasileiro: “democrata por formação e espírito cristão, amante da liberdade e da autonomia” (PNC, 1975, p. 8).

Outro aspecto do discurso do CFC versava a respeito da tradição. Os intelectuais que faziam parte desse conselho tinham como orientação política a preservação das manifestações que ocorriam no passado da história do Brasil, dessa forma elas optaram por conduzir um plano nacional de orientação conservadora para promover a “cultura legítima”. Barbalho (2008) observa que o elemento que unificava os membros do CFC é

o viés conservador, o que indica a direção política sobre o qual a cultura era orientada. Por isso, os institutos históricos retratavam a memória de importantes nomes da história e os estudos voltados para as tradições populares foram valorizados através das políticas de folclore, de bens culturais, de arquivos e de patrimônio. Tudo isso a fim de traçar a “memória” de uma identidade brasileira democrática e plural.

Por se tratar de um objeto supostamente neutro, o patrimônio demonstrava ser um elemento importante na busca pela preservação da cultura nacional. Para o Estado, o patrimônio estava na direção oposta dos interesses que lhe precedeu, por isso, o foco na preservação do folclore foi bastante salientada. Da mesma forma, o folclore também foi muito valorizado durante a década de 30 e foi retomado como preocupação pelos membros do CFC na década de 60. A partir dele se encontrou o despontar da “alma nacional”, desse modo “ser nacional” era preservar ações ligadas à “memória” através das festas populares, do artesanato, da dança e da música, o que conferiu ao Estado um papel organizador e dinamizador da cultura em suas diferentes manifestações.

Frente a essas diferentes expressões e definições sobre o que era a “verdadeira cultura nacional”, o Estado decidiu centralizar as diferentes leituras e codificações do “nacional” e, novamente voltando ao passado, utilizou o argumento base das políticas nacionais – unidade da diversidade – que era próprio à definição da mestiçagem no Brasil, colocando-se assim num lugar neutro cuja função foi, sobretudo, preservar uma identidade que era definida pela história. Desta forma, ele preservou a cultura nacional de influências estrangeiras, cultivando a memória contra possíveis influências “importadas”. O que permitiria o reconhecimento e a valorização da memória nacional como identidade política do povo brasileiro visando o consumo como um dos valores culturais universais para efetivar o estágio avançado de desenvolvimento da civilização brasileira.

Por outro lado, existiu uma contradição própria em relação aos intelectuais tradicionais e o Estado, precisamente no que se refere à ideia de cultura e desenvolvimento. Desde a inauguração do CFC, a cultura foi colocada num patamar hierarquicamente inferior ao desenvolvimento tecnológico, subordinado à economia. Como tentativa de se opor a massificação própria a técnica, os membros do CFC buscaram dar uma personalidade própria à cultura brasileira com base na afirmação da cultura popular em contraste com a cultura de massa. A ideia de “humanização da técnica”, que mostra Renato Ortiz (op. cit, p. 105), era de certa forma uma maneira de

incorporar elementos do discurso tradicional. Entretanto, as disputas entre cultura e técnica eram próprias aos descompassos entre o que pensavam os militares e o que pensavam os intelectuais tradicionais.

Mesmo com uma profunda afinidade ideológica em relação ao conservadorismo, o Estado na verdade priorizava transformações estruturais na organização do capitalismo brasileiro, de modo que o “humanismo” dos intelectuais do CFC não tinha muita importância em um regime que valorizava, sobretudo, a economia. Frente a isso, o regime militar selecionou as principais ideias desses intelectuais, adotando algumas e excluindo outras, deste modo, a mestiçagem foi escolhida como paradigma da cultura brasileira, excluindo outras interpretações.

A intransigência entre os intelectuais e os técnicos do mercado, fez com que o regime conduzisse as políticas culturais principalmente através dos administradores. Esses profissionais da cultura indicavam a chegada do processo de racionalização, executando a tecnoburocracia na organização e sistematização das ações do Estado na cultura direcionada ao mercado. Uma vez que os intelectuais tradicionais entendiam as políticas culturais com base na preservação do patrimônio, os administradores atuavam inseridos na lógica de mercado, áreas sempre esquecidas pelo CFC: distribuição e consumo.

Alguns anteprojetos de planos para a cultura foram apresentados ao governo pelo CFC, em 1968, em 1969 e em 1973, segundo indica Barbalho (op. cit, p. 70), entretanto nenhum deles foi efetivamente aplicado. Apesar de terem sido elaborados por integrantes do CFC junto a técnicos culturais convocados pelo Estado e haver uma afinidade ideológica em torno do conservadorismo, o governo militar se aliava às mudanças neoliberais e farmacopornográficas do capitalismo brasileiro e o “humanismo” dos intelectuais do CFC não encontrava muito espaço num Estado preocupado com uma orientação desenvolvimentista da economia, uma vez que “a presença destes técnicos garantia para o plano um olhar ‘econômico’ ao lado do olhar ‘humanista’ dos intelectuais do CFC” (BARBALHO, 2008, p.70). É o que Miceli (1984) chamou de luta entre a visão patrimonial e a executiva.

Para os técnicos em cultura, para possibilitar o consumo era preciso uma política de promoção, de produção e de distribuição de novos bens culturais. Atentando a isso, o discurso sobre a “democracia” (fundamental à ideia da mestiçagem) se associava à lógica

de mercado, uma vez consolidada a indústria da cultura, estavam disponíveis variados bens a serem consumidos por diferentes públicos. Assim, para o regime militar, “democratizar a cultura” significava consumir. Como consequência, o CFC dentro de uma orientação desenvolvimentista, teria a função de construir um pensamento que encontrasse a particularidade em ser brasileiro, enquanto cabia aos administradores culturais viabilizar ações culturais numa lógica de mercado. A ideologia da “mestiçagem” como consenso entre essas disputas foi comercializada através da circulação dos canais de distribuição da cultura. Porém, os códigos sobre a mestiçagem transmitidos pelo mercado, recriaram os elementos que tradicionalmente a caracterizava. Assim os dispositivos culturais captaram a erótica que combinava raça e sexo (nas narrativas sobre o “desejo” sexual da “mulata”) e as recompõe em corpos hiperssexuais e bronzeados (mas não negros). Assim, a “nova” mestiçagem do regime militar encarava o consumo, encontrando forças no entretenimento e no interesse do público consumidor. A imagem a ser partilhada era a de preservação de um Estado plural e democrático, reforçando o *new look* da mestiçagem sobre o qual erguia suas bases na manipulação da relação entre sexo e raça. Vale ressaltar a centralidade do papel das políticas do turismo junto às empresas de telecomunicações, como principais divulgadores desse projeto nacional, não só através dos produtos culturais diretamente, como por exemplo, o Carnaval, mas especialmente através da mercantilização de bens de consumo, ou seja, produtos, mercadorias, experiências ou artefatos, atribuídos como “culturais”.

Nesse sentido, à medida que a ideia de nacional se expandiu, o que era definido como popular (ou seja, associado à tradição) passou a significar consumo. Os aspectos da distribuição e de consumo de bens culturais finalmente podiam ser os definidores da política do Estado. Isso porque o Estado seria “democrático” ao passo que procuraria incentivar os canais de distribuição de bens culturais. Logo, o mercado que é um espaço social onde se efetua as trocas e o consumo foi designado como o *locus* prioritário no qual se exerceu a “democracia” e a pluralidade. Como mostra Ortiz (op. cit, p.116), o rendimento desta política cultural aconteceu efetivamente pelo aumento do índice de consumo.

De um lado, o Estado potencializava a ação do mercado consumidor, de outro, garantia a manutenção da sua ideologia de “democracia” através da distribuição como

núcleo central da sua política. Nos termos de Adorno e Horkheimer<sup>63</sup> (1990) as indústrias culturais desempenhariam apenas o papel da distribuição, logo seriam neutras. O que aconteceu no Brasil foi diferente, os discursos das instituições se aproximaram à ideologia do Estado, inclusive as multinacionais se apoiaram em categorias como “nacional” e “popular”. Por isso, para Ortiz (op. cit., p. 125) as relações entre Estado e iniciativa privada no plano da cultura caminharam na direção de uma hegemonia cultural.

Nessa experiência peculiar do Brasil junto à indústria de produção e circulação da cultura, as empresas (multinacionais e brasileiras) consolidaram um sistema de representação, um universo de visualidades, de mercadorias e de signos atravessados pela ideologia nacional-popular do Estado. O fortalecimento e a expansão da indústria cultural eram fundamentais para a implantação das políticas neoliberais. E para serem incorporadas era preciso uma tecnologia de poder que reformulava seu sistema de representação, junto um regime de integração nacional.

As políticas de cultura voltaram-se para o consumo, que por sua vez vivia a expressão de uma nova relação do capitalismo, cujas forças de produção caracterizavam uma relação muito profunda entre prazer e comunicação audiovisual (farmacopornografia). A transformação operada pela visualidade oriunda do fortalecimento da indústria cultural serviu para que o corpo e especialmente a aparência atravessada por questões de sexo, gênero, raça fossem estruturados como parte linha de produção do capital. Isso acontecia à medida que os dispositivos de poder capturavam o corpo feminino para implementação do seu projeto neoliberal, que comercializava eroticamente todo tipo de produto.

O corpo feminino e a sua importância para a expansão do audiovisual passaram a pautar a centralidade da sua produção cultural apoiada na pornografia e a manutenção da beleza. A expansão da indústria cultural criou condições para que se fabricassem tecnologias de representação que redefiniam novas formas de se viver o corpo, a aparência e o sexo.

Apesar do biocapitalismo sexual ser uma característica relacionada a uma mudança própria ao sistema econômico e, portanto, generalizada, ou seja, adotada por

---

<sup>63</sup> HABERMAS, Jürgen. ADORNO Theodor W. - pré-história da subjetividade e auto-afirmação selvagem. In: FREITAG, Bárbara; ROUANET, Sergio Paulo. *Habermas*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1990.

inúmeros países, alguns elementos tornaram esse modelo de poder muito específico no Brasil. O que tornou a experiência brasileira possivelmente única foi que o Estado e mercado hegemonicamente trabalharam para a redefinição de ideários nacionais, através do consumo e da indústria cultural. Ambos elegiam a captura da atenção do consumidor por meio do consumo erótico, adotando elementos próprios ao regime farmacopornográfico internacional. O corpo passou a se munir de códigos negociados com a pornografia e os biosintéticos (silicones, fármacos, materiais e corpos industrialmente produzidos) que procuravam divulgar a estética da reconstrução corporal inspirada pela medicina cosmética. Como a ideologia nacional atravessava também o consumo, se reinventaram representações de brasilidade igualmente associadas à pornografia e à fabricação estética.

Assim, surgiam inúmeros produtos que incorporavam o “bumbum brasileiro”, rematerializando a cultura sexo-visual do Brasil. Diferente das experiências de identidades nacionais na década de 30, no pós-64, a propaganda ufanista, que tinha como slogan o “Brasil grande potência<sup>64</sup>” foi apenas uma das faces da tentativa de construir uma identidade política nacional. Além dessas manifestações, o nacionalismo cultural dos anos 70 construiu outras narrativas através do mercado e do consumo, onde de se redefiniu a ideia de identidade nacional local e globalmente.

### 2.3. Bunda e civilização

No início dos anos 70, a bunda se tornou um subproduto de mercados em expansão. Na realidade, o mercado consumidor através da ideologia do Estado estava produzindo novos modos de produção, de sentidos e de subjetividade na cultura brasileira do século XX. As “garotas de Ipanema”, seminuas e acessíveis, apelavam ao desejo sexual dos leitores e escancaravam uma dimensão da sexualidade das novas práticas de consumo, que relacionavam corpos e afetos, em meio à censura e a repressão. Em poucos anos, a comercialização dos produtos relacionados ao “bumbum brasileiro” tinha se

---

<sup>64</sup> Os autores discutem as reformas educacionais implementadas no período após 1964 que ficaram marcadas pelo modelo de modernização autoritária do capitalismo brasileiro adotado pela teoria econômica do “capital humano”. FERREIRA, Junior. BITTAR Marisa, Educação e ideologia tecnocrática na ditadura militar. *Cadernos Cedes* – vol. 28 – nº 76 – Campinas – set./dez. 2008.

expandido num comércio global, indicando o avanço evolutivo da “espécie” brasileira e incorporando os seus “mágicos” poderes da sexualidade. Mas na verdade, essa forma de marketing nacional, escondia uma relação de atração entre Estado e mercado que era incorporada através de alguns conflitos:

**1. A subordinação da cultura à economia** – Desde o início da formação do Conselho Federal de Cultura (CFC), as políticas de cultura foram colocadas em um lugar inferior ao desenvolvimento industrial-tecnológico, subordinadas à economia. A solução encontrada foi a adoção de um discurso tradicional (“humanização da técnica”) usando códigos de brasilidade, que foram operacionalizados através da iniciativa privada.

**2. A ideologia nacional através do consumo** – Os aspectos da distribuição e do consumo foram centrais na política do Estado. Isso porque o Estado foi o incentivador dos canais de distribuição da cultura ao mesmo tempo em que impôs ideologia nacional através das empresas e do consumo. Deste modo, através do consumo circulam também novas expressões sobre nacionalidade.

**3. Tecnologias de representação e a reformulação da identidade nacional** – Para implementar essas manifestações da brasilidade, o projeto neoliberal se efetiva em um sistema de representação e comportamentos através da comercialização de produtos, de experiências e de serviços através da pornografia, dos biosintéticos e da reconstrução corporal. O crescimento da indústria cultural criou condições para viabilização de tecnologias de representação que associavam desenvolvimento tecnológico, brasilidade e prazer. O caráter ideológico “nacional” ou “popular” incorporado pelas empresas deu visibilidade a um Estado que sugeria ser plural e democrático através de uma reconfiguração do paradigma sexual sobre a identidade nacional.

Assim, tanto os novos códigos de brasilidade quanto as tecnologias de representação proveniente do biocapitalismo pornográfico encontraram no “bumbum brasileiro” uma forma mediadora exemplar. Os valores emergentes das classes médias urbanas, como: o corpo ciborgue (fruto da cinematização e da normatização estética da heterossexualidade), a ascensão do público consumidor jovem, o bronzado (que negociava novas fronteiras de branquitude associadas ao estilo de vida das elites), a alma “humanística” nacional (valor “democrático” que fundamentava o Brasil a partir da

pluralidade e abertura ao que é externo) e o nacionalismo cultural (que elegia seus modelos de beleza através do consumo) – poderiam ser facilmente incorporados nos anos 70, através de um negócio em especial: o mercado moda praia.

Para que essas novas mercadorias fossem gerenciadas, era preciso criar um sistema de representação unificado. Nesse período, as empresas funcionavam como canais de circulação da ideologia do Estado e a mensagem que foi capilarizada por esses canais não representou nenhuma novidade na produção das identidades nacionais. Em diferentes formatos, as mensagens tinham como pano de fundo o valor “democrático” nacional, ou seja, a formação brasileira plural etnicamente que tem origem através do sexo também democrático. O monumento através do qual se ergueu essa nova forma de consumo visual foi a praia. A Zona Sul carioca se tornou alegoria de um Brasil que se repensou em um momento pós-eugenia e pós-institucionalização das políticas nacionais da década de 30. A vida “coletiva e plural” da beira mar carioca se tornou um espaço de exibição espetacular de mercadorias. O capitalismo dos anos 70 criava uma forma hegemônica de representação ao comercializar os biquínis, não só como coisas, mas como um sistema organizado de imagens. Os dispositivos de poder ajudavam a dar forma à consumidora sob uma nova ideologia: o nacionalismo.

A propaganda nacional com a moda praia revelava uma forma cultural que projeta por meio de um marketing exterior distinções fundamentais da classe média: a feminilidade *high-tech*, como signo da evolução da eugenia, o cuidado de si e a “sofisticação” racial das classes médias que naquele momento produziam um novo corpo, conectando um conjunto de tecnologias a ele associadas e a sua representação na vida cotidiana. A comercialização global da tanga, nos anos 70, permitiu uma rematerialização do espaço simbólico brasileiro, embora mais do que isso, ela colocava à venda um universo de tecnologia de corpo, de sexo, de gênero, de classe e de raça.

Diferente das experiências do sec. XIX onde o marketing imperial se construía através das Exposições Mundiais a fim de viajar o mundo para consolidar uma imagem nacional plural e mestiça, o que o Brasil conseguia no início da década de 70 era promover, gerenciar, empacotar, reelaborar e distribuir imaginários sobre o Brasil moderno, através da moda praia. A comercialização internacional do biquíni brasileiro foi capaz de reinventar a erótica colonial sob o domínio da tecnologia e dos novos dispositivos ciborgues da gestão do corpo e da refeminilização. A nova imagem do Brasil

desenvolvido passava também pela invenção de um novo corpo: heterossexual, jovem, que apagava a negritude de um “passado arcaico e primitivo”, para construir uma nova ideia de mestiçagem e pluralidade étnica que flertava com a branquitude e a negociava através de técnicas de produção de bronzeado. Dessa forma, a moda praia organizou, a partir do consumo de massa, uma diferenciação simbólica do Brasil no plano internacional e produziu uma subjetividade em “ser brasileira”.

#### **2.4. O novo corpo nacional**

Paralelo a todo um aparato de signos sobre a branquitude produzidos para renegociar os novos projetos de raça no Brasil, Gilberto Freyre no artigo intitulado “Bunda: uma paixão nacional<sup>65</sup>” de 1984 pontuou a respeito das visões sobre a mestiçagem no Brasil, evidenciando a bunda como sua alegoria estética. A temporalidade do artigo e as questões por ele debatidas refletiam a importância que a bunda teve na cultura brasileira naquela época, muito mais do que uma imagem, ela incorporava no Brasil sentidos atribuídos à raça e ao sexo, que lhe conferiram um novo status.

Como será abordado no capítulo quatro, as disputas de poder em torno da manutenção do privilégio de cor e de classe criaram condições através do racismo científico do século XIX para atribuir à bunda grande uma evidencia de inferioridade, própria da aproximação com a “natureza” animal, que foi associada à negritude. No Brasil, não diferente do racismo científico no mundo, houve uma discussão sobre a necessidade de branqueamento frente às fragilidades morais, físicas e estéticas de um país que se construiu politicamente como plural e mestiço.

Mas, foi Freyre (e muitos outros autores) um interpretes responsáveis pela manutenção da imagem da “mulata” como um ícone de sensualidade. A lubricidade sexual, para ele, foi uma consequência da plasticidade das relações entre escravas negras e senhores brancos que promoveram um impacto direto sobre a “mestiçagem” no Brasil. Estudos como os de Giacomini (1994) problematizam as concepções acerca da constituição da mulata como signo da identidade nacional. De acordo com essa autora, a

---

<sup>65</sup> Extratos do texto original foram publicados por Arnaldo Nogueira Jr (sem data) no site Releituras e está disponível em versão on-line [http://www.releituras.com/gilbertofreyre\\_bunda.asp](http://www.releituras.com/gilbertofreyre_bunda.asp) Acesso dia 24/05/2018.

mulher mulata aparece em contraposição à mulher negra, sendo essa última um elemento representativo da África, ao passo que a outra surge como um resultado positivo da miscigenação, uma verdadeira “síntese da brasilidade” (idem). Elemento agregador entre diferentes povos, a mulata estreita os contatos entre opostos, favorecendo laços com o “outro”.

Deste modo, a partir das sujeições em termos de gênero, de sexualidade, de subjetividade, de autoridade e de trabalho que permearam o mundo colonial, foram produzidas hierarquias que animalizaram o corpo da mulher negra. O estupro foi uma das práticas de poder do sexo-colonialismo racista, já que as relações econômicas e políticas também são conformadas em termos do sexo e de raça, pois são dominadas e realizadas através da sexualidade e do racismo. Como lembra Anne McClintock (1995), as narrativas de viajantes europeus pelas Américas, África, Ásia que eram cercadas de visões sobre a sexualidade exagerada dos povos que aqui habitavam, evocando o que pode ser chamado de “erótica da violação”. A práxis da violência sexual nas colônias estabeleceu a ideologia de que os povos indígenas ou negros são naturalmente violáveis.

Omitindo a violência e explorando a sexualidade como narrativa própria da formação social do Brasil, Gilberto Freyre ratificou a hiperssexualidade da mulher negra como base constitutiva da pluralidade nacional. Na sua obra, a aculturação foi evidenciada como um contato entre culturas, onde as relações de poder e hierarquias não existiam, nesse sentido, a sexualidade teve essa missão fundamental de aproximar para unir dois sistemas culturais diferentes. Desse modo, a doçura, a simpatia e a libido exagerada da “mulata” foram um dos principais canais de contato sobre os quais os portugueses e europeus se aproximavam da cultura brasileira. A mestiçagem como ideologia nacional traria consigo a sexualidade como emblema de uma “democracia”, ou seja, a chave para o contato não hierárquico entre duas ou mais culturas, ocasionando em uma pluralidade étnica fundamental da formação social brasileira.

Freyre, no artigo chamado “Uma paixão nacional” (NOGUEIRA JR apud FREYRE 1984.), falou propriamente sobre a importância da bunda na economia visual dos anos 70. Como um intelectual ligado ao CFC, Freyre interpretou o lugar de importância que a negritude desempenhou no Brasil, mas sua proposta ao recordar a bunda foi atribuir um lugar para ela dentro da leitura do que era mestiçagem no Brasil, no

qual a branquitude servia para apagar a herança do que ele chama como “exageros africanóides”.

“(…) Outro ideal, o de sinhadona de meia-idade, gorda, ostensivamente bem nutrida, dignamente bunduda, apta ao desempenho de mulher, mãe de sucessivos filhos e a cujo físico não faltavam bundas mais dignamente maternas que provocantemente sexuais. Pois para a satisfação de ardores sexuais o macho patriarcal brasileiro tinha, ao seu dispor — por vezes defrontando-se com ciúmes de esposas ciosas de seus direitos conjugais —, escravas, mucamas, morenidades em vários graus de mulheres. Isto, dentro da reciprocidade casa grande-senzala. Miscigenadas, como se a miscigenação se fizesse através de experimentos antropológicamente eugênicos e estéticos. Experimentos que permitissem que fossem com que graduadas saliências de bundas, evitando-se os exageros africanóides (...)” (NOGUEIRA JR apud FREYRE 1984, on-line, s. p. grifos meus)

Como se percebe, o trecho dialoga com o racismo científico ao afirmar que a saliência ou os exageros de bundas grandes foram condicionantes oriundos da África, debatendo com teorias e métodos desenvolvidos para comprovar a animalidade ou selvageria dos povos das diferentes culturas do continente. Se por um lado o racismo científico superexpunha os órgãos genitais africanos, havia ao mesmo tempo uma patologização médica do prazer feminino.

Proíbiam-se as práticas consideradas “contra a natureza”, relações “fora do vaso natural”, de modo que, as regras da Igreja Católica, perseguiram também as preliminares do ato sexual (DEL PRIORI, op. cit. p. 43). O sexo admitido era aquele que era restrito a procriação e para a “boa” procriação ter filhos “sadios” e “normais” dependia de algumas regras que eram definidas pelo saber médico. Tudo se baseava na “economia do ato” (idem, p. 82). Desse modo, não poderia haver muita vontade e iniciativa nem por parte do homem, nem por parte da mulher, o ideal era que a jovem esposa fosse virgem para que ela obedecesse com mais afinco a quem lhe iniciasse sexualmente. Caso, ela se excitasse rápido, o ideal era colocar ela de lado a fim de acalmá-la, “posturas ilegítimas” eram proibidas.

Nesse contexto onde havia um rígido controle moral e médico, casamentos por interesse e concubinato, a prostituta surgiu como uma figura central para o encontro do prazer, fora dos limites do sexo procriativo. A categoria de classe operava num sistema binário de representação: com as moças pobres executavam desejos profundos, dando escapadinhas dos relacionamentos “formais”, enquanto que com as sinhás de salão, liam-se poemas, versos de amor, num tom cavalheiresco.

Assim, quando o autor aborda o interesse pela bunda como associado à prática anal, ele está imediatamente fazendo uma associação à “degeneração social”. A bunda era rememorada como um elemento constitutivo para a sexualidade da sociedade brasileira. Nos anos 80, Freyre buscou trazer essa centralidade da bunda para o conhecimento dos brasileiros que a consumiam em diferentes mercados e modas. Era a consolidação da sociedade de consumo brasileira que organizava e manipulava seu espaço semiótico em torno de mercadorias e reordenava também o inconsciente do espaço público. A bunda não era só um objeto de beleza, como também criava um espaço estético de circulação em torno dela como subproduto da sexualidade nacional:

“(…) Não há evidência alguma de mulheres indígenas terem se feito notar, como aconteceria com mulheres de origem afronegra, introduzidas na colônia, desde o século XVI, por nádegas notavelmente protuberantes ou por bundas salientemente grandes. E, por essas saliências, sexualmente provocantes do seu uso, e até do seu abuso, em coitos de intenções mais voluptuosas. Ao tamanho das nádegas, desenvolveu-se, é de supor, a tendência, quase folclórica, entre brasileiros, de associarem-se os chamados cus de pimenta ou rabos ardorosos, já presentes em referências em registros das investigações do Santo Ofício.”(NOGUEIRA JR apud FREYRE op. cit)

Nesse sentido, a própria ideia de miscigenação passou a implicar em uma sexualidade “degenerada”. As misturas raciais que sinalizavam a debilidade moral e física nos debates do darwinismo social e da eugenia não sinalizavam somente a inscrição de raça na defesa da construção simbólica de uma nação mestiça, mas, sobretudo, de gênero, de sexo e de classe. A bunda grande incorporou também uma contradição: se por um lado havia o embranquecimento, ou seja, a dissolução dos “exageros africanóides” através da mestiçagem, por outro lado, ela construiu um sistema de representação que de fato se contrapõe às estéticas longilíneas do norte, onde sexo degenerado e órgãos sexuais eram parte da narrativa nacional, como vemos abaixo:

“(…) A “bunda grande” se contrapõe, no Brasil, como negativo sexual, e até eugênico e estético, a “bunda murcha”, a “bunda seca”, a “bunda magra”. Pois o ideal árabe de mulher bonita, ser gorda, ainda não foi superado de todo, no Brasil, pelo ideal de mulher secamente elegante, desde a chamada flapper, da década de trinta: mulher delgada e como se fosse rapaz. Quase sem bunda!” (idem).

A sugestão do sexo fácil e dócil era preservada enquanto parte de uma gramática nacional, que fundava na mulher negra (tornada mulata) um imperativo de docilidade e sedução. A preservação da ideia de mulata negociava o branqueamento como uma sugestão a aproximação ao homem branco. Na passagem abaixo se percebe a ideia de “negras cristianizadas e abrasileiradas” em oposição a “vindas há pouco da África; ou

menos renitentes no seu africanismo”. De modo a apontar para o branqueamento como uma característica agregada à “mestiçagem”, o que permitiu compreender que a identidade nacional, que o autor se propunha a discutir, se construía através do apagamento da herança africana:

“(…) É natural que essa promoção de indivíduos da senzala à casagrande, para o serviço doméstico mais fino, se fizesse atendendo a qualidades físicas e morais; e não à toa e desleixadamente. A negra ou mulata para dar de mamar a nhonhô, para niná-lo, preparar-lhe a comida e o banho morno, cuidar-lhe da roupa, contar-lhe histórias, às vezes para substituir-lhe a própria mãe - é natural que fosse escolhida dentre as melhores escravas da senzala. Dentre as mais limpas, mais bonitas, mais fortes. Dentre as menos boçais e as mais ladinas - como então se dizia para distinguir as negras já cristianizadas e abraileiradas, das vindas há pouco da África; ou mais renitentes no seu africanismo.” (FREYRE, 1950p. 226, grifos meus)

Muitas teorias de hibridação social no início do século XIX, que caminharam em paralelo ao darwinismo social de Sylvio Romero<sup>66</sup> nos anos 1870, promoviam de diversas maneiras a inferioridade moral, intelectual e física das misturas raciais. Outro tipo de produção intelectual brasileira, ocupada em denunciar o “nacional”, fez uma virada ao transformar a mestiçagem em exotismo e o racismo científico em espetáculo nacional, como sinaliza Schwarcz (op. cit). Como a ideia de miscigenação também pressupõe uma hierarquização de gênero, ela também buscou na superação do racismo científico a recriação da erótica da mestiçagem como espetáculo nacional. No trecho acima, Freyre menciona “as mulatas mais bonitas, mais fortes” referindo-se àquelas que ocuparam o espaço da intimidade da casa grande, enquanto lócus privilegiado das mulheres brancas bem casadas.

A regulação do espaço da casa grande também delimitou hierarquias e importâncias no “status” social. Ao usar os termos negra e mulata o autor transformou as mulheres negras em mulatas, branqueando-as através do uso do espaço interno da casa grande. Além disso, a escolha das “melhores” escravas para substituírem uma única mulher branca nas suas atividades a partir das qualidades físicas (mais bonitas, mais fortes) e morais (menos boçais e mais espertas) permitiu identificar que o discurso do mérito tem como fundo político a domesticação das mulheres negras no projeto da casa grande. Isso acontece por meio da associação “natural” entre gênero, sexo e cuidado doméstico, pelo controle médico-estético e pela vigilância moral e punitiva. A

---

<sup>66</sup> O debate pode ser encontrado no livro de DOMINGUES Heloisa Maria Bertol, SÁ, Magali Romero. A recepção do darwinismo no Brasil. Thomas Glick (org.). Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2003.

domesticação da mulher negra à casa grande foi central, pois relata também a subordinação atribuída de gênero à ideia de “brasilidade”.

Ao mesmo tempo em que associava raça e classe à sexualidade, o projeto nacional de Freyre abordava a miscigenação como contraponto ao “africanismo”. Para atingir os padrões “nacionais” defendidos por Freyre, era necessário estabelecer a mestiçagem como paradigma visual e a sexualidade como espetáculo para que a mulata se estabelecesse como domínio da mercadoria. Assim, o corpo da mulata foi consagrado como símbolo unindo sexo e identidade nacional, dando forma à alma da cultura popular dos anos 30, onde a ideia “democracia” era ficcionada através da sexualidade da mulher negra. O sexo acessível era o signo perfeito de um regime autoritário que buscava construir uma identidade pública como “democrático”.

Apesar dos esforços de parte dos artistas e intelectuais em atribuir a mestiçagem como símbolo nacional no período pós-30, associando-o a mulata, efetivamente a sociedade brasileira nunca incluiu a mulher negra como paradigma de beleza nacional. Os anseios democráticos que a ideia de mestiçagem implicava poderiam ser perfeitamente idealizados através de alguns símbolos nacionais. Nos anos seguintes a 1964, quando a cultura se tornou a força de produção da economia e a função cognitiva do capital ganhou um estatuto mais relevante junto à expansão dos sistemas de representação, apoiados na mídia e no mercado, novas ficções políticas puderam ser encarnadas junto à invenção de novos modelos interpretativos e reguladores.

O estatuto de verdade que o corpo teatralizava poderia incorporar as fantasias sobre soberania nacional, munindo-se de significados inscritos em uma linguagem de espacialização atravessada por novas relações de poder e de saber, que topologizavam a materialidade do corpo. O espaço carioca, onde figuravam as elites culturais brancas, servia de signo que abraçava o biocapitalismo, reinventando os imaginários trópico-nacionais sobre o ócio, o sexo e as obsessões “democráticas” que o poder buscava incorporar desde a década de 30.

Os dispositivos de poder implementavam um laboratório sexual, com auxílio das tecnologias de representação que eram oriundas da forte indústria cultural onde criavam novos modelos reguladores do corpo nacional. Esses novos padrões negociavam outros marcos sobre raça, classe, espaço e sexo. O poder e o saber buscavam reinventar estatutos

de verdade sobre o corpo belo, saudável e sexualmente adequado, negociando novos marcos de regulação semioticamente (e politicamente) inspirados na Zona Sul carioca.

O corpo motor biopolítico dessa disputa, foi alvo da manutenção de representações sobre o privilégio da circulação na cidade, que tinha a função de subjetivar enunciados e práticas sobre o Brasil. A invenção do espaço carioca como “nacional” não se tratava simplesmente de um recurso metodológico, mas de dar sentido a um conjunto de coisas, de enunciados, de práticas e de poderes que o constituíam e determinavam. A criação de uma norma reguladora que associava corpo e espaço (local-global) mirava tanto aquilo que se pode subjetivar em um corpo, como a uma população inteira a quem se designava aplicar um modelo de verdade.

Com a transformação que a cultura promoveu junto à economia nos anos 70, a farmacopornografia poderia ser capilarizada na relação que estabelecia com as tecnologias de comunicação, com o espaço e com o prazer. A partir desses novos códigos no modelo de capital, um novo corpo emergia inaugurando a relação entre biocapitalismo e identidade nacional (PRECIADO, 2008, p. 40): o tecnocorpo<sup>67</sup>. O tecnocorpo figurou como um novo dispositivo biopolítico da soberania nacional<sup>68</sup>. O tecnocorpo nacional surgia com o fim de promover ficções políticas e modelos de verdade, impondo assim um sistema de normalização de comportamentos, de cuidados e de afetos que negociavam questões de raça, de classe e de sexo. Esse dispositivo biopolítico figurava como uma regulação da “espécie nacional”. Se de um lado o poder gerenciava o nascimento, a morte, a fecundidade, a morbidade, a migração, do corpo nacional, de outro, as práticas, os cuidados e os comportamentos de normalização fizeram com que ele operasse com técnicas de eficácia, de produtividade e de representação.

Nesse contexto regulatório, esse corpo foi semioticamente inventado pelos sistemas de representação mirando a regulação estética através de exercícios físicos, dietas, fármacos e materiais sintéticos que surgiam em um conjunto de novas tecnologias

---

<sup>67</sup> Tecnocorpo é uma “entidade multiconectada” que incorpora tecnologia através da gestão biomolecular da subjetividade. O tecnocorpo, como lembra Preciado mencionando Donna Haraway, não é exatamente o poder de administrar a vida ou a morte, mas, sim, um controle e poder “tecnovivo conectado” (PRECIADO 2008, p. 40).

<sup>68</sup> O tecnocorpo funcionava como um dispositivo produtor de rituais de verdade e subjetividade sobre o corpo nacional. Deste modo, relacioná-lo a ideia de soberania pressupõe estabelecer um conjunto de verdades sobre os sujeitos mais legítimos para as representações nacionais: as classes médias brancas de centros urbanos foram figuradas como os sujeitos enunciadore e receptores dos benefícios da sociedade política e jurídica.

de representação que se consolidavam junto à indústria da cultura. O tecnocorpo despontava como a base ideológica da política nacional produzindo uma *morenidade sui generis*, através da gestão biotecnológica da produção das identidades sexuais e da codificação de uma economia visual heterossexual e cisgênero. O corpo nacional permitiu a reterritorialização do Brasil como também uma categoria bioestética, o que possibilitou que nos anos 80 o avanço do turismo médico voltado para a cirurgia plástica.

Apesar disso, essa redefinição de um novo corpo como imagem nacional foi atravessada por velhas estruturas. A bunda enquanto subproduto de um sistema de imagens e mercadorias nos anos 70 foi alvo de disputas e práticas sobre hibridação cultural. As velhas estruturas definidoras da identidade nacional deveriam conviver com o desenvolvimento imposto pelo neoliberalismo, o que o Estado atribuía o nome de “tradição e desenvolvimento”.

Desde o início da formação do Conselho Federal de Cultura (CFC) em 1966, as disputas entre os intelectuais tradicionais (que pretendiam moldar a base ideológica do país como resultado de uma continuidade com o passado) e os burocratas técnicos (que estavam mais orientados para o desenvolvimento econômico e sujeição às vontades do público consumidor) permitiram uma hibridação no campo ideológico. Os resultados dessa disputa entre modernização e tradição foram próprios das incoerências das sociedades latino-americanas, como mostra Canclini (1997). O autor define a América Latina como uma reunião de culturas híbridas, mostrando que desde a invasão dos portugueses ou espanhóis as “Américas” se construíram através de processos de diluição dos limites entre tradição e inovação, cultura erudita e popular, formas nativas e estrangeiras.

No Estado brasileiro dos anos 70, essas contradições próprias das sociedades híbridas latino-americanas ficaram expostas quando se passava a divulgar a cultura com o viés do mercado. Como já foi visto, a função normativa do CFC em resgatar a cultura popular em oposição a dos técnicos administradores voltadas ao consumo, era exemplo de hibridez pautados na relação entre tradição e desenvolvimento.

Deste modo, a “nova” mestiçagem deveria flertar com um sistema de representação que se adequava à nova ética de consumo heterossexual dos anos 70, próprias da farmacopornografia, porém sem abrir mão de visibilizar o exercício do poder soberano patriarcal. Nesse sentido, permaneceu operando a tropico-democratização do

sexo heterossexual, através da dimensão espacial (que antes tinha inspiração em Casa Grande & Senzala), pornográfica, coletiva e biológica da carioca. As partes do corpo, como a bunda, conseqüentemente tiveram uma função reguladora. Ela atribuía sentido biológico ao sexo (e ao gênero), à pornografia (através da semi-nudez), ao auto cuidado na reparação da beleza, à branquitude<sup>69</sup> (fabricação do bronzeado) e à manutenção dos privilégios de subjetivação da norma.

Assim, se criou um hibridismo cultural: a bunda que historicamente relatava a influência negra na cultura brasileira, a animalização, a “natureza” sexual, a inferioridade física e moral produzida pelo racismo científico, foi perdendo seu significado através dos anos e das políticas de mestiçagem e do branqueamento. Mesmo que não representando completamente uma ruptura e muitas continuidades. A mudança no sentido implicou que novas normas fossem subjetivadas. O laboratório sexual brasileiro recriava suas estratégias de promoção de imaginários junto às economias neoliberais.

Nos anos 70, ao ganhar sentido junto à narrativa nacional do desenvolvimento e da tradição, capilarizando-se em diferentes produtos e no consumo, a bunda se tornou um subproduto da feminilidade *high tech*, branqueada, mercantilizada globalmente cuja finalidade era sinalizar a evolução por meio do aperfeiçoamento estético nacional, passando a fabricar uma nova aparência de “natureza”, através da refeminilização com as cirurgias plásticas, aplicação de hormônios, procedimentos estéticos e incorporação da tecnologia através do investimento biotecnológico.

Neste sentido, pensar as novas representações sobre a brasilidade, que circularam como parte das políticas ideológicas pós-70, foi atribuir um sentido tal como Canclini nos provoca a pensar: como um hibridismo cultural. Não só pelo significado que o termo exige em si, indicando uma formação nacional plural como um indicador de um “caldeirão de raças”, mas, sobretudo, para pensar em que contexto político se inscreveu o conceito e de que modo ele se estruturou na sociedade. Desta forma, hibridismo cultural conceituou-se como os “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (CANCLINI, op. cit, p.19). Essas novas representações romperam de fato com a tradição sobre a formação cultural do Brasil (na construção das identidades nacionais) e inseriram-se nesse novo contexto de gestão biotecnológica, para mesclar-se

---

<sup>69</sup> O capítulo quatro se aprofunda nas questões sobre bunda e um modelo de branquitude nacionalizado.

a outras características (como a economia visual pornô), fazendo uma justaposição de diversas temporalidades, espaços e artefatos.

O novo corpo que surgia era fruto das nanotecnologias de transformação corporal, cirurgias corretoras, fármacos e procedimentos estéticos onde operavam dispositivos de produção e controle da raça e da sexualidade. Freyre, percebendo a mudança de sentido que o sentido da bunda passou a ganhar com a ascensão dos procedimentos tecno-biológicos, no artigo “Paixão Nacional<sup>70</sup>” (1984), ele reconhece a projeção que a bunda ganha para falar de sexo, quase substituindo o próprio sexo. A bunda passava a ser materializada como um signo consumível em si mesmo:

“(…) Não tanto ao vivo, como por meio de anúncios de revistas ilustradas, que se vêm esmerando na utilização de reproduções coloridas de bundas nuas, como atrativos para uma diversidade de artigos à venda. Há, no Brasil de hoje, uma enorme comercialização da imagem da bunda de mulher em anúncios atraentes. Estéticos uns, alguns lúbricos. Também se vem fazendo esse uso na televisão. E, sonoramente, em músicas apologéticas da beleza da bunda de mulher. O sexo da mulher vem, através dessa comercialização da bunda em anúncios, quase perdendo, em publicidade apologética, para esse nada insignificante rival, no Brasil.” (NOGUEIRA JR apud FREYRE 1984.)

Como afirma no trecho abaixo, cabia à mestiçagem uma nova configuração nas diferenciações raciais e, conseqüentemente, uma nova variedade nas formas das bundas. Sempre associando a pele mais retinta à protuberância estética de modo a atribuir um sentido biológico a ambos. A descrição do autor, favorável ao branqueamento estético no Brasil, mostrava como a bunda foi uma alegoria da tecnologia da purificação social, ligada à institucionalização do racismo (atrelada às políticas de eugenia implementadas por Getúlio Vargas em 1934) e o branqueamento de classe:

“(…) Aliás, a miscigenação brasileira tornou-se tão vasta, que as bundas de mulheres do Brasil constituem, talvez, a mais variada expressão antropológica de uma moderna variedade de formas e nádegas, com as protuberantes é possível que se avante às menos ostensivas. (NOGUEIRA JR apud FREYRE 1984)

Apesar de branquitude não ser exatamente uma novidade no Brasil, a nova brasilidade fundamental para as políticas sobre cultura nos anos 70 atribuiu a um novo corpo a responsabilidade da representação da ideologia do Estado. As políticas de turismo alinhadas a diferentes canais de mídias unificaram um sistema de representação cultural. Assim como a mulata fez às vezes de uma figura síntese do que se definiu como formação

---

<sup>70</sup> O artigo de Freyre “Paixão Nacional” foi publicado no site Releituras, por Nogueira Júnior, por isso a menção indireta ao autor e direta ao texto.

social do Brasil colonial (e continuou fazendo), no início do século, no período pós-64, as garotas de Ipanema ou “as cariocas” foram inventadas também como símbolo nacional. Alegres, acessíveis, abertas, bronzeadas e sem compromissos, elas incarnaram a “democracia” como ideologia nacional dos anos 70. Elas incorporavam o mundo simbólico da Zona Sul do Rio de Janeiro de braços abertos ao consumo global traduzido através: do biocapitalismo, da branquitude (que negociou tons de bronzeado como forma de ampliação de seu status de classe) e do consumo visual da heterossexualidade. Deste modo, o corpo da Zona Sul se tornou consumidor e produtor do neoliberalismo global e da cinematização, inventando, junto, cartografias do mundo e também uma identidade que alinhasse à herança da erótica colonial e a evolução da identidade nacional através do tecnocorpo.

Atento às transformações que a indústria da cultura produziu na ideologia nacional, falando sobre o tipo nacional pós-70, Freyre reconhecia na carioca uma inflexão da nova mestiçagem performatizada a partir da Zona Sul carioca. Carregando os ritmos, as cores do bronzeado, o erotismo, as bundas “moderadamente ondulantes”, musicalizavam a representação da feminilidade *high tech* do período:

“(…) O grande número de mulheres brasileiras, a miscigenação pode-se sugerir ter dado ritmos de andar e, portanto, de flexões de nádegas, susceptíveis de ser considerados afrodisíacos. Atente-se nesses ritmos, em cariocas miscigenadas, em confronto com as beldades argentinas que o observador tenha acabado de admirar. Os ritmos de andar da miscigenada brasileira chegam a ser musicais, na sua dependência de bundas moderadamente ondulantes”. (NOGUEIRA JR apud FREYRE 1984).

A narrativa sobre o acesso fácil ao sexo das garotas de Ipanema era também uma das linhas argumentativas que sustentam a ideia de “democracia” na economia sexo-política dos anos 70 e 80. As representações em torno das “garotas de Ipanema” que asseguravam o anonimato através do sexo casual também garantiam uma forma de “aculturação”. Especialmente porque não havia um “parceiro” sexual<sup>71</sup> presente nas imagens. O que possibilitou não acessar universo simbólico ao qual ele pertencia, uma vez que os parceiros foram omitidos no sistema de imagens. Ao contrário do seu parceiro, o mundo semiótico da garota de Ipanema era facilmente assimilável visto que era democrático e aberto, a sugestão a assimilação cultural aconteceria através do sexo.

---

<sup>71</sup> Sobre a ausência do parceiro e seu universo visual haverá mais pontos a serem discutidos no capítulo três.

Assim, como as garotas de Ipanema, outras formas materiais e imateriais ganharam sentido na economia nacional carioca. A “democracia” como um consenso discursivo sobre a brasilidade também passou a operar junto às tecnologias de representação. A capilarização desse sistema visual permitiu que vários signos desse universo referencial fossem atravessados pela ideologia do nacionalismo cultural. Deste modo, era comum ver produtos, representações e espaços como democráticos, da mesma maneira como queria o Estado autoritário ditatorial. Nessa medida, a feijoada, o carioca, a praia, a tanga, a mulher carioca, o Carnaval, o sol, o sexo, os verões, por exemplo, se tornavam elementos profundamente democráticos, como mostro a seguir:

*“(...) La feijoada es el plato brasileño por excelência, lazos de union entre las diversas regiones del país y todos los niveles sociales. Es el plato democratico, que se prepara de diversas maneras, al gusto de cada Estado, de cada familia. En Rio feijoada se tornó la gran estrella de la cocina. Para ser verdaderamente carioca tiene de ser hecha con poroto negro y llevar diferentes tipos de longaniza, a parte de la carne seca, lomo, chorizo, bacon, oreja e pata de cerdo. Farofa a la brasileña (...) O la típica farofa de couve acompañan la feijoada que no puede dispensar el arroz blanco (...)” (RIO SERVICE, fevereiro de 1982).*

*“(...) como todas las ciudades del mundo, Rio, tiene sus características propias, su individualidade. Umo de esos trazos es la alegría que le otorga um aure de eterna juventude, acentuada com la llegada del verano, mas famoso del Continente-el verano carioca. El carioca sonriente, quemado de playa, recibe al visitante de brazos abiertos, como a un viejo amigo que vuelve después de muchos años de ausencia. Este pueblo de una simpatia irradiente, que aprecia los calores vivos, los sonidos y ritmos, es alegre en todas las ocasiones, bastante irreverente y muy informal. Esto ocurre porque el brasileño nació de la unión del indígena, habitante original de la tierra, del blanco europeo y del negro africano. A esta mezcla, se sumó el clima, favoreciendo la creación de um ambiente descontraído y incluso sensual” (RIO SERVICE, novembro de 1983).*

*“(...) O cidadão que durante a semana é a autoridade suprema no seu mundo e no seu fundo, exposto à praia de domingo é infinitamente inferior a manicure que paralisa as atenções. Como a modesta empregada domestica que trabalha de café a café durante o ano inteiro na casa da madame, durante o Carnaval resgata sua humildade para transformar-se em estrela-guia do espetáculo. Aí, então, ricamente vestida de Princesa, ou exuberantemente despida todo-dia ela é cabrocha magnífica, corpo e alma, carne e luz a desfilas sobre o ritmo lancinante...” (RIO SAMBA E CARNAVAL, nº15, 1986)*

Todos os exemplos acima eram resultados de uma tecnologia de representação visual que foram implementados pelos canais de circulação de cultura. Neles, a ideia de “democracia” atravessou suas diferentes faces (espaço, classe, corpo, alimentação, sexo, raça, identidade), reforçando novas práticas de consumo da imagem promovidas por novas técnicas de produção, de distribuição e de codificação visuais que puderam ser efetivadas em função da consolidação da indústria da cultura no Brasil. Nelas, houve um

conjunto de manifestações que puderam ampliar o conjunto de relações entre imagem e prazer, expandindo a produção de um imaginário a nível global. Isso permitiu produzir uma subjetividade individual atrelada a uma noção de nacionalidade, pautada sobre uma ideia sexo-racializada de democracia.

A pesquisadora Fernanda Huguenin (2011) desenvolveu sua tese de doutorado a fim de desestabilizar a ideia de que a praia de Ipanema é “democrática”. Ela mostrou as diferentes hierarquias entre grupos sociais e a ocupação dos espaços, recorrendo a matérias de cunho jornalístico desde a década de 70. Da mesma forma, Roberto da Matta (1997) estudou a praia carioca a partir da década de 70, como uma alegoria da cidade através da adjetivação da ideia de “democracia”. O autor no livro “Carnaval, malandros e heróis”, ampliou a ideia da liminariedade dos espaços rituais (priorizou a praia do Rio de Janeiro como elemento chave) para as relações sociais em geral, de um modo correspondente ao binarismo entre casa e rua, como opostos complementares. Esse hibridismo entre oposições daria ao Brasil um caminho intermediário em relação à modernidade. Para ele, o Brasil institucionalizou o intermediário, o hibridismo como formação social. Amparado sobre o universo simbólico do Rio de Janeiro pós-70, ele definiu a praia tal como uma zona limiar entre o público e o privado. Da Matta se baseou em um sistema referencial que foi usado como laboratório experimental do consumo neoliberal implementado pelo regime militar, onde se rematerializaram e territorializaram estratégias visuais, práticas de consumo, relações sociais e rituais atravessados por dispositivos culturais que buscavam redesignar sexo, nação, sexualidade, espaço e raça em objetos de gestão política, assim como descreveria Foucault (2008) em biopolítica<sup>72</sup>. Ou seja, a administração de novos sistemas de controle social, ou novas dinâmicas dos tecnocapitalismo avançado, como diria Preciado (2008, op. cit, p. 27). E por isso, foi também um espaço fortemente habitado por resistências a esse regime de poder<sup>73</sup>.

As tecnologias de representação que aspiravam recriar um ideal de brasilidade, na verdade, eram paradigmáticas de estratégias visuais que normatizaram o corpo heterossexual, como um sistema moral que determina o “certo” e o “errado”, frente à

---

<sup>72</sup> Refiro-me à gestão político e técnica do corpo, sexo, da sexualidade e da raça, que resulta em um olhar sexopolítico da economia. Preciado (2008, op. cit. p. 27) dá como exemplo, o pós-guerra e a ascensão das mulheres e LGBT's no espaço público, ao mesmo tempo que ascendia o marcantismo criando estratégias nacionalistas através da homofobia, da maternidade doméstica e da reafirmação da família heterossexual.

<sup>73</sup> Isso será desenvolvido no capítulo 3, através da experiência da contracultura Desbunde.

ascensão de movimentos de resistência que recriavam as estéticas e onde novos critérios de racialização foram gerenciados.

Como mostra Patrícia Farias (2002), no artigo “Corpo e classificações de cor numa praia carioca”, existe uma valorização própria das “morenidades” que classificam as e os banhistas de serem *habitués* da praia e de estarem integrados ao espaço da cidade. A autora mostrou como em Ipanema a categoria usada para se referir a um homem negro em geral é a do “negão” usando o exemplo de um salva-vidas “sarado”, ela apontou que essa nomenclatura se referia positivamente a um homem corporalmente “poderoso”. Ao contrário disso, a categoria “farofeiro” servia para referirem-se aqueles que não possuíam “educação de praia” (p. 290), que podiam ser migrantes nordestinos ou o “pessoal da Baixada” que procuravam usar ônibus de excursão para irem a praia. Um fator comum a esse grupo social também é a pele preta.

Mas o que exatamente produz o “negão” como um elemento positivo e os “farofeiros” como negativo? Em minha opinião foi a forma do corpo que evidenciava o domínio das regras classificatórias de sociabilidade. A praia carioca funcionou como um espaço de ritualização de normas sexo-raciais e, portanto, era também classificadora. Por isso, ao longo do tempo e de um projeto de regulação biopolítica, um dos principais critérios hierarquizadores foi o tecnocorpo. A praia carioca como produto de um sistema de representação que carregava a ideologia nacional ao mundo gestou aquilo que era aceitável e visível dentro dos limites em termos de sexo, de classe, de beleza e de raça e aquilo que deveria ser omitido. As morenidades operaram como critério de positividade para praia, porque também foram elementos favoráveis para o poder. Por outro lado, as negritudes ficam desprestigiadas no sistema simbólico, a não ser que elas negociassem sua cor e/ou classe dentro dos limites impostos a cada contexto específico, especialmente agenciando seu corpo como produtor e consumidor do capital.

Nesse sistema de representação nacional, a negritude vinha prioritariamente associada à “cultura popular”. Ao que se entende como “cultura popular”, em resumo, são manifestações “tradicionais” do Brasil como o samba, a capoeira e o Carnaval. Isso porque também foram praticamente excluídas de um sistema de representação midiático que sempre se pautou em vender a branquitude como a beleza aceitável. Existiu uma distância clara ao que se entendia na época como uma negritude “arcaica”, que fica reservada como herança de um passado já superado.

Ao se tornar uma herança, se tornava também contextual às políticas de patrimônio, de resgate histórico e folclórico. A ideologia nacional exibiu essa superação através do avanço “estético” de uma herança escravocrata, para tornar o corpo *high tech*. Alegoria do progresso através da institucionalização das políticas de eugenia, o sexo-capitalismo onde o corpo e a aparência viraram seu modo de produção, foram consequências de uma sociedade que buscou freneticamente o ideal do progresso tecnológico para o avanço estético. A ideia então foi produzir uma raça global conectada ao tecnocapitalismo e a pornografia como cultura de massa, mas que ao mesmo tempo pudesse redefinir o “corpo nacional” com características “próprias” a fim de demarcar seu espaço no aparente mundo da economia global, onde todos devem ser consumidores e produtores. O pânico moral das classes médias urbanas nunca descansou frente a ascensão das esquerdas, dos movimentos feministas e LGBTQIA’s. Através dos dispositivos de controle das feminilidades, de controle das masculinidades, do sexo, da reprodução, da natalidade, do corpo e da raça, o seu universo visual poderia lhe parecer mais estável.

As tecnologias de terror da ditadura civil-militar desenvolviam suas técnicas de espionagem, de tortura e de extermínio em massa, enquanto a “república livre do sol” (Figura 2.1), de costas, reinventava para o mundo um aparente Rio de Janeiro livre e democrático. A integração nacional codificada através da expansão dos canais de comunicação promovidos pela expansão da indústria cultural permitiu dar sentido ao um sistema de representação. Nele, tem espaço as garotas de Ipanema, acessíveis, livres, bronzeadas e não identificadas pelo rosto, comercializando um padrão de beleza frente ao consumo global e uma tradução da ideologia nacional.



**Figura 2.1** – Matéria chamada “República livre do sol”, tecnocorpo alegoria do progresso nacional representado por meio das “garotas de Ipanema”, sem rosto. A função do corpo era redefinir essa nova identidade nacional sob o sistema simbólico democrático da praia carioca. Fonte: REVISTA MANCHETE, ano 24, nº1288, 25/12/1976.

### 2.5. Tanga: produção e distribuição de imaginários

A tanga nos anos 1970 foi uma das mercadorias que atravessaram a economia ao redor da bunda como agente de transformações históricas. Como vimos, foi através do consumo e principalmente das empresas privadas que o Estado aplicou a ideologia nacional. O uso da tanga foi no início dos anos 70, cooptado pelas elites nacionais como uma forma de dominação simbólica, uma vez que servia como uma mercadoria divulgadora dos modelos nacionais de corpo perfeito (que era um marco de visibilidade para o desenvolvimento da espécie nacional) que era especialmente atribuído as classes médias altas. Dentro desse cenário, a tanga operou como uma importante tecnologia. Usando avançada engenharia dos materiais sintéticos, ela permitiu que o corpo sintético fosse consumido ao consumirem também a tanga. Ela foi à primeira invenção formal do “mercado moda praia”, que passou a produzir tendências de vestir na próxima viagem de

férias. Mas, ao mercantilizar produtos, também aplicava um recorte estético, que conferia ao corpo brasileiro o status de “corpo mais desenvolvido do mundo”<sup>74</sup>.

A tanga, por ser muito pequena e “mostrar demais” só poderia ser usada, por quem podia: “quem pode usa”, ou seja, ao criar a tanga e a subsequente moda praia, se reestabeleceu também uma lista de quem podia ou quem não podia usá-la, consolidando uma série de regulações estéticas, morais e de classe. Assim como se assimila no trecho: “A tanga é uma instituição acima de tudo democrática. Assim, admite contestações. Além de permitir, uma ampla, geral e irrestrita permissão para escolha. Isto quer dizer que quem quer - melhor; quem pode - usa. Quem não quer, vota por outro tipo de traje de praia. ”<sup>75</sup>.

No relato acima há um recorte estético (que implica raça e classe) sofisticado, uma vez que não é possível ser só consumidora para acessar a tanga, para utilizá-la era necessário ser parte do modo de produção do sexo-capitalismo. Assim, “quem pode” passou a significar investir no corpo, adicionar aditivos, esculpi-lo, criar diferenças sexuais claras e opostas e codificar um corpo heterossexual para um consumo heteronormativo. Ou seja, aderir a recursos bio-estéticos que são e foram muito caros e praticamente inacessíveis para as classes mais pobres, especialmente no período.

Em 1972, o migrante paraense David Azulay decidiu ganhar seu próprio dinheiro e projetar sua carreira. Ele era frequentador do Pier de Ipanema<sup>76</sup> naqueles anos onde o Rio de Janeiro era “sexo, drogas e rock and roll”<sup>77</sup>. O impulso para se tornar empresário também era compartilhado por seu irmão, Simão, que também dava os primeiros passos

<sup>74</sup> Propaganda da empresa área Avianca, veiculada na Revista *Travel Leisure* novembro de 1974, que falava sobre a superioridade estética da carioca que afirmava “women don’t walk in Rio”, sugerindo que elas desfilavam ao invés de andarem.

<sup>75</sup> *Revista Manchete*, ano 33, nº 1697, 27/10/1984.

<sup>76</sup> A descrição de Vitor Paiva, para *Hypeness*, sobre o Pier de Ipanema é a seguinte: “à altura da Rua Teixeira de Melo, na faixa de areia ao redor da construção que levava os tais dejetos, formou-se uma espécie de república hippie sem fronteiras, um sonho louco que duraria até o ano de 1975, no qual as melhores ondas eram surfadas pelos melhores surfistas, e os mais importantes artistas se misturavam com os jovens de então para se bronzear, mergulharem no mar, conversarem e sonharem – impulsionados por baseados, ácidos e outros combustíveis psicodélicos. Pois a contracultura da década de 1970 nascia nas areias de Ipanema como resistência à dureza do regime militar, mas também como uma maneira de se relaxar diante do comprometimento irrestrito que a década anterior havia exigido da juventude, que teve de oferecer no mínimo a própria vida contra a ditadura. Havia sim um sentido alienado e delirante diante do duro cenário que estava imposto sobre o país – um relaxamento corporal, sexual, libertário, que não o sentido político ou desafiador daquele gesto coletivo”. Fonte: PAIVA, Vitor. A história do Pier de Ipanema ícone da contracultura e do surf do Rio nos anos 70, 45 anos depois. <https://www.hypeness.com.br/2017/01/a-historia-do-pier-de-ipanema-icone-da-contracultura-e-do-surf-no-rio-dos-anos-1970-45-anos-depois/>

Acesso dia 19-06-2019.

<sup>77</sup> Entrevista extraída de <http://www.lojadedequini.com.br/articulos/blue-man-11/> (Acessado 30/03/2015).

numa confecção de jeans. Ambos vivendo juntos num ambiente de criação, inspirado pela mãe que era costureira, permitiram que David, desse os primeiros passos em relação ao seu negócio. Ele pegou alguns biquínis jeans que seu irmão havia confeccionado e os vendeu. Foi um sucesso. Foram mil e quatrocentos biquínis vendidos em um só dia.

O problema era que nenhum dos biquínis serviu. Não passavam nem na perna. O jeans não tinha a elasticidade necessária. E apesar de terem sido confeccionados seiscentos biquínis, mil e quatrocentos haviam sido encomendados, David entregou somente um para uma amiga, que percebeu o erro imediatamente. Mas, mesmo prejudicado pela modelagem ruim do jeans, David encontrou a solução. Cortou as laterais do biquíni, deixando só dois lacinhos de amarrar, assim inventava<sup>78</sup> a tanga: “esse é um produto nacional, aí eu já deslumbrei tudo, vai ser moda praia, melhor do mundo”. David, então, decidiu o que fazer da vida, procurou a Santa Rosa, uma empresa de jeans e descobriu uma costureira que topou confeccionar seus biquínis. A peça não ficou boa, então ele recorreu a um conhecido, dono de uma confecção chamada Múmia, o Binha. Ele então tornou o estilista oficial da *Blue Man*, responsável pela produção das tangas que fizeram com que a moda praia nacional decolasse mundo afora.

Outro migrante, esse paraibano, Alcindo Pereira da Silva Filho, inaugurou em 1979 algo inédito até então: uma boutique exclusiva para venda de biquínis, como sinalizou Lilain Pacce (2016). Cidinho colocou a razão social da empresa com o nome de um botequim de um amigo, “Bumbum”, batizando sua loja com a “preferência nacional do brasileiro” (idem, p. 102). O nome era tão escandaloso que foi excluído pela empresa telefônica do Rio: “comprei uma cabine telefônica em Ipanema para promover o nome Bumbum numa placa com a logomarca. Paguei meses e nada de telefone. Aí disseram que não podiam instalar porque o nome era indecente (ibidem, p. 104) ”.

A história da loja também começou por acaso. Depois da primeira feira de moda praia realizada no Hotel Nacional no Rio de Janeiro, um amigo e fornecedor que devia dinheiro a ele propôs um acordo: quinhentos biquínis para pagar a dívida. Cidinho da “Bumbum” aceitou a proposta e comprou mais mil e quinhentas peças com cheque pré-datado. Ao receber os biquínis, alugou um espaço de quinze metros quadrados em Ipanema. Em cada verão, ele inventava alguma coisa, em 1988 veio uma grande sacada.

---

<sup>78</sup> Existe uma disputa em relação a quem “inventou” a tanga, a modelo Rose De Primo também afirma ter criado a peça antes de Azulay. Efetivamente, existiam modelos idênticos a tanga desde a década de 20 em show de boates na França, ou até mesmo antes disso.

Ao perceber que as mulheres amarravam o laço da calcinha do biquíni com a alça do sutiã, esticando a peça, ele resolveu criar sua própria modelagem, inspirada num tipo de esporte praticado na praia do Pepino em São Conrado: o asa-delta.

Outra invenção atribuída a Cidinho é o biquíni fio-dental, que batizou de Ibiza em 1985, em homenagem a cidade festiva ao leste da Espanha, onde também abriu uma loja que era conhecida como “o consulado brasileiro” na Espanha e também na Califórnia, onde possuía outra loja: “em Ibiza usavam um biquíni ridículo chamado *shiatsu*, com a parte de trás da calcinha em formato de T. Aquilo detonava a mulher” (PACCE, op. cit, p. 106). Assim quando voltou ao Rio de Janeiro, criou seu microbiquíni com o efeito que deixaria a maior parte do bumbum para fora. Além do asa-delta e do fio-dental, Cidinho criou outros dois modelos: o sunquíni, cuja parte da frente era maior e mais cavada que a de trás, que era menorzinha e o biquíni enroladinho, que era um short alto que ia enrolando até o quadril: “bem sensual, em duas cores, de um lado branco, e do outro, amarelo. Os homens ficavam loucos (idem)”.

O sucesso da moda praia brasileira revelou uma nova economia que criava não só uma série de coisas, mas também de signos nacionais. Cidinho da “Bumbum” e David da “Blue Man” haviam direcionado para o consumo uma profunda conexão com a pornografia, que passou a fazer parte da cultura de massa e das estratégias políticas nacionais de gestão do corpo, da sexualidade e da raça. Essa relação na verdade incorporava uma crise de valor: a liberação sexual, o corpo como produtor e consumidor do capital e a fetichização do espaço geográfico carioca como nacional (visto no capítulo um). O salto dessas empresas foi o de direcionar uma economia de signos nacionais através da criação de mercadorias globais. O que permitiu que a tanga, o fio dental e o biquíni asa delta se tornassem ícones das mudanças na sociedade brasileira da década de 70 e 80, junto às cartografias globais.

A experiência da praia carioca anunciava globalmente o tecnocorpo como símbolo da superioridade sexo-racial do Brasil. Os dispositivos de poder passavam a gerenciar o corpo feminino como principal ferramenta política, alinhados a potência da aparência e da imagem no capitalismo mundial. Nesse novo momento do capital, o controle do corpo e a produção da subjetividade se fundiam a partir do surgimento dos materiais sintéticos para o consumo, da reconstrução corporal (como a cirurgia plástica e o silicone) e da comercialização farmacológica de substâncias endócrinas. Essa transformação profunda

do corpo se fundiu com a (re) invenção de uma cultura nacional implementada pela intersecção do conteúdo da arte e da cultura (sobre o qual o Estado tem controle) com as instituições sócio-técnicas e aparatos da indústria da cultura. A reestruturação da imagem como paradigma social foi efetivamente colocada em prática por várias empresas, existindo assim uma fusão da indústria e cultura inscrita como “nacional”. Essa relação entre indústria e cultura se materializou por meio da comoditização de mercadorias nacionais, permitindo que a imagem nacional fosse capilarizada por meio de um mercado de massa.

Mas, para que essas mercadorias pudessem existir e atingissem um enorme mercado de projeção internacional, deveria haver um sistema de representação cultural que lhes desse suporte. Para isso, se construiu uma sólida rede de produção e circulação da imagem através da expansão dos veículos de mídias e políticas de turismo. Juntos, eles reinventaram o corpo nacional nas cartografias do mundo, cercado por hierarquias coloniais e relações de poder. O neocolonialismo dos anos 70 no Brasil foi implementado tanto no que tange as políticas de Estado e a economia, mas também reconfigurou hierarquias através da recolonização de um imaginário.

Durante esse período, sobre o qual se estabeleceram as políticas neoliberais, através do fortalecimento da indústria cultural no Brasil, foi possível pensar a importância da reorganização dos imaginários no reordenamento das relações sociais. Como sinaliza Gramsci (op. cit. p. 33), é necessário também refletir como se caracteriza a liderança cultural-ideológica de uma classe específica sobre as demais. Os sistemas de representação promovidos pelas disputas discursivas em torno dos imaginários fundam nas identidades princípios que tem seus sentidos determinados coletivamente, forjando linhas de influência em determinada conjuntura. Uma dessas linhas de força, sobre as quais o Estado atuou, foi através do turismo e dos veículos de mídia, onde se reformularam mundos idealizados por meio de uma economia visual inspirada pelo imaginário colonial e moldada sob o signo da natureza e todo o universo simbólico que inspirava sobre sexo e raça.

Sob o domínio do neoliberalismo global, a reorganização dos imaginários não era só uma tarefa local, como também transnacional. Ocupar as cartografias do mundo era produzir sentidos, imagens e imaginação através da divulgação da cultura e da comercialização de produtos, dentro os quais, o próprio Brasil era parte fundamental. Para

Ruy Braga (2000), o neoliberalismo com a desculpa de controlar a inflação produziu sociedades bastante desiguais, sob o pretexto de que uma vez concentrados os recursos nas mãos dos ricos haveria um aumento proporcional no nível de investimento. Junto a essa proposta, que não serviu para retomar o investimento produtivo, aumentou também a submissão das economias nacionais aos ditames dos Fundos Internacionais. O capital financeiro através do conjunto das atividades produtivas transformou as táticas de ação do sistema. Para o autor, as transformações estruturais das economias dependentes e a reestruturação da produção são duas formas de uma mesma coisa: o neocolonialismo. Seguidamente, as economias dos países subalternos se curvaram diante da potência dessa nova fase de internacionalização do capital, de modo que, as burguesias desses países processaram e se tornaram, em um curto tempo, defensoras de um projeto nacional-desenvolvimentista, frente aos mercados financeiros globais.

Por outro lado, como mostra Braga (*idem*), o discurso dos dispositivos de poder foi o de apagar a exploração de uma classe dominante, procurando falsear através de uma narrativa sobre a “globalização” a violência sobre o qual se dá a recolonização a nível global. O que permitiu visualizar que o neoliberalismo foi o resultado de uma série de estratégias privadas, que foram executadas a partir de grandes blocos industriais e financeiros. Consequentemente, o avanço imperialista não poderia estar separado do crescimento das políticas neoliberais, tampouco do conjunto de transformação tecnológicas e empresariais em vigor. Nesse sentido, as elites brasileiras em ressonância ao colonialismo econômico aderiram ao discurso nacional-desenvolvimentista, através da consolidação de uma economia visual, expandindo-se em um comércio global.

O turismo foi uma ferramenta econômica pelo qual se transfundiram uma série de medidas neocoloniais, como mostra Paiva (1995). Nos anos 70 e 80, as ações de turismo foram principalmente as de fortalecer a indústria hoteleira, a fim de fornecer serviços que atendessem melhor o público estrangeiro. Porém, de todas as políticas que as empresas nacionais de turismo aplicaram, a única de fato cumprida foi a de promoção do produto Brasil no exterior. A abertura de incentivo atraiu diversos grupos internacionais que se fixaram no Rio de Janeiro e em São Paulo. Essas empresas pertenciam a grandes operadoras que controlavam as correntes de circulação turística nos EUA e Ásia. Essa estratégia permitiu que Brasil tivesse destaque no cenário internacional e, por outro lado, fez com o país não importasse tecnologia suficiente para a multiplicação do turismo, desenvolvendo seu próprio campo de atuação. Margarida Barreto (1995) chama atenção

para o fracasso que o turismo teve na época; de acordo com ela, isto residiu no fato de o país exportar as atrações turísticas dentro de um projeto desenvolvimentista “com os mesmos termos de troca com o colonialismo econômico comprovadamente inadequados para tirar o país do subdesenvolvimento” (idem, p. 55).

O resultado da submissão brasileira frente ao colonialismo internacional estava presente no sistema de circulação de imagens. Desse modo, se resgatava o universo “pornotropical” e fetichista. O que de um lado permitia observar uma maior regionalização do turismo, orientando ações para o Nordeste, em cidades como Salvador e Recife, por outro, mostrava uma continuidade em dar um caráter nacional ao Rio de Janeiro e seu universo semiótico que, ao mesmo tempo, resgatava uma natureza sexual. No trabalho *Imperial Eyes*, Mary Louise Pratti (1992) argumenta sobre a relação entre a escrita dos viajantes e as práticas de colonização: esses textos expressam uma visão compartilhada da mentalidade europeia e os sentimentos de uma elite conquistadora.

Como Blanton (2002, p. 02) mostra “*from Marco Polo to Bruce Chatwin, travelers’ tales about distant places and exotic cultures have proven to be remarkably popular reading [as] travel narrative is a compelling and seductive form of story-telling*”. A mentalidade conquistadora europeia, sempre vem com pensamentos atravessados pela sexualidade. No século XIX, os discursos dos viajantes britânicos sobre a Índia eram permeados pelo ideal de “*femmes orientales*” a fim de promover o fetichismo da mercadoria e expandir a cultura do consumo, baseada numa ideia de Orientalismo, segundo mostra Lalvani (1995, p. 263). Para a autora a exploração através das viagens no século XIX foi também uma importante herança do Romantismo que descortinando imaginários sobre mundos “exóticos” permitiu significar hierarquias, expandir um comércio global e executar uma ideologia de melhora sexo-racial através de teorias científicas. Acessar e inventar imaginários através dos viajantes foi uma das ferramentas que deu origem ao turismo moderno, tal como conhecemos hoje. Para algumas autoras e autores como Bandyopadhyay (2009), Bhabha, (1983); Hollinshead, (1993); Pratt, op. cit.; Said (1978) as representações turísticas tradicionalmente estão alinhadas a discursos políticos hegemônicos.

Em meados dos anos 70, o conglomerado turístico-midiático reescreveu as narrativas dos viajantes estrangeiros através da sistematização de uma economia visual pornotropical. A estratégia fundamental na produção de imagens foi retransmitir o olhar

estrangeiro sobre o Brasil a partir das narrativas sexo-visuais de fantasias coloniais. Para isso, no ano de 1970, a EMBRATUR instituiu o primeiro Ano Nacional do Turismo iniciando o processo de formação de uma “consciência turística” (ALFONSO, 2006 p. 86) a fim de ressaltar a importância do envolvimento da sociedade com o turismo e construindo a imagem do país no exterior.

Mas foi com o passar dos anos que o Jornal do Brasil divulgou o resultado de uma pesquisa, reproduzida pela EMBRATUR, que falava sobre a imagem do Brasil em Nova York (idem). Os resultados dariam a base narrativa das campanhas publicitárias nos anos seguintes e mostravam as seguintes questões: os estadunidenses quando questionados sobre as primeiras imagens que vinham à mente quando se falava em Brasil, responderam que, em primeiro lugar lembravam do café, em seguida, pensavam nas grandes fazendas e outros produtos agrícolas (castanhas, banana, cacau etc.). Em terceiro lugar, associavam a musicalidade brasileira (Carnaval, Samba, Bossa Nova), seguida da natureza (florestas virgens, rio Amazonas, flores exóticas, animais selvagens), e por último, pensavam em Brasília, cidade moderna, que para eles deveria ser construída no meio da floresta (Ibidem, p. 86). Como mostra a Louise Alfonso, essa pesquisa resultou na pauta de exportação do Brasil na época:

“(...) o futebol, como reflexo da brilhante campanha do tricampeonato da Copa de 70, no México; o sucesso da música brasileira — com o reconhecimento de Tom Jobim e Sérgio Mendes nos EUA —; a floresta amazônica, com a repercussão da abertura da estrada Transamazônica, que deu origem a especulações quanto à destruição da floresta, em função da utilização econômica e a ocupação populacional ...” (ALFONSO, op. cit, p. 84).

Ainda nos anos 70, a comunidade internacional abordava nas suas manchetes informações sobre o Brasil relacionadas ao desgaste da longa permanência dos militares no poder, lembrando os movimentos de resistência e as prisões arbitrárias da ditadura. Por outro lado, quando falavam em povo brasileiro, os entrevistados demonstraram considerá-lo “amigável, feliz, sem grandes preocupações, musical, prestativo, artesão, falante do português” (idem). Além de identificar o clima sempre quente, o ar despoluído, praias lindas, assim como as mulheres bonitas e sensuais. Eles mencionavam também a pele bronzeada, cor de café seria “resultado de um caldeamento de raças e credos onde o branco, o índio e o negro mantêm um contínuo processo de miscigenação espontânea sem os problemas de integração que vem caracterizando outras culturas” (*ibidem*).

No início dos anos 80, a construção da imagem nacional para a Alemanha e a Suíça aconteceu através da campanha “*Meine Damen Und Herren, Versäumen Sie Nicht das Grosse Schpiel der Natur*” (1980), que procurava vender o “novo produto Brasil<sup>79</sup>” formado por “um ambiente impregnado de segredos, natureza virgem, exotismo multicolor (frutas e aves brasileiras), estímulo para todos os sentidos, alegria de viver contagiante”. Muito semelhante a essa campanha, no mercado francês criou-se o folheto “*Decouvrez le Brésil*”, e para o Cone Sul, “*Venga a Brasil*. O turismo tornou possível reconstruir o neocolonialismo, tanto interna como externamente. Certamente, a música, a modernidade, a Brasília de Niemeyer, também faziam parte da nova cultura visual que na era da tecnologia, pretendia acessar novos imaginários.

A estratégia foi a de pluralizar espaços e temporalidades, como Ella Shohat e Robert Stam<sup>80</sup> mostram a cultura visual composta por múltiplas temporalidades no mesmo espaço semiótico isso pode ser chamado de “*multitemporal heterogeneity*” (2002, p. 39). Deste modo, a economia visual sobrepôs diferentes tempos, em especial, o tempo colonial, investindo num olhar sobre a natureza, o sexo, o gênero e a raça, retratado como um tempo arcaico e distante. E o tempo moderno, fruto da industrialização, do comércio, do corpo *high tech* e de uma nova fronteira para a racialização que flertava com a branquitude. A Revista Manchete, por exemplo, teve uma função importante para recolonizar esse espaço semiótico brasileiro. Por se tratar de uma revista semanal<sup>81</sup>, muito vendida e de grande tiragem, teve alcance e penetração muito ampla. Dentro desse quadro sua tática principal foi a de enquadrar o olhar de exotismo em relação ao Brasil através da utilização de fotógrafos estrangeiros, o francês Jean Manzon<sup>82</sup> que iniciou seus

<sup>79</sup> EMBRATUR. Relatório de atividades da Empresa. Rio de Janeiro, 1980. p. 38.

<sup>80</sup> A citação dos autores faz referência ao conceito de “*multitemporal heterogeneity*” Canclini (SHOHAT; STAM 2002, p. 39).

<sup>81</sup> A Manchete surgiu em abril de 1952, criada por Adolpho Bloch, era considerada a segunda maior revista brasileira de sua época, atrás apenas da revista O Cruzeiro. A revista tinha como inspiração editorial a ilustrada parisiense Paris Match e utilizava, como principal forma de linguagem, o fotojornalismo. Em seu auge, a equipe de jornalistas e colaboradores tinha nomes de grandes poetas e cronistas brasileiros. O fotógrafo e cinegrafista francês Jean Manzon era o responsável pelas principais imagens da revista. A Manchete atingiu rápido sucesso e em poucas semanas chegou a ser a revista semanal de circulação nacional mais vendida do país, destituindo a renomada e, até então, hegemônica O Cruzeiro. Em 1983, Adolpho Bloch funda a Rede Manchete, emissora de televisão, fundada no Rio de Janeiro. Em 2000, com a falência de Bloch Editores, a revista deixou de circular, sendo depois relançada com outros donos, de maneira esporádica. Fonte: LOUZADA, Silvana Ascensão e queda da Revista O Cruzeiro e Manchete. Observatório de Imprensa, 10/02/2004 na edição 263.

<sup>82</sup> Jean Manzon foi o maior responsável pela formação de uma equipe de fotógrafos que integraram os pioneiros do fotojornalismo moderno no Brasil, deixando um legado de profissionais e visões sobre a fotografia. Ele orientou a organização do Setor de Fotografia do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) do governo de Getúlio Vargas, no qual ele tinha a tarefa de produzir material para a divulgação da imagem oficial do Brasil, no país e no exterior. Permaneceu no DIP até 1943, quando se

trabalhos na *Manchete* na década de 50 e o húngaro Nicolau Drei<sup>83</sup>, são exemplos de colaboradores que circularam na *Manchete*. Nicolau veio ao Brasil trabalhar junto à agência de Manzon e buscou elaborar de materiais e editoriais sobre o Brasil.

As revistas e eventos da EMBRATUR, como a *Brazil Export* e a *Revista Rio Samba e Carnaval* eram bastante alinhadas politicamente na produção de conteúdo editorial, em relação à *Revista Manchete*. Especialmente no que diz respeito à formação da imagem nacional. Jean Mazon, durante a década de sessenta, realizou também uma série de documentários no qual abordava o golpe militar sobre uma perspectiva da “propaganda política”, como analisa Marcos Correa (2005). O alinhamento político ao regime indicava também uma reapropriação do espaço da praia como parte da reinvenção nacional. O que também acontecia no material da EMBRATUR, a edição nº 2 de 1973 da *Revista Rio Samba e Carnaval* mostrava uma releitura da narrativa dos viajantes coloniais, enquanto as fotografias buscaram unir natureza e sexo através da reportagem denominada “Ouvir o rio que passa, olhar o rio que fica, dançar nas ondas do rio, beber água carioca, reviver o rio abaixo, medir a força do rio, afogar-se nesse rio, cantar o canto do rio”. A narrativa da reportagem se passava através da reinvenção do olhar dos

---

transferiu para *O Cruzeiro*. Com isso, Jean Manzon deu materialidade visual a um conjunto de ideias e estereótipos sobre o Brasil, provenientes de várias fontes: o programa do Estado Novo, as diretrizes da arte de cunho social e as ideias engendradas no seio da intelectualidade modernista (Costa, 1998). Em 1950, ainda em *O Cruzeiro*, Manzon publicou dois livros: *Mergulhos na Aventura*, em parceria com David Nasser, composto pelo material publicado na revista; e *Flagrantes do Brasil* (Ed. Bloch). Neste último livro, o fotógrafo revelou um caráter ideológico evidente: “Índios, brancos e negros – três raças fortes – construíram quatro séculos de história brasileira. Irmanados enfrentaram as florestas, ergueram cidades, irmanados vêm lutando...”. Trabalhou também como diretor da *Paris Match* de 1968-1972, revista que foi inspiração para a *Manchete*. Vale também lembrar que Mazon trabalhou durante os anos 60 no Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais – IPÊS realizando uma série de documentários sobre o golpe e o Brasil. Esses documentários realizados por Jean Manzon carregavam características tanto do realizador quanto dos financiadores (que durante o período era feito principalmente pela iniciativa privada) o que sugere que puderam também ser utilizados como propagando política. Fontes: “Um coleguinha capaz. E petulante” in *VEJA*, 27 de janeiro de 2007 - Depoimento de Millôr Fernandes ilustrado com fotos de Jean Manzon (visitado em 20 de agosto de 2008) e CORREA, Marcos. O discurso golpista nos documentários de Jean Mazon para os Ipês (1962-1963). Dissertação de mestrado. Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas, 2005.

<sup>83</sup> As informações sobre o fotógrafo disponíveis no Arquivo Público (atualizadas dia 26/10/18) são as seguintes: “Transferência para o Brasil; o aprendizado de fotografia no Estúdio Rembrandt, no Rio de Janeiro, trabalhos desenvolvidos na revista “O Cruzeiro”, no Laboratório Foto Carlos e na Agência Fotográfica Jean Manzon; as atividades desempenhadas na revista “Manchete”; a experiência pioneira na revelação fotográfica de filmes coloridos; relacionamento entre Adolpho Bloch e Juscelino Kubitschek; visitas a Brasília antes e após a inauguração; a cobertura jornalística da visita de Yuri Gagarin ao Brasil; equipamento fotográfico utilizado; o apoio da revista “Manchete” a construção de Brasília; considerações sobre Jean Manzon, Carlos Moskovics e Adolpho Bloch. Trabalhos de fotografia desenvolvidos na *Revista Manchete*, Agência Fotográfica Jean Manzon”.

Disponível em: <http://www.arquivopublico.df.gov.br/nicolau-drei/> Acesso dia 21 de junho de 2019.

naturalistas estrangeiros que viajaram pelo Brasil no século XVII, *Von Martius* e *Von Spix*,

“(…) aos olhos de Von Spix e Von Martius desenrolou-se uma vista maravilhosa. A modulação das montanhas, doce, casta, é agredida pelas pontas fállicas de granito. Este contraste de sensualidade e ternura precede o nosso hálito e o sobrevive. Dança nas ondas do Rio. O ambiente é puro, afrodisíaco – suspirou o alemão o Conde Keyserling. Dança com a mulata que desce da colina. Dança com a dourada ariana que veio do mar para o Carnaval. Dança com os orixás onde os terreiros se esfregam nas costas da África. Bebe água carioca”. (REVISTA SAMBA E CARNAVAL, nº2, 1973).

Para Iná Elias de Castro (2006), o mito fundador do Estado no Brasil, atribuído à estratégia imperial portuguesa da conquista territorial instituiu um imaginário da unidade e da identidade nacionais. De acordo com a autora, essas representações foram responsáveis por invisibilizar as diferenças e as possíveis reivindicações, revoltas ou conflitos regionais, especialmente no século XIX. Assim, no momento da independência, o território brasileiro era um desenho no mapa, no qual não havia fronteiras super definidas visto que a ideia de “território” era promovida por intermédio de acordos internacionais que garantiam efetivamente a soberania sobre o Brasil. Contudo, com o fim de garantir a unidade ao território, todos os movimentos regionais foram sufocados, até aqueles que não tinham reivindicações separatistas. A unidade territorial constituiu (e em alguma medida ainda constitui) a base necessária da coesão social garantida para o pacto da nacionalidade.

Deste modo, a ideia de unidade nacional construída no Império consolidou uma ideia de “monarquia tropical”, construída a partir da exceção no contexto local e suficientemente exótica frente aos europeus. Em meio a várias repúblicas no século XIX, o império do Brasil inventou para si um sistema de símbolos, títulos e rituais majestáticos seguindo a tradição medieval das cortes europeias, enquanto adotou nomes em títulos indígenas. O manto do imperador era feito com ramos de tabaco. No mesmo momento em que nas feiras internacionais despontavam no mundo, D. Pedro II exibia sua coroa ao lado de produtos indígenas e arte popular. O Brasil como nação procurou fundar suas raízes numa imagem de “diálogo” com as culturas locais, resignificando tradições antigas (SCHWARCZ, 1998).

Nesse clima edênico, de vasta flora e fauna, coroa e murça de papo de tucano com sol tropical, construía-se a imagem da Nação brasileira. No contexto europeu o Brasil era visto como exotividade. Já para outras Américas, o Brasil era visto com maus olhos pelas

repúblicas que não entendiam a razão em dar continuidade a um sistema monárquico, mesmo depois da independência da Coroa portuguesa. Na medida em que o Brasil tentava se afirmar em relação aos países europeus, ele afirmava uma imagem já deflagrada pelos viajantes: a da vegetação edênica, dos indígenas, da escravidão e da miscigenação.

No Segundo Reinado, período fundador de um modelo de nacionalidade, se construiu uma imagem pública do imperador além de uma série de símbolos e imagens – medalhas, hinos, emblemas, monumentos, brasões e etc.. Aliado a isso, D. Pedro II patrocinou uma série de jovens artistas e escritores que tematizam a Nação: a primeira geração do Romantismo e criou uma série de museus, institutos e faculdades. Todas essas instituições, símbolos, imagens e ideias que circulavam foram orientadas para realizar o retrato da Nação. Peter Burke (2010) sinaliza a noção de espetáculo ao mencionar os monarcas modernos como os criadores do marketing político. O autor descreve as estratégias da construção da imagem pública de Luís XIV que contava com pintores, escultores, alfaiates, peruqueiros, bailarinos, poetas, historiadores, congregados a celebrar e louvar os atributos do rei e sua grandeza. Logo depois da independência do Brasil, D. Pedro II foi aclamado Imperador do Brasil, no novo governo haveria um diálogo com a tradição das cortes europeias, mas introduziria elementos da cultura local. Deste modo, haveria dois elementos constitutivos da nacionalidade recém-adotada: “o estado monárquico, portador e impulsionador do projeto civilizatório e a *natureza*, como base territorial e material deste Estado.” (SCHWARCZ, 2016, p. 39).

Os imaginários que foram parte da economia do Império brasileiro atravessaram temporalidades e espacialidades, operando na manutenção de continuidades e discontinuidades das representações. As várias esferas hierárquicas entre norte e sul foram reapropriadas pelo neocolonialismo dos anos 70. Deste modo, países do sul do mundo foram caracterizados como “natureza” (assim como a erótica fetichista). A tanga ao mesmo tempo em que reformava um universo simbólico fetichizado (colonial) enquanto “natureza” promovia a ascensão do corpo da Zona Sul esteticamente desenvolvido sob rigorosos padrões de beleza e tecnologia. A ideia omitida nesse cenário era que esse corpo apesar de biotecnológico, aparentava uma ideia de “natureza” que era acentuada pelo cenário tropical.

As mensagens culturais transmitidas através das imagens, também acessaram um universo simbólico que estava fora delas. Se por um lado, temos a natureza das praias e

cenários paradisíacos dando um sentido intencional às representações, retomava-se a convenção colonial de um sistema de representação fetichista, por outro lado, também temos o corpo normativo codificando outro significado alinhado a um padrão de magreza e “cuidados” internacionais, o que complexificou a leitura da imagem uma vez que acessava um universo semiótico mais contemporâneo e ligado a tecnologia de produção de corpos.

A ascensão dos fármacos, da hormonização, da vigilância do peso e da ginástica foram critérios internacionais que se afirmaram de modo a produzirem um corpo moderno, frente às transformações do capital global. Se compararmos as imagens de 10 anos antes nas Revistas e mídias em geral, observamos uma enorme diferença no jeito de se representar (BOSCATTI, op. cit), como vemos na Figura 2.2.



Imagem A



Imagem B



Imagem C



Imagem D

**Figura 2.2** – O corpo e o olhar sobre as pernas nos anos 60. Fontes: Imagem A: REVISTA MANCHETE, nº639 18 de julho de 1964, Imagem B - REVISTA MANCHETE nº 796, 22 de julho 1967, Imagem C – REVISTA MANCHETE, nº 696, 21 de agosto e 1965. Imagem D – Propaganda da marca de Moda íntima Darling. Fonte: REVISTA MANCHETE, nº0770, 28 de janeiro de 1967.

Nos anos 70, havia uma nudez mais presente, o modo de posar para as fotos foi muito mais ousado em relação aos anos 60. Nesse momento, o olhar do fotógrafo era na maioria das vezes orientado para as pernas, que eram colocadas em destaque na imagem e geralmente tiradas “de baixo”, o que permitia dar mais amplitude as pernas e parecerem

mais longas. Enquanto a partir dos anos 70, as imagens geralmente recortavam as partes do corpo, mostravam mulheres seminuas, eram representadas de costas e muitas vezes traziam elementos da pornografia para compor as representações: objetos ou dedos na boca, algumas vezes os seios nus, com olhar sobre as partes erógenas especialmente a genitália, biquínis mais cavados e menores e finalmente, imagens coloridas.

A introdução das imagens “em cores”, pôde também trazer novos elementos na composição das representações: as sensações físicas (como suor, calor, excitação, os diferentes tons de bronzeado e etc). Através dos aspectos sensoriais tanto a pornografia, quanto a branquitude “zona sul”, puderam ser mais facilmente codificados porque implicavam novas nuances na forma de representarem os signos. A nitidez que as cores traziam a imagem incorporava novos elementos semióticos às formas do corpo: as roupas e os cenários traziam nuances que eram importantes para a composição das imagens. É difícil pensar como se negociariam os novos códigos de racialização através da branquitude bronzeada, sem o auxílio de um complexo midiático “em cores”, que pôde subjetivar a regulação das tonalidades aceitáveis de bronzeado e os códigos de auto-representação através da estética e das práticas de consumo das classes médias brancas.

É interessante notar como a ideia do Rio de Janeiro ser a “capital” ou “paraíso das misses” estava presente em diferentes contextos, reforçando uma relação entre o sexo, corpo e a cidade. Apesar das imagens já serem do período em que foi implementado o governo civil-militar, diferente dos anos 70, onde as estratégias de poder buscaram reorganizar a ideia de identidade nacional e de corpo, o Rio de Janeiro dos anos 60 era tematizado como um espaço por onde circulavam beldades internacionais e nacionais, mas não necessariamente as relacionava a um paradigma de corpo nacional. Ou seja, o corpo era parte da cultura carioca, mas não era ela ainda que o fabricava. A ideia é mostrar o Rio de Janeiro como um circuito balneário internacional importante por onde transitam elites, celebridades e artistas. Por outro lado, já havia nessas imagens o prenúncio de uma “cultura do corpo” pela necessidade frequente de mostrar a cidade associada à circulação de um tipo branco e alinhado as estéticas internacionais, que ascenderam junto ao avanço dos paradigmas eugênicos, como veremos no capítulo quatro.

Em relação aos anos 70 e 80, as formas do corpo nos anos 60, priorizavam uma estética mais alongada que valorizava menos a “diferença sexual” geralmente associada aos seios e a bunda. O corpo dos anos 70 foi mais orgulhosamente fabricado pelas

tecnologias e técnicas, inventadas pela farmacopornografia. Como vemos na matéria de 07 de dezembro de 1969, chamada a “mulher 70”, (Figura 2.2, imagem A) que anunciava o novo corpo que surgia das “das viagens espaciais” e que “inaugurava uma nova era”. A mulher 70 apresentava o tecnocorpo e a feminilidade *high tech* dizendo:

“ (...). Ela está chegando. Sua beleza aperfeiçoada a cada ano traz o fulgor do olhar aprisionado e o profundo mistério das galáxias. O novo brilho do seu olhar, só pode ser explicado pelo cintilar da Vênus captado a bordo das naves que desvendam o caminho do céu”. (REVISTA MANCHETE, nº 920, 06 de dezembro de 1969).

Na imagem de 1969, na Revista Manchete, havia uma problematização a respeito desse corpo e de como ele era representado. Como vemos na Figura 2.3A, esse corpo espelhou uma mulher “surgida na era das viagens espaciais”, ou seja, influenciado através das constantes mudanças e avanços promovidos pela tecnologia. A nudez também foi um elemento importante, frente à forma de representar essa mulher que vinha realizando uma revolução sexual, em função da conquista de espaços e autonomia de escolhas em relação ao corpo e ao sexo. Na campanha do mesmo ano, da marca de tecidos “Sudamtex” (Figura 2.3B), o corpo nu mostrando o bumbum, fazia referência à liberdade sexual que pautou o festival de *Wight* e *Woodstock*. A campanha sugeria, que os novos tecidos da marca, que eram sintéticos e com cores extravagantes “são pra lá de pra frente”, visto que eram feitos com “padrões avançadíssimos”. Para aquelas e aqueles que não puderam participar dos festivais, onde a nudez foi usada como representação para a conquista da liberdade, o uso dos tecidos da “Sudamtex” e de suas propostas inovadoras já seriam suficientes.



Figura A



Figura B

**Figura 2.3** – Figura A “A mulher 70” mostra uma representação sobre a mulher da década que estava por vir, ela não é identificada e usando uma tanga oferece significado a um universo visual produzido que mirava o “aperfeiçoamento” da mulher. Figura B - Propaganda da empresa de tecidos sintéticos Sudamtex, mostra a relação entre a ideia de modernidade e o uso de materiais sintéticos. Fonte: REVISTA MANCHETE, nº. 920, 06/12/1969.

Existiu, portanto, duas noções de tempo bastante distintas no sistema de representação nacional que se amparava nas praias do Rio de Janeiro. O tempo primitivo e edílico inventado com base em hierarquias coloniais e na “natureza” e o tempo nacional dos anos 70, que fundava a partir do tecnocorpo um imaginário sobre tecnologia e liberdade sexual. Diferente da nudez colonial, que era inocente e fazia indicação a um princípio de “incivilidade”, a nudez dos 70 indicava um excesso de civilidade. A ideia era de representar o Brasil como se tivesse atingido um alto grau no avanço da garantia das liberdades individuais.

Diferente de outros momentos onde as identidades nacionais foram muito mais “oficializadas”, através da produção intelectual nas artes e na produção literária, a propaganda ideológica “nacional” operava de modo muito diferente das experiências anteriores, uma vez que ela circulava através dos canais de divulgação do Estado pós-64 (empresas, produtos, serviços, mídias, conglomerado turístico). Isso permitiu com que a relação com o consumo de bens materiais e simbólicos produzisse subjetividade sobre o que era ser “brasileira(o)” no período, operando através deles como dispositivos culturais.

A experiência de consumo produzida por esses dispositivos permeados por seu universo simbólico e sensorial evocaram sentimentos universais de pertencimento a partir de narrativas particulares, que fez como se essas características fizessem parte de uma memória nacional, que é um prolongamento da memória coletiva. A circulação de um sistema de representação que projetou e educou sobre as práticas de rituais da praia, do cuidado do corpo, de como agir, andar, se vestir, se bronzear, permitiu teatralizar uma memória coletiva de práticas sociais. O poder buscou traduzir por meio da ritualização dessas práticas, uma memória nacional. As “garotas de Ipanema” configuraram um imaginário universalizado sobre ser brasileira, transportando uma memória coletiva que era própria dos grupos sociais da Zona Sul carioca e suas práticas, em memória nacional. Assim, poderia se promover uma mudança simbólica da realidade.

Por outro lado, o poder produziu sentimentos e imagens que estavam alinhados a estética “global” de beleza e comportamento e produziram também um deslocamento na hierarquia de sentidos produzidos. Se o corpo ciborgue reforçava padrões de ética e estética próprios da farmacopornografia internacional, a bunda “brasileira” reinventava a relação entre estética e ética historicamente construída ao promover um modelo próprio de beleza. Diferente do racismo científico que atuou durante um longo período da história hierarquizando raça e sexo, a fim de produzir a diferença biológica e cultural, a bunda quando incorporada à narrativa nacional através do tecnocorpo produziu seus próprios sentidos do que é belo e feio, impondo de maneira paradoxal um padrão de beleza global, atualizando os sentidos históricos carregados de sexualização e racialização.

Mas frente à reinvenção semiótica da brasileira, o biquíni brasileiro exerceu um papel fundamental na distribuição e circulação de imaginários sobre o novo Brasil dos anos 70. O Brasil sintético poderia ser facilmente comercializado, empacotado e redirecionado para os cantos mais inóspitos do planeta. Sua economia visual poderia ser reterritorializada e rematerializada através de duas pequenas peças. Mas, antes que internacionalizassem suas empresas rapidamente e consolidassem o corpo nacional como meio e mensagem, houve uma necessidade de se estabelecer no circuito do comércio internacional capitalizando o momento político/econômico sobre qual o Brasil atravessava.

No início dos anos 70, ao disputar um lugar de destaque junto à economia nacional, David da *Blue Man*, optou por uma estratégia ousada: usou o neocolonialismo

como estratégia de marketing, adotando a ótica do fetiche colonial sob os holofotes do novo tecnocorpo nacional. Uns dos primeiros *best-sellers* da marca *Blue Man* foi o biquíni jeans (Figura 2.5) e o biquíni estampado com a bandeira dos Estados Unidos (Figura 2.4).



**Figura 2.4** – O famoso biquíni da *Blue Man* com estampa da bandeira dos EUA. Um dos maiores sucessos de venda na época. Marca as fronteiras entre o neocolonialismo e as políticas nacionais que recriam a estética brasileira. Fonte: Site da Lilian Pacce, disponível em: <https://www.lilianpacce.com.br/moda/blue-man-ritmo-vintage/> Acesso dia 20/06/2019.

Isso revelava muito sobre o fluxo turístico que circulava na época. Indicadores da EMBRATUR mostram que houve um aumento na quantidade de turistas estrangeiros. As pessoas oriundas dos EUA que vieram ao Brasil com objetivos turístico estavam em torno de 28.000 em 1970, expandindo para mais de 50.000 em 1972<sup>84</sup>. Isso porque a maior parte dos investimentos e expansão do turismo foi depois de 1975, quando o Plano Nacional de Cultura passou a ser viabilizado. Durante a gestão de Miguel Colasuonno (1980-1985), criaram-se voos *charters* dos EUA para destinos específicos no Brasil: Rio de Janeiro, Recife, Fortaleza e etc. Junto a isso, a invenção do *Brazil Air Pass* permitia aos estrangeiros viajar por 21 dias em qualquer lugar do Brasil em qualquer voo doméstico<sup>85</sup>.

<sup>84</sup> EMBRATUR. Relatório anual de 1972. Rio de Janeiro, 1973.

<sup>85</sup> EMBRATUR. Relatório de atividades da EMBRATUR – 1983. Rio de Janeiro, 1983.



Imagem A



Imagem B

**Figura 2.5** – Na imagem A, a modelo Rose Di Primo posa para a campanha da *Blue Man* com a famosa tanga *jeans*. Relação entre políticas neocolônias e redefinição de uma estética nacional. Na imagem B: David Azulay posa com “garotas de Ipanema” que usam tangas com estampas do universo pop. Fonte: Imagem A – Site da Lilian Pacce (op. cit) e Imagem B – PACCE, Lilian (op. cit p. 156 e 157).

O turismo brasileiro procurava atrair *gringos* e dólares, por isso, possibilitou uma série de benefícios para que circulassem por todo país, para isso, facilitou o acesso e reinventou um sistema de representação que tornou atrativo o país, integrando o velho imaginário erótico dos viajantes e ampliou também uma economia de trocas sexuais e afetivas.

Nesse sentido, a tanga jeans capturou uma afinidade entre o capital internacional e as políticas nacionais, que procuravam recolonizar o espaço visual e o corpo nacional através de um universo de mercadorias, tecnologia e signos de brasilidade. Enquanto a moda praia era gestada num comércio de massa<sup>86</sup>, nenhuma outra forma de mercadoria nacional incorporava tão bem o sexo-capitalismo dos anos 70. Da mesma forma, a tanga jeans e a tanga com estampas de personagens do mundo pop, puderam integralizar uma

---

<sup>86</sup> Lilian Pacce (op. cit) mostra que o sucesso de vendas foi tão grande que os biquínis jeans da Blue Man foram fotografados também para a revista Time e capa da Revista Status.

economia nacional que se diferenciava nos mercados internacionais, consolidando a imagem nacional a partir do corpo. Em matéria à Revista Manchete<sup>87</sup>, a jornalista Gilda Chataiginter afirma que os biquínis da *Blue Man* passaram a seguir a onda *pop*, estampados com a bandeira dos Estados Unidos na frente da calcinha: “com esse biquíni a Blue Man virou internacional. Acho que foi o auge da nossa moda de praia, o momento em que o mundo olhou para o Brasil”. A capa do jornal inglês “*The Sun*” ilustrava uma matéria que dizia que, depois de Carmem Miranda, do café e do Pelé o Brasil inventava um novo produto de sucesso: a “tanga”.

A moda praia brasileira tornou possível o marketing de massa nacional, não apenas como um sistema organizado de imagens, mas de comportamentos. O biquíni explodia não só porque as classes médias incorporavam novas formas de viver o corpo e a sexualidade, mas, sobretudo, porque esse era um produto relativamente acessível e poderia sedutoramente mediar a poética nacional através do progresso tecnológico e da evolução da mestiçagem. Deste modo, a moda praia poderia compartilhar com o mundo o resultado das políticas de eugenia, que anteriormente condenavam o futuro do desenvolvimento no Brasil em função da sua formação racial misturada. Além disso, a erótica nacional poderia produzir administrar e distribuir as fantasias pornotrópicas e a vitória da mestiçagem nacional que agora flertava com o mundo consumidor e a branquitude da Zona Sul carioca prioritariamente. Enquanto administrava a herança negra relegada ao imaginário sobre as manifestações tradicionais, ou folclóricas na composição étnico-racial brasileira.

O florescimento do mercado moda praia brasileira se aliou ao crescente poder de compra das classes médias urbanas, que estavam interessadas em usar um biquíni como forma de distinção social. Na reportagem<sup>88</sup> da revista *Veja* de 1973, ao serem questionadas sobre o uso da tanga, as mulheres da Zona Norte se mostravam indignadas. Uma delas diz: “feia, indecente, imoral, se vier em Ramos de biquíni ficarei ouvindo piadinhas”. Mostrando uma preocupação moral e limitações éticas que se relacionavam ao uso da tanga nesse espaço. Ao mesmo tempo em que negociava o uso em outros espaços, ela revela: “por isso quando quero usá-lo vou até Ipanema”. O que indica como os espaços sociais são ferramentas de teatralização, sobre os quais se misturam condutas

---

<sup>87</sup> *Revista Manchete* ed, 1147, 15/04/ 1974.

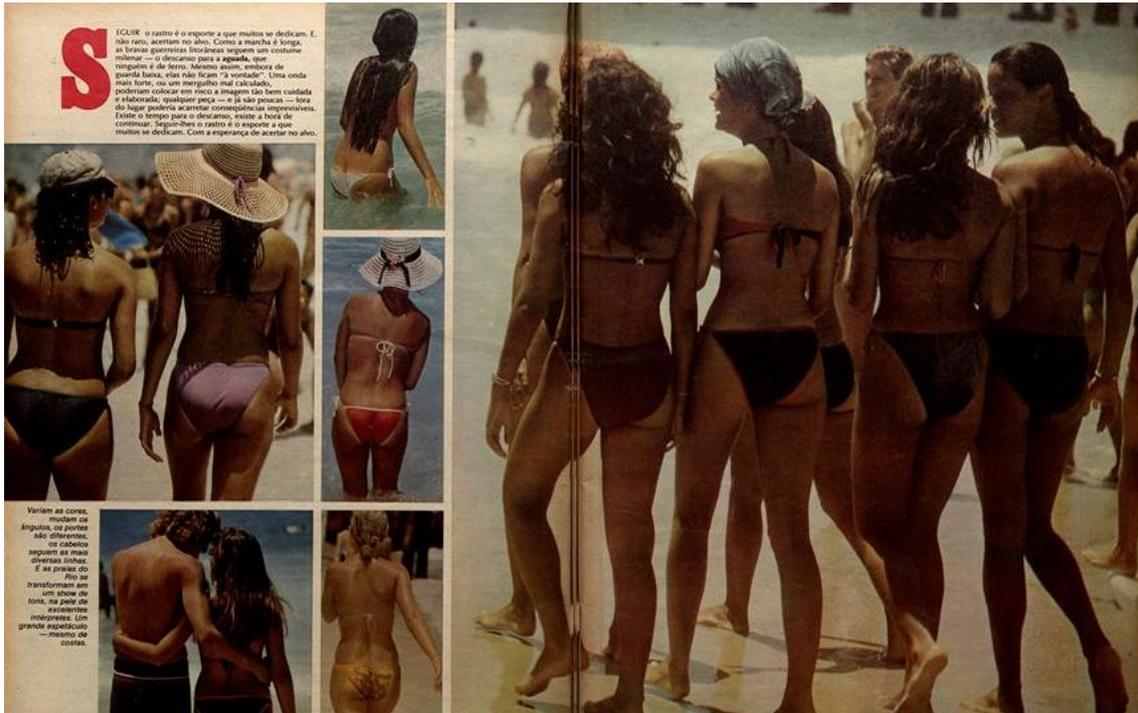
<sup>88</sup> *Revista Veja*, 17/01/1973 – A evolução do Biquíni.

morais e estéticas, que limitam ou permitem o acesso de alguns grupos onde se espacializam marcos de visibilidade.

A tanga se aliou a revolução sexual dos anos 70 para promover um novo corpo e uma nova conduta moral, reforçada pela *potentia gaudendi*, força orgásmica de produção do capital sexual (PRECIADO, op. cit. p. 40). Ao mesmo tempo em que o uso da tanga, se referia à autonomia sexual e escolhas políticas (através da estética), funcionou também como um marcador na economia simbólica, modelando o espírito da “brasilidade” nacionalista, uma vez que grande parte do sistema de representação nacional-popular girava em torno da enunciação do tecnocorpo, consumível expressão do progresso biotecnológico nacional. Em outro sentido, o espírito brasileiro da nova economia dos anos 70, conseguiu ser perfeitamente mercantilizável quando produziu sentido em um produto que ao mesmo tempo conjuga tecnologia e consumo, sexo comercializável e estereótipos coloniais neorromânticos.

Ao garantir a venda de um produto global que conseguia captar grandes transformações locais e internacionais, a cultura visual brasileira passou a impor seus sentidos e suas estéticas, mesmo que administradas sob o manto obscuro da ditadura. O corpo nacional, o biquíni, a bunda brasileira e todos esses elementos que compuseram o universo simbólico reinventaram as brasilidades através da gestão sexo-racial da Nação. Ao propor apagar os efeitos da negritude, o próximo seguinte dado nos anos 70 foi o de traduzir um corpo que conjugasse mercado, consumo e brasilidade. A potência da pornografia e do sexo nas economias mundiais encontrava nas feminilidades nacionais sua força masturbatória como lembra Preciado (op. cit).

Aproveitando as hierarquias cartográficas, o Sul do mundo capitalizou a exploração sexo-racial histórica e projetou sua estética própria, latina, mestiça e auto pornográfica. Os dispositivos culturais mais do que isso, transformaram a erótica colonial em produtos, em circulação de imaginários, em mercados, em cirurgias plásticas, em depilação, em moda praia, em bronzamento e em Carnaval. O Brasil transformou o corpo em marca, com assinatura *Made in Brazil*, desterritorializando o corpo nacional ao vender espaços simbólicos, consumo visual e imaginários sexo-políticos.



**Figura 2.6** – A tanga usada pelas “garotas de Ipanema” reforçando um novo ideário nacional através do consumo. Fonte: REVISTA MANCHETE, nº 1138, 1974.

Mas a expansão do mercado de biquínis só decolou à medida que foram realizadas mudanças na tecnologia de fabricação dos fios. Durante a década de 60, conta David Azulay dono da *Blue Man*, a parte de cima dos biquínis era customizada pelas garotas com tecido de chita e na parte de baixo elas usavam uma calcinha preta de uma marca muito conhecida na época<sup>89</sup>, que era um pouco menor e mais flexível. Como já mencionado anteriormente, a primeira tentativa de venda de biquínis jeans foi um fracasso, pois não entrava nem mesmo na perna pela pouca flexibilidade. David havia percebido uma coisa: fios com elastano ou lycra eram essenciais para modelarem ao corpo. Para sua sorte e dos outros empresários em 1972, iniciou-se um novo ciclo de investimentos de fios sintéticos através da Resolução 23/72 do GS-VIII/CDI, que passou a permitir a aprovação de projetos de fiação e tecelagem que:

“(…) previssem a substituição de equipamentos obsoletos, modernizando, sem aumentar a capacidade de produção; – visassem a exportar 50% do aumento da produção durante dois anos; e – comprovassem ter operado a 100% da capacidade durante um ano (7.200 horas/ano).” (MONTEIRO FILHA; CORREIA 2000, online)

<sup>89</sup> Entrevista (op. cit) extraída de <http://www.lojadebiquini.com.br/articles/blue-man-11/> (Acessado 30/03/2015).

Pela Portaria 119 de 12 de junho de 1972 foram implementados também os planos de nacionalização de máquinas e equipamentos têxteis. Deste modo, aprovavam no período quarenta projetos de implantação, ampliação e modernização da indústria de máquinas têxteis. Esses projetos permitiram aos fabricantes de máquinas têxteis, tanto incentivos para investimentos quanto isenções fiscais para a importação complementar de componentes necessários à produção interna de equipamentos. Por isso, como a produção de máquinas no Brasil foi incentivada no auge do investimento, na etapa de expansão do setor têxtil, “boa parte do efeito acelerador dos investimentos não se realizou internamente, extrapolando para o exterior, na forma de importações de máquinas e equipamentos” (MONTEIRO FILHA; CORREIA on-line apud SIMÕES; CARUSO, 1987).

No período entre 1972 e 1974 ocorreu um dos maiores investimentos do setor, representando uma ascendente de modernização e o aumento de sua capacidade produtiva foi exagerada (aproximadamente de 40%). Quando à ideia das primeiras empresas de biquíni surgiram por volta do ano de 1972, a “revolução do vestuário” estava no seu ciclo de expansão (BONADIO, 2005). A Lycra (marca do fio elastano fabricado pela DUPONT) entrou no mercado para dar ousadia às tangas e em todos os segmentos da moda.

Como aponta Lilian Pace, a lycra é “leve, aceita bem o tingimento, sem desbotar com a exposição do sol; é bastante resistente e de grande elasticidade” (op. cit,p. 293). Assim os fios sintéticos conquistaram o mercado permitindo se misturar a qualquer fibra, oferecendo liberdade ao movimento, durabilidade e elasticidade. A produção de sintéticos em geral, fios, hormônios, pílulas, fármacos em geral transformou a potência do capitalismo masturbatório, controlando-o através da regulação tecnobiopolítica (PRECIADO, op. cit p.41). Através do nanopoder dos fármacos e artefatos sintéticos, residiram grandes estruturas de regulação biopolíticas. Nesse sentido as mudanças estruturais do capitalismo em direção a farmacopornografia aconteceram através de uma gestão bioreguladora da subjetividade a partir de raízes conectadas a ferramentas audiovisuais e virtuais. Os produtos sintéticos davam um sentido a essa nova economia que fundiu corpo, sexo, gênero e tecnologias de representação como modo de produção.

Os fios sintéticos puderam produzir sentido e subjetividade a um corpo também sintético, creditado como salvação moral e física do povo brasileiro. A tanga, utilizando-

se da tecnologia dos sintéticos passou a incorporar a magia da transformação que o corpo nacional adquiriu ao longo dos anos. A campanha sexo-nacional se beneficiou da tecnologia da tanga para acionar uma lógica de consumo visual que na verdade enunciava sobre a tecnologia do corpo (que era também a tecnologia do sexo e gênero). Deste modo, os proprietários das empresas de maior projeção no período, David Azulay e Cidinho da “Bumbum” passaram a agir tal como agentes da propaganda sexo-visual nacional. Nas narrativas e entrevistas, eles incorporam a mágica sexo-visual através da construção empresarial como parte de uma missão brasileira:

“(...) Ipanema é o certificado de garantia, porque a gatinha de Ipanema pra mim é a mulher mais exigente do mundo... ahh é moda... não, não. Ela vai se influenciar mesmo quando sentar aqui na areia e sentir que está bacana... A influencia da *Blue Man* é a brasilidade com essa pegada pop, essa foi a margem, a Blue Man e a gente bebe dessa fonte até hoje”. (DAVID AZULAY, <sup>90</sup>Entrevista ao Programa Conexão, 2009)

De qualquer jeito, nos anúncios da *Blue Man* a tanga se impôs como um objeto de fetiche, pulsando a magia e a grandeza erótica brasileira, prometendo ao mercado estrangeiro incorporar através das peças uma natureza moldada através de uma cultura acessível, democrática e sedutora. Mais importante do que isso, a tanga e suas tecnologias sintéticas de fabricação se uniam as tecnologias de fabricação corporal e estética, permitindo que o tecnocorpo, ao mesmo tempo se relacionasse com a erótica colonial, também divulgasse o desenvolvimento estético da espécie nacional.

As classes médias urbanas e seu fascínio pelo bronzeado e pelo corpo “em forma” divulgavam suas práticas de socialização e tempo livre a serem gastos com a manutenção de si. Quando a tanga surgiu no cenário brasileiro, o poder buscava através dela, preservar um tipo de corpo perfeito que só poderia usá-la, caso atendesse as regras de fabricação estética das classes médias, mantendo as bordas e limites das identidades de classe, sexo e bronzeado, frente ao crescimento das favelas<sup>91</sup> (UFJF, on-line), ao êxodo rural<sup>92</sup>

<sup>90</sup> Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=pqt82cWdZ10>. Acesso dia 17/05/2019.

<sup>91</sup> No final da década de 60 e durante a década de 70, o Regime Militar, foi criada a “Coordenação de Habitação de Interesse Social da Área Metropolitana do Grande Rio”, em documentos oficiais a favela era descrita como “espaço urbano deformado”. Muitas favelas foram removidas pela administração do Estado. Por exemplo, na Praia do Pinto, próxima ao Leblon, existia uma favela que derivava de um antigo “Parque Proletário” de Vargas, sua comunidade resistiu a remoções até o ano de 1969, quando a favela foi destruída por um incêndio de condições suspeitas. Lá fora construído um condomínio chamado Selva de Pedra. Fonte: BURGOS, Marcelo. Dos parques proletários ao Favela Bairro: as políticas públicas nas favelas do Rio de Janeiro. In: ALVITO, M. (org.) ZALUAR, A. (org.). Um século de favela. 5º Ed. Rio de Janeiro: FGV, 2005.

<sup>92</sup> Dados mostram que desde 1970, a população rural brasileira diminuiu em termos absolutos. Esta redução da população rural - primeiramente em termos relativos, depois em termos absolutos - ocorreu, num primeiro momento, como consequência dos movimentos migratórios e, posteriormente à queda de

(CAMARANO, ABRAMOVAY 1999), a desigualdade social<sup>93</sup> e a competição internacional, etc. A moda praia pretendia um alívio e renascimento espiritual através do consumo, num regime de higiene social, que poderia restaurar o “corpo nacional” e a “raça”.

## 2.6. Tanga: consumo visual e regulação estética

“A tanga é a carteirinha ao exclusivo mundo carioca” (Revista Manchete ed. 1140, 1974), disse o morador da Zona Sul, referindo-se ao uso da tanga como signo de acesso às praias da Zona Sul carioca. O critério certamente não era só específico ao uso, mas ao universo simbólico que lhe foi atribuído. O “exclusivo mundo carioca” das elites da Zona Sul inventaram a tanga no início da década de 70 e através dela disseminaram também um modelo de corpo (que muitas vezes servia como um marcador de classe), feminilidade e de nacionalidade.

Mas a tanga falava muito mais sobre um tipo de corpo que deveria ser caracterizado como o “carioca”. A tanga foi um dos elementos unificadores e distanciadores entre pessoas, produtos, escolhas, consumos, práticas e etc. O *habitus* da Zona Sul carioca definia o que se vestia e como se instauram práticas distintivas. Como mostra Bourdieu (2007), *habitus* são princípios classificatórios de gostos e estilos diferentes, definindo a partir desses esquemas classificatórios o que é bonito e o que é

---

fecundidade rural. Por volta de 40% da população que vivia nas áreas rurais no começo dos anos 70 deixou o campo nesta década. O Sudeste aparece também com números bastante relevantes: quase 4 milhões de habitantes deixaram o campo, o que corresponde a 30,9% da população rural do início da década, expandindo as áreas metropolitanas da própria região, então em franco crescimento. Desse modo, continuando até certamente o início dos anos 1980, o êxodo rural, contribuiu para a expansão populacional das áreas metropolitanas de modo mais importante que o seu simples crescimento vegetativo. Fonte: CAMARANO, Ana; ABRAMOVAY, Ricardo. Êxodo rural, envelhecimento e masculinização no Brasil: panorama dos últimos cinquenta anos. IPEA, 1999.

Disponível online [http://www.ipea.gov.br/portal/index.php?option=com\\_content&view=article&id=3929](http://www.ipea.gov.br/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=3929)  
Acesso dia 19/06/2019

<sup>93</sup> Durante a década de 70, houve um crescimento econômico associado à industrialização, o que permitiu que o aumento da desigualdade fosse tolerado na medida em que era percebido como um fenômeno passageiro e inevitável, frente das novas necessidades de mão-de-obra e dos consequentes desequilíbrios no mercado de trabalho. O resultado foi um crescimento substancial da desigualdade de renda, tendo o Gini (é um instrumento para medir o grau de concentração de renda em determinado grupo) passado de 0,50 em 1970 para 0,59 em 1980. ROCHA, Sonia. Pobreza e desigualdade no Brasil: o esgotamento dos efeitos distributivos do plano Real. IPEA, 2000.

Disponível online [http://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/TDs/td\\_0721.pdf](http://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/TDs/td_0721.pdf)

feito, sempre de forma relacional. A tanga era um dos produtos entre os quais as elites nacionais negociam sua aparência e distinção. Não só definindo localmente sua própria estética, como internacionalmente como parte da promoção da imagem brasileira. O corpo carioca, os acessórios e mercadorias que compunham seu quadro de representações passaram a definir globalmente o corpo nacional.

Os mercados garantiam roupas, cosméticos, cirurgias plásticas, procedimentos estéticos, exercícios, aceleradores de bronzeados, cremes e etc. Dentro de uma série de artefatos próprios a essa economia visual, alguns se tornaram mais importantes como distinção social: o corpo e o bronzeado. A tanga tomou forma de uma tecnologia de estratificação social, ligada à semiótica da “nova” mestiçagem e o branqueamento do espaço simbólico brasileiro. A ideia de transformar o bronzeado numa morenidade genérica borrou os ideais sobre negritude e branquitude, o que permitiu que a raça fosse negociada no espaço da praia desde que codificadas em estilo de vida. O bronzeado se tornou um marcador das práticas rituais e socialização burguesa a beira-mar.

Como mostra Huguenin (op. cit) as práticas balneárias se instauram no Rio de Janeiro ao longo da primeira metade do século XX. Na obra de Alain Corbin (1989), percebe-se que as paisagens da praia estão intimamente ligadas a um imaginário social que muda de acordo com as representações do tempo. As relações humanas começaram a significar o espaço e a partir das transformações ocorridas na formação deste território. O urbanismo inventa a praia como um espaço de recreação, o uso de orla para o passeio e a prática esportiva. Junto a essas mudanças, muda-se também a ideia sobre corpo, em especial sobre o corpo adequado segundo o *habitus* local e os corpos inadequados. Para a pesquisadora o bronzeado passou a reforçar o “estilo praiano aristocrático” (p. 24). A mesma coisa aconteceu com a tanga setentista. Apesar desse “estilo de vida” o exercer influência desde o início do século XX, depois dos anos 50, o imaginário da zona sul carioca se disseminou internacionalmente com a expansão das ferramentas ideológicas, que passaram a exercer uma dimensão central na relação entre cultura e Estado e capital.



**Figura 2.7** – Intitulada “*The girl from Ipanema*” a matéria revela os encantos da Zona Sul do Rio de Janeiro entre os quais a beleza das cariocas que “usam tanga” são lidos como marcadores do espaço simbólico da praia. Fonte: *RIO SERVICE*, nº22, novembro de 1984.

Desde o início do século, a pele queimada do sol representou o tempo seletivo do ócio e do prazer enquanto a negritude continuava com seu estigma visível também associado à classe, ao trabalho e à pobreza. Assim, o bronzeado a partir de meados do século XX surgiu como um novo valor estético que integrou de modo a complexificar a relação de ideia de mestiçagem/branqueamento. As representações do corpo carioca nos anos 70 estavam muito mais alinhadas à ideia de “morenidades”, produzidas através da tecnologia do bronzeado, associando-as não tanto a uma possível identificação com as negritudes, mas principalmente como um marcador de classe. Por isso, o bronzeado apareceu como um elemento importante na reinvenção do corpo nacional dos anos 70, negociando as morenidades, mas como um reforço positivo às classes médias.

O bronzeado representa um pertencimento de classe, um modo pelo qual o carioca manifesta o discurso dominante, como sinalizou Huguenin (op. cit), que é mimetizado através da tecnologia de regulação que transformou sexo, raça e classe como parte da cidade. De modo que o porteiro pode dissimular sua condição de classe, negociando no espaço da praia seu tom de pele, assim como a “Garota da Laje” (idem, p. 73). Situação diferente para as negras e negros de pele retinta que não conseguem transitar com tanta

facilidade nesse espaço, uma vez que essa economia de práticas sociais e simbólicas prioriza as “morenidades” em direção a branquitude<sup>94</sup>.

A famosa “marquinha do biquíni”, se torna um código operador de classe, porque ela marca o *habitus* (BOURDIEU, op, cit), demarcando um “estilo de vida” e práticas sociais consagrados pelo consumo visual. O corpo muito bronzeado reforça o contraste deixado pelas marcas brancas na pele, reforçando assim “as marquinhas de biquíni”, que para Kauffmann (1995) podem ser vistas como uma legitimação da prática. O bronzeado serve como marcador social e as marcas de sol reafirmam a importância da prática dentro desse contexto social.

O fetiche atrelado ao biquíni nos anos 70 e 80 prometeu através do espaço ritual da praia, regenerar raça e classe por meio do tecnocorpo e do consumo. O uso da tanga se tornou uma alegoria do progresso nacional à medida que transformou o tempo colonial em espaço de consumo, ou seja, de progresso. Assim, o eixo simbólico biquíni-tanga-bunda tornou-se um emblema do progresso da indústria e do avanço nacional incorporando a promessa de que a “natureza” podia ser controlada pelo capital enquanto o capital poderia ser legitimado pelas leis naturais. Por isso, é possível pensar a tanga como um produto particular que surgiu em um espaço: as praias da Zona Sul, onde operavam marcos de visibilidade e acesso, que ressignificam limites sociais, operando como uma tecnologia reguladora.

Entretanto a tanga não tem necessariamente uma história social, ela pertence ao universo das fantasias eróticas, ao universo do *strip-tease* e pode ser vista para além da história ou da política. Existem referências e imagens do mesmo modelo de calcinha na década de 20 ou mesmo antes, em cabarés e performances na Europa. Mas ela se tornou oficialmente a “tanga” brasileira quando o jornalista, diretor da Revista Manchete, Justino Martins, nomeou o biquíni depois de ver a fotografia publicada de três garotas na praia do Vidigal, uma delas usava uma longa trança e tinha cabelos pretos como as indígenas (PACCE, op. cit. p. 186).

---

<sup>94</sup> A etnografia de Patrícia Farias (op. cit) sobre as diferentes tonalidades de bronzeado na praia carioca e suas relações de privilégios. Enquanto os diferentes tons valorizam as “morenidades”, deixando de lado as peles mais escuras, por outro lado, o seu polo oposto também é validado. Os “branquelos” são referidos através de uma ideia de não pertencimento ao espaço social da praia. Como o bronzeado é um classificar e marcador social, não tomar sol ou “ter uma cor de escritório” mostra que a pessoa não tem domínio em relação aos códigos sociais operadores de poder.

De acordo com a antropóloga Berta Ribeiro (1988) no livro *Dicionário de artesanato indígena*, existe uma série de “tangas” em diferentes culturas indígenas: a tanga de miçangas, a de sementes, a de tela, o avental de algodão e o uluri. Essa última, por exemplo, é uma palavra da língua bakairi, da região do Alto Xingu e é uma cobertura de 5,5 centímetros de largura por 2 centímetros de comprimento no qual as adolescentes passam a cobrir a genitália com ele desde o ritual de iniciação à puberdade. Eduardo Viveiros de Castro no livro *Araweté* (2017) sinaliza que as araweté usam tradicionalmente saias de algodão elaborado por elas mesmas com urucum, de modo que a tanga que se inventa, de fato, pouco tem relação com a sua referencia indígena.

Anne McClintock mostra que na narrativa colonial, o eixo do tempo foi projetado sobre o eixo do espaço, implicando na ideia de um tempo primitivo recheado de fantasias e fosse incorporado no espaço, tornando-se assim parte da narrativa global da história, de modo que as mulheres fossem o arquivo vivo desse espaço-tempo primitivo. Dentro desse universo de práticas e símbolos nas cartografias coloniais, a nudez se tornou atributo de inferioridade, assim, tornar as mulheres civilizadas, por sua vez, no sistema colonial era também vesti-las. Mas ao contrário disso, existiu uma iconografia evolutiva<sup>95</sup> no Brasil, que funciona muitas vezes mostrando a história do biquíni, que pretendia civilizar despindo.



**Figura 2.8** – Imagem recorrente em matérias sobre a “evolução do biquíni”, civilizar despindo significa o controle da natureza pela cultura. Fonte: ACHKAR, Michele. *A evolução do biquíni*, Ponto a Ponto Ideias. Moda, 2013. <http://moda.terra.com.br/infograficos/evolucao-biquini/>. Acesso dia 13 de maio de 2019.

<sup>95</sup> Fonte: <http://moda.terra.com.br/infograficos/evolucao-biquini/> Acesso dia 21/05/2019.

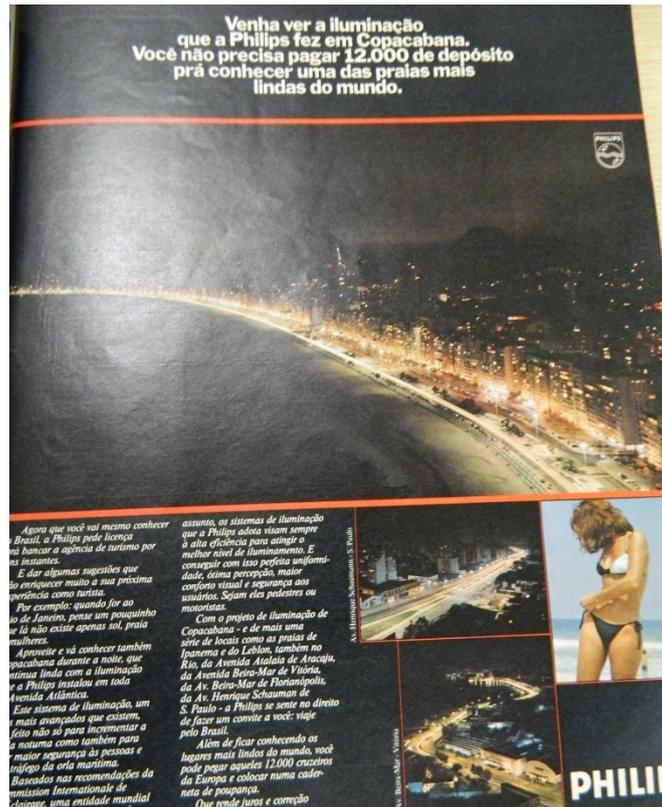
Na Figura 2.8, vemos uma escala evolutiva que tentava traçar desde o século XIX as práticas balneárias focando o uso ou não uso das roupas como um indicador do progresso e do ganho de autonomia das mulheres. Se por um lado é fato que as mulheres ganharam desde o século XIX muito mais autonomia para acessar espaços e negociar escolhas, por outro lado, outro fator estava implícito nessa leitura que nos permite avançar a respeito da temática das tecnologias de regulação do espaço social.

O espaço da praia operava biopoliticamente regulando o corpo<sup>96</sup> (normativo), o sexo, a classe e a raça, e se tornou uma ferramenta produzida por geografias políticas determinadas pelo Estado nacional e pelos mercados mundiais e locais. No caso da imagem acima (Figura 2.8), a escala evolutiva do biquíni funcionava como uma iconografia corporal do progresso. O papel mediador do biquíni tem por objetivo transformar aquilo que é natureza em cultura. A transformação do corpo em modo de produção do capitalismo, com a cinematização, garantiu que através da aparência, a natureza pudesse ser civilizada tornando-se capital consumidor (cultura, indústria, consumo, corpo perfeito). E da mesma forma garantir que o capital fosse mantido através da “natureza” (sexo, raça, sexualidade, corpo, impureza).

O protagonismo que a bunda teve nas imagens revelou um processo sobre o qual o Brasil e o mundo passavam onde o foco do sujeito se deslocou da *psiqué* para o próprio corpo. A subjetividade era o corpo enquanto “o sujeito” também era o corpo. A aparência, a imagem, a performance e a saúde são elementos que prevaleceram na constituição identitária, permitiria falar Preciado, uma bioidentidade.

---

<sup>96</sup> O capítulo três mostra as tentativas de resistências a normatização ao espaço da praia.



**Figura 2.9** – Revista Manchete – Anúncio Philips. Duas temporalidades em um único espaço simbólico. Tecnocorpo e progresso estético. Fonte: REVISTA MANCHETE, ano 28, nº 1446, 05/01/1980.

A imagem exemplar acima (Figura 2.9) tentou a partir da dualidade natureza versus cultura mostrar como o progresso industrial encarnou a promessa da conversão da natureza pelo capital. Na imagem, uma propaganda da *Philips* sobre a iluminação da praia de Copacabana, há duas temporalidades sobrepostas em dois espaços. A primeira temporalidade é o tempo edílico, registro da natureza da história do mundo em evolução, ou seja, o dia, a praia tropical e a sexualidade (feminina). Por outro lado, temos também o tempo do progresso, da noite refletida pelas luzes (masculino), que se estabelece em dois espaços sociais, que aparentemente são o mesmo (Copacabana).

O tempo como recurso semiótico explora a geografia do poder social, pois é uma alegoria da diferença “natural”, ao mesmo tempo em que temos duas espacialidades: o espaço do progresso industrial e a natureza indomável. Apesar disso, a narrativa da imagem é de sobreposição de tempos e espaços, ou seja, em um espaço real “praia de Copacabana” se inscreve e sobrepõem diferentes temporalidades e espaços. Assim, a figura feminina articulava uma espécie de intermediação entre as temporalidades e espacialidades. De um lado sua natureza feminina é sexual, úmida e diurna, mas o seu

corpo (tecnocorpo) é também o registro do progresso industrial (e civilizatório) e representa o avanço biotecnológico nacional. Deste modo, a propaganda da Philips pode ser lida como parte de um projeto civilizatório onde o corpo nacional foi protagonista porque conseguiu estabelecer sentido a duas temporalidades e espacialidades sobrepostas.

Ao descobrir os prazeres do Brasil, a experiência do turismo era marcada por uma sobreposição tempos. A invenção sistemática de imagens em termos arcaicos recobriram as narrativas das origens nacionais e seus mitos formadores. O tempo primitivo se referia ao tempo pornotrópico<sup>97</sup>, mencionado por Anne McClintock (op. cit, p. 58), onde se operacionalizam representações baseadas em fantasias, fetiches e obsessões masculinistas sobre a penetração colonial. Dentro da ficção pornotrópica, o mito da terra virgem foi encarado como uma possessão de gênero e de raça. A “praia virgem” representou alegoricamente o convite à natureza e a conquista que também é de gênero, a jornada do colonizador rumo as “praias virgens” revela uma regressão no tempo histórico, revelando uma ficção “colonial” de diferença racial e de gênero.

Como mostra a autora, os povos colonizados eram simbolicamente deslocados para um “espaço anacrônico”. Nesse lugar, os colonizados não habitavam a história propriamente dita, ao contrário, sua existência era anterior ao espaço geográfico moderno, habitando como humanos anacrônicos e irracionais, incorporando suas vidas como “arcaicos primitivos” (idem). Nesse enquadramento, o mito da “terra virgem” foi simbolicamente direto às mulheres que a habitavam como algo que estava para ser descoberto, penetrado, nomeado e possuído. Deste modo, elas foram representadas como propriedade pertencente ao homem e por consequência das disputas envolvendo terra, dinheiro e poder.

---

<sup>97</sup> Pornotrópicos e pornotopias são conceitos diferentes e já mencionados.



Figura A



Figura B

Figura 2.10 – Fetichização e “descobrimento” de um Brasil “colonial”. Fonte: *HOTEL NEWS*, nº 5 1977.

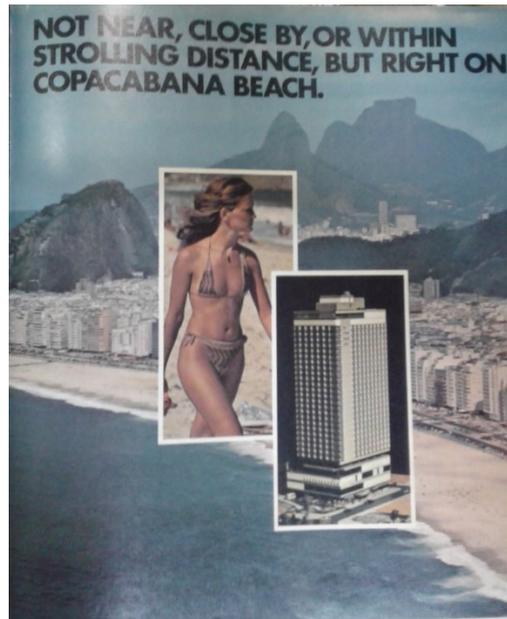
Como vemos na imagem acima 2.10, Figura B, o homem branco abraça a mulher de modo a sugerir através desse ato uma aliança. Mas não só isso, a figura refere-se à ideia de possuir, reiterando o desejo colonizador de poder pelo domínio da terra, que também passa pelo controle da mulher. A personagem feminina que também é um signo para “terra virgem”, vazia de desejo e atuação sexual, pode ser inseminada pelo capital colonizador representado pelo personagem masculino branco. A imagem do “Ducal Palace” aparece representada abaixo e a esquerda da imagem. Ele tem um formato esférico em uma fotografia tirada de baixo, mostram a extensão da imponência do hotel que também é um signo fálico da masculinidade viril. A imagem operava sobre esses dois tempos o da tradição pornotrópica e da modernidade farmacopornográfica, onde operam códigos de gênero, produzindo uma representação pornonacional, onde se buscava regular imaginários sobre o Brasil.

Na Figura A (que produz sentidos muito semelhantes ao da Figura B), a mulher operou o universo visual de um paraíso inabitado e repleto de tradições, como vemos na Igreja representada no topo a direita e o farol exibido ao centro acima da imagem. As duas imagens da mulher também remetiam a uma temporalidade primitiva, reforçada pela água de coco em suas mãos. A imagem de costas, trazia a referência e situava uma

economia simbólica nacional que sistematicamente reproduziu imagens de mulheres de costas. No centro, o moderno e racionalmente dividido arquitetonicamente hotel Praiamar insinuava como a estadia em um de seus domínios podem revelar “tudo que você precisa conhecer”.

É interessante notar que tanto a Figura A quanto a Figura B não se referiam ao espaço carioca, que em geral definiu a espacialidade nacional. Apesar de não falar expressamente do Rio de Janeiro, muitas outras cidades que foram divulgadas e promovidas pela EMBRATUR, como parte de estratégias de ampliação do quadro de atrações turísticas, se basearam na mesma economia do prazer que reforçou identidades de gênero, a heterossexualidade não monogâmica, o tecnocorpo e a mescla de uma temporalidade arcaica a uma moderna, geralmente evidenciadas em uma relação praia, corpo feminino e semi-nudez.

Melhor expressão disso é a Figura 2.11, que traz a imagem do Hotel Othon, situado no Rio de Janeiro (Copacabana), onde encontra na metáfora do corpo feminino o fetichismo arcaico e a modernidade do corpo e do biquíni, ao mesmo tempo em que espacializa o hotel em outro lugar, provavelmente uma produção digital do próprio prédio, como fundo preto. O fundo escuro do edifício servia como contraponto a visão ampla, pública e diurna da praia, sugerindo privacidade frente e interiorização da representação do prédio, soturna e com os apartamentos racionalmente construídos. Todas essas três imagens (Figura 2.10, A e B e Figura 2.11) fetichizavam o corpo feminino tornando-o o principal atrativo de uma economia do prazer, que prometia acessar uma rede de circulação de mulheres e sexo tanto nas cidades quanto nos espaços privados dos hotéis aqui mencionados.



**Figura 2.11** – Sobreposição de tempos. A modernidade x colonialidade. Fonte: *HOTEL NEWS*, ano XIV, dez. nº 74, 1975.

Para convidar o homem brasileiro ou estrangeiro para a diversão sexual, as estratégias visuais também recorriam a um tempo demarcado pelo capital e pela tecnologia. Além dos hotéis Ducan, Othon e Praiamar, havia também outras ofertas para o homem que prometiam privacidade. De modo, que o quarto do hotel ou clube para homens era retratado como um espaço “bunker”, que era recheado de prazeres. Além disso, outros serviços do Hotel permitiam viverem outras temporalidades e sobrepor experiências relacionadas ao sexo.

Na pornotopia Playboy evocada por Preciado, entrar livremente na Mansão Playboy através da televisão e descobrir os segredos de cada espaço de um *bunker* erótico era cuidadosamente desenhado, projetado, iluminado e produzido para parecer um lugar privado e secreto. Na Mansão, a pornotopia podia ser representada e disseminada através da televisão e de mercadorias, renegociando a sexualidade estadunidense do final dos anos cinquenta e início dos sessenta.

De modo que entrar na casa e conhecer seus segredos mais ocultos produziam um sentimento de privilégio por ter sido admitido na casa de Hugh Hefner. Na realidade, esse o privilégio de conhecer o território privado da *Playboy* era somente exclusivo para assinantes que pagavam pelo programa, convertendo-se também em atores anônimos de

um filme, que é roteirizado para conceber o voyeurismo como parte do enredo. Midiaticamente divulgado, profundamente vigiado e comercializável, a Playboy inaugurava um tipo de produção televisiva que se subjetivava produzindo masculinidades playboys.

Frente a essa iniciativa, orientados pelo lucro que obteriam de um perfil de consumidor estrangeiro, adulto e acostumado em experimentar sensações diversas, alguns hotéis na década de 70 instauraram uma espécie de experiência Playboy nos seus estabelecimentos. Um canal exclusivo do Hotel dava acesso a todos os saguões, onde câmeras eram espalhadas desde a “descida do taxi” (Figura 2.12). Esse circuito fechado poderia ser acessado com controle remoto e lentes de zoom- automáticas. No Hotel Nacional, o show de Carnaval na boate era transmitido ao vivo para o seu canal exclusivo, onde do espaço privado do seu apartamento você poderia acessar um mundo secreto de erotismo, sem descer ao hall de entrada. Ou seja, o homem poderia experimentar como um voyeur o exotismo utópico e primitivo do Carnaval brasileiro. Nesse sentido, o fetichismo das sobreposições de tempos poderia ser vivido virtualmente.



**Figura 2.12** – Comercialização de pornotopias nacionais. Fonte: *HOTEL NEWS*, ano XIV, nº 72, julho-agosto de 1975.

O tempo do capital, deste modo, era o tempo das tecnologias, do consumo e das mídias que acessam espaços secretos, muitas vezes não necessariamente privados, mas que evocavam imaginários e produzem fantasias. O tempo do capital é representado pelo progresso econômico e privilegiava homens brancos, preferencialmente estrangeiros, interessados em viver experiências sexuais.

A promoção desse material de propaganda nos materiais de divulgação turística oficiais mostrava o quanto a relação entre as empresas e Estado eram alinhadas em relação às ideias sobre o “aprendizado da brasilidade” e como o uso do *soft porn* era conveniente para ambos os lados. Quando historicamente se construiu a representação das “garotas da Ipanema” como um modelo acessível e sem rosto possível para “todas” as garotas “naturalmente” brasileiras, a economia visual recortou e generalizou aspectos específicos de raça e de classe, tornando a imagem da mulher da Zona Sul um retrato do Brasil da década de 1970.

Dessa maneira, a tanga tomou parte de uma economia bioespacial<sup>98</sup> que se operava como tecnologia de regulação social porque rematerializou esse universo simbólico quando era comercializada. Ao comprar uma tanga (o barateamento dos fios sintéticos permitiu que o seu comércio fosse amplamente estendido ao longo dos anos na década), a consumidora comprava também o universo simbólico sobre o qual ela foi “inventada”. A tanga incorporou uma visão sobre o corpo, sexualidade, juventude, raça e classe porque ela assim se estabeleceu enquanto economia visual em um contexto nacional específico. Quando esse universo imaginado se rematerializava, ele também se desterritorializava e se reterritorializava. Afinal, a circulação da tanga em diferentes espaços permitiu que esta saísse do Rio de Janeiro e levasse os sentidos produzidos a outros espaços e que, sobretudo, agenciasse outros significados tecendo novas possibilidades de viver o corpo, o sexo, a raça e a classe.

O concurso Garota da Laje, que acontece mais recentemente no Rio de Janeiro, é um exemplo de uma renegociação da poética visual da “Garota de Ipanema”. Os critérios de seleção do concurso são: simpatia, pele bronzeada, marquinha de biquíni e bumbum

---

<sup>98</sup> O capitalismo farmacopornográfico é a narrativa de um tempo onde uma das grandes forças de produção do capital é a reprodução da própria espécie, da alma, do corpo e dos afetos. Os fármacos passam a gestar a subjetividade através de um domínio da técnica. Para Preciado (op. cit), consumimos então ar, sonhos, identidades, alma. Existe uma gestão biomidiática da subjetividade, uma vez que a imagem é o novo paradigma do capital. A gestão do biocorpo e da sexualidade produz nos espaços sociais, sentidos próprios, diferenciação sexual através de um regime de reconhecimento social.

avantajado, como mostra Huguenin (op. cit. p. 224). Entretanto, o concurso inverte esse o mundo simbólico da Zona Sul trazendo a beleza das favelas do Rio de Janeiro. As premiações geralmente são carros usados, piscinas de plástico, churrasqueiras, bônus em lojas de R\$ 1,99 e etc. (idem), valorizando a estética das comunidades pobres da cidade em detrimento a hegemonia da Zona Sul, como política visual.

A estética das favelas coloca em jogo o tecnocorpo da Zona Sul, esculpido através de fármacos e cirurgias corretoras, em oposição ao corpo “natural” das periferias (idem). Nesse sentido, existem distinções morais que são próprias das territorialidades da cidade e de como se agencia o corpo nesses espaços, já que as economias visuais também estão atreladas a um sistema moral. Se nos anos 70 o Estado censurou o sexo cortando posições e imagens das revistas pornográficas dos programas de televisão e produtos da arte em geral, por outro ele estabeleceu uma economia moral que impunha uma lógica heteronormativa. Essas regulações sobre a sociedade recaiam também sobre o espaço geográfico redefinindo de forma global e local as relações econômicas, políticas, culturais e com a natureza.

Em meados dos anos 80, quando o fim da ditadura se apresentava uma realidade frente aos movimentos sociais que demandavam a necessidade de um governo democrático, a moda praia continuou servindo como alegoria da “democracia”. Com a sinalização do fim de censura, das políticas de terror e da possibilidade de superar o rígido controle do corpo e da sexualidade em tempos efetivamente mais democráticos, a metáfora da democracia passou a ter outros sentidos. Em muitos editoriais de moda e capas de revistas, as modelos vestiram o biquíni com a bandeira do Brasil, de modo a incorporar um nacionalismo inscrito sob o signo da democracia.

Diferente da década de 70, onde se procurou negociar um produto verdadeiramente “nacional” através de códigos do mundo pop ou de estratégias políticas neocoloniais, os biquínis com a bandeira brasileira de meados dos anos 80, passaram a adotar outras abordagens para “democracia”. Uma vez consolidado os imaginários corporais e estéticos sobre o “hibridismo” nacional, esses biquínis incorporavam a necessidade da democracia real. Como a moda praia já trazia o universo simbólico “plural e híbrido”, confeccioná-la com a estampa da bandeira nacional, nesse contexto, passou a traduzir a expectativa por governos democráticos.

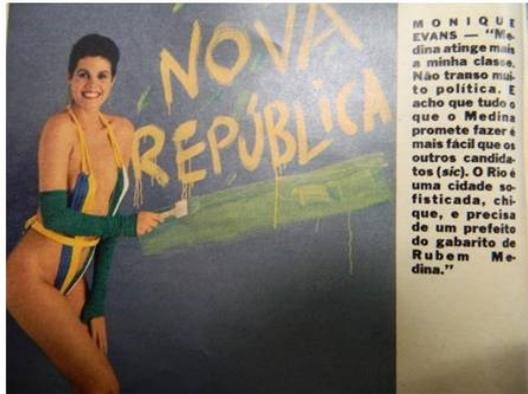


Figura A



Figura C



Figura B

**Figura 2.13** – Imagem A - Monique Evans fala sobre a redemocratização e suas escolhas políticas para a eleição que selecionaria o Prefeito do Rio de Janeiro em 1985. Fonte: REVISTA MANCHETE, ano 33, nº 1697, 27 de outubro de 1984. Imagem B e C – A modelo Luiza Brunet posa para capas de revista usando os biquínis estampadas com a bandeira do Brasil. Ambas as imagens são de 1986. Fonte: PACCE, Lilian (op. cit, p. 135).

Dez anos depois do lançamento da tanga, a moda praia brasileira transportava e recriava o universo simbólico da “praia brasileira”, traduzido através do corpo feminino como um projeto local e global de um país “democrático”. O biquíni com a bandeira do Brasil passou a ser consumido ao redor do mundo como uma expressão rematerializada e reterritorializada do progresso nacional traduzindo no corpo a ética da pornotopia brasileira como projeto político. Consolidando através do consumo de massa, uma nova beleza nacional, que se expressa através de um corpo sintético.

Esse projeto visual que se identifica através da feminilidade *high tech* jovem que fez circular diversas economias em paralelo: de correção estética (cirurgias, dietas, rugas), de “aprimoramento da raça<sup>99</sup>” (EDMONDS, 2010) através das cirurgias plásticas, do

<sup>99</sup> Edmonds Alexander (2010, p.143) mostra como o serviço de saúde pública ofertou cirurgias plásticas no Rio de Janeiro de modo a ser utilizado por mulheres pobres e com características de racialização negra como um projeto de ascensão social e apagamento da negritude nos anos 90. Considero que a elaboração

sexo, do turismo sexual, da beleza, do casamento, da hormonização e de fabricação da natureza.

Mais do que um símbolo do progresso nacional, a representação da bunda se torna um agente da história. Dando forma a ideias, cedendo espaço para criação de produtos, incorporando transformações políticas, redefinindo um novo padrão de povo e beleza e reinventando o corpo sob o capital internacional por meio do consumo: ela pode ser metaforicamente sugerida como forma de representação nacional. Os dispositivos de poder se capilarizam em formas, em movimentos, em espaços, em tempos e em desenhos inesperados. Na complexidade que lhes compõe surgiram outros derivados dos mesmos e com suas raízes extensas atravessam sexualidade e raça e através de conexões audiovisuais virtuais que rematerializaram corpo, identidade e fantasias, em regimes políticos.

---

desse novo paradigma de evolução estético pautado sobre o tecnocorpo reconfigurou todo o universo simbólico de modo a consolidar um tipo de beleza (entre vários) projetado sob esse ideário da “carioca”. EDMONDS, Alexander. *Pretty modern: beauty, sex and plastic surgery in Brazil*. Durham and London. Duke University Press. 2010.

## **CAPÍTULO TRÊS**

### **O PORNONACIONALISMO E A REDEFINIÇÃO DA BRASILIDADE**

#### **3.1. Um convite para o homem**

O crescimento dos artefatos tecnológicos que produziam a imagem transformou a função do espectador nos anos 70 e 80. Os protocolos de operação do capitalismo global, a partir da expansão da indústria cultural, alteraram o lugar espectador e a materialidade física de trabalhador convertendo suas práticas sociais em mediações do capital. Se antes o espectador tinha um lugar passivo, com a farmacopornografia, ele passou a ser um produtor ativo do capital. Essa mudança central proveniente de novas relações com a imagem permitiu que o lugar do corpo também se transformasse junto às práticas sociais. A dimensão sensorial da imagem foi enfatizada com o crescimento dos aparatos tecnológicos, capturando o imaginário dos espectadores e permitindo que a imagem superasse a materialidade. Isso abriu espaço para a exploração comercial do prazer através da pornografia.

O regime farmacopornográfico e suas técnicas endocrinológicas separaram a heterossexualidade da reprodução. A reprodução poderia ser gestada através de métodos contraceptivos, de pílulas e de novas tecnologias de reprodução assistida, enquanto os aparatos políticos regulavam a heterossexualidade para a manutenção da estabilidade política. As formas de governo e aparatos de representação buscaram normatizar o corpo nacional, biopoliticamente, tornando-os sujeitos e objetos de governo. A busca da interiorização dos discursos reguladores, através da divulgação de imaginários nacionais pelos dispositivos de poder, permitiu pensar quais eram as estratégias para visibilizar corpos nacionais como: normais-anormais, belo-feios e quais performances sexuais corretas - incorretas.

À medida que as instituições e aparatos que produziram a imagem se expandiram, aumentou também a sua influência em relação aos sujeitos que passaram a ter suas práticas sociais convertidas em expansão do capital. Preocupada com a transformação coletiva no modo de produção, a indústria cultural passou também a redefinir os princípios de organização da realidade. Essas forças mudaram a linguagem e a

subjetividade e encontraram na pornografia uma potência para o consumo dos sentidos e afetos.

O homem branco heterossexual se tornou o receptor preferencial de um mundo pornográfico, onde também ativamente gerenciou seu papel como ator. Um mundo estruturado visualmente para servir a branquitude e às práticas de consumo das classes médias. Apesar da recepção do conteúdo pornográfico ser irrestrita a sexo ou raça, o modo como se configuraram as representações sobre os corpos femininos, pressupunham também a existência de um personagem oposto e complementar as garotas de Ipanema. Por isso, esse consumidor masculino tinha um papel central na reinvenção da identidade nacional dos anos 70 e de 80, uma vez que a preocupação do poder era colocá-lo como o grande beneficiário de uma brasilidade erótica.

A pornografia se tornou importante para a implementação do neoliberalismo da década de 70. A cultura de massa promovida pelo fortalecimento da indústria cultural tinha na pornografia uma aliada para potencialização do capital. Desde o século XIX, Karl Marx chamava atenção para o componente visual que a mercadoria possuía: o fetichismo. Para ele a alienação do trabalho conduzia a alienação dos sentidos. Como o processo de produção fabril desvinculava o trabalhador da mercadoria que produzia, ele produziria uma imagem mental idealizada e era essa a dimensão que foi captada pela cinematográfica.

Para Beller (op. cit, p. 284) a busca do capitalismo na cinematográfica é uma procura pela atenção humana. Esse seria o motor do modo de produção atual: a busca incessante pela atenção captura sexo, corpo, raça e gênero para mediar à maquinaria capitalista. Essa dimensão afetiva da mercadoria foi enfatizada e ficou mais eloquente com a expansão da cinematográfica, de modo que o cinema e seus braços tiveram como caráter principal o fetichismo. Com o fortalecimento dos aparatos semióticos políticos, a farmacopornografia e sua potência masturbatória que capturava o sexo, puderam encontrar sentido e exercer sua força. Corpo, gênero e sexo foram as engrenagens de um sistema atrelado à interface da imagem onde se produziu valor para o capital.

A instrumentalização de uma rede multimídia de comunicação, com a redefinição da indústria da cultura nos anos posteriores a 1964, permitiu que os programas de televisão, os anúncios publicitários, as reportagens e os filmes colonizassem de modo lento, gradual e seguro o universo midiático com o *soft porn*. O corpo seminu em

posições, movimentos e diálogos sedutores foram docemente invadindo as casas das classes médias através de diferentes fontes midiáticas e mercadorias. O que mudou com a redefinição da indústria da cultura no período pós-64 foi que finalmente pôde-se produzir uma hegemonia cultural, por meio da operacionalização do controle dos conteúdos midiáticos. A gestão da imagem nacional conseguiu ter um alcance e uma penetração nunca antes conhecidos. Nesse jogo de escolhas políticas sobre como traduzir visualmente o Brasil, o imaginário da cidade carioca foi especialmente selecionado para operacionalizar um regime político de espacialização pública do sexo, do gênero, da raça, da juventude e, sobretudo, da nacionalidade.

Nessa trama, as tecnologias de representação redefiniram alguns personagens para recriar a identidade nacional brasileira. Deste modo, elencaram não só a garota de Ipanema como também o seu oposto masculino. A relação sexo-espço foi reorganizada pensando no protagonismo masculino branco através da pornografia, enquanto as técnicas midiáticas de representação colocavam o sexo e o desejo como narrativas fundamentais das imagens. A lógica da pornografia buscava projetar virtualmente o sexo através do corpo e das técnicas performáticas de sugestão do prazer. Ela era usada didaticamente como ferramenta de difusão de imaginários morais sobre um Brasil rodeado de privilégios sobre a masculinidade.

Os dispositivos de poder articulavam a imagem nacional através da heterossexualidade, usando como estratégia a pornografia. Censurada individualmente, mas utilizada como ferramenta discursiva estruturalmente, a pornografia ajudou a implementar uma economia de gênero, de sexo, de classe, de raça e de nacionalidade. O consumo visual nacionalizava o Rio de Janeiro através de seus personagens e enredos e com isso privilegiava um novo Brasil biosinteticamente inventado. Enquanto se negociava a consolidação de uma cultura visual sexo-espacial a partir da cidade carioca, nela também figuravam resistências como a cultura desbunde e o Píer de Ipanema, onde se produziam dissidências às identidades normativas de gênero e de sexo. Assim, a bunda passou a teatralizar novas expressões e questionar disciplinamentos.

O corpo invariavelmente foi instrumento de regimes de poder. Na Segunda Guerra Mundial, por exemplo, a luta pela implantação de um regime eugênico, ariano, másculo, heterossexual, reprodutivo e atlético provocou a criação de máquinas e táticas de

espacialização da morte, que previam o extermínio em massa de milhões de etnias consideradas moralmente, biologicamente e fisicamente inferiores.

Posteriormente, com o aprofundamento da Guerra Fria, as ditaduras civis/militares do cone sul produziram o comunismo como o grande inimigo de um regime de vigilância e censura, onde as “esquerdas”, ou melhor, o que se entendiam como “esquerdas”, eram atravessadas por questões de gênero, de raça e de sexualidades. Ou seja, o corpo foi ao mesmo tempo instrumento e meio para promoção de estratégias biopolíticas do Estado nacional. As tecnologias de fabricação de gênero foram também oriundas de tecnologias de guerra que ganharam alcance junto a sistemas de representação e entretenimento, como sinalizou Paul Preciado na Conferência intitulada “*La muerte de la clínica*”, realizada no Museu *Reina Sofia* em março de 2013.

Em meio a tensões e cerceamentos morais e físicos, o regime político pós 64 converteu a imagem neorromântica do Brasil em um paraíso democrático através de seus canais rizomáticos de mídia e turismo. A ideia era promover e ampliar internacionalmente a imagem de um estilo de vida brasileiro que mirava a democratização do sexo e a heterogeneidade racial. Diferente de Estado novo e do Segundo Reinado que capturou alguns intelectuais e artistas para basear sua percepção sobre a identidade nacional, no período pós-64, o consumo visual surgiu de maneira transversal ao que sugeria os intelectuais tradicionais, o que permitiu a produção de uma série de subprodutos nacionais por meio de uma economia espaço-sexual que prioritariamente (mas não exclusivamente) designou o Rio de Janeiro como o lócus ideal, onde poderiam se experimentar novos modelos biopolíticos. A consolidação da indústria da cultura junto à centralidade das políticas nacionais de turismo poderia finalmente produzir uma imagem nacional, que seria capitalizada em escala global.

O marketing nacional mediou à transformação da experiência do homem solteiro na cidade, figurando a imagem do Brasil como um parque temático do sexo, um “*playground* sexual” (BANDYOPADHYAY; NASCIMENTO, 2010, p. 942). Nas palavras de Said Farhat<sup>100</sup>, então presidente da EMBRATUR, o país era “um convite para que o homem brasileiro seja ao mesmo tempo produtor e consumidor de turismo. Uma conceituação do turismo alargando seus aspectos prevalentes hedonísticos e fazendo

---

<sup>100</sup> A gestão de Said Farhat frente a EMBRATUR foi dos anos 1974-1979.

coincidir com aspectos educativos e cívicos<sup>101</sup>”. A imagem da cidade se convertia em uma “virgem transtornada pelo cio, que enlouquece, cai no desvario, na alegria, no destino, um mergulho de vertigem sofrimento e gozo” (RIO SAMBA E CARNAVAL, 1982 nº11). Uma “casa sem dono” de um povo que vive intensamente o “sonho louco e magnífico” (*idem*) e “vive pelo prazer”: “*Cariocas live for pleasure? They do*” (TRAVEL LEISURE, nov, 1974).

A ideia de “casa sem dono” poderia ser lida como uma tentativa de tornar a arquitetura íntima da casa acessível e pública. Os conglomerados midiáticos e seus esforços para reconfigurar um imaginário espaço sexual da cidade do Rio de Janeiro se engajaram para transformar a cidade em um “*playground* sexual” através da vinculação com a ideia de um espaço livre, sem controle e logo, sem dono<sup>102</sup>.

A “garantia” do sexo na cidade era reforçada pela EMBRATUR e por uma rede de empresas (hotéis, motéis, bares e shows) estimuladas por incentivos fiscais do Estado que capitalizavam o sexo através de um conjunto de experiências e produtos que buscavam transformar o consumo da cidade num consumo também do sexo. A espacialização performativa do gênero, a “cidade-mulher”, cujo emblema nos anos 70 foi manipulado através das “garotas de Ipanema”, modelizaram comportamentos e estereótipos em um regime político preocupado com a ascensão do consumo e de novos sujeitos consumidores.

A economia espaço-sexual do Rio de Janeiro sustentou um imaginário sobre o Brasil por meio de uma indústria do lazer que combinava ócio e sexo. Passear como um “*flaneur*” pelas ruas da cidade e gastar o tempo olhando as belezas naturais e materiais do Rio também vinha com uma promessa de sexo fácil, seja flertando nos espaços públicos das praias da Zona Sul, seja nos seus bares e shows, na imersão física e alucinógena do Carnaval ou consumindo o sexo nas redes de hotéis e motéis, recentemente construídas, como no anúncio a seguir:

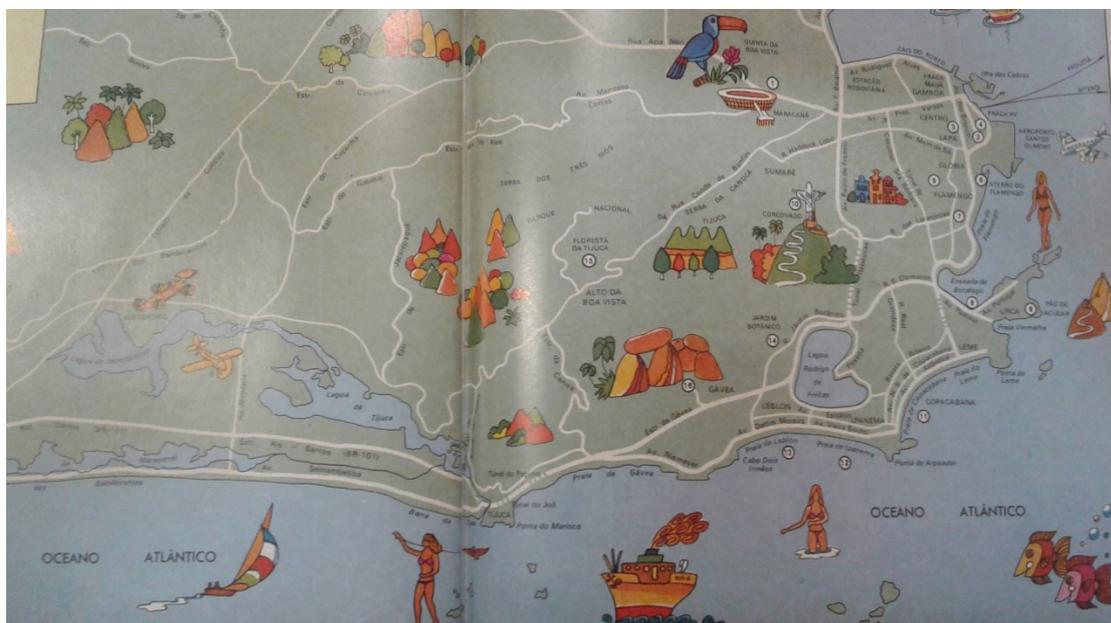
*“(...) Message to all travel agents everywhere with available groups of tourists: in Brazil, the Delphin Hotels, are conceding discounts on their rates, as violent as, the oil crisis, the dollar crises, the steel crisis, the middle east problem, the credibility gaps and the virginity crisis”* (TRAVEL LEISURE, april 1976).

---

<sup>101</sup> Mensagem do Presidente Said Farhat aos 10 anos de EMBRATUR.

<sup>102</sup> Mas não de controle, uma vez que a circulação de imagens passava pelo aval da Divisão de Censura.

Na cartografia abaixo (figura 3.1), os pontos turísticos e sugestões de lazer na cidade são circundados por mulheres seminuas distribuídas em toda costa do litoral da Zona Sul, desde a Praia do Flamengo a Barra da Tijuca.



**Figura 3.1** – Mapa do Rio de Janeiro. Sugestão de espacialização feminina. Fonte: RIO SAMBA E CARNAVAL n. 3, 1974.

As técnicas de representação promoveram marcos de visibilidade e apagamento dos corpos (da raça, da sexualidade e do gênero) que poderiam ser ou não admitidos nos espaços da cidade. Junto a esses corpos e esses regimes de visibilidade, implementou-se também uma economia do prazer, onde se insinuou a circulação do sexo igualmente regulado.

As três personagens femininas foram estrategicamente colocadas dentro do mar, como um indicativo para a espacialização da economia sexual e de gênero que foi atribuída ao Rio de Janeiro. Como lembra Anne McClintock (op. cit, p. 334), espaços liminares como o oceano eram muito frequentes na relação colonial uma vez que a jornada de penetração europeia ao “descobrimento” era marcada por zonas desconhecidas e habitadas pelo fetiche. As narrativas míticas envolvendo sereias fizeram parte da formação de imaginários morais sobre o “desconhecido”, atribuindo poderes mágicos de sedução generificados. A hierarquização neocolonial foi resgatada pelas estratégias de

marketing turístico que encontraram<sup>103</sup> no corpo das “garotas de Ipanema” uma parte fundamental na manutenção do fetichismo, para a capitalização da imagem nacional como “*playground* sexual”. Assim, generifica-se um estilo de vida “Zona Sul” transformado em paraíso performático, capaz de transformar a experiência do homem na cidade (estrangeiro ou brasileiro), em uma experiência sexual.

O Carnaval se tornou um dos principais produtos da economia sexo-espacial carioca. Paralelo e acessório às representações das praias da Zona Sul, ele funcionou como mais um produto no arsenal de mercadorias nacionais que capitalizaram sexo, gênero e raça. Porém, diferente da economia da Zona Sul, ele foi retratado como parte de um passado primitivo preso ao resgate da cultura popular e do folclore nacional. As mulheres negras (parte desse universo simbólico) foram figuradas não como agentes históricos, mas como mercadorias enquanto valor de exibição.

Se as garotas de Ipanema foram potentes jovens consumidoras, as “mulatas” tiveram menos valor como consumidoras uma vez que elas foram praticamente vetadas do sistema de representação para o consumo nos anos 70. Ricamente explorado, o Carnaval compôs o quadro de experiências, de produtos, de atrações turísticas, de corporalidades e de sexo que formalizaram o quadro de representações sobre o Brasil. A inversão moral<sup>104</sup>, principal linha argumentativa que sugeria o consumo visual do Carnaval, permitiu através da ideia de “suspensão do tempo” um retorno a um passado anacrônico que flertava com a nudez racializada, espetacular, fetichista e o sexo mágico, “não hierárquico” e primitivo.

O deslocamento no eixo temporal nas imagens sobrepôs um quadro de temporalidades heterogêneas que formalizaram a imagem nacional durante o regime

---

<sup>103</sup> Não só as garotas de Ipanema são parte dessa fetichização, as mulatas também são parte desse imaginário. As continuidades e descontinuidades em relação a ambos sistemas visuais vão ser mais aprofundados no capítulo quatro.

<sup>104</sup> Existe uma concepção que é oriunda de Bakhtin que o Carnaval redesignaria uma inversão moral aos valores vigentes na sociedade, suspendendo as regras durante o período de festas. Na citação do autor, há a seguinte análise: “A festa carnavalesca é o momento de total inversão do regime dominante: a liberação, ainda que provisória, a abolição das hierarquias, regras e tabus, o conagraçamento pagão. Desejos oníricos de um lugar outro e de um tempo outro, de uma utopia e de uma ucronia. Tal abolição tem um sentido especial. Nas festas oficiais, as distinções hierárquicas, com insígnias, títulos, discursos e pompas, marcavam intencionalmente as desigualdades. Na festa popular, o ideal utópico e o real constituíam uma parte essencial da visão carnavalesca da vida e do mundo. Em consequência, essa eliminação provisória, ao mesmo tempo ideal e efetiva, das relações hierárquicas entre os indivíduos, criava na praça pública um tipo particular de comunicação, inconcebível em situações normais” (BAKHTIN, 1993, p. 9). BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: Hucitec, 1993.

militar. Através de uma economia voltada para o prazer eroticamente consumível, os dispositivos de poder redefiniram as identidades sexuais também através da ideia de tempo, manipulando o imaginário nacional sobre o qual promoviam e distribuíam.

Não só mulheres seminuas compunham uma série de imagens sobre a economia carioca, sinédoque do imaginário nacional, mas principalmente o consumo de mulheres seminuas foi um gatilho que assessorou a reorganização do universo semiótico do Brasil globalmente. Nas Figuras 3.2 e 3.3, pode-se observar que o esforço de consolidação de um imaginário local, nacional e global teve bastante amparo das políticas de turismo promovidas pela EMBRATUR, assim como das empresas de bens de consumo e de telecomunicação. A iniciativa privada construía e disseminava uma rede de produtos, serviços e experiências atreladas ao sexo na cidade com o selo “nacional” e como uma marca. O Estado, por sua vez, conectava o sexo a discursos e estratégias de ampliação do turismo e conseqüentemente da consolidação de imagens nacionais.



Figura A



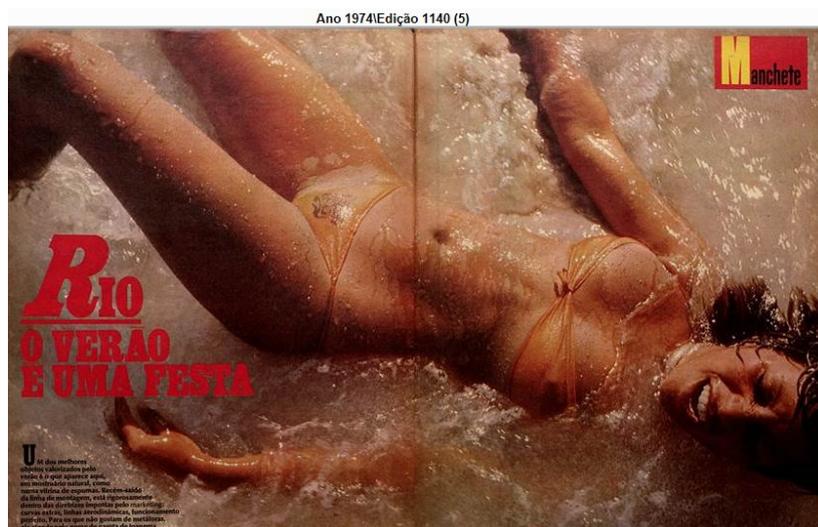
Figura B

**Figura 3.2** – Figura A e B. Jogo de insinuações eróticas nas propagandas acima. Figura A, Propaganda EMBRATUR e Figura B, Anúncio Kodak. Fonte: RIO SAMBA E CARNAVAL, nº5, 1977.

A institucionalização da pornografia nas décadas de 60 e 70 (GIORDANO, 2012, p. 154; RIBEIRO 2016; p. 273) permitiu que a cultura de massa fosse tomada pelo *soft*

*porn*. A partir da década de 70, a comercialização de revistas pornográficas (assim como filmes de cunho erótico) passou a ter uma grande circulação no Brasil. Esses produtos entravam no Brasil junto a uma grande e poderosa indústria pornográfica que desde a década de 50 construía um império midiático e arquitetônico como foi exemplo a *Playboy* e seus subprodutos.

Em um momento em que o nacionalismo buscava redefinir a ideia de brasilidade<sup>105</sup>, a pornografia oriunda dos EUA invadia o cenário nacional com sua ética e estética própria. O Estado entendia que havia a necessidade de regulamentar o que estava sendo divulgado dentro de um estatuto moral (do que era o sexo nacionalmente adequado ou não). Assim, ele buscava adequar moralmente a sociedade brasileira operacionalizando a censura a fim de regular o conteúdo “inapropriado”, mas, além disso, procurou também a financiar a pornografia que tinha um fundo moral e estético “nacionalizado”.



**Figura 3.3** – *Soft Porn* retratando a vida comum na praia de Ipanema. Fonte: REVISTA MANCHETE nº.1140, 1974.

A pornografia não entrou na vida social brasileira através apenas das revistas ou de filmes, o *soft porn* se tornou a linguagem preferencial da indústria cultural que se redefinia e ampliava. A importância que a pornografia tem alterou a estrutura perceptiva

<sup>105</sup> Apesar da tentativa de reorganizar através da ideia de brasilidade uma economia de gênero, o conceito que pautava essa ideia era basicamente igual a do Estado Novo. Para os militares a essência da brasilidade segundo mostra Cury (2002 p. 61) era entendida como “(...) preservar a identidade e originalidade (da cultura) fundadas nos genuínos valores histórico-sociais e espirituais, donde decorre a feição peculiar do homem brasileiro.”.

e a forma como se apresentavam os objetos. Isso mudou a forma como agir e representar o corpo onde a atenção dos telespectadores foi reivindicada através da nudez e da sedução, que passou a operar como um componente importante num momento do capitalismo onde todos se tornaram trabalhadores de um modo de produção que unia imagem, tecnologia e prazer.

A rotina se tornou apimentada por um toque erótico. O desnudamento passou a compor o quadro de representações e práticas sociais que cercavam a vida, logo, os indivíduos também tinham que aprender através da socialização os novos códigos de corpo e sensualidade exigidos pela indústria cultural. Enquanto a pornografia tomava conta das residências e comércios, os dispositivos culturais usavam o *soft porn* como ferramenta pública de construção de imaginários sobre o Brasil. Como no período parte das estratégias de definição de ideários nacionais eram operacionalizadas através do consumo, grande parte da propaganda nacional acontecia por meio da iniciativa privada que concentrara seus esforços de marketing no *soft porn*, não apenas para venderem produtos, mas para reforçarem imagens e ideias sobre o Brasil.

Na Figura A da imagem 3.2, a campanha da EMBRATUR aconselhava que o viajante deixasse tudo por sua conta, tirando da cartola uma série de situações eróticas que se passavam nas praias do Rio de Janeiro: um encontro romântico; uma mulher de biquíni se divertindo (em êxtase) com algo que não fica claro na imagem; duas amigas cochichando e demonstrando intimidade enquanto usavam flores tropicais nos cabelos e outras mulheres de pé e de costas para a câmera na praia. O Cristo Redentor e o bondinho serviam para situar espacialmente a imagem, enquanto o Sol, o homem que abraçava a mulher e o menino com a camisa da seleção de futebol eram as iconografias masculinas que foram colocadas como testemunhas dessa cultura erótica.

Já a Figura B, (Imagem 3.2) a campanha da Kodak (empresa multinacional que se dedica ao design, à produção e à comercialização de equipamentos fotográficos e derivados) sugeria através da ambiguidade que se “leve para casa” mulheres e ou imagens de mulheres, loiras e mulatas, todas as quais puder carregar. Na imagem, braços abertos, sorrisos, pouca roupa, alegria e prazer sugerem fácil acesso ao sexo, durante o Carnaval. O poder buscava através da EMBRATUR forjar uma cultura que poderia ser assimilada através de contatos mais íntimos, sugerindo através da facilidade ao acesso as mulheres, como por exemplo: “qualquer canto de mesa serve como palco para mulheres seminuas,

pródigas na inventiva das rendas e pequenas pedras, colocadas em lugares estratégicos. E tudo faz parte da festa”. (RIO SAMBA E CARNAVAL, nº 3, 1974). Ao mesmo tempo em que disseminava imaginários sobre prazer e alegria também se fortalecia as armas necropolíticas do Estado por meio da censura, tortura e combate moral.

Enquanto na figura 3.3, a garota de Ipanema foi retratada através de um olhar erótico que a consumia através de: mamilos eriçados, transparência, expressão de gozo em meio a uma imersão de águas e espumas que sugeriam fluidos lubrificantes e derivações do ato sexual numa simples imagem de uma mulher na praia. Isto é um exemplo de como se operou uma economia visual *soft porn* derivada de um regime político.

A pornografia como ferramenta de difusão nacional promovia sugestões e situações que convidavam o homem, brasileiro ou estrangeiro, a experimentar os delírios de um paraíso liberal. Mas, o Estado enquanto se servia do sexo e da nudez estruturalmente punia e regulava individualmente o corpo e as sexualidades.

### **3.2. A brasilidade pornográfica**

Na maior parte dos trabalhos sobre pornografia nos anos 70, autores como Abreu (2012), Verônica Giordano (2012), Ribeiro (2016) e Cowan (2016) apontam uma enorme contradição na relação entre pornografia e ditadura. Benjamin Cowan define como “bagunça” (idem, p. 211) a relação entre ambas, porque ao mesmo tempo em que se censura a pornografia, por outro lado se financia o *soft porn* seja através da EMBRAFILME, EMBRATUR ou de outros veículos de comunicação (sobre os quais o Estado interferia regulando o conteúdo dos produtos culturais).

Apesar do enorme conflito entre pornografia e censura, a bibliografia tende a enfatizar o terror aplicado pelo Estado no compromisso em excluir o que considerava imoral fazendo cortes e censurando materiais. Por outro lado, os dispositivos de poder (incluindo o Estado e suas tecnologias) também utilizavam pornografia como recurso visual, o que é menos explorado pela literatura. A ideia aqui não é pensar a pornografia correndo paralelamente ao Estado, mas pensar em possíveis estratégias de visibilidade e apagamento da pornografia gestada transversalmente pelo Estado, o que pode igualmente

indicar caminhos sobre como as tecnologias de poder ampliavam seus tentáculos discursivos.

Um exemplo disso aconteceu em 1975, quando Said Farhat então presidente da EMBRATUR discursou na ocasião de uma Conferência:

“(...). Sabemos que o futuro do Brasil está em nossas mãos. Que o melhor que temos que fazer agora é mostrar-lhes o país. Chamar sua atenção para as nossas belezas, como a Bahia, Brasília e o Pão de Açúcar, ou as andantes, como as da Praia de Ipanema<sup>106</sup>.”

Algum tempo depois, o mesmo Said Farhat fazia uma declaração pública onde reclamava o fato de que o erotismo “se tornou um lugar comum” (COWAN, p. 123) no Brasil e que essa era uma forma “cruel de conquista” frente à infiltração comunista através da imoralidade. A questão que se coloca é: o turismo foi um dos principais responsáveis pela centralização da “unidade nacional”, de acordo com o Plano Nacional de Cultura, ou seja, caberia a ele a responsabilidade pela construção de uma imagem nacional integrada e coerente. Deste modo, o presidente da Empresa Brasileira de Turismo, ao mesmo tempo em que condenava o erotismo enquanto administrava a “unidade nacional” ele também comercializava a utopia erótica das “garotas de Ipanema”.

A economia moral promovida pelas direitas parecia correr paralelamente ao consumo visual distribuído pelas mídias atentas à liberação sexual e ao surgimento do público consumidor jovem. As direitas enxergavam devassidão no comportamento de consumo da juventude da classe média na mídia de massa e no trabalho extra-doméstico e reagiam a essas condutas através do “pânico moral<sup>107</sup>” (GOODE e BEN-YEHUDA, 1994; CRITCHER, 2008; HAYLE, 2013, COWAN 2016, p. 74). O moralismo reacionário dos anos 60, 70 e 80 definiu sanções formais e influenciou políticas em nome dele. Para as direitas, os comunistas haviam brilhantemente transgredido a sexualidade nacional.

Segundo as direitas, a redefinição do mercado de bens simbólicos ampliava a pauta pública sobre a sexualidade (promovida pela esquerda) que se estabelecia junto à

---

<sup>106</sup> Tradução do discurso em inglês de Said Farhat, Presidente da EMBRATUR na ocasião da 45ª Congresso Mundial da ASTA, Rio de Janeiro, 27 de outubro de 1975.

<sup>107</sup> O conceito de pânico moral pode ser entendido como processos sociais onde temor e a pressão por transformações são colocados em pauta. Este conceito pode estar ligado a outros tais como desvio, crime e movimentos sociais, uma vez que possibilita entender as barreiras morais da sociedade. Deste modo, eles mostram qual é o grau de discordância que é aceito socialmente e os seus limites, que são frequentemente reavaliados.

cultura de massa uma rede de entretenimento associado à ascensão das classes médias via “milagre econômico”. Os “subversivos comunistas” haviam finalmente implementado um materialismo erótico que seria sua base de cooptação política para sua flagrante vitória.

No Manual Básico da Escola Superior de Guerra<sup>108</sup> (ESG), de 1975, havia menção a três pontos que eram fundamentais para reelaborar a moral nacional e combater implementação do comunismo: proteger a juventude eliminando a permissividade, a proteção da família e o combate à liberação sexual da mulher. Cowan, em seu livro (op. cit, p. 121), aponta que grande parte da gestão da Escola Superior de Guerra se posicionava contra a “vulnerabilidade biológica, psicológica e sociológica” da juventude, que, sob influência da mídia, estava contaminada por impulsos sexuais latentes. As direitas denunciavam a pornografia, o movimento hippie, a homossexualidade, o sexo público e a comunicação de massa como problemas com os quais o Brasil precisaria rapidamente sanar.

Para os militares, especialmente para aqueles ligados a ESG, havia uma unidade nacional que era encabeçada pela indústria do entretenimento que se alinhava à ideia de “globalização”, sendo assim a causa principal do desvio sexual. Entre as décadas de 60 e 80, setenta por cento do material da ESG fazia alguma menção à relação estreita entre mídia e condutas imorais, segundo sinaliza Cowan (op. cit, p. 124). Entendendo a imoralidade como uma consequência que atingia mais frequentemente os jovens, a ação do governo também devia agir estrategicamente na reeducação moral das famílias.

A solução foi implementar uma economia moral que operacionalizasse canais de capilarização de um regime político através das ferramentas de terror, de violência, de tortura e de censura. A decisão pela censura baseava-se no AI-5, o Ato Institucional nº5, para a historiadora Lilia Schwarcz e Heloísa Starling<sup>109</sup> (2015): “era uma ferramenta de intimidação pelo medo, não tinha prazo de vigência e seria empregado pela ditadura contra a oposição e a discordância” (p. 455). Já o historiador Kenneth P. Serbin<sup>110</sup>, (2001, p.22) afirma que através do AI-5, as forças de segurança do regime civil-militar tiveram

---

<sup>108</sup> Manual Básico da Escola Superior de Guerra. National Security: Current Problems, op. cit. COWAN, p. 117.

<sup>109</sup> SCHWARCZ, Lilia Moritz e STARLING, Heloísa Murgel. Brasil: Uma Biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 455.

<sup>110</sup> SERBIN, Kenneth P. Diálogos na sombra: bispos e militares, tortura e justiça social na ditadura. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 22.

carta branca para estender a campanha de perseguição e repressão contra a esquerda revolucionária, a oposição democrática e mesmo a Igreja. Fico (2002), avalia que a censura da imprensa foi executada com base em artigo do AI-5, que dava ao presidente da República o poder de adotar medidas próprias ao Estado de Sítio, de acordo com o que dizia a Constituição do período notadamente à censura da imprensa. Dizia o texto: “(...) seja autorizada a execução por este Ministério da censura de imprensa, das telecomunicações e das diversões públicas, com base no artigo Nove do Ato Institucional nº5 (...), combinado com o artigo 155, §2. letra e da Constituição (Emenda nº1)”. Fico retrata a situação mostrando a necessidade do regime em proteger a imagem nacional e contestar manifestações de oposição:

“(...) com a finalidade específica de impedir (...) campanhas contra atos, censura, contestações ao regime, imagem no exterior, agitação sindical e estudantil (...) existência de censura (...) bem como de prisões de natureza política (...)” (idem, p. 257)

A Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) controlava os “excessos” que eram cometidos nas praias, nos programas de televisão, no cinema e no teatro, definindo, restringindo e proibindo aquilo que era considerado imoral. Mesmo não se tratando de temas explicitamente políticos, como críticas diretas ao Estado. Para Fico, (op. cit. p. 258) prevalecia no caso da imprensa a censura de temas de teor mais “políticos”, enquanto que os temas proibidos pela Divisão das Diversões Públicas eram de natureza comportamental ou moral. Segundo o pesquisador, essa era uma distinção própria ao governo militar e explica o motivo pelo qual a expressão “censura política” foi associada especialmente à censura da imprensa. Entretanto, caso algum jornal pretendesse publicar fotos de mulheres nuas, as imagens teriam sido cortadas pelos censores responsáveis pela política da imprensa.

Ao mesmo tempo em que se instauram as “garotas de Ipanema” como vitrine de um Brasil consumidor, a Divisão de Diversões Públicas atuava com muita frequência nas praias cariocas como na reportagem da Revista *Veja*<sup>111</sup>. Nelas, as mulheres da Zona Sul carioca contavam sobre a rotina de prisões e atos de violência dos censores que perseguiram e conduziram às delegacias as mulheres que faziam “*topless*”. Na mesma época, a dançarina Rita Cadillac lembrava que tinha seu figurino censurado no “Programa

---

<sup>111</sup> A evolução do biquíni, Revista Veja, 17/01/1973.

do Chacrinha”, onde haviam censoras previamente dispostas a verificarem o teor “moral” sobre o qual eram conduzido o programa e os figurinos:

“(…) Era terrível. Nós éramos examinadas antes de entrar no programa, e durante o programa a censora ficava lá parada, ouvindo o que ele dizia. E nós éramos vigiadas também, e eu tinha uma mania terrível: minha roupa sempre foi a menor, então quando a censora ia revistar a gente no camarim, eu puxava o maiô pra ele ficar parado cobrindo mais, mas no programa eu ia dançando e ficava pequeno de novo. Escutávamos muita coisa. E ficávamos quietas porque não tinha o que fazer. E tínhamos um rótulo<sup>112</sup>.” (REVISTA QUEM, 2018, on-line).

Operando por todos os lados: das praias aos bastidores dos programas de televisão, a censura tendeu a ser flexibilizada com o passar dos anos. Como lembra Cowan (2016, p. 75), o processo lento, gradual e seguro sobre o qual a democracia foi reestabelecida, permitiu que a partir de 1974 houvesse um pouco mais de “liberdade” em relação ao período seguido à implementação do AI-5. O que não significou que a censura não continuasse restringindo a TV, as artes, os jornais e a vida cotidiana.

Em 1980, por exemplo, houve uma ação de censura contra o “aumento do excesso de permissividade” em relação aos biquínis nas praias cariocas (idem, p. 233). Por outro lado, essa flexibilização poderia ser traduzida com a “oficialização” da pornografia no Brasil. Como aponta Verônica Giordano (op.cit, p. 153) em novembro de 1966 surgiu a revista *Fairplay*, da Editora Efecê do Rio de Janeiro (publicada até agosto de 1971, uma vez que foi gravemente afetada pelo clima de censura e repressão) onde exibia apenas mulheres semi-nuas. Mais tarde, em maio de 1969, apareceu a revista *Ele Ela*, da empresa Bloch Editores. Em 1974, surgia a Revista Status da Editora Três, que chegou a ter uma tiragem de 700 mil exemplares. Em 1975, surgia a Revista do Homem, cujo título era abasileirado, mas correspondia a Revista *Playboy* que foi finalmente comercializada no Brasil.

Em 1969, um novo gênero filmico (a pornochanchada) despontava no auge da censura unindo duas forças acessórias: a pornografia, *modus operandi* do capitalismo internacional e as chanchadas, tipo de comédia carioca que tinha origem no teatro rebolado dos anos 40. Nelas, se narravam histórias rodeadas de anedotas que abordavam o cotidiano nacional, através do universo carioca fortemente associado às representações

---

<sup>112</sup> A entrevista está disponível em: <https://revistaquem.globo.com/Entrevista/noticia/2018/11/aos-64-anos-rita-cadillac-gosta-de-ser-lembrada-como-chacrete-eu-morro-se-sair-desse-mundo.html>  
Acesso dia 09/08/2019.

do malandro, o jeito de falar e o comportamento estereotipado da vida urbana, eram usados como estratégias para dar o tom de comicidade às comédias.

Mas foi a partir de 1974 que esse gênero fílmico começou a receber um investimento mais massivo a partir da EMBRAFILME (empresa estatal de fomento à indústria cinematográfica). Como mostra Nuno Cesar Abreu (op. cit, p. 91), mesmo abocanhando grande parte da participação do mercado exibidor, o conteúdo das obras da pornochanchada sempre foi manipulado pela censura. As chanchadas insinuavam certa ingenuidade maliciosa, geralmente funcionando como uma crônica de costumes, enquanto a pornochanchada revelava explicitamente as intenções dos personagens. O gênero ganhou fôlego com o avanço da liberação sexual e dos costumes, mas como aponta Abreu, as narrativas buscaram tecer tramas de uma “revolução sexual à brasileira” (idem, p. 93): expondo amplamente a nudez (que tinha relação direta com a conquista comercial) e insinuando situações que tinham um pano de fundo moral como virgindade, traição, “dar ou comer”. Em geral, essas histórias reforçavam papéis de gênero tradicionais e tabus socialmente regulados. A ideia da pornochanchada era se servir de um erotismo que sugeria mais do que mostrava, deste modo, muito dos recursos utilizados foram os títulos de duplo sentido, situações que provocavam a imaginação e piadas maliciosas. Jose Avellar (1980) mostra como a contradição moral em financiar a pornografia e censurá-la tem a mesma origem na ditadura civil-militar:

“(…). Elas surgem de repente, como se saíssem do nada, no exato instante em que a censura começava a se tornar mais forte, e tiveram vida intensa exatamente no momento em que cortes e proibições eram mais frequentes e atingiam em igual medida (a informação, os produtos culturais e os meios de comunicação). (...) Irmãs gêmeas de comportamentos opostos, a Censura e a pornochanchada nasceram nos primeiros meses de 1969. (...) Ao mesmo tempo, como o controle da informação já começava a desorganizar o quadro cultural, a ação do poder cria as condições propícias para o aparecimento dessa linha de produtos mal acabados e grosseiros, a chanchada meio pornô.” (AVELLAR, 1980, p.70).

Se por um lado havia diferentes críticas em relação a qualidade dos filmes da pornochanchada, por outro, eles respondiam a uma necessidade social no campo da sexualidade, como mostra Abreu: “o sexo estava na cabeça de todo mundo” (idem, p. 94). De modo que, melhor do que não falar sobre ele, era exercer seu próprio poder na gestão moral dos conteúdos usando o humor como ferramenta estratégica, o que poderia suavizar a potência transgressora da pornografia. Amparado no êxito comercial, o gênero fílmico ascendia rapidamente, sob a constante vigilância da censura de uma parcela moralista da sociedade brasileira e dos críticos do Cinema Novo. A época de ouro da pornochanchada,

em termos de mercado, foi o período compreendido entre 1972 e 1982. A explosão de espectadores produziu como consequência um grande número de obras filmicas. Mas, essa invasão da pornografia não correspondeu só ao cinema brasileiro, o *soft porn* passou a invadir a vida cotidiana. Uma infinidade de imagens, antes restritas apenas a filmes pornográficos, agora estavam acessíveis em imagens comuns.

Dentro de certo espectro, a sexualidade, como temática própria aos costumes diários, foi herdada dos movimentos estudantis de 1968 na França e das diferentes perspectivas que aquele movimento promoveu. Enquanto até os anos 60, as transformações sociais eram pensadas em relação ao modo de produção e à tomada do poder, ela assumia outro campo de questionamentos com uma força que possivelmente jamais teve. Para construir um novo mundo e transformar os velhos valores, a revolução social deveria estar acompanhada da revolução sexual, ou seja, do questionamento moral que estabelecia valores e disciplinavam as práticas sexuais, como aponta Paulo Meneses (1998, p. 51). A transformação social dependia de uma série mudanças interpessoais que buscavam não só compreender a miséria econômica, como também moral e sexual. Para conquistar a “liberdade”, a dimensão da vida cotidiana passou a ter uma grande importância, uma vez que permitia a pensar o que se tem feito com as escolhas e possíveis caminhos para transformá-los.

Como vimos no capítulo 2, se por um lado os operadores das políticas de cultura entendiam que o consumo, o mercado e o capital eram o objetivo final dos incentivos promovidos pelo poder público, por outro, a cultura e sua função “integradora nacional” deveriam dar seu toque de brasilidade. Em resumo, divulgar uma personalidade nacional e um estilo de vida que fossem reconhecíveis como verdadeiramente brasileiro. Por isso, a pornochanchada teve um jeito “nacional” de contar histórias que remetiam o ambiente sociocultural e a temáticas comuns no repertório de crônicas da vida brasileira. É interessante notar como esse caráter de crônica de “costumes” das chanchadas tem um apelo a um tipo de experiência moral coletiva de se viver questões nacionais ligadas ao comportamento do “brasileiro”. O que de certa forma já indicava um tipo de ação dirigida a narrativas que sugeriam um jeito de agir “brasileiro”, mas mais do que isso, um jeito de fazer o sexo admitido e abrasileirado.

Nuno Cesar Abreu (op. cit, p. 105) fala da existência de vários subgêneros na pornochanchada, dentre eles os que foram dirigidos e escritos pelos paulistas da Boca do

Lixo<sup>113</sup>. Esses filmes buscavam manter o público de olhos atentos e carteiras abertas em busca de cinemas e espaços de exibição, que em geral eram censurados de segunda a sexta e liberados ao público de fins de semana. Nos mais diferentes enredos e roteiros, as narrativas eram atravessadas por uma constante ideia de brasilidade, onde se reforçava a “virilidade do homem” e se elogiava e a “beleza e gostosura da mulher brasileira” (idem, p. 107). Deste modo, os filmes de pornochanchada carregavam também um esforço político de costurar uma economia de gênero e de sexualidade que era acionada como um dispositivo regulador das condutas morais e aceitáveis.

O caráter nacional dessas produções multimídias insinuava o sexo não só como produto em si, mas, sobretudo como parte da cultura brasileira. Desta forma, disseminavam midiaticamente uma narrativa “nacional” de se viver e experimentar o sexo apropriado. O pano de fundo moral dos filmes de pornochanchada buscava quase sempre terminar com um final feliz, condenando as condutas imorais. Essa personalidade sexual moralmente “correta”, recobria uma visão de “brasilidade” que era resguardada pelo olhar da censura que implementava seus regimes de terror e controle do corpo e do sexo. Enquanto a pornografia em termos gerais parecia ser um problema para o Estado, a redefinição da “brasilidade” apelava à pornografia para a construção narrativa.

E mesmo com critérios pouco evidentes sobre o que era ou não considerado imoral, a pornografia era inegavelmente parte da cultura visual que veio junto à redefinição da indústria da cultura. Se aparentemente o *pornô* era um problema “moral” praticamente incontrolável, a solução era reconduzi-lo, organizando através dele uma economia moral que reorientasse o sexo aceito e o não aceito. Como mostra Verônica Giordano (2012, p. 154) dois seios ou as duas nádegas de frente completamente nuas, eram geralmente censuradas pelo regime, obrigando as revistas pornográficas a recorrerem a estratégias e técnicas de desenho para deixar somente uma das partes a descobertas. Por mais que a censura efetivamente operasse excluindo a veiculação de

---

<sup>113</sup> Boca do Lixo: é uma região não-oficial do centro da cidade de São Paulo localizada no bairro da Luz, em um espaço que inclui a rua do Triunfo, a rua Vitória e redondezas. Ficou famosa por ter sido o reduto de instalação de polo cinematográfico desde as décadas de 1920 e 1930, quando empresas como a Paramount, a Fox e a MGM se instalaram na região. Nas décadas seguintes, essas companhias atraíram distribuidoras, fábricas de equipamentos especializados, serviços de manutenção técnica e outras empresas do ramo cinematográfico para as redondezas. Entre o fim dos anos 1960 e o começo dos anos 1980, a Boca do Lixo tornou-se um reduto do cinema marginal brasileiro. Fonte: ABREU, Nuno César Pereira de. Boca do lixo: cinema e classes populares. IA – Tese e Dissertação, 2002. Disponível em:

[https://http%3A%2F%2Frepositorio.unicamp.br%2Fbitstream%2FREPOSIP%2F284244%2F1%2FAbreu\\_NunoCesarPereirade\\_D.pdf](https://http%3A%2F%2Frepositorio.unicamp.br%2Fbitstream%2FREPOSIP%2F284244%2F1%2FAbreu_NunoCesarPereirade_D.pdf)

Acesso dia 06/08/2019.

alguns materiais, ela ao mesmo tempo servia para redefinir paradigmas sobre brasilidade. Dentro desse jogo de censura e liberação, os dispositivos de poder poderiam operacionalizar suas próprias estratégias de definição de um “caráter” nacional do sexo e dos papéis de gênero, invisibilizando o que rejeitavam como desprezível e supervalorizando o que anunciavam como legítimo. Nessa disputa, se colocaram em cheque, nas narrativas nacionais, as identidades sexuais como mecanismos de condução de uma economia regulatória de gênero.

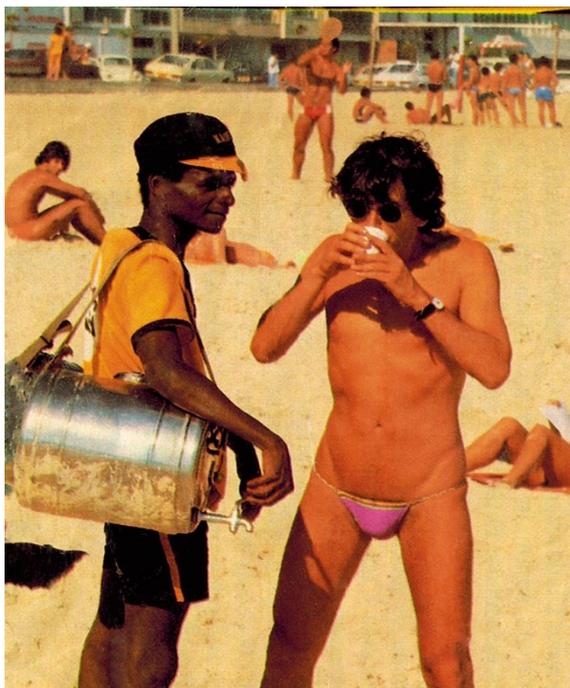
### 3.3. A teatralização pública de novas masculinidades

A fim de pensar como se materializou a regulação disciplinar da sexualidade e da pornografia na operação do nacionalismo cultural, é importante entender o papel que os estereótipos construídos no período vão exercer. Se as garotas de Ipanema foram inventadas para divulgar um ideário de sexualidade liberal, por outro lado, as masculinidades também foram acionadas para produzir sentido ao imaginário nacional.

Em 1980, quando havia voltado do exílio, Fernando Gabeira, jornalista e ex-guerrilheiro anistiado, foi ao Posto Nove na praia de Ipanema vestindo uma tanga rosa de crochê. Ao ser fotografado<sup>114</sup>, a imagem de Gabeira circulou o mundo se tornando motivo de piadas e alvo de especulações sobre sua sexualidade. Gabeira havia quebrado uma regra fundamental articulada por uma rede multimídia que traduzia o imaginário espacial da praia de Ipanema: a representação pública da (semi) nudez preferencialmente tinha sexo. Fernando Gabeira não violara apenas um código de vestimenta local, ele transgredia um espaço destinado comercialmente a um regime de visibilidade heterossexual “nacional”. Os subprodutos nacionais que comercializavam e redistribuíam o *brazilian way of life*, como a tanga, buscavam produzir performances de gênero normativas e projetar o corpo feminino perfeito. A rede de subprodutos alinhados ao *soft porn* transformou não só a imagem do corpo na cultura de massa, como também, transformou a imagem massificada do Brasil em pornografia.

---

<sup>114</sup> Imagem disponível em: <http://www.revistastatus.com.br/2015/10/30/gabeira-o-reporter/> acesso dia 10/07/2019.



**Figura 3.4** – A tanga rosa de Gabeira. Fonte: KOELLREUTTER, Michael. Gabeira, o repórter. *Revista Status*, nº 51, 30 de outubro de 2015.

O exemplo de Gabeira foi interessante para entender a economia moral da ditadura civil-militar, porque provocou questionamentos a partir do espaço sexo-visual de Ipanema, usado como o divulgador do estilo de vida brasileiro progressista e “democrático”. O que se impunha problemáticamente a partir desse exemplo não era tão somente a transgressão da performance de gênero, mas também a subversão à imagem pública de Ipanema e sua meta distribuidora de uma “personalidade” nacional heterossexual. Por se tratar de uma personalidade pública, Gabeira projetava outros imaginários sobre um Brasil potencialmente homossexual. Ou seja, a influência direta a imagem pública do Brasil. Transmitir uma visão nacional distante da heterossexualidade, onde as sexualidades dissidentes e as performances de gênero transgressoras tinham visibilidade e provocavam rachaduras na matriz tradicional dos papéis de gênero, era um grande problema de ordem nacional.

Se as transgressões às normas de gênero e de sexo deveriam ser escondidas, os subprodutos nacionais e o universo semiótico da praia carioca pretendiam construir um “novo” consumidor das “belezas” nacionais: o homem branco urbano, solteiro ou o casado que esperava corromper sua matriz de relacionamento monogâmico. A representação de um estereótipo complementar, as “garotas de Ipanema” garantiriam o

fácil acesso e o sigilo nas relações sexuais. Os dispositivos culturais haviam inventado uma imagem para o Brasil, onde o homem branco solteiro e heterossexual poderia encontrar no país um paraíso utópico próprio para solteiros, divorciados ou casados a fim de darem uma “escapadinha”. O pano de fundo desse sistema de representação da praia carioca era a execução de um regime político que poderia operacionalizar suas estratégias de controle do corpo. As tecnologias de vigilância buscavam desterritorializar e reterritorializar o espaço geográfico brasileiro através da materialidade do corpo como manifestações da autenticidade nacional.

Frente a isso, a homossexualidade foi atribuída como uma “ameaça” à plenitude do “corpo brasileiro”. Como mostra Preciado (2009, p. 37), os conflitos contra a homossexualidade na maioria das vezes estão associados a uma rigidez nos papéis performativos de gênero. A defesa da matriz reprodutiva heterossexual era o que estava em jogo na luta contra os “vícios” e as “imoralidades” comunistas da homossexualidade.

A masculinidade heróica militar se articulou contra os movimentos feministas e qualquer tentativa de organização de um movimento LGBTQIA+, encontrando na família heteronormativa seu esforço para manutenção do combate ao “comunismo”. Ao mesmo tempo, prometia ao homem recém-divorciado<sup>115</sup>, ao solteiro e ao casado um novo mundo de prazeres sexuais que poderiam ser explorados. Na reportagem da Revista Manchete de 1974, os jornalistas responsáveis pela matéria buscaram um perfil do “homem brasileiro”

---

<sup>115</sup> Em 1975 foi apresentada emenda a Constituição de 1969 (EC n. 5, de 12.03.1975), permitindo a dissolução do vínculo matrimonial após cinco anos de desquite ou sete de separação de fato. Em sessão de 8 de maio de 1975, a emenda obteria maioria de votos (222 contra 149), porém insuficientes para atingir o quórum exigido de dois terços. Já em 1977, o divórcio foi instituído oficialmente com a emenda constitucional número 9, de 28 de junho de 1977, regulamentada pela lei 6515 de 26 de dezembro do mesmo ano. De autoria do senador Nelson Carneiro, a nova norma foi objeto de grande polêmica na época, principalmente pela influência religiosa que ainda pairava sobre o Estado. A inovação permitia extinguir por inteiro os vínculos de um casamento e autorizava que a pessoa casasse novamente com outra pessoa. Até o ano de 1977, quem casava, permanecia com um vínculo jurídico para o resto da vida. Caso a convivência fosse insuportável, poderia ser pedido o 'desquite', que interrompia com os deveres conjugais e terminava com a sociedade conjugal. Significa que os bens eram partilhados, acabava a convivência sob mesmo teto, mas nenhum dos dois poderia recomeçar sua vida ao lado de outra pessoa cercado da proteção jurídica do casamento. Naquela época, também não existiam leis que protegiam a União Estável e resguardavam os direitos daqueles que viviam juntos informalmente. A Lei do Divórcio, aprovada em 1977, concedeu a possibilidade de um novo casamento, mas somente por uma vez. O 'desquite' passou a ser chamado de 'separação' e permanecia, como um estágio intermediário até a obtenção do divórcio. Foi com a Constituição de 1988 que passou a ser permitido divorciar e recasar quantas vezes fosse preciso. Fonte: Instituto Brasileiro do Direito da Família. A trajetória do divórcio no Brasil: A consolidação do Estado Democrático de Direito. 2010. Disponível on-line: <https://ibdfam.jusbrasil.com.br/noticias/2273698/a-trajetoria-do-divorcio-no-brasil-a-consolidacao-do-estado-democratico-de-direito> Acesso dia 06/08/2019.

(adulto) traçando a opinião que tinham a respeito do feminismo, do adultério, do divórcio e da pílula em oito estados diferentes. A reportagem conclui:

“(...) descendentes de patriarcas, os homens brasileiros ainda compõe o tipo perfeito do machão, embora menos convictos que seus pais e avós. Eles representam 80% da mão de obra do Brasil – são 24 milhões de trabalhadores para 6 milhões de mulheres economicamente ativas no país. Por causa disso, acham que quem paga as contas pode ditar as regras do jogo. São inimigos de todas as campanhas feministas, mas dependem emocionalmente das mulheres – fenômeno atribuído pelos psicólogos a força que a mãe tem na família brasileira. Os nossos homens se consideram amantes excepcionais e são violentamente contra o adultério, quando praticado pelas mulheres. Acham que o homossexualismo é um problema médico e temem mais a impotência do que a falência ou desemprego. Sobre todos esses temas, a MANCHETE ouviu em oito estados do Brasil (Guanabara, São Paulo, Minas Gérias, Brasília, Estado do Rio Grande do Sul, Bahia e Ceará) alguns representantes do sexo – apesar de tudo – ainda chamado de forte.” (REVISTA MANCHETE, ed.1137, 1974)

Deste modo, o homem que foi desenhado como um estereótipo da “masculinidade nacional” era hipersexual (remetendo a uma herança patriarcal), dominante, homofóbico, fraco emocionalmente, porém forte enquanto exercício do poder, antifeminista e a favor de um casamento heterossexual não monogâmico exclusivamente para ele. Esse perfil traçado pela Manchete era relevante porque, na verdade, fez entender o seu oposto complementar: como a feminilidade foi representada enquanto estereótipo nacionalizado. A leitura que se insinuava sobre as “garotas de Ipanema” foi o reflexo de uma mulher que atendesse as solicitações desse homem, que dizia se garantir como amante e estava sempre disposto ao sexo. Esse homem que se considerava supersexual, para manter sua prática sexual sempre em alta, precisaria de uma mulher sempre disposta e acessível para o sexo (sem rosto e sem identidade). Assim ele poderia colocá-la apenas como sexo consumível, como uma possível amante, ou para um sexo rápido e sigiloso. As garotas de Ipanema surgiram assim de um olhar masculinista que sugeria o sexo fácil em corpos sem identidade, mas com muito *sex-appel*. O não aparecimento do rosto ou a parcialidade da exibição do rosto foi também uma forma de apagamento e invisibilização. A feminilidade deveria ter protagonista, mas não o suficiente para se destacar, para que não se tornasse publicizável a ponto de tornar o Brasil um país “feminino”. Quanto menos elas se destacassem individualmente, mais eficaz era esse conjunto universalizado de representações.

Assim, os canais de entretenimento e consumo distribuíram um erotismo “brasileiro” por meio da divulgação da cultura, das mercadorias e do turismo instaurando

o *soft porn* “nacionalizado”<sup>116</sup> como mecanismo disciplinar. Deste modo, o uso da pornografia tinha um caráter pedagógico, uma vez que os dispositivos de poder pretendiam reordenar os códigos de gênero e de sexo através de uma luta semiótica e ética operada através dos espaços alvos<sup>117</sup> da “unidade” nacional e também dos subprodutos.

Nessa economia visual as mulheres sempre ocupavam o espaço público, mas não como força de trabalho, porque o poder transformava seus corpos em um objeto mercantilizável e não um sujeito dotado de agência, de autonomia sexual e de poder. Enquanto os clássicos feministas como Simone de Beauvoir<sup>118</sup> e Betty Friedan,<sup>119</sup> projetaram uma feminilidade doméstica como imagem do seu tempo, raça e classe, a representação que o nacionalismo cultural projetava nas mulheres era o oposto: público, *high tech* e hiperssexual. Ao mesmo tempo em que se pretendia ocultar o trabalho extra-doméstico criando uma falsa ideia de que o espaço público ocupado por mulheres era disponibilizado para a exibição do corpo, se consolidou um sistema de representação que codifica os marcadores interseccionais desse corpo. Os discursos masculinistas e suas oposições morais ao protagonismo feminista e a ocupação da mulher no espaço público criaram representações sobre a sexualidade que acabaram por aproximar esse sistema visual que flertava com a autonomia sexual.

### 3.4. Pode a bunda falar?

Spyvak (2019) pergunta se é possível o subalterno falar<sup>120</sup>, mesmo sendo apagado das narrativas oficiais. As mulheres, tornadas discursivamente “o outro” pela força do saber e do poder, foram excluídas como agentes ativas, produtoras de conhecimento e de potência. Se de um lado, as garotas de Ipanema eram manipuladas semioticamente para

---

<sup>116</sup> A ideia de falar sobre uma pornografia nacionalizada diz respeito a atribuir um contexto nacional as imagens. Seja através do tecnocorpo brasileiro, de paisagens, cenários, ou mesmo de conteúdos morais reguladores de uma suposta ética nacional atravessada por gênero, como a manutenção da virgindade, a virilidade masculina, ou as formas perfeitas do corpo das mulheres, etc.

<sup>117</sup> Espaços designados como turísticos em geral das praias do rio de Janeiro, mas também de outras localidades, assim como a cidade do Rio de Janeiro, Ipanema, Pão de Açúcar etc.

<sup>118</sup> BEAUVOIR, Simone. O segundo sexo. Nova Fronteira; Edição 1, de outubro de 2008

<sup>119</sup> FRIEDAN, Betty. A mística feminina, Editora Vozes, Petrópolis – RJ, 1971.

<sup>120</sup> Referência a SPYVAK, Gayatric. Pode o subalterno falar? Tradução: Sandra Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Feitosa. Belo Horizonte. Editora UFMG, 2019.

significarem um lindo enfeite na cultura visual brasileira, por outro lado, ali mesmo em Ipanema, as mulheres viviam seu momento de liberação.

Ipanema figurava com um ícone nacional comercializável a partir dos corpos das mulheres. Apesar das tentativas de consolidar uma cultura visual que apagava a voz das mulheres, transformando-as em partes do corpo, havia práticas potentes de redefinição de papéis de gênero tradicionais. Essa era a preocupação para regime civil-militar, uma vez que liberação sexual abriria espaço para a reconfiguração de modelos de comportamento. Enquanto Ipanema era comercializada para dar sentido a uma economia visual *soft porn*, se vivenciavam diferentes formas de experimentar o corpo e a sexualidade. Se Ipanema produzia comportamentos e expressões de gênero dissidentes, os dispositivos culturais poderiam reordenar a economia visual através de regulações disciplinares.

De um lado, criaram-se imaginários tropicais sobre bundas e corpos que não eram sujeitos de fala e ação, por outro, as mulheres estavam conduzindo sua própria sexualidade e por isso, a escolha em torná-las objetos passivos. A redefinição dos papéis de gênero e especialmente o uso do espaço público pelas mulheres (lócus historicamente destinado aos homens) parecia ver no avanço do protagonismo feminino um perigo que vinha junto à liberação sexual.

Os movimentos de contestação formados por diversos grupos de mulheres se proliferavam ao redor no mundo. Em 1969 nos Estados Unidos, um coletivo de mulheres oriundo da luta pacifista e dos movimentos de direitos civis negros, tomavam as ruas de Atlanta em repúdio ao desfile da Miss América, para reivindicar a emancipação da mulher na condição de trabalho sexual não remunerada. No mesmo ano, explodia o movimento de contestação de *Stonewall* protagonizado por mulheres transexuais e *drag-queens* como Marsha Johnson e Sylvia Rivera, ambas fundadoras da Frente de Liberação Gay. Pouco tempo depois, as mulheres se reuniam em assembleias em várias universidades da Califórnia fazendo piquetes em centros cívicos e museus, segundo mostra Preciado (2009, p. 144).

As feministas haviam definido um modo particular de opressão que chamavam de sexismo e também denominavam patriarcado como: “*al sistema de parentesco y transmisión de poder que lo legitima y dibuian las estrategias de una lucha por la emancipación de las muieres en el espacio público*” (idem). A revolução sexual se construía na busca da superação dos papéis tradicionais de mãe de esposa, fortalecendo

uma estrutura social que lhe reservava um lugar esperado frente às instituições familiares e domésticas. Elas exigiam a independência econômica, o acesso ao âmbito do poder político, a contracepção e o aborto.

Nos Estados Unidos, as demandas das mulheres foram incorporadas pelo NOW (National Organization of Women), um grupo fundado por Betty Friedan em 1966 que concentrou os esforços na conquista legal da igualdade entre homens e mulheres. Em maio de 1970, Rita Mae Brown e um coletivo chamado “*Lavander Menace*” contestavam a exclusão das mulheres lésbicas e da marginalização de suas pautas dentro do movimento. Na mesma época, o forte desejo de experimentação corporal fazia com que uma potente rede de sexo circulasse junto ao contexto rock de drogas psicodélicas e tiaras de flores, que se levantavam em um movimento pacífico em oposição à guerra do Vietnam.

Em Paris, em 1968, jovens universitárias ocupavam as ruas do bairro latino, onde buscavam colocar em prática as teorias de Marx que eram apreendidas em salas de aula. Em 26 de agosto de 1970, um grupo de mulheres se encontrava com Christine Delphy e Monique Wittig para performatizar ações teatrais de guerrilha onde atuavam em homenagem a mulher do soldado desconhecido, que era muito mais desconhecida do que ele. A recepção midiática do grupo deu lugar à formação do Movimento de Liberação de Mulheres.

No Brasil, em plena ditadura as mulheres estavam recodificando os imaginários sobre a circulação nos espaços públicos, sobre os usos do seu corpo e sobre escolhas sexuais. Como aponta Maria Rita Kehl (2005, p. 36), a geração de 70 se confrontava com muitas transformações. Jovens, universitárias da classe média vivam sua “revolução molecular” (GUATTARI, 1985) no âmbito da vida privada ao saírem da casa dos pais para estudarem ou ocuparem o espaço do trabalho. Tentava-se criar um estilo de vida, uma estética e uma ética diferentes das classes médias tradicionais, especialmente no que se referia a comportamento. Abolia-se a virgindade sem culpa, com a gestão da pílula anticoncepcional, experimentava-se o sexo fora do casamento (com vários parceiros), aprendia-se a abrir a mente e transcender para perder preconceitos.

O perigo da autonomia sexual conduziu os dispositivos culturais a uma normatização dos códigos de gênero e de sexo. O espaço público recodificado pela presença das mulheres poderia ser recolonizado por uma cultura visual que invisibilizou

suas múltiplas vozes e vontades, cercando-a com inseguranças estéticas, necessidades afetivas, mercadorias e fármacos que poderiam prometer felicidade e produzir subjetividade. A tentativa de invisibilizar esses agenciamentos não apagou o fato deles existirem e serem potentes.

Essa afronta aos papéis tradicionais e à ocupação do espaço privilegiado do homem acionou estratégias regulamentares de representação e difusão de uma cultura visual. A Ipanema ficcional criava personagens alternativos sem rosto e sem visibilidade, mas a Ipanema real também produzia sexualidades agentes e muitas vezes desviantes. A atriz Leila Diniz foi uma espécie de porta-voz das elites cariocas que encontraram na praia um espaço onde puderam operacionalizar o desbunde sexual<sup>121</sup>. Como mostra Miriam Goldenberg<sup>122</sup> (2010, on-line), Leila Diniz, reconhecida publicamente por suas atuações no cinema e na televisão, foi acusada pela esquerda de sua época de ser “porra louca e desbundada” e pela “direita de ser subversiva e perigosa”. A atriz ao expor publicamente seus comportamentos sobre liberdade sexual, ao recusar os modelos convencionais de casamento e de família e ao questionar a lógica da dominação masculina passou a personificar uma série de mudanças sobre uma nova economia de gênero. Em 1969, a atriz motivou a criação de uma lei de censura apelidada de “Decreto Leila Diniz”, em razão dos palavrões e dos conteúdos pronunciadamente sexuais de suas entrevistas. A atriz afrontava o poder masculino e por isso não teve seu contrato renovado na época pela TV Globo. A liberação das mulheres era uma transformação também feita através da linguagem. O corpo era a ferramenta de comunicação com o mundo, então transformando o modo de comunicá-lo, haveria conseqüentemente uma nova linguagem potencializada através dele.

A nudez se tornou uma estratégia para comunicar essa transformação. Muitas vezes perseguidas pela Divisão de Censura em Ipanema, muitas mulheres faziam *topless*, negando cobrir-se. Zuenir Ventura no documentário “Dunas do Barato<sup>123</sup>” afirmou que a praia de Ipanema representava uma forma de resistência frente às varias faces de um

---

<sup>121</sup> A cultura desbunde estava associada ao ato de abandonar a luta armada e a militância política, adotando uma postura contracultural de resistência mais pacifista, como a dos hippies. Dentro de uma série de novas formas de se enxergar o mundo, o desbunde previa a experimentação do sexo e do “afrouxamento” das regras hegemônicas de gênero.

<sup>122</sup> Entrevista de Miriam Goldenberg concedida ao IG Fonte: [Delas - iG @ https://delas.ig.com.br/toda-mulher-e-meio-leila-diniz-entrevista-com-miriam-goldenberg/n1237491669602.html](https://delas.ig.com.br/toda-mulher-e-meio-leila-diniz-entrevista-com-miriam-goldenberg/n1237491669602.html)

Acesso dia 08/08/2019.

<sup>123</sup> Entrevista concedida ao Documentário Dunas do Barato dirigido por Olívio Petit, 2017.

regime autoritário. Uma das formas de reagir a um regime político era descobrir os seios, desafiando os limites do que era socialmente aceitável pelo poder.

Se manifestar através do corpo, reconfigurando inibições e inseguranças, eram ferramentas que auxiliavam aquelas mulheres a vivenciarem sua sensação de liberdade. A dança, por exemplo, era vista também como uma estratégia para ganhar segurança para ocupar o espaço público, até então masculino, segundo a qual sua função era trazer mais liberdade aos movimentos do corpo. Dessa forma, Leila Diniz falava da dança como uma forma de se reinventar como mulher segura e independente: “eu me desinibi dançando, dançava pacas. Você sabe disso: no mar, na praia, tinha atitudes físicas para me desinibir, nadava, dançava. Fiquei mais segura e me expressei mais como tenho vontade. Eu acho palavrão gostoso e é normal pra mim<sup>124</sup>”. A experimentação com a dança trazia novas formas de explorar e viver o corpo e a liberdade. Da mesma forma, os palavrões e as temáticas sexuais que atravessavam suas falas faziam parte de um mundo de vivências que retomavam, ocupavam e reconfiguravam seus significados num mundo construído para os homens viverem seus privilégios de gênero no espaço público.

Regina Martelli frequentadora de Ipanema na década de 70, conta que o sexo era amplamente vivenciado pelas mulheres: “as mulheres estavam perdendo o medo”<sup>125</sup>. O sexo reprimido durante séculos poderia ser finalmente experimentado sem culpa. Ao descrever o período ela faz analogia: “toda vez que se destampa sai algo muito forte”. Como a tampa da liberação sexual havia sido aberta, haveria espaço para viver a sexualidade e performatizá-la publicamente através do corpo. Patrícia Travassos comenta “hoje em dia o pessoal fica, naquela época a gente dava”, mostrando a proximidade que se tinha com o sexo. O “ficar” impõe na visão da atriz, um vínculo de afetos e relações que hoje em dia é vivido através do convívio, do conhecimento prévio, e de certa estabilidade nas relações que pode ser a curto, longo ou médio prazo. Ou seja, na sua visão “ficar” pressupõe relacionar-se, conhecer e aprofundar um vínculo social. As comparações buscavam entender que na época as relações priorizavam o sexo, frente as “atuais” necessidades de estabilidade.

A matéria da Revista Manchete (nº 1133, 1974) denominada “De amor também se mata” mostrou que a maior quantidade de números de pedido de divórcios no Brasil

---

<sup>124</sup> Entrevista concedida ao Pasquim em 1969, e disponível no link: <http://www.omartelo.com/omartelo23/musas.html> Acesso dia 10/08/2019.

<sup>125</sup> As narrativas das mulheres foram extraídas do documentário “Dunas do Barato”, de Olívio Petit, 2017.

aconteceram sob o argumento de traição da mulher. “O que está acontecendo com o homem carioca? Nunca se viu tantas mulheres paquerando o outro? ”. O texto aponta 60% das separações legais por adultério no qual a “vitima” é o homem. A mulher carioca seria a mais infiel do Brasil até 1974, a partir dessa data as paulistas passaram a dominar o ranking de traições. Os homens escandalizados com os dados mostravam uma total preocupação com a autonomia sexual das mulheres, frente à decadência moral da sociedade brasileira.

Ao mesmo tempo em que havia a *genesis* de novos comportamentos em termos de sexo, onde as mulheres passaram a ter domínio sobre seus corpos e independência financeira, os dispositivos culturais inventavam para essa “mulher brasileira” um alto gerenciamento físico *high tech* para a manutenção da boa forma, normatizando o universo semiótico com padrões de beleza produzidos por intervenções estéticas, cirúrgicas, ingestão de fármacos e atividades físicas. A visibilidade do feminismo trazia o fantasma da “feiura”. A rejeição a papéis de gênero tradicionais e a luta contra o “patriarcado”, muitas vezes fazia com que essas mulheres fossem interpretadas muitas vezes como “lésbicas” (PEDRO, 2012, p. 250). Enquanto isso, as mídias e seus tentáculos comunicadores, expressamente consolidavam a imagem nacional através do gerenciamento da feminilidade como dispositivo disciplinar.

No fim dos anos 70 e início dos anos 80, muitas revistas falavam sobre a necessidade da “mulher brasileira” de “se cuidar” para justificar sua fama internacional. A economia erótica gestada pelos militares produziu através do tecnocorpo e da feminilidade *high tech* sua principal evidência de evolução. A quantidade de academias no Rio de Janeiro, em meados dos anos 70 e início dos anos 80, praticamente explodiu. Ligia Azevedo, que era professora de ginástica há mais de 15 anos e também moradora da Zona Sul do Rio de Janeiro disse em entrevista a Revista Manchete: “noutro dia, resolvi checar quantas academias há no meu quarteirão e fiquei espantada, nada menos que 15” (Revista Manchete ed. 1605, 1982).

O avanço da vigilância do corpo foi parte de uma política de normatização e higienização social através da “beleza”. Se antes o cuidado corporal era deixado de fora, na década de 70 e 80, o esforço na regulação desse corpo nacional que vinha sendo implementado desde a década de 30, poderia ser finalmente divulgado. O então professor de educação física Rui Medina sinalizava o avanço “estético” do “povo brasileiro,

associando ao que entendia como culto ao corpo: “(...) o brasileiro sempre esqueceu o lado físico o que tenho notado agora é uma preocupação com a estética. A cada ano vejo as pessoas mais interessadas nos seus próprios corpos.” (REVISTA MANCHETE, ed. 1605, 1982)

A feminilidade *high tech* se tornou critério para a produção de identidades coletivas de gênero, ao mesmo tempo em que a musculação e a ginástica se definiram como estratégias para o “cuidado” do corpo. Contudo, essa aproximação necessitava de cuidado: a aproximação da masculinidade associada a um super acúmulo de músculos e corpos obsessivamente definidos. Afastando qualquer tentativa de aproximação à virilidade da mulher, as revistas aplicavam sua pedagogia buscando colonizar um corpo que poderia produzir, esculpir e trabalhar como os homens, mas que ao mesmo tempo deveria manter uma diferenciação sexual bastante evidente, como observado na Figura 3.5.

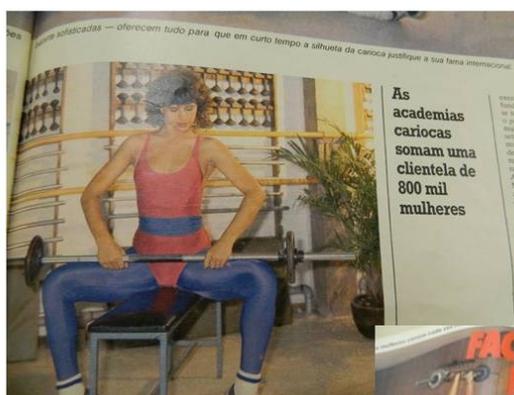


Figura A



Figura B

**Figura 3.5** – Figura A e Figura B, mostram o cuidado do corpo como manutenção da ideia de “mulher carioca”. A Figura B, ensina a carioca como “não ficar”. Fonte: REVISTA MANCHETE ed. 1605, 1982.

Nesse sentido, as mulheres deveriam focar em esculpir o bumbum e as pernas, ou seja, produzindo diferenciação estética a partir do que foi definido como características próprias aos códigos operadores do que se define (hegemonicamente) como “feminino”. Mais liberadas sexualmente e mais cobradas fisicamente, o tecnocorpo exigia das

mulheres brasileiras não só a manutenção dos seus “cuidados” pessoais, como também seu lugar enquanto parte de um universo maior, a nacionalidade. Em um sistema global em que a brasileira protagonizou a conquista dos homens e o avanço estético, ela precisava atender os critérios físicos de manutenção do seu status frente às suas possibilidades de sexo e relacionamentos afetivos. Assim, as intervenções estéticas e cirúrgicas se tornaram cada vez mais necessárias para negociar posições, afetos e prestígio, como mostra a matéria da Manchete: “academias sofisticadas oferecem de tudo para que em curto tempo a silhueta da carioca justifique sua fama internacional” (idem).

A produção e o consumo da feminilidade e da masculinidade foram centrais para a economia farmacopornográfica que se estabeleceu junto à ditadura civil-militar. A nova moral associada ao consumo também alterava os códigos burgueses sobre matrimônio, família e divórcio. O efeito da divulgação de uma cultura erótica procurava manter o aparato masturbatório em funcionamento, garantindo a “manutenção” da heterossexualidade e evitando o desejo homossexual.

Esse efeito masturbatório das imagens funcionava através da condução de um olhar masculino que acompanhava a personagem feminina em todas as suas ações: andar, sair do mar, tomar sol, se refrescar tomando água, conversar com as amigas e etc. A propaganda da companhia aérea Avianca, reforçava: “*The women don’t walk in Rio*” (*TRAVEL LEISURE*, nov. 1974), a ideia era mostrar que as cariocas quando passavam tinham um “balanço nos quadris” que se originava no ritmo envolvente do samba. Assim, observava-se uma separação entre o objeto do olhar (homem) e o sujeito (mulher) que passava. Os homens geralmente não apareciam nas imagens, por outro lado, conduziam o olhar fotográfico unidirecional para as partes do corpo: bunda, pernas, quadris, seios, na maioria das vezes recortados em suas partes. Nessa economia erótica, a visão do corpo (semi) nú era pública, enquanto nas décadas anteriores o corpo seminu estava muito mais destinado ao espaço privado e a intimidade. Na era farmacopornográfica implantada nos anos 70, nas representações de semi-nudez femininas, o homem foi o *voyeur* da exibição pública do corpo feminino.

Havia uma parte dos setores mais conservadores da sociedade, como mostra Cowan (op.cit, p. 82), que divulgava ideias moralistas em relação à família e aos papéis

de gênero como, por exemplo, os artigos divulgados pela Ação Democrática<sup>126</sup>. Nas reportagens “Para onde vão levar a criança brasileira?”, ou ainda “ela também fugiu do paraíso comunista”, que fala sobre a Miss Universo alemã Marlene Schmidt. Atrás desses materiais, havia uma visão específica de um homem muito vestido, adulto, pai de família, comedido, branco e “vertical” (como lembra Gilberto Freyre quando fala sobre o patriarca da Casa Grande e da Senzala). Ao contrário disso, a economia visual erótica de Ipanema se dedicava à nudez, ao ócio, ao lazer e buscava a atenção de um homem como define Preciado, que apreciava “valores molhados, horizontais e promíscuos” (2010, p. 58).

Em um dos documentos norteadores das políticas de turismo<sup>127</sup>, os militares ressaltaram a importância da cultura do ócio e do lazer. A aposta no turismo e no ócio era uma aposta civilizacional. O entendimento do Estado era que o avanço civilizatório seria alcançado através da mecanização do trabalho e redirecionamento das forças humanas para o lazer e o ócio. O “tempo livre” seria um problema a ser resolvido. Para eles, as sociedades mais desenvolvidas entendiam que a publicidade estimulava o consumo de tal maneira que “o homem” branco não precisava apenas satisfazer suas necessidades objetivas, mas sim criava uma série de necessidades subjetivas que deveriam ser preenchidas por mais consumo e pelo ócio. Deveria haver, portanto, uma cultura do ócio e uma legislação específica que regulamentasse o ócio<sup>128</sup>.

O lazer e o tempo livre tinham que ser ocupados pela nova masculinidade (e feminilidade) que surgia com o consumo. O Brasil, deste modo, teria seu lugar no mundo civilizado: a economia erótica fornecia prazer e ócio ao viajante (e as elites nacionais), ocupando assim um lugar de destaque nas economias globais, como uma nova potência

---

<sup>126</sup> Organização fundada e presidida pelo crítico de arte e jornalista Mário Pedrosa, no começo de 1956, com o objetivo de “lutar pela independência econômica e pelo desenvolvimento industrial intensivo e autônomo do Brasil”. Proclamando-se um movimento extrapartidário, a Ação Democrática defendia um programa nacionalista, dedicando especial atenção à proteção das reservas minerais brasileiras contra a “ação monopolizadora dos trustes internacionais”. Pregava também a necessidade de se garantir a exploração dos derivados do petróleo por firmas nacionais “a fim de impedir a evasão de nossas rendas e divisas para fora do país. FONTE: Verbete FGV (24 a 31/3/56). Disponível em: <http://www.fgv.br/Cpdoc/Acervo/dicionarios/verbete-tematico/acao-democratica> Acesso dia 10/09/2019.

<sup>127</sup> EMBRATUR. Política Nacional do Turismo, Brasília, 1975, p. 75.

<sup>128</sup> Dentro dessa concepção de “cultura do ócio” os militares entendiam como fundamental para as “culturas ocidentais”. Para eles, a mecanização do trabalho em países onde o grau de desenvolvimento tecnológico era grande criava tempo livre para viver a subjetividade uma vez que a relação com as máquinas cumpria a função objetiva de produção de bens e serviços. O documento cita a influência da cultura grega, para legislar a favor do ócio. Nessa visão o estatuto de “humanitas” era voltado para um grupo seletos de homens, esses poderiam viver plenamente a cultura do ócio enquanto aos outros se atribuiria a concepção de escravos. A esse grupo pequeno caberia a função do livre pensamento e a ação política. Fonte: EMBRATUR. Organização turística: aspectos fundamentais. Documentação distribuída no I Seminário de Urbanização Turística. Rio de Janeiro, 1970.

da “cultura do ócio”. A praia era o cenário perfeito pra promover o tempo livre, o não trabalho e uma nova masculinidade que se permitia ser horizontal e hedonista, que não se inquietasse com as questões verticais que rodeavam o trabalho e o poder.

### 3.5. O “Menino do Rio”: consumidor e observador

As contradições entre os polos opostos da masculinidade revelam uma preocupação muito severa por parte do regime político. Se por um lado o consumo vendia erotismo e sugeria sexo casual, por outro, as instituições ligadas ao Estado reforçavam as hierarquias de gênero e a família tradicional. No centro desse conflito estava um personagem central: o jovem menino que estava entrando na idade adulta.

Praticamente invisível nas imagens, mas consumidor preferencial da maioria dos anúncios, esse jovem menino era protegido de um regime visual que operou sobre feminilidades seminuas, a fim de incorporá-lo sutilmente como observador, testemunha e consumidor de uma economia masculinista, masturbatória e pornográfica. Consumidor apolítico inventado pela sociedade de consumo, esse garoto vivia rodeado por um mundo de drogas, de sexo, de música e procurava escapar da moral do trabalho. Ele era o Menino do Rio<sup>129</sup>. O jovem garoto branco de classe média dos centros urbanos, consumidor da cultura de massa internacional, que performatizava uma masculinidade de modo muito mais horizontal do que seus pais e avós e buscava garotas livres para transar casualmente (já que tinha um “coração de eterno flerte”). Livre da ideia de casamento, tão importante para as gerações anteriores, ele tinha a autonomia sobre seu corpo que seus pais jamais puderam ter. Com tempo livre para o amor e para o lazer ele poderia encontrar garotas de Ipanema, seu complemento semiótico consumível.

Encontrando nos Meninos do Rio um estereótipo correlacionado, as garotas de Ipanema foram perfeitamente modeladas como personagens mediadoras a dois universos simbólicos: o dos meninos do Rio e o dos homens verticais. O olhar masculino de ambos os personagens regulava a estrutura perceptiva que conduzia as imagens sobre a bunda. O que estava por trás da circulação desse estereótipo feminino era não colocar em risco a

---

<sup>129</sup> Referência a música de Caetano Veloso “Menino do Rio” que se tornou celebre quando interpretada por Baby do Brasil.

autonomia sexual de ambos os homens. As garotas de Ipanema (livres, acessíveis e sigilosas) foram invenções do consumo visual que tinham a intenção de se tornarem efetivamente consumíveis enquanto produto, subjetividade e sexo. A representação da praia carioca simbolizou perfeitamente a redefinição das masculinidades e feminilidades que avançavam e eram modeladas junto ao universo das mídias e das classes médias consumidoras.

Essas duas identidades sexuais gestadas no regime civil-militar permitiram a ressexualização da vida cotidiana e a consolidação de novas performances de gênero, junto ao avanço das estratégias de marketing e consumo para o recém-conquistado público jovem. Ambos os modelos (meninos do Rio e garotas de Ipanema) eram produtos em série de uma sociedade que passava recentemente a viver com uma potente indústria cultural, junto a um poder centralizador vertical e autoritário, que gerenciava suas estratégias de produção e circulação da cultura com base no consumo, no mercado e no público consumidor.

Essas representações não se baseavam em corpos e imagens distantes e indisponíveis, elas supunham ser reais e acessíveis, por isso poderiam ser mais facilmente consumidas e absorvidas ao cotidiano. Assim, a vida comum poderia estar cercada de companheiras e companheiros potenciais em um passeio pela praia ou em uma rápida passagem pelas ruas da Zona Sul: eles (meninos do Rio) e elas (garotas de Ipanema) estavam por todos os lados. Ao (re)erotizar uma sociedade dominada pelo medo e pelo autoritarismo consumido pelo ódio expresso em diferentes violências, as mentes finalmente poderiam encontrar prazer em imaginários sexuais sobre “amores vãos”. Além disso, foram produtos de um sistema de representação local que glamourizava a imagem do Brasil através de seus corpos, reinventando paraísos sexuais acessíveis e democráticos, mesmo que a realidade fosse dominada por trevas.

Ao olhar para o cenário da Ipanema pós-64, o olhar masculino era o sujeito da representação e destinatário preferencial das imagens *soft porn*, mesmo sendo meticulosamente retirado do espaço semiótico<sup>130</sup>. A intenção dos dispositivos de poder era usar Ipanema para teatralizar, a partir da metáfora do bairro, a universalidade do país,

---

<sup>130</sup> Muitas vezes a figura masculina aparecia e uma referência indireta, uma vez que foi praticamente banido do sistema de imagens, assim os personagens masculinos muitas vezes aparecem através de signos e elementos próprios ao universo masculino, usando prioritariamente a tecnologia como forma de representação, por meio de televisões, relógios, hotéis e etc.

não só em termos de consumo e racialização, como também a partir de identidades de gênero e de sexo. Deste modo, o gerenciamento dessa produção discursiva era incorporada ao imaginário nacional, produzindo memória a partir de uma economia de gênero que procurou espacializar o bairro através do *soft porn*, proporcionando ao homem ser testemunha de uma cultura heterossexual que poderia ser experimentada através de produtos, de serviços e de territórios como em bares, em restaurantes, em shows, em praias e etc. Mais que isso, essa cultura poderia ser assimilada através do sexo heterossexual, onde se aprenderiam também códigos operadores da brasilidade.

Benjamin Cowan (2018 p. 39) afirma que duas das principais preocupações do governo militar eram: o turismo e a juventude. A codificação desse sistema semiótico era perfeita: a promessa de um paraíso pornográfico iria seduzir turistas que poderiam docemente encher os cofres do Estado, ao mesmo tempo em que se construiria a pedagogia erótica de uma cultura facilmente assimilável e aberta que era metaforizada através das cariocas e dos cariocas. Assim, se produziria subjetividade através da distribuição de imaginários heteronormativos onde o homem era o produtor e receptor preferencial da mensagem.

Christopher Dunn (2016, p. 58) mostra que os habitantes de Ipanema teatralizavam esse regime político heterossexual e erótico. O jornal o Pasquim, por exemplo, publicado por um grupo de homens, brancos, heterossexuais, reforçavam atitudes homofóbicas, a fim de demarcar fronteiras sobre o que era ser macho ou ser *bicha*. O elogio ao erotismo e a imagem da “carioca” sedutora eram muito frequentes, assim como as piadas sobre homossexualidade. Instalado em Ipanema, o Pasquim, era o retrato da performatização pública de Ipanema. O cartunista Ziraldo demonstrava essa forte identificação com o bairro afirmando: “*at the Ipanema seemed to be the Brazil’s paradise. Everyone thought that the corner of the Rua Montenegro and the beach was amazing and cool. So Pasquim became a mouthpiece for that modus vivendi*”. (idem, p. 57). Enquanto as identificações coletivas dos jornalistas e humoristas do Pasquim caminhavam em direção ao reforço positivo da heterossexualidade, a praia de Ipanema continuava funcionando como uma oficina experimental de gênero, onde se gestavam novas experiências de viver o corpo e o sexo.

Embora, as práticas sociais fossem variadas, as estratégias visuais da iconografia de Ipanema atraíam o olhar masculino para a lógica do consumo e do ócio, a fim de

colocá-lo numa posição de testemunha de estruturas de diferenciação e apagamento de gênero, de classe e de raça para que ele pudesse agir como um juiz, selecionando os benefícios desse “paraíso” para depois retornar normalmente a sua vida comum. Os múltiplos encontros sexuais no espaço público da praia apresentavam o sexo como objeto de consumo de massa, assim como uma série de subprodutos que poderiam ser consumidos eroticamente.

O consumo, para o “terror” dos militares (e com o seu consentimento), inaugurou uma economia de gênero alternativa à matriz monogâmica heterossexual tradicional e verticalizada, como a da Escola Superior de Guerra. Mesmo que o casamento continuasse preservado na economia visual de Ipanema, o caráter polifônico dos discursos ainda protegia a família e o casamento tradicional, garantindo o espaço privado aos cuidados do lar e da família, enquanto o público era preferencialmente o espaço onde se encontrava o sexo.

Mas por que o consumo era de fato aterrorizante para os militares? Porque como mostra Benjamin Cowan (2018, op. cit), o crescimento da indústria da cultura era entendido como uma estratégia de ação comunista que interferia diretamente na sexualidade. Um dos medos do regime em relação ao sexo era que a liberação sexual, que vinha junto aos produtos das mídias, feminilizassem o jovem garoto cooptando-o a subversão comunista chamada homossexualidade.

Para Cowan, a homossexualidade estava associada à delinquência e isso era um problema de segurança nacional, uma vez que “atentava contra a brasilidade e os bons costumes” (idem, p. 33). O autor mostra que documentos da Polícia Federal indicavam detalhadamente as investigações que eram realizadas com o fim de perseguir homossexuais, executando vários tipos de sanções a figuras públicas, como artistas e diplomatas, especialmente aqueles que eram mais afeminados. Para eles a homossexualidade era uma conspiração planetária e comunista que atacaria diretamente a juventude.

Segundo os militares, os adolescentes eram os principais afetados com os perigos da homossexualidade, especialmente porque a juventude passou nesse período a se tornar um público consumidor. Na leitura do regime, o consumo e a televisão poderiam agir influenciando a orientação sexual através de desvios sexuais como “exibicionismo, *fellatio* e erotismo anal” (ibidem, p. 35). Deveria haver então um plano de ações “no

campo moral e político que conduziria seguramente ao caos, se antes não levassem ao paraíso comunista” (idem). O pânico anal levou os dispositivos de poder a resguardarem dois principais fatores: o menino do Rio e a imagem nacional (juventude e turismo suas prioridades).

A obsessão pela heterossexualidade desse jovem consumidor revelava também ansiedade de que o Brasil se tornasse um paraíso gay. Como mostra James Green (1999, p. 232), os agentes do Estado agiam mais em relação à exposição pública da homossexualidade e principalmente aos desvios de gênero, encarnado nas *bichas* que poderiam ter uma grande projeção e influência sobre a juventude que, na sua leitura, eram facilmente impressionáveis e poderiam se deixar afetar.

Assim, os canais de turismo e telecomunicação tiveram um papel importante na redefinição da imagem nacional: a preservação do jovem rapaz e dos imaginários sobre Brasil. Para isso, reinventaram um universo semiótico pornográfico e heterossexual, que poderia cooptar didaticamente o menino do Rio (além dos estrangeiros e brasileiros adultos) aos delírios masturbatórios da brasilidade pornográfica. Além disso, garantiriam que a imagem do Brasil não se tornasse um “paraíso comunista”, mas como um paraíso heterossexual e masculino que prometia fácil acesso, farta quantidade de sexo e tinha uma cultura (performatizada através de papéis de gênero) altamente assimilável.

É importante lembrar que a associação entre mestiçagem e hipersexualidade sempre existiram no Brasil. O racismo científico muitas vezes associou a mistura das raças à impureza sexual<sup>131</sup>. A imagem do país que foi sucessivamente construída como mestiça, poderia ser alvo da comunidade internacional de elucubrações a respeito da “imoralidade sexual”, incluindo a homossexualidade. Os “atentados à brasilidade” eram formas de viver sexualidades dissentes ou performances de gênero publicamente, que não fossem rigidamente heterossexuais.

Para isso, o consumo gerenciado pelos dispositivos culturais agiu na invenção de uma “brasilidade” estritamente heterossexual e viril, permitindo que o povo brasileiro entendesse sua formação nacional a partir da circulação e institucionalização de narrativas heteronormativas e masculinistas sobre o Brasil. A “brasilidade” sugerida pelos militares seria, portanto, uma qualidade individual compartilhada pelos brasileiros, de afinidade a

---

<sup>131</sup> Essa temática será aprofundada no capítulo IV.

heterossexualidade e a masculinidade viril. Mas, associar a pornografia como estratégia para inventar uma “brasilidade” masculinista não era uma estratégia nova no Brasil, por mais que seus métodos de execução tenham variado bastante. Desde a década de 30, a interpretação de Gilberto Freyre sobre a casa grande e a senzala também procuraram elaborar uma economia de gênero e uma memória nacional que reforçavam a heterossexualidade e a masculinidade viril, como veremos a seguir.

### 3.6. A pornografia da vida íntima em Casa Grande & Senzala



**Figura 3.6** – Imagem complementar a edição de Casa Grande & Senzala que revela a interioridade. Fonte: Acervo pessoal.

Em 1933, quando da publicação pela primeira vez por Gilberto Freyre, a capa do livro Casa Grande & Senzala (Figura 3.6) mostrava a arquitetura íntima da vida social da monocultura da cana no Nordeste. Exibida como a planta de uma casa a partir de um corte transversal, ela revelava os cômodos de cima.

Ao abrir o livro, a capa simples se transformava em um desenho de oito páginas, com uma imensa imagem da vida privada e das suas relações derivadas nos espaços de sociabilidade, entre eles zoofilia e sexo inter-racial. O espaço se chamava: “Casa do Eng.º Noruega, antigo Eng.º Dos Bois, Pernambuco”. A real existência da propriedade ressaltava a importância de não se tratar de um mito ou de parte do folclore nacional. A casa grande e a senzala, de fato estavam ali, abertas, escancaradas e revelando a nudez do seu interior. A arquitetura íntima não era simplesmente uma escolha decorativa, era um projeto pornográfico onde não era necessária a nudez dos corpos. O desnudo interior dos espaços encontrava na sexualidade latente da narrativa seu ritmo: no suor, no cheiro das comidas, nas relações de zoofilia e no corpo das mulatas – ancas, bundas, peitos, haviam se convertido em objeto pornográfico – que convidavam o leitor: entre e veja.

As políticas nacionais de 1930, que abraçaram as ideias anti-modernas, se aliaram a Freyre na institucionalização da mestiçagem e do sincretismo cultural como projeto político: o samba, o futebol e a malandragem (SCHWARCZ, 2010). Mas, além disso, consolidaram uma economia visual do sul do mundo: o modelo pornô-trópico-colonial. O próprio Freyre, no livro “Modos de Homem, modas de mulher” (2009), ao citar James Joyce, relaciona a obra do autor irlandês à sua, mostrando o quanto o “imagismo” era descrito por ambos na forma de caracterizar os contextos que espacializaram suas obras: “(...) perspectivas estéticas, ter tendido a juntar a olhos, ouvidos, sexo e até, paladar” e completa “que impressão pessoal direta Joyce teria causado em mim? Creio que, sobretudo, a de experimentador confiante em simultaneidades do ponto de vista literário...Tendência que já era um pouco a minha” (idem. p. 23), assumindo assim a construção de uma gramática nacional que se unificou na arquitetura, corpo, alimentação, modos de vestir, de estar e claro, de transar.

Freyre criou mecanismos para a formação de um sistema de concepção e circulação de sexo a partir de experiências, de imagens, de gostos e de sensações. A narrativa do livro é sinestésica e projeta no açúcar a docilidade do sexo na produção da subjetividade da vida íntima. Ócio, prazer, sexo e trabalho eram a salvação do autor contra a ética do “*just in time*” e do “*time is money*”, que submetem os hábitos alimentares à ditadura da velocidade da vida moderna (CASTRO DA SILVA, 2014).

“(...) Ócio que a tal ponto se desenvolveu, nas zonas dominadas pelos engenhos de cana, que doutores moralistas da época chegaram a associá-lo ao muito consumo do açúcar: “talvez que da abundância deste humor” – o fleumático, causado pela alimentação abundante em açúcar - proceda aquela

preguiça que a tantos reduz a hum miseravel estado (sic)” (FREYRE, 2006, p. 274)

A semi-nudez das mucamas nas cozinhas produzindo doces, recriando gostos, gerando afetos e olhares, revelavam uma ética de vigilância e consumo da intimidade. Enquanto eram duramente repreendidas pelo que vestiam especialmente ao entrarem na Igreja (FREYRE, idem p.280), elas eram também hostilizadas pelo controle social das sinhás, que também deveriam submeter suas próprias condutas à moral católica que as domesticavam na figura da “mãezinha”, ou que ainda atravessavam também o seu oposto: a mulher mundana, que via o ato sexual como uma expressão do prazer (DEL PRIORE, 1993).

Em Freyre a vida sexual pornô da colônia era temperada pelos seus cheiros, toques e temperos, quase nunca em relações não consentidas. O comer alimentar e o comer sexual se confundiam, assim como se confundem até hoje seus sentidos na linguagem. Percebe-se assim, uma construção pública do privado: o corpo, a subjetividade e o sexo da mulher negra e escrava.

De modo relacionado, ela surgiu como um personagem complementar à sinhá branca, centro da família que deu origem a formação social brasileira. Amante preferencial, sempre disponível, a “mulata”, ou melhor, a mulher negra, foi retratada como um estereótipo acessível ao senhor e responsável pela iniciação sexual do seu filho. O ato sexual geralmente era mencionado fora do espaço da casa, que ficava mais resguardada às feminilidades brancas e virginais. Esse arquétipo descrito por Freyre também permitia a segurança da manutenção do casamento, uma vez que a “mulata sedutora”, não oferecia risco à família nuclear.

Ao resgatar a memória da vida social brasileira atravessada pela arquitetura da relação entre negros e brancos – da plasticidade não violenta, não hierárquica, fortemente sexual e erótica – Freyre reconstrói um imaginário pornô-trópico-colonial, onde nos constitui enquanto povo, sobretudo enquanto povo do sul. Criou-se uma construção teatral de uma ficção doméstica. Mais do que isso, ele procurou inventar uma memória nacional, própria da formação social do Brasil, onde a sexualidade foi performatizada através de uma leitura heteronormativa e masculinista.

### 3.7. O menino do sobrado, da casa grande e da vida doméstica

A arquitetura sexual da colônia não se expressava como consequência de uma ordem anterior e natural, da vida sexual exótica dos diferentes povos do sul que aqui habitavam. Diferente disso, ela foi construída performaticamente por meio da repetição insistente do que foi convencionado no espaço das casas grandes, senzalas, sobrados, mocambos e etc. O que permite pensar o acesso aos espaços que também eram negados, seus motivos e as possíveis relações entre público e privado.

Ao contrário da verticalidade tal como um sistema de produção representado pela rigidez do trabalhador do capitalismo fordista, o trabalhador horizontal do mundo colonial do sul mistura afeto, ócio, poder e prazer como forma de produção. Uma das ideias centrais da obra de Freyre – o patrimonialismo – revela a confusão entre as esferas pública e privada no Brasil, onde o Estado seria a extensão da família e vice-versa. Freyre negava a modernidade “universalista” europeia que não respeitava as tradições regionais, ou que as reduzia em trocas culturais desiguais ou imperialistas. A ideia de modernidade para o autor estava associada aos processos contra os quais ela seria um equivalente a europeização, “ianquização” e “estandardização” (CASTRO DA SILVA, op. cit).

Aos olhos de Freyre, a cultura brasileira era dionisíaca (1950, p. 13) – ou seja, libertina, exagerada, horizontal, movida por orgias e pela fecundidade cujo espetáculo cênico era o “baixo corporal<sup>132</sup>” (BAKHTIN, 2010), que estaria em oposição às culturas apolíneas, racionais e verticais. Assim, ele tentava, a partir das narrativas sexuais, consolidar uma economia de gênero onde o senhor de engenho era a masculinidade exemplar e vertical, o jovem e o menino branco representavam a masculinidade horizontal e frágil enquanto que a mulata representava o elo intermediador que conduziria a uma pedagogia sexual à brasileira. A ecologia sexual da colônia transformava o menino jovem branco num “trabalhador horizontal” (PRECIADO, 2008 p. 151).

---

<sup>132</sup> Baixo corporal é um conceito presente no livro *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento, de Bakhtin. De acordo com o autor, baixo corporal diz respeito às partes baixas do corpo que reúnem as condições para a produção do escárnio, da depreciação e da baixeza. Assim, o ventre, o ânus, a bunda, a vulva e o pênis assumem designações pejorativas, sarcásticas, para produzir ora o gracejo, ora a depreciação, ora a agressão. Daí o que esses órgãos produzem também assumem essas funções. As fezes os gases, os espermas, por exemplo, recebem outras designações pejorativas.*

Já as mulheres brancas e moçinhas, na divisão social dos espaços (que também era do sobrado e o mucambo<sup>133</sup>), uma das maiores críticas estaria em relação ao primeiro no que diz respeito às alcovas – quartos sem janelas, desprovidos, deste modo de luz natural e ventilação adequada (ARAGÃO, 2009). Elas teriam como proposta defender a pureza da moçinha, menina e mulher branca burguesa do espaço público, numa vez que não havia possibilidade de abrir as janelas. Ao contrário disso, a sala em geral dava para a rua, e a cozinha para o quintal (como é recorrente até hoje). Em resumo, os espaços ocupados preferencialmente pelas escravas negras, mesmo dentro da casa, deveriam se conectar ao público. Enquanto o sobrado resguardava as virgenzinhas brancas em espaços privados, incentivava às negras à vida social, ao acesso público.

O ponto de vista da casa-grande foi o de responsabilizar a negra da senzala e da casa pela depravação precoce do menino nos tempos patriarcais: “O que a negra da senzala fez foi facilitar a depravação com a sua docilidade de escrava; abrindo as pernas ao primeiro desejo do sinhô-moço” (FREYRE, 1950, p. 244). Daí fez-se da negra ou mulata a responsável pela antecipação de vida pornô-erótica e pelo desvirginamento sexual do rapaz brasileiro. Com a mesma lógica poderiam responsabilizar-se os “animais domésticos, a bananeira; a melancia; a fruta do mandacaru com o seu visgo e a sua adstringência quase de carne” (idem). Entendendo que todos foram objetos no qual se exerceu – e ainda se exerce – a precocidade sexual no Brasil. A necessidade do casamento, como dispositivo de controle sobre a subjetividade e as práticas das mulheres na colônia (DEL PRIORE, 1993), em especial as brancas, tornaram o acesso ao sexo quase impenetrável. A casa grande e a senzala criavam mecanismos para a formação de um sistema de concepção e circulação da sexualidade. O bordel que era encontrado na vida pública das cidades estava disponível dentro da própria casa.

Se entendermos que a vida doméstica definiu historicamente a partir da interioração burguesa no século XIX, em contraposição ao espaço público, Gilberto Freyre, esteve preocupado em redefinir uma masculinidade branca doméstica colonial brasileira. O livro falava muito menos do senhor de engenho ou o macho viril do sobrado: gordo, com “barba de mouro” (2006, p. 216), autoritário, agressivo e com vozeirão, mas muito mais do menino branco burguês, o “sinhozinho moleque”, ou ainda do jovem afrancesado, excessivamente preocupado com o “subjetivismo” (p. 224), já que tinha uma

---

<sup>133</sup> O primeiro representa a casa do “senhor” patriarcal e o segundo como a casa dos escravos. Diferente dessas dualidades o livro busca resgatar a divisão desses espaços na vida íntima.

vida vazia, ociosa, voltada ao lazer e essencialmente privada, onde ocupava seu tempo com a superornamentação:

“(...) no abuso de tetéias, presas a correntes de ouro do relógio, de anéis por quase todos os dedos, de ouro no castão da bengala ou no cabo do chapéu-de-sol e às vezes do punhal, de penteados e cortes elegantes de barba, perfume no cabelo, na barba, no lenço (...)” (FREYRE, idem, p.216).

A preocupação com o afrouxamento dos jovens foi transformada em uma ideologia moral que transformava o mundo da cana de açúcar em um “*playground*” de prazeres heterossexuais, viris e acessíveis. O interior da vida, na arquitetura das casas coloniais narradas por Freyre, possibilitava como diz Preciado a criação de “uma máquina performativa de gênero” (2010, p.87), uma vez que transformava o jovem, adolescente ou menino branco afeminado (inserido na estrutura de poder, lazer e ócio) em um super-reprodutor quando adulto: “o corpo quase se tornou exclusivamente o *membrum virile*. Mãos de mulher, pés de menino, só o sexo arrogantemente viril” (1950, p. 275). O acesso à sociabilidade que a vida privada lhe garantia, possibilitava o sexo com múltiplas parceiras negras (muitas vezes não consentido), o que conseqüentemente produz uma economia de gênero, de afeto, de parentesco e de filiação para além da matriz unifamiliar heterossexual. Uma vez que as relações informais e concubinatos eram bastante presentes.

O ideal da domesticidade masculina hipersexual da colônia de Freyre omitiu que as relações sexuais e alianças com mulheres negras, ou brancas pobres eram marcadas por códigos de sedução, de estupro e de eternas promessas de casamento, como mostra Del Priori (idem). Enquanto a Igreja priorizava a “pureza de sangue”, cresciam o número de filhos ilegítimos e miscigenados. As promessas e discursos amorosos na vida social das mulheres da colônia refletiam as práticas da Igreja que tentavam enquadrar as mulheres na matriz unifamiliar heterossexual do casamento. A dificuldade na maternidade unia as mulheres brancas e pobres a escravos como forma de protegê-las da vulnerabilidade em que se encontravam.

O macho reprodutor da casa grande, que vivia sob o estímulo da erotização da vida privada de Freyre, produzia descendentes que eram considerados seus filhos ilegítimos. No século XVIII, 45% das famílias em Minas Gerais eram matrifocais e 83% das mulheres nunca haviam casado (DEL PRIORE, idem, p. 51). A maioria dos homens da colônia no século XVIII passava o tempo fora do espaço doméstico, frequentemente viajando, já que faziam parte do projeto de povoamento da colônia. Diferente da

masculinidade doméstica do jovem senhor, a realidade da colônia contava com a dura realidade de mulheres que eram abandonadas e por sua vez, se encontravam em situação de extrema vulnerabilidade, o que permitia um grande número de infanticídios e doação de crianças, que eram adotadas por famílias num status de “agregados” ou filhos “postigos”.

A função didática da pornografia em Freyre casava a preocupação com os modelos de gênero e também a visibilização do sexo aceitável e o sexo repulsivo, não somente em termos literários, mas através do dispositivo da nacionalidade, possibilitando aclamar ou invisibilizar a sexualidade nacionalmente legítima. Além disso, a interpretação de Freyre<sup>134</sup> reinventava a erótica que desde as Exposições Nacionais associava imaginários morais a construção da brasilidade. Deste modo, a recriação da vida íntima masculina do menino-rapaz – de ócio, de prazer, de trabalho e de sexo – no autor, pretendeu refundar uma memória nacional branca, heterossexual e viril, atravessada pelo erotismo da ecologia sexual de casa grande e senzala. A lógica de certo Nordeste açucarado e patriarcal que atravessava o Brasil todo supondo que ali estivesse circulando uma essência “nacional”.

Ambos os personagens, o sinhô-moço dos anos 30 e o menino do Rio dos anos 70 foram invenções políticas, que a partir da pornografia, buscavam redesenhar um olhar sobre o Brasil e que procurava apagar dissidências sexuais e masculinidades entendidas como “frouxas”. Esses discursos foram produzidos como respostas a diferentes maneiras

---

<sup>134</sup> Como mostra Souza (2006) É possível tentar entender como as ideias de Freyre, passam a fazer parte das narrativas sobre “identidades nacionais” quando estudamos sua influência em dois regimes políticos distintos: um em 1930, outro em 1964. “O discurso científico de Freyre (que legitimou a fundação da sociologia no Brasil) transfigura-se em ‘discurso político’ na medida em que se coloca como fundamental para a manutenção do pacto de 30”. (BASTOS, 1986, p. 56) Freyre foi usado como obra de referência para Cultura Política, principal publicação cultural do regime de 30, o que mostra a relação de proximidade entre seu pensamento e a ideologia estado-novista. Além disso, o número de autores que recorrem a ele ao escreverem para a revista, como lembra Gomes (1996, p. 195), é bastante amplo, sendo justamente a teoria racial de Freyre a mais mencionada como um exemplo de nossa harmonia racial. Décadas depois, Freyre tornou-se um entusiasta do primeiro momento do golpe de 64, e comemora o golpe militar civil como a consagração da independência brasileira no exterior e em relação a integração nacional (SOUZA 2006 p. 161 APUD FREYRE, 1987, p. 205). Posteriormente, Freyre critica o Estado pelo seu caráter predominantemente economicista, que não soube atender às demandas e urgências sociais. Mas, em um de seus últimos artigos, “Freyre faz uma defesa tardia da ditadura (o texto é de 1985), enfatizando, precisamente, sua consonância, ou tentativa de consonância com a identidade nacional” (SOUZA 2006, p. 160). Referindo-se então ao “movimento revolucionário de 1964”, ele afirma: “Neste movimento se exprime o que alguns líderes brasileiros tentam reestruturar no Brasil agindo segundo o que consideram ser em harmonia com o seu caráter nacional”. (SOUZA 2006 p. 160 APUD FREYRE, 1985, p. 1). Uma conclusão coerente em relação ao pensamento político do autor. Fonte: SOUZA, Ricardo Luiz. História, poder e identidade nacional em Gilberto Freyre. MÉTIS: história & cultura – v. 5, n. 10, p. 159-177, jul./dez. 2006.

de se viver o corpo e o sexo. A sugestiva modelação de uma memória nacional que colocava o homem branco como o centro receptor e produtor do poder foi igualmente acionada nos anos 70. Seja no nordeste da cana do século XVIII, ou no Rio de Janeiro urbano do fim do século XX, os personagens inventados foram consequências de preocupações próprias de tecnologias de controle que visibilizaram algumas performances de gênero, apagando outras.

Casa Grande & Senzala foi uma obra que serviu como interpretação do poder nacional negociando dois modelos sobrepostos: o poder soberano e o poder disciplinar. O primeiro referia-se ao poder de dar a morte como técnica de governo. O patriarca era a figura política que encarnava o poder, que não era exatamente representado tão somente no corpo do rei, mas no corpo no macho. A figura do pai, do patriarca, encarnava o direito da morte sobre a mulher e os filhos e dirigia o monopólio das técnicas de violência às formas de existência subalternas.

Já a função da casa (como modelo de nacionalidade) era disciplinar, tal como uma arquitetura panóptica<sup>135</sup>. O espaço da casa buscava criar marcos de visibilidade e apagamento de corpos, traçar limites e imprimir privilégios sobre que corpos poderiam transitar, como, com que finalidade e onde. A visibilidade se tornou uma armadilha e uma estratégia do poder. Quando se observa se apreende, se controla e mais facilmente se pune, tal como são conhecidos os rituais de violência da escravidão. A representação da casa grande e da senzala nos quadros de ideários nacionais promoveu um modelo panóptico de arquitetura disciplinar que buscou ser também uma síntese regulatória do poder nacional.

A mulata foi o elo que ligava ambos os espaços (casa grande e senzala) através da ficção entre sexo e biologia: reprodução, elos de filiação, de nutrição (como no caso das amas de leite) e de sexo. As ancas das mulatas serviam como ideia síntese dessa relação entre biologia, corpo e sexo. Junto a isso, outras verdades “inatas” miravam a força do

---

<sup>135</sup> Foucault (2001, p. 167) entendia que para funcionar bem o panóptico deveria: “Para ser eficiente, o panóptico deve ser ‘visível’ e ‘inverificável’; o indivíduo não precisa saber que está sendo observado, mas precisa ter certeza que poderá sê-lo a qualquer momento”. Para essa tecnologia fosse colocada em prática, era necessário que se tivesse também executados os instrumentos de saber-poder tais como o exame, a sanção normalizadora e a vigilância hierárquica. FOUCAULT, Michel. A Verdade e as Formas Jurídicas (trad. Roberto Cabral de Melo Machado e Eduardo Jardim Morais). Rio de Janeiro: Nau, 2001, p. 166-167.

patriarca como modelo de masculinidade como produto da eficácia das suas técnicas reprodutivas.

A publização desse modelo de poder e espaço sintetizava uma busca pela permanência de várias ficções sexuais e econômicas. Não só atribuía uma continuidade desse modelo de gestão familiar como extensão do Estado, como também significava uma política de gênero que dispunha modelos sobre feminilidade e raça, masculinidade, raça e sexo. Assim, atravessada por regimes de verdade, onde aparentemente se construía como mais ou menos sexual, ou feminino aquilo que se desejava tornar abjeto. Portanto, apesar da narrativa do livro ser reconhecida por ter trazido a mestiçagem como uma ferramenta interpretativa possível, no momento em que o Brasil se pensava novamente como identidade nacional, a pornografia igualmente contribuiu para negociar modelos pedagógicos de sexualidade e papéis de gênero. A adoção de Casa Grande & Senzala como metáfora da formação social e sexual do Brasil através de uma narrativa erótica ou pornográfica conferiu aos corpos e personagens uma função junto à espacialização da arquitetura patriarcal: o de divulgar normas e regulações sobre os comportamentos.

Apesar das descontinuidades, muitas permanências podem ser atribuídas na produção de memórias nacionais, uma vez que as técnicas de poder se sobrepõem temporalmente, não necessariamente superando ou deixando de lado as representações que foram anteriormente convencionadas como “nacionais”. Ao contrário disso, elas disputam o universo de signos nacionais, simultaneamente a novas formas de regulação. A pornografia se recriou através da centralidade do sexo na codificação de códigos normativos. Muitos dos personagens e enredos anteriores serviram como modelos biopolíticos sobre a identidade nacional e junto a eles, coexistiram novas representações que adequam significados a um conjunto de tecnologias oriundas do consumo de massa que atuaram na produção de novas narrativas “legitimamente” nacionais. A indústria cultural se reapropriou de alguns dos grandes personagens nacionais (como a mulata) e inventou outros novos para que pudessem pautar a nova produção de significados sobre o Brasil.

Nos anos 70 e 80, poder e o saber estabeleceram novos marcos de espacialidade e temporalidade que casavam o desenvolvimento do biocapitalismo e da tradição, simultaneamente. A manutenção do poder, do controle das técnicas da morte e o monopólio da violência continuaram a ser representadas a partir do poder soberano,

encarnadas no corpo do macho. O poder soberano do patriarca representava uma sobreposição do tempo colonial (do poder soberano) ao tempo disciplinar da vida íntima. A mulata<sup>136</sup> o ícone de brasilidade de 30, celebrada pelos quadris, também representou uma permanência no sistema de representação nacional, muito embora tenha sido reelaborada esteticamente e eugenicamente nos anos 70 e 80 junto ao samba carioca para atender as novas demandas civilizatórias da indústria cultural<sup>137</sup>.

A dimensão da casa grande foi apagada das narrativas farmacopornográficas para ceder espaço à economia de laços de vizinhança e parentesco da Zona Sul carioca, enquanto o nordeste se tornava uma narrativa regionalista do “atraso”, do “passado primitivo”, remodelando a economia de sentidos e afetos pela economia de consumo visual atribuída ao sudeste. Surgia a garota de Ipanema, novo ícone da mestiçagem pós-eugênica, *high tech* e hipersexual. Ela passou também a dar sentido a bunda enquanto corpo e beleza nacional, relação capitalizada pela eugenia e reelaborada como signo de consumo visual nos anos 70 e 80. Enquanto o sinhô-moço se recriava no menino do Rio, brancos, horizontais e menos viris, ambos foram preservados como consumidores e receptores preferenciais das narrativas pornográficas.

Os meios de comunicação e suas raízes enormes difundiram, construíram e normatizaram as identidades de gênero. A invenção de novos imaginários morais nos anos 70 privilegiava através do consumo a promoção de uma cultura heterossexual que agia em defesa de valores que fizeram parte de uma memória da “formação nacional”.

Consequentemente, produziu-se subjetivamente um “*brazilian way of life*” que procurou colocar a imagem da “brasileira” (com sua diversidade de personagens) como uma figuração fetichista ao mesmo tempo em que aniquilou a homossexualidade e as expressões *queer*, criando narrativas nacionais que enfrentassem masculinidades consideradas não viris.

Ser o país da “democracia racial”, consequentemente, poderia levar o país a ser o da “democracia sexual”, permitindo que as sexualidades dissidentes invadissem a promoção dos imaginários nacionais. Especialmente porque a homossexualidade ganhava mais projeção e mercado. Distribuir narrativas heteronormativas e masculinistas, como na década de 30, foi uma estratégia de apagamento e redefinição do “corpo nacional”,

---

<sup>136</sup> O capítulo quatro explica melhor a mulata na economia visual carioca dos anos 70.

<sup>137</sup> A personagem mulata será analisada no capítulo quatro.

onde se procurou intervir na ideia de “unidade” para reforçar padrões culturais que eram frequentemente bombardeados por rachaduras nas práticas cotidianas.

### **3.8. A contracultura desbunde: uma contra política do ânus**

A insistência dos regimes políticos em regulamentar o espaço simbólico em termos de identidades de gênero e sexualidades revelavam rasgos na topografia sexual do Brasil, ou seja, transformações no modo de performatizar gênero e sexo, experimentar o corpo e ritualizar essas identidades no espaço público, de modo a perfurar o imaginário coletivo. Nos anos 70, havia uma revolução em andamento feita em termos de linguagem: drogas, música, consumo e sexo. Essas novas expressões passaram a serem teatralizadas no espaço público com a ascensão dos movimentos feministas, as reivindicações de Stonewall que multiplicaram a ação dos grupos de resistência LGBTQIA+, os movimentos de consciência negra e etc. No Brasil, a implementação do AI-5 em 1968, o endurecimento da vigilância e a censura eliminaram as possibilidades de criação de um movimento articulado que englobasse diferentes dissidências sexuais, como mostra James Green (2018).

Se por um lado, as direitas associaram as homossexualidades a um projeto global de devassidão moral e avanço comunista, por outro, as esquerdas brasileiras eram demasiado bélicas, viris e heroicas para levarem a sério outras pautas fora a transformação social através da luta armada. Como mostra James Green, a linguagem dos movimentos estudantis e de luta armada era bastante homofóbica e buscava na masculinidade vertical sua força de ação contra o Estado, excluindo os homossexuais que eram vistos como muito frágeis para o confronto armado. A esquerda abraçava o nacionalismo cultural como sinaliza Marcelo Ridenti (2000), mas rejeitava o capitalismo moderno, de modo que as novas masculinidades promovidas pelo consumo eram entendidas como “alienadas”.

A nova revolução dos costumes que governava a classe média impactava num afrouxamento de costumes conservadores a ponto de produzir uma masculinidade desobediente. Cabelos longos, roupas estilo “unissex”, falas delicadas e atos gentis eram vistos como um elogio relacionado à valorização de um “lado feminino”, que eram

características comuns a um novo homem que surgia, segundo aponta Dunn (op. cit, p. 195).

Assim como no emblemático uso da tanga de Fernando Gabeira, Ipanema protagonizou uma série de experiências transgressoras em termos de comportamento, gênero e sexualidades. Nas areias de Ipanema, que era uma importante ferramenta de divulgação do Rio de Janeiro e do Brasil, o regime militar instalou uma grande obra de madeira, de aço e de ferro enfiada mar adentro. Era o chamado Píer de Ipanema. A ideia era criar um píer para escoar tubos de esgoto até alto-mar. Para criar estrutura das pilastras do píer, toneladas de areia foram tiradas do mar e colocadas na praia formando dunas artificiais. Como mostra Renato Lemos (2011), o Píer de Ipanema foi mais um dos grandes projetos do governo militar que surgiram no início dos anos 70, junto a Rodovia Transamazônica e à ponte Rio-Niterói. Para o autor as pessoas que passavam na calçada da Vieira Souto não conseguiam visualizar o mar de tão altas as dunas de areia que cobriam a paisagem.

Mas ao mesmo tempo em que encobria a visão do mar, também protegia o acesso e o que acontecia ali. Então mesmo sendo uma obra que parecia sem sentido, no início de 1971, um conjunto de surfistas, artistas, “desbundados” e hippies, inauguraram um espaço onde se permitia viver a liberação sexual, o uso de drogas e a experimentação do corpo, como um canal de conexão, de mediação com a realidade e o transcendental:

“(…) Era um lugar onde ninguém ia, a obra causava um certo incômodo e afastava as pessoas em geral. Eu e Macalé percebemos isso, vimos que o espaço era bacana, começamos a ir ali. Então começou a juntar, naturalmente, uma turma mais hippie”, explica Gal Costa (LEMOS, 2011; on-line).

O Píer de Ipanema passou a reunir diversas redes, grupos de afinidades e de interesse ou laços de vizinhança. Catalisando diversos artistas, o Píer passou a ter grande visibilidade capturada pela própria importância turística de Ipanema. O “verão”, como uma atividade turística cíclica e consumível, passou a ser comercializado como um produto a partir daqueles anos. Isso começou a pautar quais os produtos, os serviços e os espaços que se tornaram moda, o que estava ou não em alta, gerando uma circulação econômica de fluxos de consumo. Como mostra Lemos: “Aquele seria o Verão do Píer. Ou, dependendo da vontade do freguês, o Verão das Dunas. Tanto faz. O que se sabe é que, de lá pra cá, Ipanema não parou mais de inventar seus verões” (idem, on-line).

Mas ao mesmo tempo em que Ipanema vivia seu ápice de influência e projeção local e global, ela foi também o berço da contracultura no Brasil, como conta Jorge Mautner: “O que nos iluminava ali nas dunas era a luta contra a ditadura, o desejo de democracia, as liberdades individuais e sexuais, a realização dos direitos humanos e a desobediência civil<sup>138</sup>”.

Desobedecer, para os frequentadores do Píer naquela época, não tinha nada com a participação em movimentos de lutar armada. Mas sim, em frequentar o território das dunas, onde a polícia não fazia batida. Assim, elas serviam de esconderijo para a *pegação* que acontecia principalmente à noite. Durante o dia, as dunas serviam de refúgio para os usuários de maconha. A sensação de liberdade das Dunas ficava mais forte, com a “ausência” de repressão:

“(…) A gente achava que podia fazer tudo o que queria ali. Na realidade, a gente tava cercado pela polícia. Era uma como uma válvula de escape. Ali podia tudo, mas se você saísse na calçada com droga ou um comportamento inadequado, dançava”, disse Jards Macalé (ibidem).

“(…) As dunas funcionavam como uma fronteira demarcada. A repressão não ia até lá. Desconfio que até incentivava aquilo, porque, no fundo, gostava que as pessoas tivessem optado pelo desbunde e não pela luta armada (...). Mas, no geral, tudo o que se produzia lá repercutia do lado de fora: moda, música, comportamento. A cultura do Rio de Janeiro não foi mais a mesma depois daqueles verões.” conta Fernando Fedoca Lima, de 56 anos, surfista e fotógrafo (ibidem).

O Píer era um ícone de consumo da cultura do Rio de Janeiro, como mostra Fernando Fedoca. Muito frequentado por artistas como Caetano Veloso, Gal Costa, Ney Matogrosso, Jorge Mautner (entre muitos outros) e as elites locais, acabou se tornando uma referência em comportamento e moda. Ipanema era um dos produtos mais importantes para turismo nacional e para o consumo do Brasil em cartografias globais. O regime precisava sustentar imaginários sobre o Brasil como um espaço “livre e democrático” com imagens e práticas reais, inclusive para desvincular sua imagem internacional que estava desgastada. Deste modo, os dispositivos de poder consumiam Ipanema, porque precisavam de Ipanema para seu marketing nacional.

Enquanto isso, Ipanema eclodia em produções artísticas e culturais. No teatro a peça de José Vicente “Hoje é dia de rock” era exibida no Teatro Ipanema, enquanto no Teatro *Night and Day* em 1972, Marília Pêra estreava como Carmen Miranda em “A

---

<sup>138</sup> Lemos, op. cit. on-line.

pequena notável”. A influência de Carmem Miranda na época como um ícone “tropicalista” seria também enredo do Império Serrano, campeão do carnaval de 1972. A escola apresentava um samba enredo que, pela primeira vez, procurava mesclar gírias à rigidez linguística típica dos carnavais da época: “Que grilo é esse?/ Vou embarcar nessa onda/ É o Império Serrano que canta, dando uma de Carmen Miranda”, como aponta Lemos.

Em 1972, quando Caetano Veloso e Gilberto Gil retornaram do exílio, eles realizaram um show no Teatro João Caetano, no Rio de Janeiro, onde Caetano performatizou Carmem Miranda teatralizando sua feminilidade tropical. Gil, durante a apresentação, entregou uma rosa a Caetano e em seguida deu-lhe um beijo na boca. Ambos cultivavam uma imagem pública associada à homossexualidade e androgenia, tal como problematiza Dunn (op. cit. p. 75). A performance significou uma afronta à ideologia dominante do regime. Assim como Caetano Veloso e Gilberto Gil havia outras personalidades que promoviam uma nova estética e “novos” comportamentos públicos: Ney Matogrosso, Gal Costa, Leila Diniz, o roqueiro Serguei, o grupo Dizzy Croquete e etc.

A teatralização pública realizada através de uma linguagem envolvia uma nova economia de gênero, onde sexo e corpo eram performatizados através do *rock and roll*, do uso de drogas, do anti-consumismo e da liberação sexual: uma contracultura gestada em oposição aos códigos tradicionais. Como Zé Celso define: “Minha geração usou o corpo. Alguns se uniram a luta armada, arriscando o corpo. Outros aderiram ao desbunde” (idem, p. 38). Como mostra Dunn, a palavra teve origem com os guerrilheiros que se referiam aqueles que deixavam a luta armada como “desbundados”. Um companheiro desbundado era considerado um traidor da causa revolucionária se tornando um possível “alienado”. De modo que o termo passou a significar o consumo excessivo de drogas, a recusa a trabalhos tradicionais, a crônica itinerária de viagens físicas e mentais, e adesão a comunidades de convívio coletivo, conhecidas como “sociedades alternativas” (ibidem).

Frente às estratégias biopolíticas que regulavam as condutas sexuais e inventavam a patologia, foram agenciadas reações através de uma “política do ânus” (PRECIADO, 2009 p. 147), nas quais as mulheres, as *bichas*, as travestis, as lésbicas e as masculinidades horizontais entravam em colisão com o movimento viril da esquerda heroica e as direitas

históricas. As instituições normatizadoras haviam difundido através da capitalização das mídias enormes redes de invenção de identidades de gênero. A redefinição do mercado de bens simbólicos e o controle que o poder exercia em vários aspectos da produção e circulação da mensagem permitiu um gerenciamento de novos imaginários sexuais inscritos em discursos e enunciados ressignificados.

Desta maneira, o desbunde foi uma “política do ânus”, um agenciamento coletivo que se orientou em oposição às políticas de terror, que haviam pautado as formas tradicionais de administração pública onde tortura, censura e morte se tornaram expressões da fidelidade nacional. O ato de des-bundar foi uma reação às estratégias biopolíticas de gestão do corpo através da educação, disciplinamento, patologização e morte. A “crise da virilidade” que o regime apontava, segundo afirma Cowan (op. cit, p. 30) precisaria de uma regeneração geral que reconstruiria o Brasil. O amor livre havia destruído o país, abrindo espaço para a visibilidade da homossexualidade em diferentes maneiras.

Enquanto o poder negociava a imagem nacional junto aos canais de divulgação, exibindo a beleza da bunda feminina como metáfora da evolução da mestiçagem e do progresso industrial através da comercialização de subprodutos, o ânus masculino era “castrado”, como diz Preciado (2009, p. 147). Cabia ao homem não ter ânus, a maior consequência disso não era o sexo anal como uma eventual aventura com mulheres, mas a rejeição das práticas anais por aqueles corpos que eram entendidos como masculinos. A ciência e os regimes políticos deram um gênero à bunda, junto a ela, a exclusividade do ato sexual. A castração do ânus masculino e a performatividade de gênero (feminino) associada à bunda caracterizou parte da economia visual brasileira da década de 70. A materialização dessa relação (omitida) entre ânus castrado (masculino e invisível) *versus* bunda (feminina e exposta) se manifestou em mercadorias operadoras do nacionalismo cultural, que foram transversais a uma economia de gênero muito potente. De modo que a indústria cultural brasileira e seus indicadores de desempenho vitoriosos poderiam projetar, promover e internacionalizar a bunda como uma expressão mediadora do corpo nacional.

A indústria política de produção de identidades sexuais poderia agir regulamentando através de modelos discursivos, estéticos e biopolíticos o que era normalidade e o que era desvio, em um momento em que as tensões se voltaram para o

corpo. A política de castração anal no Brasil veio assessorada por um mercado de cosméticos e signos de autocuidado da bunda, que responsabilizavam a mulher pela normatização estética ao longo do processo de educação. Massagens, cirurgia plástica, tipos de roupa, cosméticos, ginástica, uma grande quantidade de atividades estavam ligadas a produção de um corpo “legitimamente” nacional desde a infância.

*A priori*, o ânus não teria gênero, ele confronta a lógica do binarismo. As práticas sexuais anais derrubam as barreiras de sexo, gênero e sexualidade como mostra Preciado (2009, p.147). A ideia que o autor nos provoca a encarar é que o ânus é antes de tudo uma desgenitalização. Territorializar o prazer anal é dar um gênero, um sexo e uma sexualidade própria a ele, assim como fazem os estereótipos do sexo-capitalismo, que espacializaram os binarismos e regulamentaram a sexualidade. Os regimes políticos brasileiros fizeram mais do que isso, eles territorializaram o prazer anal e o discurso nacional: a fusão dessa ideia foi a definição de uma brasilidade anti-homossexual que pode ser vivida através da invenção de um paraíso para consumo heterossexual. As políticas visuais e representações hegemônicas sobre o Brasil, produzidas pelos dispositivos de poder, estipularam a heteronormatividade como profilaxia social.

Os agentes da ditadura se preocupavam com a publicidade dos desvios sexuais e de gênero. Como sinaliza Cowan, segundo os militares o local mais favorável para o aumento de relações homossexuais depois dos Estados Unidos, era o Brasil. O autor revela a preocupação com o turismo gay afirmando que “há um grande aumento no fluxo turístico gay rumo aos insuspeitos prazeres tropicais” (op. cit, p. 45). A preocupação com o turismo gay e a ansiedade em relação à invasão da homossexualidade no Brasil, permitiu a territorialização da heteronormatividade através da difusão da iconografia da praia carioca da Zona Sul, em geral Ipanema. Esse paraíso neo-pornográfico publicizava o desnudamento público como parte de uma economia espetacular e normativa.

As praias da Zona Sul do Rio de Janeiro do início dos anos 70 foram o epicentro de uma disputa em relação à territorialização das identidades heteronormativas, enquanto que a cultura do desbunde produzia resistências, modos de ação, performances *queer* e terrorismo anal nas praias cariocas. O poder, por outro lado, procurava territorializar papéis de gênero e a heteronorma, através da tentacular rede de comunicação que tinha em mãos, a fim de estruturar seu próprio discurso regulador. Assim, a cidade se tornou mulher, corpo e bunda espacializando o gênero (garotas de Ipanema), a raça (bronzeados-

branquitude), a sexualidade (heteronormativa não monogâmica) e o capital (desenvolvimento biotecnológico) em uma metáfora estruturada e estruturante de um regime discursivo que gerenciou uma política de visibilidades. Enquanto a bunda feminina passou a significar a cidade e o país, através das estratégias de internacionalização do regime que pautavam principalmente o Rio de Janeiro, os militares castraram os ânus masculinos da cultura desbunde, como no exemplo em que falam sobre a exibição de uma peça de teatro:

“(...) levou ao palco (...) elementos estranhos (...) dois dos quais pederastas comprovados, apresentando um espetáculo deprimente, vexatório e pornográfico. Os dois elementos pederastas, ao som da música tocada pelo conjunto improvisado, iniciaram um strip-tease ficando no final da música, trajados somente de meias e um véu no pescoço e outro de “baby doll”, sem roupa de baixo virando-se constantemente para a plateia e erguendo a traseira do “baby doll”, mostrando suas nádegas asquerosas” (COWAN, op. cit. p. 43, grifos meus).

Se as nádegas das mulheres eram fonte de prazer e observação, por outro lado, as nádegas de supostos homossexuais eram pornográficas e “asquerosas”. Por isso, desbundar pode ser entendido como tornar a bunda agente de experimentações múltiplas, performances *queer*, que agiam em oposição às políticas de terror anal, como mostra Caetano Veloso na biografia escrito por Calado (1997):

“(...) Esse nome que a contracultura ganhou entre nós – a bunda tornada ação com o prefixo des a indicar antes soltura e desgoverno do que ausência – deixava o hip – quadril – dos hippies na condição de metáfora leve demais. Desbundar significava deixar-se levar pela bunda, tomando-se aqui como sinédoque para “corpo” a palavra afro-brasileira que designa essa parte avizinhada das funções excrementícias e do sexo (mas que não se confunde totalmente com aquelas nem com este), sendo uma porção exuberante de carne que, não obstante, guarda apolínea limpeza formal (VELOSO, 1997, p. 469).

O regime biopolítico encontrava no tecnocorpo nacional um modelo de representação que divulgava uma série de disciplinamentos em relação a gênero, a espaço, a classe, a raça e a sexualidade. O que significou também que des-bundar era uma forma de desregulamentação de um regime político que encontrou na bunda sua sinédoque ideal da vigilância frente à experimentação do corpo e frente aos condicionamentos significados pela educação e socialização. A exposição de figuras públicas como Caetano Veloso reforçando novas masculinidades permitiu também que o desbunde desterritorializasse a heteronorma junto à imagem nacional e reterritorializasse imaginários sobre a cultura brasileira. Logo, o ato de desbundar também implicou numa desnormalização da imagem pública do Brasil (através de artistas e personalidades

reconhecidas), que atribuiu sentido ao corpo e à bunda, como sinédoques de sexo heterossexual através da pornografia e da branquitude produzindo novos códigos operadores da brasilidade.

Se hegemonicamente se buscou interpretar imaginários nacionais potencialmente sexuais e “democráticos” em uma rigorosa cultura que encontrou na corpolatria a negociação vitoriosa com seu passado eugênico, o desbunde libertou o corpo e o escancarou para novas teatralizações sexuais. Por isso, significou também libertar-se das normas formais de beleza e de gênero, que produziram corpos e identidades, mas também escravizavam e educavam em padrões de feminilidade, masculinidade e juventude. Portanto, desbundar foi, sobretudo, desobedecer a consensos que aprisionaram a bunda como subproduto de uma cultura heterossexual, masculinista e nacional.

### **3.9. Pornonacionalismo e a regulação da brasilidade**

O poder tentou a toda medida implementar modelos performativos estáveis enquanto as práticas sociais destruía a estabilidade contestando novas formas de ação. Os dispositivos de poder precisavam negociar e afetar o campo das visualidades através das tecnologias para estabilizarem suas normas de raça, de gênero, de nacionalidade, de sexo e de classe. Essas forças que buscavam significar representações na cultura brasileira encontraram na centralidade da visualidade a ferramenta para produzir significados, estabelecer e manter valores estéticos, representações de gênero e de poder. Isto foi central entender como se produziram sentidos culturais, permitindo interpretar as relações produzidas entre espaço, visualidades e as dinâmicas de consumo.

As relações entre esses elementos produziram um universo de intertextualidades no qual as imagens e delimitações espaciais puderam ser lidas através de camadas de significados que se propagaram através da televisão, da propaganda, do cinema, da arquitetura, dos movimentos sociais e etc. Os sujeitos que reproduziram constantemente os sentidos compartilhados no campo visual foram estruturados por regimes disciplinares como objetos territorializados e temporalizados, uma vez que os regimes políticos precisavam gerenciar esses comportamentos e diferença sexual administrando estratégias de representação também do tempo e do espaço. Deste modo, a operacionalização do

poder na produção de estereótipos e nas tentativas de “nacionalizar”, temporalizar ou territorializar espaços abertos e fluidos (como são a maioria dos espaços) foi uma forma de demarcar ou legitimar poderes. As culturas visuais são atravessadas por essas disputas.

A cultura visual brasileira dos anos 70 e 80 configurou a ideia de pertencimento a um espaço semiótico “nacional” performatizado em corpo (ciborgue), onde raça, gênero e sexo reforçaram o lugar que novas formas de poder se ocupavam. O fortalecimento da indústria cultural permitiu a ascensão de um regime disciplinar que exerceu sua força junto ao surgimento de novas técnicas de controle e espacialização do prazer. As imagens da bunda e sua enorme capacidade de mediar discursos (mestiçagem, pornografia, tecnocorpo, etc) permitiram uma difusão muito rápida e resumida de imaginários reformulados sobre o Brasil. Muitos dos signos e subprodutos, que ativaram metáforas, linguagens e ideologias, se estabeleceram por meio de interações econômicas e políticas, porém foram singularizadas por meio de tecnologias do corpo e técnicas de representação que também foram alteradas como resultado da transformação do poder.

Preciado (2010, p. 121) mostra como se institucionalizou a luxúria através da regulamentação dos impulsos sexuais. Sade, por exemplo, escreveu textos literários onde redefiniu a função dos espaços e a teatralização do prazer. “Bordeis estatais” foi o nome dado pelo autor para dar sentido à institucionalização dos prazeres gerenciados e definidos pelo Estado. Deste modo, imaginários espaço-sexuais surgem de derivações disciplinares. A organização dos espaços também pode ser destinada à produção do prazer e expansão do desejo. Isso aconteceu nos anos 70 e 80, onde uma forte economia de circulação do prazer se estabeleceu junto a um sistema de imagens, de espaços, de produtos e de serviços. Hotéis, motéis, revistas pornográficas, filmes, bordéis, boates e etc. Esses complexos para o consumo do prazer puderam ser distribuídos visando circuitos turísticos, onde a relação sexo-imagem-capital foi promovida em escala global. Além disso, a própria imagem nacional, focalizada no desejo masculino, privilegiou a cidade carioca enquanto “*playground* sexual”, através de uma derivação disciplinar do espaço designado como “nacional”.

A penetração e o alcance da indústria cultural permitiu que os complexos midiáticos operacionalizassem todas essas economias do prazer simultaneamente, através de espaços distintos com temporalidades diferentes e na maioria das vezes sobrepostas. Foucault denominaria heterotopias esses espaços e lugares reais onde se justapõe

diferentes espaços que são incompatíveis em relação a eles mesmos, o que permite produzir alterações nas formas tradicionais de espacializar o poder. É importante ressaltar a diferenciação que Foucault faz do conceito de utopia e da ideia de heterotopia: a utopia diz respeito à expressão de um lugar irreal, já a heterotopia proporcionaria a junção destes dois lugares (um real e irreal) incorporados dentro do mesmo espaço simbólico.

A sensação é de algo que está presente e não está ao mesmo tempo, provocando certo desconforto porque se distancia do modo como foram estruturadas algumas normas. Um museu é um exemplo de espaço e tempo superpostos que produzem novas temporalidades e espaços. De modo que, ao sobrepor temporalidades as heterotopias suspendem as normas morais criando contra espaços. Preciado, usando o conceito de heterotopia de Foucault, criou o conceito de pornotopia e o caracterizou como:

*“(...) capacidad de establecer relaciones singulares entre espacio, sexualidad, placer y tecnología (audiovisual, bioquímica, etc.), alterando las convenciones sexuales o de género y produciendo la subjetividad sexual como un derivado de sus operaciones espaciales”*  
(PRECIADO, 2010, p. 120)

O poder, nos anos 70 e 80, foi espacializado através de diversas formas de se viver pornotopias como *“pornotopias de transición”* (idem, p. 121), para o autor essas seriam aquelas experiências geradas através de experiências turísticas, como uma viagem de lua de mel, ou o turismo sexual, por exemplo. Além disso, alguns produtos culturais como o Carnaval, e as praias cariocas poderiam ser *pornotopias de proliferación extensa* que são *“como un territorio con sus propios códigos, leyes y hábitos, como los barrios chinos, los canales de Ámsterdam, etc”* (ibidem). Ao operar a redefinição de imaginários nacionais através de pornotopias de transição e de proliferação extensa para produzir subjetividade sexual e de gênero através do universo visual que buscavam singularizar, os dispositivos de poder passaram a se instrumentalizar também como um pornonacionalismo.

Anne McClintock (op. cit, p. 517) afirma que os nacionalismos inventam nações que não existem. Elas são sistemas de representação aos quais se imaginam ter experiências compartilhadas. Ao mesmo tempo, há também práticas históricas onde produzem essa diferença que foi representada e inventada. O nacionalismo se torna formador de identidades coletivas, sempre marcadas por práticas que reproduzem papéis de gênero, por mais que muitas vezes as formulações teóricas “esqueçam” de lhe explorar. Apesar do investimento de ideários nacionais sobre a unidade, os nacionalismos implementam, portanto, a institucionalização da diferença de gênero. Através dos

homens, as mulheres muitas vezes foram indiretamente tornadas cidadãs, como partes dependentes das famílias no direito privado e público (op. cit p. 524).

Além do sistema de representação, o nacionalismo também funciona como uma arma para encobrir crimes. Alexandre Andrada (2019, on-line) revela que em 1970, a Comissão Internacional de Juristas, relacionada à ONU, denunciou o Brasil argumentando que a tortura havia sido ali transformada “arma política”. O relatório da comissão detalhava algumas formas de tortura e como aconteciam. O Papa Paulo VI igualmente se opôs a essas práticas do regime e discursou contra a barbárie adotada por elas na janela no Vaticano, em 1970. Como resposta, o então ditador-presidente Emílio Garrastazu Médici respondeu às críticas do religioso argumentado que aqueles que diziam tais coisas sobre o Brasil eram: “maus brasileiros, comunistas e subversivos” (idem).

Além de usar o discurso nacionalista como uma estratégia para se criar uma “cortina de fumaça” e fugir das responsabilidades políticas, os sentimentos nacionais também estavam presentes em campanhas oficiais do regime: “Brasil, ame-o ou deixe-o”, “Pra frente Brasil”, “O caneco é nosso”, etc. Existiu no período um nacionalismo “oficial” que era divulgado pelo Estado que encontravam nesses slogans suas linhas argumentativas para as propagandas institucionais. Muito apoiado na masculinidade viril e heroica do vencedor futebol brasileiro esse discurso oficial também gestava sua própria economia de gênero, pois paralelamente se munia de um sistema de signos, de produtos, de expressões e de sentidos.

Para um nacionalismo ser efetivo ele precisa de um sistema de mercadorias que lhes atribuam sentidos: hinos, bandeiras, símbolos. Anne MacClintock (idem) investiga que no século XIX a natureza das mercadorias era atribuída a uma temporalidade arcaica, uma vez que o progresso dependia da invenção contínua de imagens de tempos arcaicos para identificar o desenvolvimento nacional. Geralmente a representação do tempo era atribuída a uma divisão de gênero, no qual as mulheres figuravam como o princípio conservador da tradição. Enquanto os homens por outro lado, representavam o progresso e a modernidade nacional, o tempo nacional, portanto, deve ter relacionado a gênero.

No Brasil ditatorial dos anos 70, o sistema de signos produzidos pelo nacionalismo foi ampliado consideravelmente junto à indústria cultural. Como a ela cabia também a função de disseminar discursos sobre a integração nacional, as

manifestações sobre a identidade nacional operaram de diferentes maneiras. Havia uma brasilidade negociada pelos intelectuais e gestores que definiam através das políticas de cultura, de patrimônio e de memória. Nesses discursos, uma origem era resgatada através da redefinição da cultura nacional que majoritariamente utilizava a narrativa da mestiçagem de Freyre. As políticas de cultura assentadas no Plano Nacional de Cultura<sup>139</sup> orientavam uma série de instituições que atuavam na elaboração de uma identidade nacional, que ora se opunham e ora se aproximavam de uma série de políticas massificadoras que vinham junto à indústria cultural.

Se por um lado, caberia a uma pequena elite intelectual definir o que era o Brasil, por outro lado, a vitória do consumo, na disputa entre intelectuais “tradicionais” (que traduziam a ideia de identidade nacional) e os tecnocráticas (que pensavam no mercado) permitiu que um elaborado sistema de representação e comportamentos corresse transversalmente a essas políticas. Deste modo, havia no período um discurso “de mercado” que procurava de certa forma assimilar algumas estratégias retóricas oficiais, a fim de produzir signos e mercadorias incorporadas junto à indústria cultural.

Deste modo, o espírito nacionalista surgiu de um lado encabeçado pelo Estado<sup>140</sup> nas disputas entre ESG e ISEB como mostra Guita Debert (1986), mas havia também

---

<sup>139</sup> Dizia o Plano Nacional de Cultura: “A Política Nacional de Cultura procura compreender a cultura brasileira dentro de suas peculiaridades, notadamente as que decorrem do sincretismo alcançado no Brasil a partir das fontes principais de nossa civilização – a indígena, a europeia e a negra. (...) Uma política de cultura deve levar em consideração a ética do humanismo e o respeito à espontaneidade da criação popular. Justifica-se, assim, uma política de cultura como o conjunto de iniciativas governamentais coordenadas pela necessidade de ativar a criatividade, reduzida, distorcida e ameaçada pelos mecanismos de controle desencadeados através dos meios de comunicação de massa e pela racionalização da sociedade industrial (...). Uma pequena elite intelectual, política e econômica pode conduzir, durante algum tempo, o processo de desenvolvimento. Mas será impossível a permanência prolongada de tal situação. É preciso que todos se beneficiem dos resultados alcançados. E para esse feito é necessário que todos, igualmente, participem da cultura nacional. (...) a plenitude e a harmonia do desenvolvimento só podem ser atingidas com a elevação da qualidade dos agentes do processo que a integram (...) uma verdadeira política de cultura, isto é, a plena realização do homem brasileiro como pessoa (...) cultura não é apenas acumulação de conhecimento ou acréscimo de saber, mas é a plenitude da vida humana no seu meio (...). Deseja-se preservar a identidade e originalidade (da cultura) fundadas nos genuínos valores histórico-sociais e espirituais, donde decorre a feição peculiar do homem brasileiro (...) a sobrevivência de uma nação se enraíza na continuidade cultural e, portanto, cultura é o meio indispensável para fortalecer e consolidar a nacionalidade (...) A primeira ação deve ser de revelação do que constitui o âmago do homem brasileiro e o teor da sua vida. Antes de qualquer medida precisamos verificar a própria essência da nossa cultura”. Fonte: CURY, Cláudia. Políticas culturais no Brasil: subsídios para lembrar construções de brasilidade / Cláudia Engler Cury. – Campinas, SP : 2002.

<sup>140</sup> DEBERT, Guita. *A política do significado no início dos anos 60: o nacionalismo no Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) e na Escola Superior de Guerra*. Tese de Doutorado, FFLCH – USP. Departamento de Ciências Sociais, 1986. .

um “nacionalismo de mercado<sup>141</sup>” dirigido pela indústria cultural e empresas, que se alinhavam as ideias do Estado, disseminando imaginários através de signos, de produtos e de subprodutos. Da mesma forma que o nacionalismo “oficial”, essas mercadorias também eram atravessadas por uma economia de sexo, de gênero e de raça. Patrimonialismo foi o termo indicado por Weber no livro *Ensaio de Sociologia* de 1982, onde o autor define essa relação próxima entre público e privado. Para o autor, nessa concepção de poder as esferas pública e privada confundem-se e, muitas vezes, tornam-se quase indistintas. Raymundo Faoro (1998) mostra como aconteceu a formação dos primeiros grupos rurais no século XVI no Brasil, onde os latifúndios constituíam um núcleo de ação política. Nessa forma de governo, a autoridade local era gerenciada e policiada por senhores de terras. O poder local e o privado tiveram grande influência na formação do Brasil e permaneceram juntos na centralização política do Estado. Nos anos 70, não foi diferente do que Faoro indicou, uma vez que o Estado e a iniciativa privada fortaleciam seus laços e negociavam seus interesses e estratégias de consolidação do poder.

O Estado, como suas alianças econômicas e interesses corporativos se associava a grupos e instituições. Apesar dos diferentes discursos sobre identidade nacional nesse período, a indústria da cultura flexibilizava alguns papéis e usava a pornografia como linguagem. O *soft porn* invadia o cotidiano docemente sendo devorado pela indústria cultural, desde programas de auditório às revistas semanais de comportamento. Permitindo que ele fosse engolido diariamente e junto a diferentes produtos da indústria e experiências culturais que instauravam valores “nacionais”. O mesmo Estado que verticalizava o combate moral, a defesa da família e a censura, estruturalmente manipulava o espaço semiótico “nacional” (através das campanhas de turismo, por exemplo) negociando a heteronormatividade, tentando banir as sexualidades dissidentes e as expressões *queer* a fim de regular o que eram as condutas adequadas e visíveis no imaginário nacional.

---

<sup>141</sup> Usar o termo “nacionalismo de mercado” não pretende separar definitivamente o que é o nacionalismo produzido pelo Estado e aquele que é produzido pelo mercado. As relações entre Estado e mercado são muito próximas nesse período, portanto, uma coisa deve se relacionar a outra. Por outro lado, existem diferentes visões sobre como se comunicar o Brasil através do nacionalismo cultural. O uso da palavra “nacionalismo de mercado”, entre outras, busca acionar didaticamente essas diferenças que foram prioritariamente negociadas através da indústria cultural, mas de nenhuma maneira deixaram de corresponder aos anseios do Estado como foi sugerido no capítulo 2. Através da leitura de Renato Ortiz, o Estado passou a incorporar o consumo na formação cultural brasileira frente às tentativas dos intelectuais de reinventarem a tradição através de símbolos anteriores.

Assim, à medida que os dispositivos culturais aparelhavam o “nacionalismo de mercado” por meio da comercialização de subprodutos e signos que adotavam a “brasilidade” através de representações eróticas abastecidas de códigos normativos de gênero e de sexo, eles produziram uma forma de gestão pornonacional. Esses códigos de gênero eram influenciados pela pornografia e pelo biocapitalismo internacional, onde o corpo e sua função central junto à expansão do “*cinematic mode of production*” (BELLER, op. cit, pg. 01) crescia junto à força da indústria cultural.

Pornonacionalismo foi uma tecnologia de poder<sup>142</sup> presente na economia neoliberal dos anos 70, que buscou produzir, distribuir e comercializar imaginários “nacionais” através do consumo visual atravessado por regimes de produção de verdade, onde se acentuaram marcos de visibilidade<sup>143</sup> e apagamento de sexo, de gênero, de classe, de geração e de raça. O pornonacionalismo brasileiro dos anos 70 foi implementado através de um sistema de representação que se deslocou em diferentes temporalidades a fim de comercializar imaginários através de produtos, de signos, de subprodutos, de espaços, de experiências e de serviços, geralmente sobrepondo tempos (o passado e o presente), como forma de reconstruir “memórias nacionais” (POLLOCK, 1989, p. 10) e produzir subjetividade. Esses signos interferiram na territorialização e materialização de imaginários nacionais para reconfigurar sua economia de gênero, de sexo, de classe e de raça.

Um dos efeitos de poder oriundos do pornonacionalismo foi a regulação semiótica da cultura visual “nacional” e a sua comercialização local e global através de relações entre sexualidade, prazer, espaço e tecnologia (pornotopia). A principal ferramenta utilizada por ele, nos anos posteriores a 1964, foi o corpo. Através do tecnocorpo se

---

<sup>142</sup> Foucault fala a respeito das tecnologias aplicadas às relações de poder, e as maneiras pelas quais elas operam na transformação dos indivíduos em sujeitos disciplinados e normatizados. O conceito de Foucault sobre tecnologias de poder é utilizado como chave interpretativa para analisar as relações de poder, imbricadas em relações de saber. De modo que essas relações se efetivam em práticas sociais historicamente constituídas. Tecnologias de poder estão associadas às noções de produção de comportamentos e de gestão da massa populacional. Consequentemente têm seus registros relacionados aos estatutos da disciplina e do biopoder. M. Foucault. Estética, ética y hermenéutica: obras esenciales III. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1999.

<sup>143</sup> A visibilidade está associada à produção do olhar. O que é visível ou apagado é uma ferramenta sobre a qual o poder opera. O olhar é um elemento cerceador e administrador, uma vez que é simultaneamente cerceado e administrado. Ao mesmo tempo em que ele é também criador de inteligibilidade do real, visto que que está intimamente associado ao caráter produtor do poder. Este “produz realidade; produz campos de objetos e rituais de verdade. Fonte: TEIXEIRA, Fábio, CAMINHA, Iraquitã, LIMA NETO, Avelino. As funções do olhar em Foucault. Aurora: revista de arte, mídia e política, São Paulo, v.10, n.29, p. 108-126, jun.- set.2017.

negociaram as estratégias discursivas de visibilização de gênero, de raça, de sexo, de espaço e de tecnologia (tanto farmacológica quanto midiática). O novo corpo nacional pós-eugênico e *high tech*, divulgava perfeitamente o pornonacionalismo que encontrou uma forma de implementar um regime visual da sexualidade, colocando os homens como testemunhas de uma espacialização “nacional” do sexo heterossexual.

O biocapitalismo internacional chegava ao Brasil nos anos 60 e 70 junto às novas tecnologias de representação oriundas da potente indústria cultural. Porém, no centro dessa disputa figurava a remodelação do corpo nacional. Com a ampliação dos canais de comunicação os dispositivos culturais passaram a gerenciar o corpo feminino como principal ferramenta do consumo visual, onde extraía da aparência e da imagem a força de ação do capital (Beller, op. cit p.11). Com o fortalecimento dos canais de comunicação, o corpo passou agir na extração do trabalho alterando o consumo visual do prazer e permitindo que a sexualidade fosse o paradigma reestruturante da imagem.

As tecnologias de representação permitiram um giro no modo de produção do capital em direção a imagem que nos anos 60 e 70 acompanhavam a pornografia e a reconstrução corporal. Nesse momento no Brasil, a indústria que operava a imagem, se munia também de códigos sobre identidade nacional (já que era uma ditadura civil-militar). A centralidade do corpo nesse modo de produção colocou em disputa novos paradigmas visuais. Ele foi poeticamente capturado pela pornografia e pela fabricação bioestética, e igualmente se muniu de códigos de brasilidade. Essas representações sobre a identidade nacional elaboraram uma economia visual que capturava a cidade do Rio de Janeiro, onde figurava hegemonicamente um regime de visibilidade sobre heterossexualidade, prazer pornográfico, feminilidade *high tech* e tecnologia (midiática e farmacológica) que eram materializados através do consumo (signos, mercadorias, experiências e subprodutos) para serem subjetivados nos ritos e práticas cotidianas. Uma pornotopia inventada como nacional: um pornonacionalismo.

Assim, o tecnocorpo sinteticamente emergente se aliou a poética de integração nacional. Se a iniciativa privada e a indústria cultural se uniram na regulação biopolítica do corpo nacional, eles também passaram a administrar a imagem do Brasil local e globalmente. De modo que o próprio Brasil (imagem nacional projetada) se tornou dessa forma:

1. um produto (através das mercadorias associadas à brasilidade);

2. uma marca (uma vez que a comercialização dessas mercadorias tinha por intenção identificar os produtos e serviços de um “vendedor” específico, e simultaneamente diferenciá-lo da concorrência internacional) e finalmente;
3. uma empresa que comercializava biopolítica (no qual elegia através da potência biológica do corpo perfeito sua “natureza” enquanto raça e espécie).

O que implicou que não só as mercadorias deveriam promover o tecnocorpo nacional, mas permitiu que o Brasil enquanto marca funcionasse também como uma fábrica transnacional de comercialização da sexopolítica<sup>144</sup> nacional. Uma empresa sexual que negociava o avanço civilizacional da espécie brasileira através da bioestética, promovendo uma inter-relação entre corpo e a pornografia como produtos de interesse do público consumidor local e global. Isso permitia a produção, a distribuição, a precificação e a materialização da biopolítica nacional através do tecnocorpo. Junto à ampliação dos imaginários sobre o corpo nacional mediava-se também os novos ideais sobre brasilidade que eram produzidos e distribuídos em série. Como a identidade nacional foi acionada conjuntamente as empresas, o tecnocorpo foi privatizado com a intenção de ser comercializado massivamente.

Desta maneira, por meio dos canais de comunicação, se capilarizava um corpo altamente tecnológico, que havia apagado a gordura e os traços de envelhecimento, pois havia sido produzido no “mais sofisticado grau” de desenvolvimento do capital (biocapitalismo). Era bronzeado, pois havia eugenicamente fabricado uma nova “espécie” nacional que alternativamente criava novos registros de racialização e mestiçagem frente ao branqueamento e as incertezas morais que cercavam a miscigenação.

A fábrica sexopolítico nacional disseminou o tecnocorpo nacional (por meio da bunda) com tanta força e potência nas cartografias locais e globais que a consequência disso foi que inúmeras empresas privadas ao redor do mundo poderiam: fabricar, importar, exportar e rematerializar novos registros sobre a bunda nacional (que também eram registros sobre o Brasil).

---

<sup>144</sup> Sexopolítica é “uma das formas dominantes da ação biopolítica no capitalismo contemporâneo. Com ela, o sexo (os órgãos chamados “sexuais”, as práticas sexuais e também os códigos de masculinidade e de feminilidade, as identidades sexuais normais e desviantes) entra no cálculo do poder, fazendo dos discursos sobre o sexo e das tecnologias de normalização das identidades sexuais um agente de controle da vida”. PRECIADO, Paul Beatriz. Multidões queer: notas para uma política dos “anormais”. Rev. Estud. Fem. vol.19 n°. 1 Florianópolis Jan./Apr. 2011.

O Brasil servindo de laboratório sexual do neoliberalismo, implementava modelos biopolíticos que renegociavam a subjetivação de comportamentos e cuidados atravessados por sexo, por branquitude, por juventude e por classe. Nesse fluxo ininterrupto de representações que circulavam ao redor do mundo, era possível comercializar, nacionalizar imaginários e converter imagem em capital, biologia em tecnologias de representação e pornografia em heteronormatividade.

No cruzamento dessas linhas de produção de sentido que disseminavam fluxos de mensagens sobre o Brasil, as tecnológicas de reconstrução corporal nacionalizam a bunda e desterritorializam a identidade nacional. Assim, corporações e empreendedores individuais privatizaram a correção das formas, aplicaram métodos de corte e injeção de gordura, remodelaram biquínis, desenvolveram técnicas de retirada de pêlos ao redor do ânus, tecnologias de extração de celulites, cremes, cintas modeladoras e exercícios, se baseando em imaginários e verdades, que traduziam a bunda como um signo de uma “civilização das formas”, como cita Miriam Goldenberg (2007, p.19).

O interesse do público consumidor pela ficção do corpo brasileiro despertava a ampliação das tecnologias de fabricação cosmética para reprodução e materialização de representações e enunciados. Iniciativas privadas espalhadas pelo mundo poderiam vender e também recriar o *brazilian way of life*, rematerializando os anseios nacionais de converter espaço, prazer e tecnologias. Desse modo, ela inventava também novas técnicas e modalidades de correção cirúrgica<sup>145</sup>, associadas às tecnologias de representação da brasileira, como é exemplo a *brazilian butt lift*. Simultaneamente, se criavam diferentes produtos para a moda praia e sua poética biosintética que casava lycra com a pornografia. A bunda era o interpretante<sup>146</sup> perfeito para uma economia do sul do mundo que nacionalizava suas tecnologias de representação junto à farmacopornografia.

O consumo do corpo nacional poderia se materializar através de produtos e a forma mais fácil de fazer isso foi transformá-lo em um signo acessível, que traduzia rapidamente os modelos de verdade sobre o Brasil. A bunda, que remetia as fantasias

---

<sup>145</sup> Como veremos no capítulo 4, foi o cirurgião Ivo Pitanguy quem supostamente desde os anos 60, criava uma nova técnica de reconstrução corporal que tirava gordura de partes indesejadas e realocava nos glúteos, criando assim a *brazilian butt lift*.

<sup>146</sup> “O conceito de interpretante distinto do indivíduo que interpreta, está reservado ao hábito colectivo de interiorização de um signo ou do que ele significa.” SEIA, Carlos. Interpretante. E-Dicionário de Termos literários. Dezembro de 2009. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/interpretante/> Acesso dia 22/11/2019.

eróticas colônias e ao mesmo tempo significava o avanço civilizacional da espécie nacional, era o signo perfeito para traduzir os avanços eugênicos e mobilizar as obsessões sexo-coloniais (sobre racialização e hiperssexualidade). Apagando a negritude e simultaneamente, mantendo o apelo sexual, a bunda traduzia facilmente os anseios do poder que fabricava o pornonacionalismo enaltecendo a vida biológica nacional através do corpo perfeito.

Para funcionar como uma fábrica sexopolítica as relações entre Estado e mercado deveriam estar interconectadas. Foram exemplos, os empresários que possuíam relações de proximidade com o regime, atuando diretamente através de favorecimentos e relações de reciprocidade. Ou mesmo pequenas empresas que se beneficiavam, por exemplo, de incentivos fiscais e precisavam de certa forma enquadrar suas ações a partir das perspectivas elaboradas. O que permitiu que essas empresas captassem pontos de contato com o discurso nacional a fim de alinhar seus produtos e serviços ao pensamento do Estado. Junto a isso, existia também um nacionalismo cultural presente na sociedade brasileira que incorporava um ideário *anti-ianqui* (especialmente nas esquerdas), que também consumia signos, mercadorias, produtos culturais e narrativas convencionadas “brasileiras” para construir suas identidades individuais ou coletivas.

Deste modo, a empresa sexual brasileira “*made in Brazil*” poderia atuar sedutora e sorrateiramente em várias frentes, utilizando a bunda como um recurso visual interpretante do tecnocorpo. A bunda conseqüentemente dava sentido a diferentes imaginários que comercializavam o tecnocorpo, que se conectava às tecnologias midiáticas de representação. A grande capacidade mediadora da bunda enquanto signo de representações de raça, de corpo, de gênero, de beleza, de sexualidade e de nacionalidade, permitiram uma assimilação fácil de formas discursivas muitas vezes complexas. O uso constante da bunda junto a outros signos como o Carnaval, Ipanema, ou produtos de moda em geral acabaram criando uma enorme quantidade de novas correlações, dando origem a novas formas interpretativas (como corpo, pornografia, branquitude, beleza), e isso permitiu que ela também elaborasse sua própria economia simbólica, operando também como um significante para várias formas discursivas. A bunda passou a vender carros, bronzadores, cervejas, filmes fotográficos, televisores, etc.

Por isso, surgiram uma infinidade de produtos que derivam dela efetivamente como subprodutos e signos como a *Brazilian Wax*, o Carnaval, a tanga dos anos 70, ou

que também buscavam rematerializá-lá efetivamente como *Brazilian Butt Lift*. A continuidade e a alternância desses produtos que sempre se recriam e continuam usando a bunda enquanto significante permitiram que em diferentes tempos e rainhas do bumbum, ela permanecesse presente no sistema de representações brasileiro.

A bunda foi um elemento chave na fabricação de uma cultura de massa pornonacional, mediada pelos canais de comunicação por que permitiu reconhecer coletivamente a naturalização do pertencimento nacional através de um consumo midiático de uma cultura pop e pornográfica. Ela foi utilizada como signo da semi-nudez feminina, do erotismo e de uma suposta indiferença racial, codificados através de um sistema de representação preocupado com a manutenção da branquitude.

Portanto o corpo (e também a bunda), por onde se manifestava a nova economia de gênero, de raça e de sexo, encontrou nas praias da Zona Sul carioca a implementação ideal de estratégias unificadoras de imaginários nacionais. Se de um lado, Ipanema era o lugar onde se exercia um contra poder, dando forma à cultura desbunde através de manifestações de terrorismo anal e de gênero; por outro, o exercício do poder a transformou em uma máquina heterossexual, onde se representavam performances e estratégias de espacialização heteronormativas.

O pornonacionalismo manipulou a fantasia “democrática” da praia carioca num espaço popular global e comercializável, onde o solteiro (e o casado infiel) poderia usar dos seus privilégios de gênero e de representação no espaço público. O pornonacionalismo não foi senão uma tecnologia oriunda do capitalismo farmacopornográfico que reinterpreto os códigos de espaço, de raça, de sexo, de masculinidade e de feminilidade para inferir sobre o corpo normativo e o desviante, a fim de produzir uma regulação das identidades nacionais por meio do turismo e da iniciativa privada.

Esse paraíso tropical performatizado em identidades de gênero serviriam como modelos de comportamento que materializavam um estilo de vida brasileiro, transformando o homem e a mulher em consumidores da economia visual e seus subprodutos. O que estava em jogo nesse “*playground* sexual” era a transformação de qualquer homem estrangeiro ou brasileiro, em consumidor dessa brasilidade recheada de sexo fácil. Frente a essa visão, a narrativa de um estrangeiro que morava no Brasil apontava caminhos para entender como essa “transformação” em solteiro operava:

“(...) essa acolhida das pessoas faz com que a gente se sinta no Rio como se estivesse de pijamas e chinelo. Mas quando eu casei (*com uma brasileira*) não foi pra assumir a posição caseira. Foi por cansaço. Na verdade eu sou solteiro crônico e há 12 anos que minha mulher não me faz sentir casado”. (RIO SAMBA E CARNAVAL, nº2, 1973, notas minhas).

Dentro do aprendizado da brasilidade estava implícito o exercício de ser “solteiro”, muito próximo ao que disse Jorge Farhat, presidente em exercício da EMBRATUR: “o turismo é o lazer transformado em aprendizado da brasilidade<sup>147</sup>”. Aprender a brasilidade significava também performatizar modelos operadores de gênero e sexualidade. “Ser um solteiro carioca” era compreender as transformações próprias ao pornonacionalismo, ou seja, materializar-se em “menino do Rio” ou em um adulto heterossexual e disposto em teatralizar “eternos flertes”. “O risco de se tornar carioca”<sup>148</sup>, sugeria que a cultura brasileira era altamente assimilável, onde o aprendizado em viver o Brasil supunha a experiência do sexo e da teatralização de uma masculinidade hiperssexual. Nas palavras do então Presidente da EMBRATUR: “(...) da nossa parte a promoção do Brasil como atraente e excitante destino turístico, sendo uma atividade que desejamos continuidade, se deve também a um ato de solidariedade universal pela aproximação efetiva que enseja entre homens de todo o quadrante do mundo<sup>149</sup>”. A fabricação dessa masculinidade mítica deveria suportar a crise da heterossexualidade compulsória, que se expressava através das ameaças à autonomia sexual feminista.

O Brasil passou a comercializar sonhos, subprodutos e um sistema de signos que afetaram a organização da cidade e do país: os hábitos de consumo, a vida afetiva e a organização espacial. Dentro dessa economia semiótica múltiplos sistemas de registro do espaço e do tempo foram codificados de modos incompatíveis, evidenciando o caráter pornonacional do regime.

### ***3.9.1. As mercadorias, o tempo pornonacional e a memória***

O pornonacionalismo funcionou através de estratégias de representação de unidades de poder que muitas vezes não eram oriundas de um único espaço, mas

---

<sup>147</sup> Mensagem do Presidente da Empresa Brasileira de Turismo – EMBRATUR – Sr. Said Farhat, no 10º aniversário de criação da Empresa.

<sup>148</sup> Aqui faço referência ao texto da Figura 1.9, onde a imagem de uma garota sugere o “risco” da assimilação da cultura carioca-brasileira.

<sup>149</sup> Fala para a *Revista Hotel News*, ano XIV, nº 74, dezembro de 1975.

provenientes de modelos de representação difusos, que foram articulados para produzirem um sentido universal (pornonacional). A ideologia do Estado atravessada pelo consumo era marcada por um conjunto de signos que atuaram na produção do imaginário brasileiro a fim de produzirem memória nacional.

O conjunto dessas imagens, produtos e mercadorias divulgadas através de jornais, de revistas, de cinema e de televisão definiram as estratégias dessa economia visual. Essas imagens transmitidas por diferentes canais de comunicação constituíam pontos de referência inconscientes, em seus efeitos “subliminares” de identificação coletiva. Foram imagens de tal forma incorporadas em nosso imaginário coletivo, que eram atravessadas por uma série de visões e pensamentos divulgados como características próprias a brasilidade. Para que se configure, o pornonacionalismo deveria negociar um sistema de representação integrado de mercadorias que unificava diferentes temporalidades e espacialidades. Um pornonacionalismo estava em constante diálogo e atravessamentos de pornotopias.

Segundo Preciado (2010, p. 136), a espacialização do poder em um regime pornotópico depende de táticas de representação de espaços e tempos diferentes e muitas vezes sobrepostos. Essas temporalidades parecem incompatíveis porque fazem parte de um mesmo espaço que representa a sexualidade, o prazer e a tecnologia de modos diferentes, o que confere à pornotopia uma sensação de desencaixe.

Esse sistema múltiplo de registro, muitas vezes, poderia ser composto por um espaço bidimensional onde se recortavam partes do corpo junto à composição múltipla de cenários. O pornonacionalismo usou as diferentes temporalidades constituintes das pornotopias, a fim de elaborar um sentido para além dos sistemas de registro que utilizou. Se existem dois ou mais principais tempos que operavam simultaneamente (geralmente um arcaico outro moderno) nas pornotopias essa incoerência faz parte da espacialização do poder.

Já no pornonacionalismo, existiu outra temporalidade que se codificou e territorializou para além das representações e tempos, e essa temporalidade buscou unificar e criar memória nacional. Vejamos o exemplo: a propaganda exemplar abaixo (Figura 3.7) da marca Inega, o “jeans de Ipanema”, se operaram três temporalidades em três espacialidades que pretendiam dar significado a um mesmo lugar, supostamente Ipanema.



**Figura 3.7** – Propaganda Inega – Barriguinha e bundinhas alegres. RIO SAMBA E CARNAVAL, nº 3, 1974.

A primeira foi o tempo e o espaço primitivo no topo da imagem, representado pelo Carnaval. A mulher negra fantasiada se movimentando debaixo de um morro, significava a cultura do Carnaval, no qual revelava parte de uma tradição distante no tempo. Inega não representava essa mulher (negra) como consumidora, uma vez que ela usava uma fantasia tradicional de Carnaval e não vestia uma possível roupa comercializada pela marca. Ao mesmo tempo, sem mostrar o rosto ou a raça das personagens que usavam Inega, o corte entre ambas as imagens representava também uma separação temporal que servia para reafirmar a distância que também era racial.

Quando o texto afirmou “olha que cores mais lindas” (que era uma paródia a um verso da musica “Garota de Ipanema”) era como se houvesse um corte entre o tempo primitivo manifesto através da mulher negra e o tempo das calças Inega, que foram exibidas logo embaixo. A generalidade das cores apresentada pela frase era coerente a uma economia visual que buscava falar sobre as possíveis “morenidades”, indicando uma racialização que flertava com a negritude, onde na verdade era só fabricação de bronzado

pelas elites brancas. Assim, as calças jeans e a imagem de Ipanema representavam o tempo do “capital”, apolítico e com uma “indiferença racial”, já que priorizava as elites consumidoras e agentes do tecnocorpo como metáfora e signo do Brasil moderno.

O terceiro tempo e espaço era o pornonacional, onde conviviam todas as temporalidades e espacialidades de forma a significar Ipanema. A marca assinava como “o jeans de Ipanema”, o que indica que a proposta de marketing da empresa não era só vender o produto (jeans), mas também comercializar imaginários sobre Ipanema, que tinha uma função relevante enquanto signo narrativo do Brasil. A marca recortou a bunda como signo de Ipanema e a situou junto ao um tempo e espaço materializado. Junto a isso, a temporalidade primitiva do Carnaval pretendia denunciar a mesma espacialidade de Ipanema, porém, o Carnaval não pertencia ao mesmo universo simbólico da praia, há, portanto, uma tentativa de significar o tempo “tradicional” do Carnaval como parte do espaço de Ipanema, o que é uma sobreposição de significados. O Carnaval, por sua vez, era outro importante signo operador de significados sobre o Brasil, deste modo pautando duas espacialidades (Ipanema e Carnaval) reconhecidamente marcadas como símbolos nacionais. Deste modo, Inega criava um terceiro sentido que buscava reforçar memórias sobre o Brasil a partir de signos: Carnaval, Ipanema, cores, bunda e corpo.

Por isso, a marca tentou conduzir uma narrativa que estimulou a compreensão de uma “cultura” onde essas suas temporalidades e espacialidades conviviam como camadas de sentido sobrepostas, causando um estranhamento cognitivo e semiótico, próprio das pornotopias.

O pornonacionalismo, por sua vez, operou dando sentido a uma espacialização regional articulando o local e o nacional, comercializando mercadorias e imaginários a partir dessa relação. O que conferiria um estranhamento a imagem operava também como o seu significado, negociando visualidades sobre o Brasil que codifica Ipanema<sup>150</sup>, o Carnaval, as cores, a praia e as bundas produzindo sentido a partir do que aparentemente não tem. Então, mesmo que a pessoa nunca tenha ido a Ipanema, nem ao Carnaval carioca e tampouco saiba a relação disso com as bundas e calças jeans, a imagem buscou configurá-los e unificando-os.

---

<sup>150</sup> Vale lembrar que a revista Rio Samba e Carnaval era prioritariamente voltada para turistas, por isso era disseminada através de ações de divulgação com promotoras em aeroportos.

A ausência de informações mais precisas sobre o tempo e espaço (generalizado) dava abertura para que a espacialização do poder pudesse agir de maneira a configurar, mesmo que temporariamente, possíveis interpretações e sistemas simbólicos que territorializam uma economia de gênero, raça e classe através do corpo.

### ***3.9.2. Carnaval, a difusão global da pornografia à brasileira***

Um dos produtos mais celebrados do pornonacionalismo foi o Carnaval. Se algumas décadas antes o Carnaval era um ritual comum a várias sociedades, nos anos 70, o negócio do Carnaval brasileiro havia se expandido num comércio transnacional. A promoção do Carnaval prometia ao turista brasileiro ou estrangeiro muito prazer e diversão num ritual que celebrava a permissividade e era comercializado globalmente como um sinal da “democracia” brasileira.

A divulgação do Carnaval era garantida pela narrativa fundadora da mestiçagem que nos anos setenta incorporava a relação entre Estado e indústria cultural. A potente indústria cultural poderia armar o Carnaval com seu arsenal de signos e docemente reforçar os anseios “democráticos” presentes na de mestiçagem. A velha “personalidade” brasileira poderia encontrar no Carnaval um símbolo para a pluralidade de se viver a raça e o sexo e, da mesma forma, produzir novos elementos.

Mas, o Carnaval a essa altura era uma festa popular protagonizada pelas classes populares, majoritariamente negras. Enquanto o Brasil encontrava no tecnocorpo uma viabilidade para situá-lo junto ao desenvolvimento nacional, o Carnaval a “festa do povo”, deveria também se modernizar sem se tornar moderno uma vez que era aclamado como parte da cultura popular, tradicional e negra.

Assim, a indústria cultural tornava o Carnaval parte de sua economia do espetáculo, tornando-o fetichizado pelos olhos dos telespectadores que a partir de 1973, que poderiam ver a festa televisionada pela Rede Globo “em cores<sup>151</sup>”. Como naquela época ainda não existia o sambódromo do Rio de Janeiro, as várias escolas de samba

---

<sup>151</sup>CASTRO, Tell de. Há 40 anos o Carnaval durava 15 horas e tinha revezamento. <https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/televisao/ha-40-anos-carnaval-na-tv-durava-15-horas-e-tinha-revezamento-6621?cpid=txt> 2015. Acesso dia 14 de setembro de 2019.

desfilavam todas no mesmo dia na Avenida Presidente Antônio Carlos em um evento bastante longo.

A Rede Globo batizou a transmissão de “Carnaval colorido”, uma vez que a televisão “em cores” havia sido recentemente implementada no Brasil<sup>152</sup>. Como um produto do pornonacionalismo, a exibição do Carnaval colorido na televisão, passava a dar sentido a uma cultura que se propunha a ser democrática representada como expressão de “em todas as cores”. Viver a tradição através da tecnologia foi um modo de reorganizar imaginários, a fim de também universalizá-los como expressão genérica do povo brasileiro. Mais uma vez unindo nudez, alegria, êxtase e cores em economias visuais regionais, nacionais e globais.

A difusão televisiva do Carnaval dava uma projeção grandiosa à festa e a transformava numa plataforma real de difusão da pornografia. Não só a Avenida Presidente Antônio Carlos (onde o Carnaval aconteceu até 1984) era televisionada, a Rede Globo também exibia os concursos de fantasia do Hotel Glória e do Teatro Municipal do Rio e também do Clube Sírio Libanês.

A partir do início dos anos 80, a Revista Manchete batia recorde de vendas com a edição especial da festa. Na televisão não era diferente: além de transmitir o desfile das escolas de samba, a emissora fazia uma cobertura dos principais bailes de carnaval do Rio: Metropolitan, Monte Líbano e a Scala.

A transmissão dos concursos de fantasias posteriormente começou a ser televisionada pela rede Manchete. Um dos mais célebres era o Gala Gay: o mais famoso baile gay do país, produzia uma grande audiência para a emissora. Na entrada do baile, jornalistas entrevistavam geralmente *drag queens*, travestis e transexuais, aproveitando para abordar temas polêmicos e aprofundar os “*closes*” de câmeras. Num período em que a homofobia era predominante (como ainda é) o Gala Gay era um dos líderes de

---

<sup>152</sup> Em 1970, quando se fez a primeira transmissão de TV em cores no Brasil (Copa do Mundo do México, com o Brasil Tricampeão), pela EMBRATEL, em caráter experimental e fechado, para um público seletivo, iniciando uma nova divisão social entre os que podiam trocar seu velho aparelho pelo colorido e os que tiveram que manter a relíquia em preto-e-branco. Já ia então à larga o “milagre brasileiro”, e os jogos da Copa do Mundo do México, primeiro programa a ser exibido em cores no Brasil, foram também o primeiro conagração patriótico da raça feito pela TV. Em 19 de Fevereiro de 1972, foi realizada a primeira transmissão pública de TV em cores, com programação produzida no Brasil, a Festa da Uva, em Caxias do Sul. Fonte: Portal Nosso São Paulo

[https://www.nossosaopaulo.com.br/Reg\\_SP/Barra\\_Escolha/A\\_TVBrasileira.htm](https://www.nossosaopaulo.com.br/Reg_SP/Barra_Escolha/A_TVBrasileira.htm)

Acesso dia 14/09/2019.

audiência. As câmeras das emissoras não podiam entrar no baile, porém eram permitidas em outras festas, onde os “*closes*” também utilizavam da pornografia como linguagem e eram exibidos na televisão aberta, em rede nacional e sem censura. Por diversas vezes, a TV Manchete chegava à liderança ficando horas no ar mostrando as cenas mais polêmicas e constrangedoras que o baile carnavalesco produzia como mostra Fábio Marckezini (2018).

A televisão brasileira dava seus primeiros passos em direção à pornografia em tempo real. Os *realitys shows* só foram oficialmente implementados no final dos anos 90, mas a experiência do Carnaval muito antes disso, já mostrava para a televisão que a nudez e a sugestão do sexo em tempo real eram ferramentas de maior interesse do público.

O Carnaval se tornou em pouco tempo, um produto que incorporava brilhantemente a linguagem da indústria cultural: a pornografia. Desse modo, ele também se tornou uma festa do sexo. A narrativa mítica do Carnaval como formadora da cultura nacional, incluía o sexo como sua manifestação mais sedutora. Em pouco tempo, a memória nacional era reconstruída sob as bases do *soft porn* e o Brasil era deliciosamente devorado por fantasias neocoloniais racializadas.

O Carnaval era midiaticamente um produto perfeito para o pornonacionalismo, uma vez que divulgava a “alma humanística” nacional através das trocas sexuais, ao mesmo tempo em que reforçava uma cultura composta de mulheres semi-nuas, sexo disponível e estereotipação das expressões homossexuais. A aliança da ideologia nacional junto à economia de gênero hegemônica garantiu a manutenção da imagem brasileira no exterior como um paraíso do sexo fácil.

Mulheres nuas: essa era a busca incessante dos veículos de mídia. Eles queriam o melhor ângulo de biquíni, o corpo mais cobiçado, a bunda mais adulada, o seio mais despido. O tecnocorpo foi a plataforma de difusão da estética nacional mais capturada pelo Carnaval. A bunda surgiu, como um subproduto por excelência do Carnaval, talvez o mais famoso a ponto de se tornar um monumento que foi erguido sob os arcos da Apoteose.

As imagens da bunda, por exemplo, foram associadas quase que exclusivamente a estereótipos sobre as mulatas e o Carnaval, como se dele derivassem exclusivamente. Apesar do suporte histórico em que esse fato se baseia, a bunda não foi somente associada

a “mulata”. Apesar disso, o reforço midiático cooptou a mulata para esse lugar, muitas vezes sendo representada através da *Globeleza*<sup>153</sup>. Nua e casada com um importante designer alemão, a personagem era didaticamente vendida como um produto bem-sucedido da mestiçagem eugênica. A narrativa biográfica que circundava a personagem sugeria uma promessa de ascensão social, na qual o homem estrangeiro branco era a figura presente no universo das mulatas. Ele, por sua vez, era discursivamente encantado pela poética do samba e os domínios sedutores das fantasias e relações de poder coloniais.

O alcance narrativo da associação entre mulata e Carnaval era o mesmo que conferia raça e gênero à ideia de “natureza”. Um momento do país, onde se buscavam reinventar unidades nacionais para o serviço do neocolonialismo, a bunda da “mulata” se enquadrava como um reforço a estereótipos coloniais. Ao mesmo tempo, a mulata do pornonacionalismo não tinha o mesmo corpo<sup>154</sup> dos anos em que fora consagrada uma (anti)personagem da literatura. Ela teve que se tornar uma mulata “padrão exportação” para tomar parte do espaço televisivo e midiático onde ela aparecia geralmente exercendo atividades subalternas, lembrando a herança escravista nunca superada.

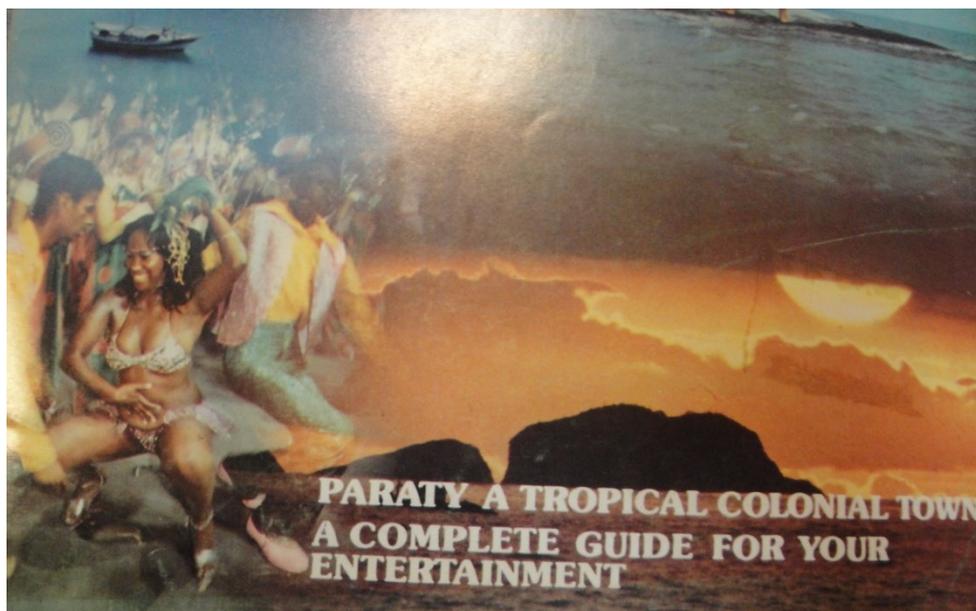
A gigantesca indústria cultural e seus tentáculos de operacionalização da mensagem puderam disseminar imagens, sons, experiências sinestésicas, euforia, cores, corpos e fantasias. A mensagem era de que os usos dos espaços e a experiência de “pular Carnaval” poderia (mesmo que temporariamente) alterar as convenções tradicionais de sexo e de gênero, produzindo subjetividade derivada dessa espacialização e experimentação do ritual. O pornonacionalismo se apropriou dessa leitura e de outras camadas discursivas produzidas historicamente, convergindo-as em uma narrativa que as sincronizava.

A fim de construir parte da memória nacional, os sistemas de signos que circularam a respeito do Carnaval operaram em vários tempos. Deste modo, a divulgação do Carnaval enquanto produto nacional acionou um tempo arcaico, que era imemorable e tradicional, como visto na Figura 3.8, onde pretendia reinventar uma tradição nacional.

---

<sup>153</sup> A mulata *Globeleza* era uma dançarina que aparecia nas vinhetas de Carnaval da rede Globo, nua com o corpo pintado e purpurinado, sambando e sorrindo. A atriz e dançarina Valéria Valença foi a mulata *Globeleza* mais famosa e representou durante muito tempo o estereótipo da mulata. Essa personagem foi durante muitos anos um ícone do Carnaval televisivo, mas foi recentemente tirada do ar, em função da luta política dos movimentos de feminismos negros que questionavam a necessidade da representação.

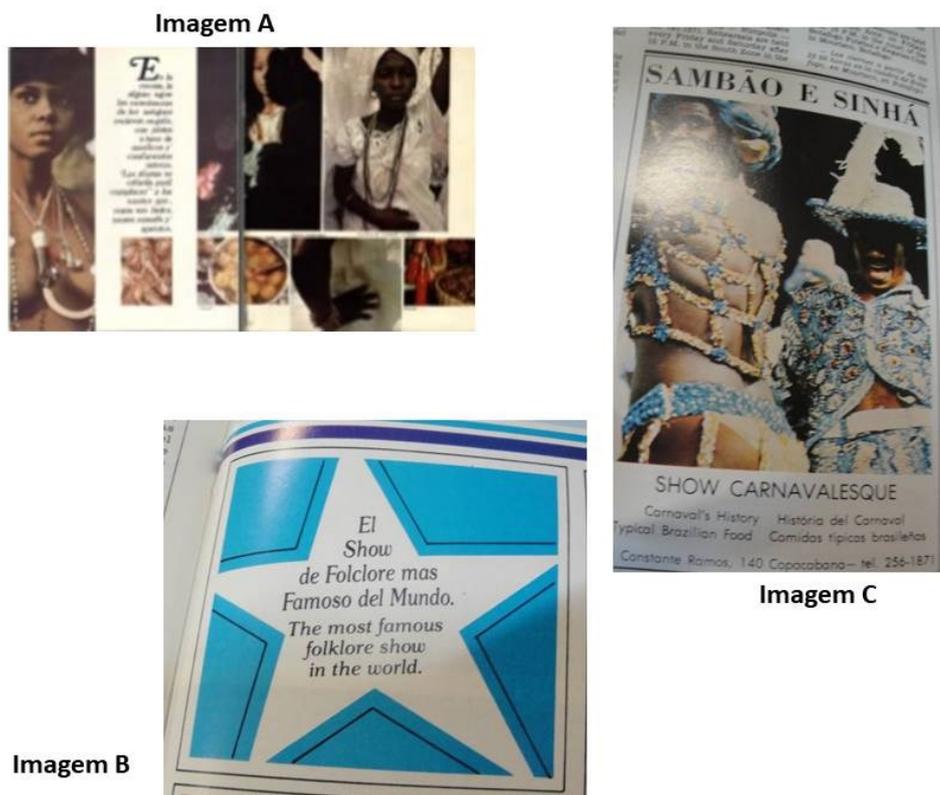
<sup>154</sup> Para essa discussão haverá um maior aprofundamento no capítulo 4.



**Figura 3.8** – Carnaval associado há um tempo e a um espaço colonial. Fonte: *TRAVEL LEISURE*, Abril, 1976.

O tempo primitivo foi reforçado por uma visão orientada no resgate de uma “cultura popular”, ou seja, parte de manifestações tradicionais que fundaram a sociedade brasileira. Nesse sentido, o Carnaval teve a função simbólica de ser uma matriz operadora da vida social brasileira sobre a qual se estendem e articulam ramificações e subprodutos. A economia visual do Carnaval sem dúvida projetou o corpo nacional, a bunda, a mestiçagem e certamente possibilitou produzir imaginários. Ao mesmo tempo, a modernização foi expressa através da tecnologia que circundava sua transmissão midiática presente nos carros, alegorias, investimentos e corpos (fabricados pela indústria dos fármacos e mídias). A profissionalização do Carnaval como um produto nacional passava a ser implementada à medida que expandia o seu alcance através de um público televisivo.

Como vemos na imagem abaixo (Figura 3.8 e 3.9 A, B e C) havia um esforço em reproduzir um tempo primitivo ou utópico. A imagem A, por exemplo, reinventa imagens antigas (associadas a escravidão) para recriar a história do Carnaval brasileiro. O caráter popular do Carnaval foi caracterizado como temporalmente distante da economia das “garotas de Ipanema”, enquanto nessas imagens a tecnologia e o consumo compõem as representações (prioritariamente compostas por mulheres brancas e bronzeadas).



**Figura 3.9** – A temporalidade das imagens reforça um tempo passado. Na imagem A, as imagens procuram recriar o universo da escravidão para falar sobre o Carnaval. Na imagem B, a categoria folclore é usada para referir-se ao Carnaval – “*The most famous folklore show in the world*”, como um ritual associado a um passado imaginado. NA imagem C- Se apresenta a relação entre negritude, cultura popular e as sinhas, ou seja as branquitudes e as elites nacionais. Fonte: Imagem A - RIO SAMBA E CARNAVAL nº2, 1973, Imagem B. RIO SERVICE, nº 2 fevereiro de 1984. Imagem C. RIO SERVICE, nº1 novembro de 1983.

A proposital distância histórica buscava remeter a um passado superado, majoritariamente definido por mulheres e homens negros. A ideia de cultura popular residia na autonomia das manifestações e na ausência de contaminação ou mercantilização com a cultura hegemônica. Porém, a cultura hegemônica (nacional) usava o Carnaval como uma manifestação da cultura popular para muitas vezes direcioná-lo como mediador entre a tradição e a modernidade, ou seja, folclore (BALIBAR, 2002) como se observa no texto presente na Figura 3.9B. O folclore é esse elo ambíguo entre tradição e modernidade. Associá-lo a modernidade ao passado, ou como parte da “alma” nacional são apropriações discursivas que em geral se ocupa de formatá-lo de acordo com disputas de poder e saber próprias de cada período.

Ao mesmo tempo em que o Carnaval era representado através de um tempo primitivo, a tecnologia de difusão televisiva e o alto investimento em carros, em alegorias

e em fantasias abriram espaço para que ele se situasse simultaneamente no mercado liberal como um produto espetacular e fetichista. Dessa forma, o Carnaval passou a se situar em um espaço-tempo que valorou uma “raiz” tradicional da cultura brasileira e a realocou sobreposta a tecnologia, carros, equipamentos de sons, capital e corpos. Esses geralmente representados *seminus* transfundiam a temporalidade nacional em diálogo com o *soft porn*, figurando uma continuidade em relação à economia visual Ipanemense.

O Carnaval reiterou o fetichismo colonial e o exotismo da tradição popular e ao mesmo tempo, se transformou em capital e consumo. Tal como um produto importante para o pornonacionalismo, ele passou a independe da sazonalidade da festa e se projetou em shows e espetáculos privados que circularam fora dos espaços convencionais como as escolas de samba e os desfiles de Carnaval.

Assim, materializou o Brasil através do fetichismo colonial que racializou e sexualizou as mulheres negras transformando-as em mulatas sedutoras através do corpo. As corporalidades deveriam traduzir imaginários nacionais, construindo uma linha coerente às garotas de Ipanema. Desta maneira, teriam que estar em ressonância estética à economia de consumo, mesmo sendo majoritariamente invisibilizadas por ela. As mulheres negras, com pouca ou quase nenhuma representação no consumo visual, mesmo assim poderiam vislumbrar na “mulata sensual” uma possibilidade de referência estética, ainda que bastante limitada.

No pornonacionalismo o Carnaval figurou como um dos emblemas simbólicos pelos quais a relação sexo-espaço-imagem se estabeleceu. Quase sempre se remetendo ao passado ou como mediador entre passado e presente, recriando a memória nacional com base na economia do espetáculo e da tradição. O pornonacionalismo modernizou o Carnaval, sem nunca torná-lo suficientemente moderno.

### ***3.9.3. Comercialização e linguagem do pornonacionalismo***

Os subprodutos e mercadorias derivadas do pornonacionalismo procuraram transformar homens e mulheres em consumidores e se rematerializar em outros territórios locais-globais. Por isso, ele só poderia existir em função das tecnologias e das indústrias culturais que materializam estilos de vida.

Como mostra Ella Shohat e Robert Stam (op. cit), em termos estéticos essa colagem aleatória de imagens e de tempos, ou “*surrealist enumeration*” (idem, p.53), provoca uma mistura sincrética, radicalmente descentrada de um contexto social criando o que se chama de estética do lixo, “*garbage aesthetics*” (ibidem, p.51). Por isso, a hibridez das imagens, tempos e espaços bricolados usavam como linguagem, a estética do lixo. Além de uma mistura aleatória de lugares e temporalidades, a estética do lixo operacionalizava também releituras. Nela, se ressignificavam elementos sem valor social, ofensivos, marginalizados e desprezados, transformando-os numa narrativa legítima:

*“(...) as a diasporized, heterotropic site, the point of promiscuous mingling of rich and poor, center and periphery, the industrial and the artisanal, the organic and the inorganic, the national and the international, the local and the global: as a mixed syncretic, radically decentred social text, garbage provides and ideal postmodern and postcolonial metaphor...garbage exemplifies what David Harveh calls the “time space compression” typical of the accelation produced by contemporary technologies”.* (SHOHAT, STAM, op. cit. p.53)

Como consequência dessa relação entre tempos e ideias muitas vezes opostas, a estética do lixo se tornou sincreticamente misturada. Por isso, ela era a linguagem unificadora do pornonacionalismo. Através dessa hibridez, os dispositivos culturais também puderam expressar uma das ideias centrais para o fortalecimento de imaginários sobre o Brasil, como esse sintetizado na frase<sup>155</sup>: “adesão ao mundo moderno e devoção ao mundo remoto”, contrapondo dualidades não dialogáveis e redimensionando imaginários já estabelecidos.

Essas visualidades imaginadas e sobrepostas acabam por fortalecer a ideia de democracia, uma vez que sincronizaram experiências, tempos e imagens muito diversas em um discurso que procurava ressignificar sexo e espaço nacional. Por outro lado, existiu um tipo de negociação ao usar a estética do lixo como linguagem pornonacional.

Usar o que é descartado, feio, pobre e desprezível como referência visual era oposto esteticamente ao que privilegiam as cartografias globais do norte que priorizam o belo, o elevado e o harmônico. O senso de marginalização capturado pela estética do lixo era também uma ironia à posição de subalternidade atribuída ao Brasil, pela imposição neocolonial aplicada pelo capitalismo transnacional, que tornou possível o país reciclar e ressignificar a cultura dominante.

---

<sup>155</sup> Frase presente na fala de Said Farhat. Fonte: Fundamentos da política Nacional de Turismo. Palestra de Said Farhat na Federação das Associações de Comércio de São Paulo, 12, out, 1976.

Para os autores, essa reapropriação estética usou simbolicamente o “baixo corporal” sinalizando o retorno daquilo que foi reprimido. Assim, a bunda, muitas vezes associada à impureza, poderia se erguer simbolizando uma economia que antropofagicamente impunha seus significados e estéticas. Ao mesmo tempo em que a estética do lixo refletiu o prestígio, a saúde e o status social ela evidenciou a capacidade social e individual de descartar mercadorias, produzindo lixo, como mostram os autores.

O pornonacionalismo usou amplamente a estética do lixo para fabricar a cultura visual brasileira. Uma das expressões mais conhecidas da estética pornolixo foram os filmes de pornochanchada com baixo orçamento e roteiros de qualidade duvidosa. O movimento udigrudi<sup>156</sup> de cineastas na década de 60, que circulavam em São Paulo num bairro conhecido como “boca do lixo” captou esse senso de marginalidade e escárnio. Mas não somente em filmes a estética do lixo se fez presente, como também em comerciais de televisão, propagandas, revistas e manuais de cuidados de saúde, como mostra Ella Shohat e Stam (op. cit. p.54).

Os dispositivos culturais produziram linguagem fabricada sobre uma estética de brasilidade-lixo, promovendo falsamente uma “natureza” nacional artificialmente modelada na hibridez do pornonacionalismo. Assim, elas puderam distribuir (através dos canais da sua extensa indústria cultural), espacializar (tornando o regional-nacional) e comercializar produtos (dialogando com a economia do sexo-capitalismo) e imaginários através de uma cultura visual. O Carnaval, a pornochanchada, a tanga, a bunda como signo do Brasil e a sua materialização (*brazilian butt lift*) puderam surgir como produtos do pornonacionalismo.

As elites nacionais quando descartam seu lixo, podem depositá-los sobre terrenos em lugares pobres das cidades, ou aterrjá-los próximos a rodovias e favelas. Podem também reciclar sua própria gordura, recriando corpos e produzindo masculinidades e feminilidades através de cirurgias plásticas, procedimentos estéticos e lipoesculturas. Como consequência ao pornonacionalismo foi possível a subjetivação de corpos nacionais em economias mundiais, que tornaram a mulher brasileira protagonista do

---

<sup>156</sup> Udigrudi é movimento cujo nome faz uma paródia ao underground internacional, seus posicionamentos revelam pontos de vista próprios da contra cultura. O cinema nacional da década de 70, o movimento udigrudi podia ser entre outros, representado pelos cineastas que faziam produções artísticas e vieram da Boca do Lixo, região central de São Paulo.

“corpo mais desenvolvido do mundo<sup>157</sup>”. Assim, a comercialização de um tipo de corpo pelo pornonacionalismo permitiu que posteriormente se redefinisse os padrões nacionais de beleza, de gênero, de classe e de raça eugenicamente fabricando cirurgias corretoras e tornando abjeta a gordura, a velhice e a negritude. O pornonacionalismo conseguiu através do hibridismo da estética do lixo, antropofagicamente rematerializar a bunda feminina nas economias mundiais e ao mesmo tempo implementar uma cultura visual através de economia de gênero conservadora e vertical.

O pornonacionalismo reinventou uma cultura visual brasileira através de uma reelaboração da erótica nacional através de personagens, de enredos e de discursos que acentuaram estereótipos sobre a beleza e o corpo. O tecnocorpo e sua função biopolítica implementou um sistema de normalização de comportamentos sobre auto cuidado e regulação “biológica”. O controle da “espécie nacional” dependia de políticas públicas e práticas sociais e históricas para ser regulamentado. A bunda para se tornar interpretante do corpo nacional (e da soberania) precisou de uma série de estratégias de representação, de políticas e de práticas sociais que manipulavam também o comportamento em relação a ela. Se a cultura brasileira foi ficcionada como uma “cultura do corpo” foi porque o corpo teve uma função reguladora importante no que se imagina sobre ela.

A preocupação em trazer melhorias ao “corpo” nacional veio desde os tempos da eugenia. A medicina aliada a produção do conhecimento interviu diretamente na ideia do corpo nacional e de soberania. Diferentemente do que pode parecer, a eugenia não é um paradigma superado, ela se prolongou em outras formas e estratégias discursivas para tomar forma e atuar sobre a regulação do corpo nacional. Se no século XIX, a bunda servia como uma característica física que demarcava raça, subdesenvolvimento biológico e sexualidade, nos anos 70, o estatuto de “civildade” que ganhou implicava uma série de mudanças epistemológicas e disputas de poder e saber que lhe atravessaram ao longo do tempo, produzindo novos sentidos, armas e tecnologias para produzir subjetividade.

O pornonacionalismo e sua função na produção de verdades projetaram o alcance e a penetração da “cultura do corpo”, manipulando a ideia de soberania nacional através da função biopolítica do corpo. Sem o pornonacionalismo, a cultura do corpo talvez não tivesse tanta força no Brasil, uma vez ele capturou as tecnologias de representação

---

<sup>157</sup> Propaganda da empresa área Avianca, veiculada na Revista *Travel Leisure* novembro de 1974.

mediáticas e mercadológicas para executar uma série de disciplinamentos biopolíticos de cuidado e comportamentos em relação ao corpo nacional.

A bunda pode ser representada como um signo fabricado e materializado da cultura brasileira dos anos 70 e 80, não só em porque se tornou um produto importante nos mercados globais, mas porque também teve um papel relevante como significante dessa cultura. A relação entre bunda, beleza, erótica e civilização como um modelo de corpo nacional soberano não é uma relação dada, mas uma relação construída historicamente. A relação entre bunda e um modelo hegemônico de beleza brasileira e as transformações em relação ao sentido que ela foi adquirindo é o tema do próximo capítulo (quatro). O que nos leva a entender um pouco mais da sua relação com a produção do saber e poder entre raça, eugenia e cultura do corpo.

## CAPÍTULO QUATRO

### A BUNDA E A FABRICAÇÃO DA “NATUREZA” NACIONAL: RAÇA, EUGENIA, CULTURA DO CORPO E TECNOBUNDA

#### 4.1. A reconceituação da bunda nacional

A virada que a cinematização provocou na vida humana permitiu que existisse a tecnização do corpo transformando-o em meio de comunicação de modo que é central entender como o corpo (e semioticamente a bunda no Brasil) passou a produzir sentidos culturais, comunicando as relações produzidas entre espaço, visualidades e as dinâmicas de consumo. Essa mudança no modo de produção influenciado pela imagem acionou a gestão política e técnica do corpo, do gênero e da sexualidade: a farmacopornografia.

O surgimento desse regime do capital, global e midiático de controle biomecular e semiótico técnico (PRECIADO, 2008, p. 21) emergiu munindo o corpo como sua principal linha de força. Nele, o biocapitalismo implantou suas mudanças estruturais de nanocontrole da subjetividade através de hormônios, de fármacos e de próteses, permitindo fabricar novos sujeitos biopornográficos para que competissem num regime de “cooperação masturbatória global” (idem, p. 35).

O novo dispositivo farmacopornográfico dependia da consolidação e expansão da indústria cultural, uma vez que nesse regime a subjetivação do poder acontecia através de um circuito visual que transformava discursos e signos. A implementação desse regime de poder produziu um novo olhar e uma nova semântica sobre a bunda que regulava a sua estrutura perceptiva.

Com a capilarização da informação midiática, o consumo podia criar condições para rodear a vida cotidiana de signos e objetos semióticos-políticos que modelavam as identidades de grupos urbanos. No Brasil, a implementação do regime farmacopornográfico aconteceu junto às forças semióticas e aparatos técnicos provenientes da indústria cultural, que era conduzida pelo Estado junto às forças de mercado numa política de integração nacional. A ideia de unidade nacional percorreu o conglomerado midiático-turístico e incorporou novos paradigmas sobre a brasilidade.

Desta maneira, o corpo que conduzia as novas mudanças oriundas da relação entre imagem, espaço, prazer, tecnologia e capital era também mediador do poder que fabricava ideais sobre a brasilidade.

A relação entre imagem, prazer, espaço, tecnologia (pornotopia) e identidade nacional foi subjetivada através do corpo, dando forma a uma tecnologia de poder chamada pornonacionalismo. O pornonacionalismo brasileiro nacionalizou as tecnologias de fabricação do corpo e seus paradigmas visuais de beleza *fitness*, alterando as estruturas perceptivas que o subjetivavam. De modo que a “corpolatria” pôde ser consolidada junto à centralidade que o corpo teve no cruzamento entre biocapitalismo e integração nacional.

Como consequência, se criou uma brasilidade bioestética cujo signo perfeito era a bunda remodelada pela farmacopornografia. Associada ora a mulata, ora a carioca, ou a ambas simultaneamente, a disputa visual pela legitimidade narrativa da bunda serviu através da indústria cultura para disseminar aspectos sobre a raça, o sexo e a beleza. Desta forma, paralelamente aos meninos do Rio e as garotas de Ipanema existiu ainda outro personagem que foi capturado pelo pornonacionalismo: a mulata<sup>158</sup> dos anos 30, inventada por Gilberto Freyre em *Casa Grande & Senzala*, José Lins do Rego, em *Menino de Engenho*, Jorge Amado e tantos outros autores e livros.

A bunda (operando a negritude e/ou a branquitude, o sexo biológico e o gênero) adquiriu significados diferentes junto a paradigmas, a saberes cientificamente guiados e a projetos políticos que regularam o corpo nacional. Enquanto no século XVIII e XIX, a bunda sugeria ser um dos códigos operadores da negritude implicando uma associação entre animalidade e hiperssexualidade (ou seu oposto), a bunda do século XX encontra na eugenia e nos padrões de branquitude uma nova regulação sexopolítica do corpo nacional.

Dentro das disputas que atravessaram o corpo existiram estruturas científicas, políticas públicas (como a implementação da Educação Física) e sistemas simbólicos que

---

<sup>158</sup> Vale lembrar que existem duas teorias de origem para a palavra “mulata” ou “mulato”. Na primeira leitura o termo “mulata” usa o prefixo de mula (*mulus*, em latim). A mula é o progênito do cruzamento do cavalo com a jumenta ou do jumento com a égua. Essa analogia que animaliza pessoas negras teve origem no século XVI, teria surgido o termo “mulato”, que remete à ideia de “híbrido” (descendente de pessoas brancas e negras). Na segunda leitura o termo viria do latim: “A palavra mulata poderia ter se originado do termo árabe *muwallad* (mestiço de árabe com ‘não árabe’), como mostra Lita Chastan no livro, *Porque América?* CHASTAN, Lita. *Porque América?* Editora do Escritor, Rio de Janeiro. 1974.

legitimaram modelos de normalidade e de aparência. A associação entre bunda e beleza nacional permitiu que a indústria capturasse a necessidade de manutenção da aparência e criasse uma série de regras e mercadorias. Sobretudo porque esses enunciados e práticas sociais a inscreveram como parte da “natureza” brasileira. Os dispositivos de poder e saber figuraram seus discursos em diferentes momentos históricos, portanto, a compreensão dos pontos de virada sobre seus significados pretende colocar uma luz sobre as mudanças sobre as quais a bunda brasileira foi discursivamente utilizada por regimes políticos.

#### ***4.1.1. A materialização da mulata no pornonacionalismo pós-64***

O ano era 1972 quando o produtor-celebridade Abelardo Figueiredo foi realizador de inúmeros shows e musicais como o “Skindô”, “São Paulo Night Andei” e o “Stravaganza”. Ele havia inaugurado, na casa de shows Canecão no Rio de Janeiro, a sua mais nova produção: *Brazil Export* (PENNA, on-line, p. 02). Abelardo já era um produtor muito reconhecido e pertencia a um circuito seletivo de produtores (Walter Pinto, Carlos Machado e Chianca de Garcia,) que aperfeiçoaram a cena do entretenimento no país na segunda metade do século XX (idem).

O show *Brazil Export* foi um dos projetos mais ousados do produtor. O show tinha como temática os pontos turísticos do Rio de Janeiro. E apesar de não conseguir levar o espetáculo de 1972 para Las Vegas (como era de seu interesse), no ano seguinte, conseguiu colocar o show numa feira promovida por Caio de Alcântara Machado com o mesmo nome “*Brazil Export*” em 1973 em Bruxelas, na Bélgica, com apoio da EMBRATUR. Essa feira, a princípio, não tinha nenhuma relação com a proposta de show de Abelardo Figueiredo, mas o negócio acabou por utilizar uma temática semelhante: a promoção e comercialização da “brasilidade no exterior” (cada qual a sua maneira).

Nos anos posteriores a 1964, no Brasil houve um acentuado investimento na divulgação da cultura, permitindo a ampliação de casas de shows no centro cultural do país. O Canecão foi um deles, inaugurado em 1967 no Rio de Janeiro. Além das

apresentações de Figueiredo, havia também as performances de Oswaldo Sargentelli<sup>159</sup> como a Sucata (1970) e o Ôba Ôba (1973) que exportavam o Brasil do show de mulatas e estereótipos sobre o Rio de Janeiro.

O pornonacionalismo vendia diferentes produtos, serviços e experiências que reconfiguravam a nova alma nacional, muitas vezes se reapropriando de antigos imaginários nacionais. A mulata era um deles. Mas, antes de tornar a representação da mulata pornonacionalizada uma experiência, o consumo visual operacionalizou a exclusão da mulher negra através de suas raízes midiáticas. Um exemplo desse apagamento foi o trabalho de Alceu Penna, figurista do espetáculo *Brazil Export*. Até as décadas de 1960 e 1970, a mulata não era retratada nas ilustrações e figurinos de Alceu Penna<sup>160</sup>, tanto no que se refere ao seu trabalho na revista *Cruzeiro* ou para espetáculos, como era o caso do *Brazil Export*.

Segundo mostra Gabriela Penna (idem, p. 11) as figuras das baianas, por exemplo, que eram amplamente utilizadas na sua obra, foram transformadas em moças brancas da elite. A partir da reintegração do paradigma da mestiçagem pelo nacionalismo cultural no pós-64 Alceu Penna passou a também incorporar a mulher negra (mulata) em seus desenhos. Entretanto, o ideal de beleza branco era o preferencial para desenhar seus figurinos na série de show do *Brazil Export*. O figurino de Elza Soares e a da mulata baiana para o *Brazil Export* de 1972 revelavam um fenótipo bem distante aos que correspondiam as representações sobre a mulata brasileira: “nariz arrebicado e afilado, um corpo longilíneo – braços, pernas e tronco alongados como de manequins

<sup>159</sup> Oswaldo Sargentelli (1923-2002) foi locutor de rádio do fim da década de 1940. Posteriormente trabalhou na TV TUPI apresentando os programas “O preto no branco” e “Advogado do Diabo”, onde se envolveu em uma série de polêmicas. Em 1964, foi proibido pelos militares de dar continuidade ao programa. Foi então trabalhar com as mulatas, se dizendo um “mulatólogo”. Abriu a casa de espetáculos “Sambão”, em Copacabana, em 1969. Em 1970, inaugurou a “Sucata” e, em 1973, o “Oba-Oba”, todas voltadas para o samba e o show de mulatas. Fonte: <http://biografias.netsaber.com.br/biografia-4597/biografia-de-oswaldo-sargentelli> Acesso dia 06/07/2019.

<sup>160</sup> Alceu de Paula Penna (1915-1980), aos 17 anos, mudou-se para o Rio de Janeiro para estudar arquitetura na Escola de Belas Artes e passou a visitar jornais e revistas visando promover e comercializar seus desenhos. Logo, passou a criar ilustrações para vários jornais, dentre as quais o suplemento infantil de *O Jornal* (1919-1974) e *O Globo Juvenil* (1937-1954). Ainda nos anos 1930, começou também a criar capas e ilustrações para *O Cruzeiro* (1928-1975). Ele atuou em diferentes áreas da moda, figurino e *design*: “1) elaborou ilustrações para capas de revistas (*O Cruzeiro*, *A Cigarra* e *Tricô Crochê*), quadrinhos, livros, capas de discos infantis (série Disquinho, dirigida por Braguinha), embalagens e publicidade (Cigarros Souza Cruz, Melhoral, Biotônico Fontoura, entre outros); 2) criou cenários e figurinos para *shows*, cassinos, teatro, cinema e televisão; 3) desenhou fantasias para escola de samba; estamparia para a indústria têxtil e coleções de moda (Rhodia e Ducal). Por isso, pode ser considerado um artista gráfico versátil.” BONADIO, Maria Claudia, GUIMARÃES, Maria Eduarda. Alceu Penna e a construção de um estilo Brasileiro: modas e figurinos. *Horiz. antropol.* vol.16 no.33 Porto Alegre June 2010.

estrangeiras” (idem). Opondo-se a negritude de Elza Soares, Penna desenhou seus cabelos lisos e a pele branca.

A indústria e os veículos de comunicação gerenciavam uma cultura da branquitude cuja estratégia era simplesmente abolir a mulher negra de pele retinta. A imagem da mulata, por sua vez, poderia ser comercializada pela indústria da cultura, uma vez que aderisse a pornografia como mecanismo operador da imagem.

O pornonacionalismo e suas estratégias de redefinição da cultura visual brasileira incluiu a mulata como um estereótipo também consumível. Mas, diferente das garotas de Ipanema que eram complementares aos meninos do Rio, a mulata enquanto representação não foi inventada paralelamente a vida dos jovens meninos brancos das elites nacionais. Elas também ocuparam parte desse imaginário sexual da época assim como as garotas brancas das elites nacionais. A grande diferença entre a mulata e a garota de Ipanema (além das hierarquias de classe e raça) era que as mulatas eram personagens consumíveis eroticamente e não consumidoras do universo que as consumiam. O sistema de representação midiático não gerenciou suas imagens e propagandas para atender às demandas das populações negras, tampouco as representou como compradoras.

O que tornava os arquétipos do menino do Rio e da garota de Ipanema possíveis era a sua relação imediata com o consumo, que figurava em ambos os personagens em representações reais de um público consumidor branco e hegemônico. A emergência de um público consumidor jovem<sup>161</sup> e as preocupações do regime civil-militar acerca do novo estilo de vida (atravessados por gênero e sexualidades) que surgia com a indústria cultural, buscava proteger o mundo branco e divulgador do Brasil moderno.

Esse mundo não era para a mulher negra, que mesmo tornada mulata sedutora e símbolo nacional foi praticamente banida do consumo visual, que representava a branquitude hegemonicamente. Como mostra Denise Sant’anna (2014), desde a década de 30, os anúncios de cosméticos para o rosto associavam a branquitude às condutas saudáveis e a um único modelo possível de beleza: “Uma pele branca, delicada e fina

---

<sup>161</sup> O nascimento de uma cultura juvenil aconteceu na década de 50 do séc. XX, visto que foram nestes anos que a cultura de massa se tornou observada como uma realidade irrestrita assim como a “produção” massiva de bens culturais voltados ao mercado jovem. Fonte: RAMOS, Eliana. Anos 60 e 70: Brasil, juventude e rock. Revista Ágora, Vitória, n.10, 2009, p.3-20.

dentro da qual se vê circular a vida, deve ser o ideal de toda mulher. Peles encardidas, conforme anunciava a propaganda, precisavam ser regeneradas” (idem, p. 76).

As mercadorias e imagens, influenciadas pelas políticas de eugenia, buscavam reafirmar a estética da beleza branca e cabelos lisos como representação da hegemônica e possível da beleza feminina. Em oposição a isso, condenavam-se os tons de pele mais escuros, relacionando-os à sujeira. Mais do que isso, a branquitude era sinônimo para status e privilégios sociais. Como aponta Sant’Anna (idem, p. 64) “a pele alva não se limitava à brancura, pois abarcava também, a ausência de manchas e cicatrizes. Moças alvinhas, conforme se dizia, simbolizavam saúde, status, riqueza e limpeza”.

Deste modo, no mesmo momento em que a mulata era tornada símbolo de sensualidade pela literatura, ela foi excluída enquanto personagem do consumo visual. As mercadorias e serviços não foram pensados para atender as necessidades e os desejos da mulher e do homem negros. Por outro lado, o investimento da economia farmacopornográfica tornou possível a subjetivação dos fármacos e da cultura da pornografia como cultura de massa, de modo que todos os atores sociais e suas complexas identidades se tornaram trabalhadores do sexo capitalismo.

Assim, a mulata era excluída como representação, mas atribuída como trabalhadora de uma cultura visual que se reinventou no *soft porn* através do qual traduziu narrativas sobre a brasilidade. Sueli Carneiro (2003) sinalizou esse imaginário que tornou as mulheres negras intermediárias da formação nacional afirmando que, efetivamente, elas eram antimusas uma vez que “fazem parte de um contingente de mulheres que não são rainhas de nada, que são retratadas como antimusas da sociedade brasileira, porque o modelo estético de mulher é a mulher branca” (idem, on-line).

Se na década 1930, a literatura<sup>162</sup> codificou na mulata uma proposta ética e estética de mediação do processo de mestiçagem. Ela passou a fazer parte dos imaginários tornados nacionais. Porém, praticamente excluída do sistema midiático de consumo, a

---

<sup>162</sup> São Exemplos as personagens como Rita Baiana de O Cortiço (de Aluísio de Azevedo), a Escrava Isaura (de Bernardo Guimarães) e Gabriela (de Jorge Amado) consolidam concepções hegemônicas do pensamento brasileiro e demonstram como os autores têm dificuldade de fugir do ideal social e estético do branqueamento. Além dessas trabalhos como Casa grande & Senzala de Gilberto Freyre e Menino de Engenho de José Lins do Rego também apresentam representações acerca da sensualidade da mulata. Fonte: MOSER, Magali. A estética da mulata na literatura brasileira. Disponível em: [https://bu.furb.br/sarauEletronico/index.php?option=com\\_content&task=view&id=58&Itemid=1](https://bu.furb.br/sarauEletronico/index.php?option=com_content&task=view&id=58&Itemid=1) Acesso dia 06/09/2019.

mulata consolidou uma imagem e um corpo materializado através do enorme alcance e projeção que a expansão da indústria cultural conquistou nos anos seguintes a 1964.

Inventada em meados dos anos 30 através de um modelo discursivo que frequentemente especializava seu corpo junto ao Nordeste, especialmente a Bahia, a mulata foi reapropriada pelo pornonacionalismo dos anos 70 através de narrativas *soft porn* e do universo discursivo do samba e do Carnaval carioca. Figueiredo e Sargentelli, ambos empresários, atuavam como agentes pornonacionais que operaram na difusão das mulatas enquanto sujeitos materializados e consumíveis. Seus espetáculos e shows de mulatas se proliferaram rapidamente. Junto a eles, a transmissão do Carnaval na televisão e a rizomática cadeia midiática que compartilhava imagens, finalmente pode representar a mulher negra (ainda como “mulata”) como produtora e produto do Carnaval.

No fim dos anos 70 e início dos anos 80, os espetáculos com mulatas se ampliaram e se rearticularam dando respaldo a uma cultura que fetichizou raça e espetacularizou as manifestações da cultura popular. Havia várias modalidades de shows de “mulatas”.

Em primeiro lugar, os shows tradicionais realizados em boates ou ainda apresentações fechadas, em geral voltadas a um público particular. As apresentações particulares ocorriam nos mesmos espaços destinados aos shows regulares, porém era comum um contrato com empresas nacionais ou estrangeiras que fechavam o espetáculo exclusivamente para seus colaboradores, (como comemorações como convenções, festas de aniversário ou mesmo despedidas de solteiro).

Em segundo lugar, existiam também apresentações em hotéis focados na recepção de grupos de estrangeiros que geralmente faziam parte de roteiros turísticos. Em terceiro lugar, haviam apresentações realizadas em excursões, promovidos pelos proprietários das grandes casas de shows ou mesmo por outros empresários, nacionais e estrangeiros. Esses tours viajavam vários estados do Brasil e se apresentavam muitas vezes também fora do país também. É o caso, por exemplo, de feiras e de exposições onde as mulatas acompanhavam algum evento publicitário ou faziam participações em *stands* brasileiros em eventos internacionais, segundo mostrou Sonia Maria Giacomini (1994).

Como trabalhadoras farmacopornográficas, esses shows deveriam adotar o *soft porn* como linguagem. Assim o envolvimento do homem branco (em geral estrangeiro) era parte da narrativa de inserção do observador que nesse momento se tornou também

agente de uma teatralização de gênero, remetendo ao imaginário colonial e integrando a mulata como mediadora entre dois polos: o negro e o branco.

Nas apresentações das mulatas essa ideia era performatizada durante a exibição (como acontecia no Oba-Oba, por exemplo). Havia um momento do show onde as mulatas interagiam com a plateia. Os shows do Oba-Oba geralmente aconteciam por blocos, então em cada momento havia uma apresentação diferente: mulatas, bateria, capoeira, releituras a antigas obras, frevo, etc. Cada apresentação trazia um aspecto que buscava formular imaginários sobre o Brasil, através de estereótipos da cultura popular. Em relação especificamente ao show das mulatas, dentro do Oba-Oba, era comum iniciar com uma apresentação individual de cada mulata que mostrava todo seu domínio sobre a dança. Essa era a oportunidade de cada mulata desenvolver seus personagens individualmente com características próprias nos jeitos de olhar, de sorrir, de se vestir, de dançar e assim cativar o público.

No final de todos os blocos, as mulatas reunidas poderiam simular uma situação em que chamavam alguns dos expectadores ao palco. Anunciada a situação no microfone, as mulatas (ou uma mulata especificamente) desenvolviam uma rápida performance de samba e voltam-se à plateia onde convidavam alguém para sambar com ela e sugerindo que alguns homens subissem ao palco. Uma situação muito semelhante à narrada por Sonia Giacomini (op. cit), onde muitas vezes, como ninguém se disponibilizava, ela(s) insistia(m) pessoalmente com algum homem que motivado por pedidos e aplausos do apresentador e do público finalmente subia ao palco. Deste modo, inaugurava-se o que seria uma aula de samba onde a mulata sedutoramente colocava mãos nos quadris do estrangeiro e procurava evidenciar a parte do corpo que ele deveria mexer. Em seguida, e para delírio da plateia, em muitas situações o estrangeiro colocava as mãos na sua bunda, performatizando passos de samba<sup>163</sup>.

Existia uma pedagogia nessa performatização em que a bunda não era só um código mobilizado através da dança e do olhar do observador inserido nesse universo de erotismo, mas principalmente operava como um código mediador do pornonacionalismo. O homem se tornava testemunha e, portanto, parte de um jogo erótico operacionalizado

---

<sup>163</sup> Existem muitas situações envolvendo personalidades da mídia e o show de mulatas, um exemplo delas foi teatralizada pelo então fisioculturista Arnold Schwarzenegger em 1978 no Rio de Janeiro, onde ele narra ter ido apreciar uma noite de samba na boate Oba-Oba. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=uerFZ2Z42nc> Acesso dia 23/082019.

pela bunda e negociado através da comercialização de produtos, de experiências e de serviços do nacionalismo cultural.

Nesse ritual a bunda cumpria um papel limiar entre cultura e comércio, misturando as fronteiras entre sexo, estética, dinheiro e arte. Assim, existiu uma manipulação semiótica da performance em torno da bunda onde inconscientemente o espaço era manipulado para que o ápice do espetáculo fosse vivido quando o estrangeiro tocasse nas nádegas ou teatralizasse a interação com a mulata. Ela semi-nua e ele vestido reviviam a cena do contato colonial, onde finalmente o colonizador conquistava a “selvagem” supostamente assimilando a cultura colonizada.

Essas experiências fizeram o homem estrangeiro ou turista brasileiro viver o nacionalismo cultural, revivendo fantasias e fetiches racializados que se tornaram parte de narrativas hegemônicas sobre a cultura nacional. A assimilação cultural promovida pelos dois polos de contato branco e preto também permitiram reinventar o mito democrático da mestiçagem através de regime visual *soft porn* e heterossexual.

Diferente da garota de Ipanema (sem rosto e sem fala representada geralmente deitada ou andando passivamente) a mulata majoritariamente dança. Nas casas de shows, no Carnaval, ou em feiras internacionais a mulata que dança era a mulata que trabalhava. A economia visual nacional não a tornava uma beneficiária da cultura do ócio e do lazer, o mais “alto grau da civilização”, mas a colocava como trabalhadora: que produzia, organizava e participava da competição do Carnaval e também era negociada como um signo do pornonacionalismo em eventos ao redor do mundo. A mulata era a principal personagem proletarizada nesse regime disciplinar que comercializava culturas visuais nacionalizadas.

Enquanto Ipanema embalava, precificava e distribuía imaginários pós-eugênicos e tecnológicos através do consumo visual, a mulata era pessoalmente utilizada como *pop show*. As mulatas (paralelamente a tanga um subproduto que materializou e rematerializou imaginários) também compunham a disseminação de brasilidades, a diferença foi que elas precisaram colocar sua própria força de trabalho, seu corpo e convencer os outros, geralmente estrangeiros, da potência erótica brasileira, operacionalizando a mestiçagem e capitalizando dólares para os dispositivos de poder. A economia visual apagava o teor do trabalho do show das mulatas uma vez que

pressupunha que o ato de dançar não era um trabalho, mas algo mais oriundo da sua própria natureza.

As mulatas no pornonacionalismo dos anos 70 eram representadas sozinhas ou coletivamente, sem a presença de homens negros ou qualquer situação que lhe atribuísse família, trabalho ou escolarização. Assim como Ipanema era notadamente marcada por laços de parentesco e vizinhança e isso foi apagado a fim de universalizar o estereótipo, algo muito parecido aconteceu com as mulatas. Nada de família, de filhos ou algum tipo de vinculação afetiva a homens negros. Nas imagens, elas sugeriam intercâmbios sexuais, geralmente sorrindo de braços abertos e quase nenhuma roupa com homens brancos (que geralmente não apareciam nas imagens). Enquanto a tanga vestiu e situou a garota de Ipanema na praia, a mulata era retratada geralmente fantasiada de biquíni, plumas e costeiros em contextos urbanos (geralmente na rua ou em boates).

Isso foi outra característica central, a mulata era e não era, simultaneamente, parte da economia visual de Ipanema. O pornonacionalismo confundiu as fronteiras sobre o que era Ipanema ou qualquer outra praia da Zona Sul, sobre o que era Carnaval e o que era um show de Carnaval privado. Muitas vezes essas contas apareceram simultaneamente intercambiando espaços e tempos que foram objetivadas propositalmente.

Todas essas experiências negociaram raça, gênero, classe e sexo em contextos diferentes, mas eram simultaneamente significadas porque juntas proporcionaram uma sensação potencializada da pornografia e da “democracia” como elementos constituintes da cultura nacional. A pornografia enquanto performatização do sexo público reforçou estruturas heteronormativas e disciplinares de gênero. Já as diferentes configurações raciais (e temporais) junto ao sexo assimilaram a narrativa da mestiçagem sob o qual foi usada como instrumento do nacionalismo pornotópico. O *brazilian way of life* da Zona sul conviveu com o passado tradicional do Carnaval para ao mesmo tempo distanciar-se dele eugenicamente e reforçá-lo enquanto produto do regime pornonacional.

Quando representada coletivamente a mulata (na maioria das vezes) está ao lado de outras mulheres também mulatas e também semi-nuas, vestindo biquínis e fantasias, geralmente e repetidamente associadas ao samba. A quantidade numérica dessas mulheres nas imagens produzia uma sensação de universalidade, ao passo que as fantasias rememoravam um tempo fantasioso e imemorial repleto de fetiches coloniais e

neorromânticos. A materialização da mulata pela indústria cultural dos anos 70 e 80, não só passou divulgar massivamente a sua imagem: como também reinventou pra ela um corpo.

O pornonacionalismo e suas estratégias de manipulação semiótica e comercialização *soft porn* tornaram o corpo, ou melhor, o tecnocorpo, alvo de uma redefinição de uma economia de gênero e também de raça. Deste modo, o pornonacionalismo operou suas estratégias disciplinares através do tecnocorpo permitindo associá-lo à tecnologia, ao prazer e ao consumo de massa, na medida em que ele reiterou seu mecanismo operador e instaurou nas curvas do corpo da mulata a linguagem do *soft porn*, heterossexual e disponível.

Se na década de 30 a mulata sensual literária já era um símbolo estético da lubricidade, por outro lado ela não tinha uma representação corporal e imagética consolidada. Por ser um personagem da literatura, o corpo da mulata era imaginado através das descrições (como os quadris largos), mas era pouco representada pela cinematográfica. Como as tecnologias da comunicação privilegiaram o corpo branco em seu sistema midiático, a mulher negra mesmo servindo de (anti)musa nas narrativas nacionais era pouco visível. Não existia assim um modelo de negritude consolidado, uma vez que os aparatos e instituições tecnológicas as apagavam.

Apesar disso, a expansão da indústria cultural conseguiu capturar esse símbolo e associá-lo junto a novas redefinições desenvolvimentistas da década de 70. Dessa forma, as tecnologias de comunicação apoderaram-se do corpo, alvo das novas atribuições do biocapitalismo, redirecionando as representações estéticas também para a mulata. O pornonacionalismo recriou a memória nacional sobre o corpo da mulata quando as materializou e divulgou em escala, comercializando em massa um paraíso atemporal e erótico.

Por isso, as mulheres negras também deveriam atender aos critérios de beleza do consumo visual produzindo, comprando e esculpindo o corpo através dos critérios da farmacopornografia, ou seja, deveriam ser biotecnológicas, heterossexuais, fatais e pornográficas. E como não havia nenhuma tentativa de estruturar a beleza negra como possível para além da mulata, essa era uma das poucas referências de beleza para as mulheres negras. Para se tornar uma “mulata” de verdade, era necessário ter o corpo e a atitude de mulata, ser sedutora, gostosa, acessível, ter o corpo esculpido através da

manutenção com fármacos, com série de exercícios ou cirurgias que falseassem a ideia de naturalidade, peitos em pé, cintura fina, barriga reta, quadril largo, bunda volumosa e empinada.

Nos anos 70 e 80, a representação do corpo das garotas de Ipanema e das mulatas era esteticamente muito próxima, com exceções em relação ao modo de se representar temporalmente e as diferenças raciais e de classe. O tecnocorpo operou como uma ferramenta reguladora de imaginários. Assim, a mulata também poderia capitalizar imaginários sobre o Brasil e o desenvolvimento bioestético.

Se nos anos 30 o corpo da mulata figurou como um receptáculo para a formação histórica e social do Brasil (presa a um passado colonial), o tecnocorpo incorporou a mulata junto à potência da sexocapitalismo pornográfico no Brasil dos anos 70 e 80. Deste modo, projetava-se um Brasil que vivia as transformações viscerais do biocapitalismo, ou seja, um país moderno, atual e vencedor nas disputas geopolíticas.

Se o tecnocorpo era o paradigma estético adequado também à mulata, outras características do pornonacionalismo eram necessárias para divulgar um novo espírito de brasilidade heterossexual e eugênico. O *soft porn* não era a única estratégia da cultura de massa pornográfica. Os shows e performances se utilizavam amplamente do *streeptease*. O motor da cultura midiática de massa eram mulheres lindas e nuas que capturavam a atenção visualmente através da progressiva e gradual retirada das roupas.

Os figurinos pensados por Alceu Penna para o *Brazil Export* de 1972 foram confeccionados de modo com que as dançarinas fossem paulatinamente tirando a roupa, até ficaram apenas com a parte de baixo do biquíni, onde na bunda se desenhava o logo da marca *Brazil Export* (Figura 4.1). Simultaneamente a materialização tentacular que a indústria da cultura promoveu junto às estratégias disciplinares do poder pornonacional, a mulata não ganhou só uma forma, ela ganhou corpo. Tecnocorpo: bunda e tecnobunda. Uma bunda eugênica por onde se figurou promover a cultura nacional.



**Figura 4.1** – O *streeptease* das mulatas do Brazil Export, figurinos desenhados por Alceu Penna. Escala evolutiva que busca a nudez. A última imagem corresponde a uma mulata totalmente nua com o carimbo do *Brazil Export* impresso na bunda. Fonte: PENNA, op. cit, p. 13.

Mas, para entender melhor sobre a relação entre bunda e eugenia, é preciso esclarecer as mudanças estruturais sobre as quais os dispositivos de saber agiram em relação à raça, à classe e ao corpo e de que modo isso implicou em modelos estéticos ou morais que valoraram a bunda. Todas as tentativas de naturalizar uma raça, uma etnia, ou um ideal de nacionalidade à bunda foram invenções. Cada momento histórico e suas imbricações de poder também produziram saberes que atuaram na disputa discursiva de regimes de “verdades”. Com a bunda não foi diferente, ela não pertenceu biologicamente mais a uma ou outra nacionalidade, região, gênero, sexo ou raça: essas tentativas de ora associá-la a um povo, ou a outro, não correspondem a uma verdade natural. Por isso, nesse momento veremos como existem narrativas que em um momento a associaram à negritude e à hiperssexualização, enquanto em outro momento tentou afastá-la dessas narrativas a fim de retraduzirem seu significado. O poder e o saber se associam na elaboração de discursos hegemônicos.

Por isso, o objetivo nas páginas seguintes será entender o olhar sobre o corpo através de mudanças atribuídas no seu estatuto de verdade. Assim, vou recorrer a diferentes discursos e momentos históricos que concentraram suas narrativas em redefinições entre raça, corpo e bunda. Os grandes saltos históricos pretenderam mostrar

as mudanças nos paradigmas estéticos desde o racismo científico (no fim do século XIX) até os anos 1970 e 80. As disputas entre correntes, autores e olhares foram deixadas de lado para observar o que foi produzido como hegemônico, a fim de priorizar as grandes transformações em se impuseram ao corpo dito “nacional”. Desta maneira, a bunda pôde significar raça e sexo algumas vezes em sentidos opostos, outras vezes tão próximos.

A ideia que circundou essas mudanças nos paradigmas estéticos tem em última análise uma relação profunda com a “corpolaria”. À medida que nos aproximamos da década de 70 e 80 os olhos se voltaram para entender como a cultura física se impunha no Brasil e como a bunda poderia servir de mediação a estruturas de poder e saber. Deste modo, seleciono três momentos importantes para a interpretação dos sentidos sociais produzidos pela bunda:

- 1) A concepção entre bunda, raça e natureza;
- 2) A eugenia da bunda nacional: a virada epistemológica;
- 3) O novo paradigma de corpo nacional: a fabricação da natureza e a exportação da pós-eugenia brasileira.

#### **4.2. A concepção entre bunda, raça e natureza**

Raça foi o argumento mais central para se pensar o projeto nacional no século XIX, como mostra Lilia Schwarcz (2017 p. 320). O racismo científico no Brasil não foi simplesmente importado da Europa sem antes negociar linhas de pensamento e intenções políticas que estivessem alinhadas a um Estado que usava a mestiçagem como propaganda nacional. Os Institutos científicos, as Escolas de Direito, e os saberes médicos precisavam adaptar as teorias científicas aos modelos de nacionalidade que compunham os quadros brasileiros. Por mais que algumas linhas de pensamento e autores não sejam lineares, elas foram relevantes para se pensar os paradigmas que sustentaram a brasilidade, de modo que pensar a bunda (especialmente no século XIX) era pensar ideias de raça, de sexo e de natureza.

Raça, desta maneira, foi um conceito inaugurado por Cuvier<sup>164</sup>, que introduziu a ideia de que há heranças físicas permanentes de acordo com os diferentes grupos humanos. A ideia de raça foi fundamental, por exemplo, para os viajantes naturalistas que tinham por objetivo catalogar, ordenar, narrar e organizar o que observavam, incluindo raça. Buffon<sup>165</sup> (1749) um naturalista francês rompia com o mito do bom selvagem de Rousseau (1989), sinalizando que nas Américas haveria uma debilidade e imaturidade própria à composição social. Cornelius De Pauw<sup>166</sup> outro naturalista europeu aprofundou o discurso de Buffon, afirmando que os americanos não eram de fato imaturos, mas sim degenerados, espécies inferiores. A natureza do Novo Mundo estava predestinada a ser decaída.

Segundo Lilian Torres (2008, p. 03) com a disseminação das teorias eugênicas que emergiam na Europa e nos Estados Unidos, os institutos científicos foram usados para produzir pesquisas de campo que procuravam detectar traços hereditários inferiores na população. Profissionais treinados coletavam informações em áreas rurais e urbanas, em asilos, em prisões e em hospitais psiquiátricos utilizando instrumentos de medição e fotografias.

À medida que se incluía raça cada vez mais intensamente nas teorias científicas do século XIX, duas grandes correntes separavam ou uniam diferentes autores na época, segundo aponta Lilia Schwarcz (idem, p. 64). Uma delas, a visão monogenista, era majoritária até meados do século XIX. Nessa visão, o ser humano teria se originado como produto da perfeição ou da precarização em relação ao Éden, sem prever uma noção única de evolução. Havia também uma concepção divergente a essa, a hipótese poligenista, que encontrava sentido na crescente elaboração das ciências biológicas e na contestação à visão monogenista da Igreja. Para a corrente poligenista havia várias linhagens para a criação de espécies humanas que correspondiam às diferenças raciais. Conseqüentemente, se fortalecia a interpretação biológica na análise de comportamentos que se tornavam resultados das leis biológicas e naturais e não da criação divina.

---

<sup>164</sup> Mais informações sobre o autor podem ser encontradas no livro: RUDWICK, Martin. *Bursting the Limits of Time: The Reconstruction of Geohistory in the Age of Revolution*. Chicago: The University of Chicago Press, 2005.

<sup>165</sup> BUFFON, George-Luis Leclerc. *Histoire Naturelle, Générale et Particulière, avec la Description du Cabinet du Roy*. Paris: Imprimerie Royale, 1749.

<sup>166</sup> DE PAUW, Cornelius. *Recherches Philosophiques sur les Américains, ou Mémoires Intéressantes pour Servir à l'Histoire de l'Espèce Humaine*, Vol. 2, reprinted. Editora: Forgotten Books. 2018.

Anders Adolph Retzius<sup>167</sup>, por exemplo, investigava sobre a variedade de cérebros e os graus de debilidade e inteligência. Já Lombroso<sup>168</sup> (2013) se notabilizou pelos trabalhos na área da criminologia onde através de estudos métricos, dizia correlacionar tamanhos e formas do crânio à prática de ilicitudes. Esses estudos de crânios procuravam reconstruir tipos e raças “puras”, ao mesmo tempo em que apontavam também para a inferioridade nos tipos mestiços que poderiam apresentar diferentes formas de degeneração: esterilidade, propensão ao crime, ignorância, indolência e etc.

As ideias de Darwin, no livro “A origem das espécies” de 1859, vieram complexificar o quadro de teorias que tinham inspiração no campo da Biologia. Muitas dessas teorias aplicavam os conhecimentos de Darwin ao comportamento humano, de modo que muitas das ideias do autor passam a fazer parte das análises dessas áreas de conhecimento: competição, seleção, evolução e etc. como aponta Schwarcz, (op. cit, p. 73).

Na literatura, por exemplo, as histórias e personagens eram motivadas por ideias deterministas como mostra Schwarcz (1992), especialmente ligadas ao determinismo geográfico, ao antropológico e ao racial<sup>169</sup>. O campo de estudos da Antropologia ainda não estava institucionalizado como ciência, embora já houvesse relatos e descrições sobre outras culturas. Através dos estudos de Darwin, a Antropologia inicia uma nova fase em suas pesquisas para compreender os diversos modos de organização social e humana, aderindo à perspectiva que sugere a cultura como um meio de adaptação dos seres humanos. Os antropólogos passam a usar a ideia de evolução proveniente do darwinismo, o que orientou os pesquisadores a usar uma visão etnocêntrica para definir o que eram sociedades “primitivas” ou “avançadas”, de modo a encontrar indícios de progresso na espécie humana através da forma como elas se adaptaram (no aprimoramento ou atraso de cada cultura).

---

<sup>167</sup> RETZIUS, Anders Adolf. *Anatomiens uppkomst och utveckling i den Skandinaviska Norden. Skrifter i skilda ämnen*, m.m., Stockholm, 1902.

<sup>168</sup> LOMBROSO, Cesare. *O Homem Delinquente*, Ed. Ícone, 2013.

<sup>169</sup> Existem vários tipos de determinismos, o geográfico, o cultural, o biológico, linguístico, histórico, etc. O determinismo geográfico, por exemplo, é a visão sobre a qual o meio ambiente define ou influencia fortemente a fisiologia e a psicologia humana, uma vez que seria possível explicar a história dos povos em razão das relações de causa e efeito que se fundam através da interação natureza/homem. Determinismo Cultural é a visão que se refere à ideia de que o desenvolvimento, a psicologia e o comportamento humano seriam determinados pela cultura, com pouca ou nenhuma contribuição de fatores biológicos e psicológicos. Já o determinismo biológico é aquele que pensa que as diferenças genéticas determinam as diferenças culturais, em resumo, todas as diferenças entre duas pessoas seriam estabelecidas por meio dos genes. Fonte: Dicionário Informal.

Para Anne McClintock, (op. cit., p. 73) a África se tornou um espaço anacrônico dentro da própria História, em resumo, distante do tempo da modernidade. Para acessar os padrões das ciências naturais era necessário exibir o progresso e a evolução como espetáculo. O racismo científico atribuía a imagem de gênero para promover a ideia de progresso social. Na época as imagens da evolução não traziam mulheres, indicando o apogeu do homo sapiens como um tipo masculino. Assim, a ideia de progresso ou evolução era marcada pelo gênero, invisibilizando as mulheres como agentes históricos.

Os museus exibiam o fetiche do arcaico valorando a narrativa do visível. Para legitimar os padrões científicos, era necessário criar estigmas que fossem visíveis para que representassem o anacronismo de povos degenerados. Ao mesmo tempo impondo uma distância hierárquica sobre a qual o homem europeu branco estaria no topo. A resposta foi direcionada ao corpo da mulher africana. No século XIX entendia-se que a mulher negra era possuidora de um apetite sexual “selvagem” e trazia consigo sinais físicos desse comportamento.

Em 1810, Saartjie Baartman<sup>170</sup> representou a criação de um corpo anacrônico pelas teorias científicas. Supunha-se que havia excessos genitais nessa mulher (o clitóris era mais visível), logo, seu corpo foi exposto e patologizado pela ciência médica masculina. O mesmo fizeram com a sua bunda: mediram, calculavam, categorizavam. Cuvier comparou-a ao mais alto orangotango, sendo a mais baixa da espécie humana.

Assim, através de gênero, de raça e de classe os cientistas encontraram no corpo anacrônico de Baartman uma fonte de fetiche. A ciência disciplinou o ânus e o clitóris na narrativa do progresso heterossexual procriativo. Como se não fosse suficiente, Saartjie foi levada para exposições mundiais a fim de reiterar a ideia de corpo anacrônico e reafirmar o progresso científico através de gênero, de classe e de raça como espetáculo mercantil. Depois de morta, seu esqueleto, órgãos genitais e cérebro foram preservados e colocados em exposição em Paris, no *Musée de l'Homme*, até 1974, quando então foram retirados da visitação pública e guardados; ainda assim, em um acervo onde foi exibido pelos dois anos seguintes.

---

<sup>170</sup> Rachel Holmes estuda a trajetória de Baartman ligando à produção científica da época. HOLMES, Rachel. *The Hottentot Venus: The Life and Death of Saartjie Baartman: Born 1789, Buried 2002*. Bloomsbury Pub Ltd (March 19, 2007)



**Figura 4.2** – Imagem de Baartman “Vênus Negra” que se apresentava em exposições e performances que através da diferença étnica e racial, produziam desigualdade e estereótipos de animalidade, no texto está escrito “a pair of broad bottoms<sup>171</sup>”. Foto: British Museum/BBC.

Frente às diferentes teorias que relacionavam biologia e raça, Galton publica o livro “*Hereditary Genius*” dando início as correntes eugenistas<sup>172</sup>. Elas incluíam proibição de casamentos inter-raciais, vigilância de um regime médico sob a hereditariedade humana e controle de “nascimentos desejáveis”, ou não desejáveis do ponto de vista racial. Como aponta Souza (2012, p. 02) os principais trabalhos sobre eugenia, além da própria propaganda empreendida a partir de panfletos e artigos de jornais e de revistas de grande circulação, foram publicados especialmente durante as décadas de 1910 e 1920, estimuladas pelo contexto de expansão do racismo científico, o debate sobre imigração e o surgimento de trabalhos sobre “cruzamentos raciais”.

No Brasil não foi diferente uma vez que da Biologia emergiram os grandes modelos científicos sobre os quais as leis da natureza classificavam a diversidade humana. Se as teorias raciais do século XIX hierarquizavam diferenças biológicas a partir, por exemplo, do tamanho do crânio ou do peso do cérebro, atribuindo valor e classificando a genialidade através da raça, a bunda por outro lado, servia ao seu oposto.

<sup>171</sup> Uma possível tradução significaria: um par de largas nádegas.

<sup>172</sup> Eugenia é um termo que foi criado por Francis Galton (1822-1911), que a definiu como: “O estudo dos agentes sob o controle social que podem melhorar ou empobrecer as qualidades raciais das futuras gerações seja física ou mentalmente.”. Fonte: GOLDIM, José Roberto. Eugenia. Disponível on line: <https://www.ufrgs.br/bioetica/eugenia.htm> Acesso dia 06/09/2019.

Indicativo de animalidade associada à raça, a bunda era ainda mais do que isso, era um marcador de classe e de gênero. Ao referir-se a bunda de alguém, esse alguém tinha gênero, raça e classe social, prioritariamente mulheres negras escravas. Gilberto Freyre (2010) mostra como as figuras das escravas e escravos ocupavam as páginas dos jornais a partir dos anúncios publicados no Diário de Pernambuco durante o século XIX. “Nádegas um tanto arrebitadas para trás”, “nariz chato”, “peitos pequenos e murchos”, “um tanto porca”, “feições amacacadas”, “dedos roídos de bicho” foram termos designados para descrevê-las.

Existiu assim, uma associação entre raça, classe e gênero: relacionando falta de dinheiro à sexualidade desviante e raça. O texto abaixo narra visualmente uma forma de “patologia sexual” e “aberração racial” para dar sentido ao atraso e legitimar a escravidão. Ao mesmo tempo revelavam também como, no cotidiano brasileiro, as camadas degeneradas eram colocadas sob um regime de vigilância:

“(…) nos primeiros dias de agosto de 1845 fugiu de uma casa de Pernambuco uma preta de nome Joaquina, de nação Caçanje, que representa ter 30 a 32 anos, cor fula, baixas, tem as nádegas um tanto arrebitadas para trás, com uma pequena costura no rosto, com falta de dente em um lado, nariz chato, com alguma carne sobre os olhos, peitos pequenos e murchos (...) esta preta foi de cozinha e anda um tanto porca (FREYRE apud Diário de Pernambuco, 11/7/1845, p. 114 grifos meus)”.

O texto era muito mais do que descritivo, pois revelava bastante sobre as condições médicas e julgamentos morais sob o qual os negros e as negras eram submetidos. A narrativa era de escárnio, de zombaria e de repulsão. O texto ironizava indiretamente e encobria a agressividade através da ambiguidade, pois era ao mesmo tempo “descritivo” e satírico uma vez que detalhava características supostamente físicas, recheados de relações morais que envolviam classe, gênero e raça. A diferenciação de gênero e de raça era bem marcada no texto: “nádegas um tanto arrebitadas para trás”, “peitos pequenos e murchos”, “foi de cozinha e anda um tanto porca”, assim como “cor fula”, “nariz chato” e “esta preta foi de cozinha”.

Em geral no século XIX, a bunda feminina negra foi atribuída como uma característica de animalização. O tom de escárnio parece ter muito mais por objetivo satirizar a mulher do que propriamente descrevê-la. Era como se sua condição animal fosse tão repugnante que não poderia estar “solta por aí”, uma vez que suas características físicas (do modo como foram descritas) e morais eram visivelmente desagradáveis de serem observadas, por isso a necessidade de encontrá-la.

Como sinaliza Angela Grillo (2013) desde a literatura do Brasil colônia, a mulher negra aparece “de forma esparsa em textos poéticos; quando encontrada, verifica-se que a nossa poesia lírica amorosa, tradicionalmente, não a escolhe como musa” (idem, p.77). Gregório de Matos (1992) ainda no século XVII foi primeiro escritor brasileiro que oferece poesias à negra e à mulata, pontuando diferenças entre ambas. As variações das representações indicavam que a mulata era em geral associada à sedução, enquanto a mulher de pele mais escura à repugnância, à feiura, à inveja, à intriga ou à bondade submissa. Em um dos poemas a ele atribuído, está escrito: “Anatomia horrorosa que faz de huma negra chamada Maria Viegas”. A mulher negra nos seus textos combinava traços de sensualidade exacerbada à repugnância física, como se vê na primeira estrofe:

(...) Dize-me, Maria Viegas qual é a causa, que te move, a querer, que te prove todo o home, a quem te entregas? jamais a ninguém te negas, tendo um vaso vaganau, e sobretudo tão mau, que afirma toda a pessoa, que a fornicou já, que enjoa, por feder a bacalhau. (MATTOS, 1992, p. 149)

Em outro poema satírico, “Huma graciosa mulata filha de outra chamada Maricotta com quem o poeta se tinha divertido, e chamava ao filho do poeta seu marido”, o poeta elogia a beleza da mulata:

(...) Por vida do meu Gonçalo, Custódia formosa e linda, que eu não vi Mulata mais linda, que me desse tanto abalo: quando vos vejo, e vos falo, tenho pesar grande, e vasto do impedimento, que arrasto, porque pelos meus gostilhos fora eu Pai dos vossos Filhos antes que vosso Padrasto. (MATTOS, 1992, p. 533)

As teorias raciais, assim como Gregorio de Mattos, variavam em relação a ideias associadas à negritude. Ora sexualizada através de uma imagem associada à sedução do homem branco, ora desinvestida da condição de ser humano. Gobineau<sup>173</sup> por exemplo, (1874) ao contrário de muitas narrativas sobre esterilidade de homens e mulheres negros, escreveu sobre o seu oposto, a extrema fertilidade que seria uma justificativa para a hiperssexualização.

Apesar da variação nas leituras, o fato era que raça e sexualidade nesse momento, ainda eram atributos que andavam paralelamente. Contudo, com as novas teorias eugênicas do Brasil do início do século XX, os cientistas passaram a adotar uma visão que não responsabilizava somente a raça pela retardo no desenvolvimento. Como mostrou Lilia Schwarcz (op. cit, 125) para Roquette-Pinto, por exemplo, o problema do brasileiro

---

<sup>173</sup> Joseph Arthur, Conde de Gobineau – “*L’Emigration au Brésil*”, 1874. In Georges Raeders, O inimigo cordial do Brasil, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988.

não mais era racial, era a falta de higiene. A solução apontada seria um aperfeiçoamento evolutivo das populações mestiças. Como verifica Lilian Torres (2008) no Brasil dos anos pós-Primeira Guerra, o crescimento urbano convivia com o crescimento de doenças tropicais, deste modo aumentavam também as discussões sobre as formas de se promover mudanças sociais orientadas pelo desejo de tornar-se uma nação moderna.

#### ***4.2.1. Do paradigma raça para o paradigma da higiene***

O entusiasmo das elites pela atividade científica tornava a eugenia um dos símbolos da modernidade cultural, segundo aponta Torres (op. cit, p. 5). As elites brasileiras precisavam das flagrantes teorias raciais que finalmente discutiam o desenvolvimento pleno do país. Porém, como mostrou Schwarcz (op. cit p. 146) a narrativa sobre a formação nacional era bem diferente do avanço da espécie nacional.

Em 1874, Karl Phillip Von Martius, viajante e naturalista alemão, ganhou um concurso promovido pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB). O alemão foi premiado pelo seu trabalho como melhor projeto sobre “Como escrever a história do Brasil?”. A centralidade da sua ideia era a mescla das três raças fundadoras que garantiam a especificidade da trajetória do Brasil. De modo que, a sua tese previa uma interrelação entre desenvolvimento do país e “evolução” das três raças que enquadravam o Brasil.

Como sugere Lilia Schwarcz: o branco seria o agente civilizador, o índio por sua vez, deveria avançar alguns graus na civilização e o negro era efetivamente um impedimento ao progresso. A ideia de Martius foi reapropriada anos depois, redefinindo alguns limites e reajustando ideias, mas, sobretudo ainda estabelecendo uma hierarquia entre raças.

Schwarcz notou que do material presente no acervo do IHGB, 40 por cento estava preocupado em buscar elementos para refundar o Brasil identitariamente, por isso a maioria dos membros se preocupava com a História Colonial, como um modo de renegociar a história, a “tradição”. Entretanto, a partir de 1890, esse quadro mudou e os intelectuais da IHGB passaram a se perguntar sobre os problemas da Nação e o modo mais efetivo para resolvê-los.

Para Silvio Romero,<sup>174</sup> (1895) o homem branco deveria ser o civilizador solucionando esse “problema” racial através da mestiçagem. Luiza Castañeda (2003) verifica que para avaliar a eugenia é necessário entender duas posições científicas distintas, mas não excludentes. A primeira delas, diz respeito à preocupação com deterioração da raça branca quando misturada com outras raças consideradas inferiores e em segundo lugar, a preocupação com o melhoramento da própria espécie humana. Ambas as visões exigiam estratégias diferentes para sua viabilização que iam desde a esterilização até a eliminação de indivíduos considerados nocivos. Outras estratégias “mais brandas” foram o controle de casamentos e da imigração.

Quem definia as narrativas oficiais sobre a eugenia no Brasil eram os Institutos e suas publicações que eram compostas por um grupo seletivo de intelectuais. Vanderlei de Souza (2012, p. 04) mostra que os esforços a favor da eugenia no Brasil também estavam presentes em publicações como os “Annaes de Eugenia”, lançado em 1919 pela Editora da Revista do Brasil, de propriedade de Monteiro Lobato.

Essas instituições, teorias, ideias e pesquisadores circulavam e produziam sua própria leitura da formação nacional. Além do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), havia também o Instituto Archeológico e Geographico de Pernambuco (IAGB) e o Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (IHGSP), esse último tinha uma visão degeneracionista segundo apontou Schwarcz (op. cit. p. 171). O IHGSP entendia que a ação civilizatória também deveria ser reponsabilidade do homem branco colonizador, atribuindo à mestiçagem uma possível estratégia negociável para conquistar o branqueamento.

Assim, o IHGSP recriou o mito de origem da sociedade brasileira através da negociação com a memória nacional utilizando a história branca europeia (idem, p. 178). Nesse sentido inventou-se a figura do bandeirante como um arquétipo de coragem, civilização e branquitude. Já o Instituto Archeológico e Geographico de Pernambuco, acreditava igualmente que a solução para o aprimoramento do país era o branqueamento.

Reescrevendo a História oficial, os dispositivos culturais, com a perspectiva racial do predomínio branco, as conclusões tomadas pelos evolucionistas tentaram mirar o

---

<sup>174</sup> ROMERO, Silvio. Doutrina contra doutrina; o evolucionismo e o positivismo no Brasil. 2. ed. melhorada. Rio de Janeiro: Livraria Clássica de Alves & Cia, 1895. p. 293.

predomínio branco e a hierarquia social ao mesmo tempo em que usavam o darwinismo<sup>175</sup> sociobiológico para explicar o natural branqueamento. Deste modo, se passou a investir na tese de Von Martius como narrativa oficial, já que ela não apontava para o pessimismo sob o qual se colocava as misturas raciais no Brasil. A solução para chegar ao projeto civilizatório de branquitude através da mestiçagem, deveria ser conduzido através de uma estratégia: educação higienista<sup>176</sup>.

No início do século XX, o discurso dos médicos e educadores priorizava a dupla “higiene-eugenia” que iria finalmente, promover a saúde no Brasil. Esse era o cenário dos grandes centros urbanos que cresceram muito rapidamente com um aumento populacional muito evidente. Isso gerou uma demanda por resoluções aos problemas de origem higiênica que pudessem reorientar as questões sociais e urbanas.

Então a partir de 1910, como analisou Janz Jr (2001), havia uma orientação para o desenvolvimento do movimento sanitarista nacional que era comprometido com as elites nacionais e também era divulgado positivamente pela opinião pública brasileira. Havia uma compreensão de que através da educação higiênica e da saúde, o povo brasileiro do interior, poderia desenvolver do seu destino precário que foi consequência da miscigenação e do clima tropical.

Diziam os eugenistas que havia no Brasil uma seleção natural que funcionava contra os “baixos tipos”, que eram também caboclos, negros e indígenas. Como consequência disso, haveria uma alta taxa de mortalidade e baixa taxa de natalidade, o que diminuiria a população. Mas, o discurso sobre eugenia no Brasil, não foi

---

<sup>175</sup> Darwinismo social foi uma série de teorias que tiveram inspiração no livro “as origens das espécies” e buscavam explicar o funcionamento das sociedades humanas. Nelas se descreve o uso dos conceitos de luta pela existência e sobrevivência dos mais aptos, para justificar políticas que não fazem distinção entre aqueles capazes de sustentar a si e aqueles incapazes, de se sustentar. Esse conceito motivou as ideias de eugenia, racismo, imperialismo, fascismo, nazismo e na luta entre grupos e etnias nacionais. Fonte: BOLSANELLO, Maria Augusta. Darwinismo social, eugenia e racismo "científico": sua repercussão na sociedade e na educação brasileira. Educ. rev. no.12 Curitiba Jan./Dec. 1996.

<sup>176</sup> Para entender melhor o que era higienismo em relação a eugenia, Chalhoub (2006) esclarece apontando o desconcerto que as classes pobres geravam, não apenas por serem vistas como classes perigosas apenas porque poderiam oferecer problemas para a organização do trabalho e a manutenção da ordem pública. “Os pobres ofereciam também perigo de contágio. Por um lado, o próprio perigo social representado pelos pobres aparecia no imaginário político brasileiro de fins do século XIX através da metáfora da doença contagiosa: as classes perigosas continuaram a se reproduzir enquanto as crianças pobres permanecessem expostas aos vícios de seus pais. Assim, na própria discussão sobre a repressão à ociosidade, que temos citado, a estratégia de combate ao problema é geralmente apresentada como consistindo em duas etapas: mais imediatamente, cabia reprimir os supostos hábitos de não-trabalho dos adultos; a mais longo prazo, era necessário cuidar da educação dos menores”. CHALHOUB, Sidney. Cidade Febril: Cortiços e Epidemias na Corte Imperial. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. 250p.

exclusivamente instaurada através da ideia de raça. Nancy Stepan (1991) examinou que na década de 20, o Brasil voltou sua atenção para a educação, para a reforma social e para a sanitização como soluções para o problema nacional: questões próprias à higiene social.

Nesse sentido, o discurso sobre a inferioridade da raça deixava de ser central, e no lugar a busca por eugeniização priorizaria o combate a epidemias e doenças endêmicas. Monteiro Lobato, por exemplo, haveria mudado sua interpretação sobre o personagem Jeca Tatu, segundo Stepan: “*Jeca Tatu is made, not born, if you gave Jeca Tatu food and eliminated his parasites, he would become a Jeca Bravo*”(idem, p. 157). Fernando de Azevedo<sup>177</sup>, jornalista econômico e médico eugenista, por exemplo, achava que a composição racial não era um problema para o Brasil, o maior problema para ele era a higiene, de modo que para ele, deveria haver uma eliminação daquilo que tornava pior a população (as doenças e não a raça). Entretanto, já no final da mesma década, teorias mais negativas e o racismo eugênico voltam a circular junto a um período de turbulência econômica, queda do liberalismo e otimismo em conjunturas internacionais das quais ascenderam o nazismo alemão, por exemplo. Com a diminuição da imigração no período, a preocupação sobre o futuro do país ainda parecia ser eminente.

Existiram no Brasil quatro principais causas da aproximação com a eugenia e o higienismo como mostra Fiuza (2016). Em primeiro lugar, havia uma necessidade de pensar a questão nacional, uma vez que o discurso nacional já pautava a miscigenação e a ideia de “trópicos” desde o Segundo Reinado, mas para isso, entendia-se que deveria se encontrar uma resposta brasileira para problemas brasileiros.

Uma segunda razão seriam os problemas sanitários que o Brasil apresentava desde o fim da abolição, atravessando a industrialização e urbanização das cidades, que se agravaram com o aumento população oriundo da imigração europeia. De modo, que as elites locais passaram a considerar centrais políticas e investimentos de “bem estar social” associados à eugenia.

O terceiro fator estava associado ao avanço da ciência sinalizando a modernidade frente à precarização das condições de vida dos países colonizados. E o quarto motivo

---

<sup>177</sup> AZEVEDO, Fernando de. Eugenia e Plástica. In: ANNAES DE EUGENIA. São Paulo: Edição da Revista do Brasil, 1919, p. 147-153.

relacionou-se a combinação racial do Brasil no início do século XX que deveria se aprimorar.

Mas a partir da década de 30, o cenário passou a mudar com o surgimento de cientistas sociais e antropólogos que dariam um giro nos argumentos das teorias raciais da época. Octavio Domingues<sup>178</sup>, por exemplo, argumentava que o Brasil era “especial e precioso” em função da sua hibridação racial. Para Nancy Stepan (1991, p. 160), Domingues conseguiu construir uma visão que associava a ideologia da branquitude à ideologia da eugenia: ele entendia que a mistura não era a causa da degeneração, pelo contrário foi um processo adaptativo da civilização tropical brasileira. No Primeiro Congresso Brasileiro de Eugenia, Roquete-Pinto, presidente do evento, era a favor da hibridação racial e entendia que população brasileira teve contribuições importantes oriundas das misturas. Entretanto, Azevedo Amaral<sup>179</sup> propôs restrições para entrada de não europeus e outra para a entrada de negros, mas sua proposta inicial foi rejeitada com maioria de votos.

Por outro lado, no mesmo período, os políticos acabaram por restringir a entrada de imigrantes no Brasil, através de um controle migratório. Como mostra Endrica Geraldo (2009, p. 03) no governo de Getúlio Vargas, nos anos de 1930 a 1945, essas restrições se preocupavam em promover políticas de nacionalização que atingiram as populações de origem ou de ascendência estrangeira no país. Os imigrantes eram considerados como corpos “indesejáveis”, exceto os chamados “brancos europeus”.

O argumento central do Estado para o recuo à imigração foi o de proteger dos empregos nacionais no período da Depressão. A queda no número de estrangeiros a partir da década de 20 e o aumento da imigração japonesa era um problema para os eugenistas, que pretendiam desenvolver a unidade nacional, protegendo o país de grupos étnicos cuja aparência física e elementos culturais fossem muito diferentes dos brasileiros. Lorena El

---

<sup>178</sup> Publicava junto a Renato Kehl e Salvador de Toledo Piza o Boletim da Eugenia. Fonte: WEGNER, Robert. Dois geneticistas e a miscigenação. Octavio Domingues e Salvador de Toledo Piza no movimento eugenista brasileiro (1929-1933). *Varia hist.* [online]. 2017.

<sup>179</sup> Azevedo Amaral, foi um médico e jornalista que acreditava que o liberalismo era uma criação dos povos anglo-saxões, inadaptável por sua vez em relação às características do povo brasileiro. Ele acreditava que o sufrágio universal e o voto direto eram incompatíveis com o povo brasileiro e que a incorporação das instituições liberais para o Brasil teve como consequência um simulacro de liberalismo e a promiscuidade eleitoral. Considerava ainda que a grande crise em emergiu pela Primeira Guerra Mundial foi fruto do declínio do liberalismo. Fonte. Fundação Getúlio Vargas, Verbete: Azevedo Amaral. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/amaral-azevedo-do> Acesso dia 10/09/2019.

Dine (2016, p. 244) relata que a execução dessa proposta de lei ofereceria, dentro da visão eugenista, mais segurança em relação adoção de políticas imigratórias.

A Assembleia constituinte de 1933-34 considerou que a imigração japonesa e a italiana eram um problema de saúde pública uma vez que traziam novas doenças e aumentavam o desemprego dos brasileiros natos e, portanto, fixaram um teto permitido de imigração aceitável: dois por cento para cada nacionalidade. A Legislação do Estado Novo em 1937 continuou restringindo a imigração pelo fato de continuar privilegiando a europeia.

No Estado Novo de Vargas, se consolidou como uma nova maneira de pensar de modo relacionado à questão nacional e a eugenia, como uma consciência homogênea de nacionalidade, assim como sinaliza Nancy Stepan (op. cit. p. 132). O Estado, que já usava desde o século XIX a mestiçagem como recurso identitário, encontrou sua própria solução junto às políticas de eugenia: misturar para homogeneizar, uma vez que misturando se apagava o que não se queria, no caso a negritude. Desta forma, poderia se conformar os termos de uma nova homogeneidade que era em si mesmo eugênica, branqueada mesmo que “mestiça”. Assim, na nova ideologia do Estado brasileiro, a preguiça, indolência e degeneração racial provocada pela mistura seriam substituídas por uma imagem mais otimista do Brasil misturado, acionando o discurso do trabalho e da modernização.

Além disso, a eugenia também passou ser institucionalizada através do higienismo, especialmente associando a “proteção” da mulher, da criança e a da maternidade. A eugenia também continuou produzindo conhecimento e política através de criminalização da delinquência juvenil e da criminalidade como patologias sociais, no qual entendia a inserção no crime como uma consequência de uma herança genética adquirida.

O futuro branco do Brasil estaria garantido se o poder privado libertasse a raça do destino da Nação. Ou seja, o branqueamento aconteceria especialmente na esfera da sexualidade e da reprodução através das políticas de higienismo. Essa relação entre eugenia e as ideias sanitaristas exerceram forte influência sobre os intelectuais brasileiros que adotavam o pensamento neolamarckista e sua visão em relação à transmissão de caracteres adquiridos. Nessa medida, segundo esclarece Souza (2007, p. 03-04) como o neolamarckismo afirmava que as condições do meio transformavam-se em caracteres que

eram hereditariamente adquiridos, os eugenistas acreditavam que os “males sociais” na verdade eram “venenos raciais”.

Homens e mulheres deveriam traçar os destinos biológicos da sua família, escolhendo parceiros brancos, preferencialmente. Em 1918, criou-se a Sociedade Eugênica de São Paulo, a qual impedia o matrimônio de consanguíneos até o terceiro grau (FLORES 2007 p. 97). Já em 1930, fundou-se a Comissão Central Brasileira para o Estudo e Propaganda da Eugenia, a comissão buscou influenciar sobre a Constituinte de 1934, recomendando “casamentos precoces entre indivíduos considerados eugenizados e proibição entre os degenerados, seleção eugênica de candidatos a curso universitário e cargos públicos, e educação eugênica em todos os níveis de ensino” (idem, p. 78).

Prioritariamente, a responsabilidade pela condução da eugenia, foi atribuída mais profundamente às mulheres. Já que essas mulheres eram o elo de condução dos “contatos” e das diferentes mediações entre raças. Elas deveriam também ser responsabilizadas pelo branqueamento da Nação, como garantia de um futuro moralmente e fisicamente “higiênico”.

A atuação médica, através das políticas de profilaxia matrimonial, controlava “a fraqueza biológica”. Dessa forma, gênero foi central para as políticas de eugenia, uma vez que através da reprodução e transmissão hereditária se conduzia o futuro biológico do país. A questão é que as “mulheres” não eram uma categoria homogênea, logo, essas políticas acabaram por afetar especialmente as populações não brancas, que mantinham uniões nas fronteiras étnicas reguladas pelo eugenismo. Afinal, as preocupações dos eugenistas não eram exatamente biológicas, mas pré-noções sócio-políticas criadas através da produção de ciência e relações de poder.

De acordo com Nancy Stepan (op. cit, p.189), a construção da “latinidade” como identidade ideológica ocorreu com uma oposição ao projeto eugênico proposto pelos países anglo-saxônicos. Enquanto a visão anglo-saxônica de raça era considerada em suas formas unilateral, biológica e mendeliana, a Federação Latina pensava as discussões raciais de forma mais tolerante, ligada a uma visão neolamarckista que refletia a diversidade da situação racial na América Latina.

Ideia de brasilidade também segue essa linha e se opôs em certo sentido a uma identidade ideológica de países europeus, uma vez que produziu uma estética e um corpo

diferente dos cânones europeus. Se apoiando nas identidades mestiças, os dispositivos culturais, de fato recriam uma noção de brasilidade que muitas vezes os cânones não dispunham a aceitar como bonitos. O que não significava também que ao mesmo tempo não houvesse disputas narrativas que se desconectavam de um Brasil mais mestiço para negociar um imaginário que flertava com a branquitude européia.

Através do primeiro Concurso de Miss Brasil como sugere Susan Besse (2005, p. 95), outros discursos e corpos buscavam reconfigurar a ideia de brasilidade. Havia já uma tentativa de superação dos símbolos nacionais de negritude. A aposta na eugenia também era uma vitória civilizacional, deste modo, o Brasil deveria ser representado por uma figura símbolo da sua reconfiguração identitária.

A ganhadora do primeiro concurso de 1921 foi “Zéze” Leone, branca, de ascendência europeia, nascida em Santos, São Paulo *“was perfectly situated to symbolize Brazil’s “Progress” as exemplified by economic dynamism, racial “whitening,” social democratization, and the triumph of bourgeois respectability”* (idem, p.104).

Deste modo, a partir da década de 20, paralelamente e hierarquicamente superior a mulata, surgiu a semente de um “novo” corpo, que condensava o desenvolvimento nacional através da eugenia. A mulher branca de pele clara, cabelos lisos e corpo próximo ao cânone europeu era a nova aposta identitária do Brasil que mesmo inventando a mulata sedutora na literatura, na prática, incentivava o consumo da beleza branca:

*(...) Conceptualized and organized in the initial stages as “plebiscites,” the national contests also projected an idealized image of an inclusive, democratic culture, thus obscuring the reality of racial, class and gender exclusions and promoting identification with the nation-state. Finally, they affirmed “Progress” as the preeminent national project. The task assigned to “Miss Brasil” was to demonstrate not only Brazil’s equality with the “most civilized nations”,but, equally important, to symbolize its greater innocence, morality, and potential as a world power of the future. In short, could Brazilians be both modern and true to their national traditions? “Miss Brasil” proved to be a highly potent visual symbol employed to reconfigure old identities and chart new ones (BESSE, ibid, p.96).*

O branqueamento e a consolidação de um modelo de beleza nacional branco estavam em disputa nas representações na mídia, no consumo, na literatura, nas artes plásticas e etc. A bunda também participou dessas narrativas, uma vez que buscava junto ao corpo nacional se eugenzar.

### 4.3. A eugeniização da bunda nacional: a virada epistemológica

No livro “Morphologia da Mulher” de 1931, Hernani de Irajá adverte: “Aqui não estamos falando da morfologia geral da mulher e sim da morfologia da mulher brasileira” (1931, p. 117). Hernani de Irajá foi um médico sexólogo e também se dedicou ao desenho, à pintura, à estética, ao jornalismo como crítico de artes e publicou pelo menos 10 obras de divulgação científica em Sexologia. Ele foi o precursor brasileiro na divulgação científica dos estudos de sexualidade no Brasil como apontaram os editores do seu livro “O Sexo Nú” de 1966.

Irajá mesmo tendo uma vasta produção se dedicou também a formular um “tipo brasileiro”, um corpo feminino nacional que estivesse alinhado às tendências do regime da higiene social. O autor se especializou em definir um corpo brasileiro ideal, no que se refere às técnicas médicas higienistas da época, relacionando o que ele entende como caracteres sexuais secundários<sup>180</sup> para pensar a diferenciação em relação ao homem, as “sub-raças” nacionais, elaborando uma relação entre sexualidade e corpo que seriam próprias as brasileiras.

No livro *Sexo e Beleza* (1947) ele afirma: “a bacia se torna mais longa quanto mais subirmos na série das raças humanas” (idem, p. 26). O índice geral das larguras máxima das bacias era de 136,9 cm para as europeias e 134,9 cm na negra africana e 105,6 cm na antropoide (ibid. p. 27). Segundo Irajá, o cruzamento das brasileiras com as europeias poderia ter como consequência a hipertrofia do segmento pélvico, ou seja, das bacias e ancas (o que chama de diâmetro bitrocantérico e nádegas). Diferente do que se imagina Irajá não aproximava as nádegas grandes, como se era comum de afirmar no século XIX, a uma corporalidade negra de origem africana, mas pelo contrário, projetava na bunda europeia sua maior expressão de beleza, largura e formas perfeitas. Percebe-se que o saber científico rearranjava seus critérios de aceitação e beleza, de acordo com novas disputas de poder e teorias.

Havia na definição da forma das nádegas, uma relação proporcional a sexo. A preponderância do tecido muscular sobre o gorduroso era uma característica de

---

<sup>180</sup> Caracteres sexuais secundários são diferenciações que acontecem durante a puberdade que ocorrem devido à ação de hormônios. No caso das pessoas com sistema reprodutor “feminino” a ação acontece através de estrógeno e da progesterona.

diferenciação sexual do homem e nem os regimes alimentares ou mesmo a atividade física poderia modificar a disposição dessa adiposidade, que tinha uma característica sexual biológica que lhe era intrínseca. Ele afirma que “de modo geral (essas adiposidades) são mais abundantes na mulher” (p. 30) e mesmo comportamentos esportivos algumas vezes eram insuficientes para mudar esse quadro. Essas gorduras distribuir-se-iam em panículos subcutâneos em forma de “estetomas” cuja função era proteger e arredondar as formas, de modo que esses “estetomas” eram características específicas que “preponderam da cintura pra baixo”.

Essa disposição de gorduras morfologicamente própria às mulheres, mas não aos homens, é a que mais “excita a libido masculina” (ibid. p.34). Irajá entendia que essa relação entre sexo e morfologia era transformada em atributo de beleza, uma vez que era mais atraente aos homens. As mulheres de quadris largos e grandes nádegas eram mais aptas à fecundação, gestação e parto e possivelmente por isso esse desenvolvimento da importância da bunda como elemento central na definição de beleza e feminilidade, como afirma o próprio autor: “e por isso é o elemento mais em evidência para o juízo estético favorável por parte do homem” (ibid. p. 50). Para Irajá que também era artista, a beleza estética nem sempre é parceira da beleza sexual. A proeminência dos corpos com figuras longilíneas nas obras de arte mostraram um apreço pela “beleza estética”, mas não na sexual, que era inscrita nas formas mais arredondadas dos quadris e bundas.

Desse modo, haveria dois tipos de escolhas no olhar do homem “a estética” e a “sexual”. A sexual era mais instintiva e sensual, “o instinto quase sempre auxiliando as nascentes sensuais da seleção. Mulher bem dotada de caracteres sexuais secundários é igual à fêmea mais apta para a gestação, elemento seletivo para perpetuação da espécie”. (ibid. p. 50). Por outro lado, a escolha estética era artificial e invadia “o terreno das modas não das raças” (ibid, p. 51). Havia assim um desconforto do autor em torno das obras de arte e artistas que diminuía o tamanho das nádegas, de modo que haveria uma “incoerência entre a preferência sexual de quase todos eles e o gosto estético, pictórico ou escultórico” (ibid. p. 51).

A generalidade da preferência (hetero)sexual pela bunda era recorrente para Irajá. Para ele, quase todos os países do mundo viam nela um sinal de grande beleza, “mesmo nos países mais cultos e refinados de estética as ancas desenvolvidas implicam por sua vez pélvis largas” (p. 51). As mulheres brancas e europeias, portanto, protagonizariam as

melhores e mais desenvolvidas ancas e bundas. Ciente da associação histórica entre negritude e bunda o autor continua “a esteatopigea, prodominantemente em alguns povos da África não exige desenvolvimento da pélvis. Muito ao contrário, os negros tem entre as raças humanas o último lugar na amplitude da bacia” (ibid. p.51). Deste modo esses “esteatomas” raciais que poderiam ser associados a etnias negras não apresenta para ele nenhum cunho de beleza, nem sexual, nem instintivo, tampouco estético.

Existiu assim, uma tentativa de separação radical do paradigma eugenista do paradigma colonial, onde a bunda significava raça, animalidade e geralmente supersexualidade. Claramente, o investimento do autor operava em reconstruir um padrão de beleza nacional negociando com a branquitude seu status de desenvolvimento civilizatório. Ao aproximar o corpo da brasileira ao mais alto “padrão” como o da europeia, poderia se negociar um novo corpo nacional que apagasse, mesmo que provisoriamente, o passado atrelado à negritude onde o autor negava qualquer associação entre beleza e sexualidade.

Assim, na seleção de fotografias de tipos nacionais através de nus, ele elaborou uma aproximação de alguns corpos nacionais a cânones de beleza europeus inspirados na pintura. Intrigantemente, ele reproduziu as fotografias de seus livros inspirando-se em obras consagradas, como é o exemplo o quadro chamado Estudo de Mulher, de Rodolfo Amoedo, exibido no Salão de Paris de 1884.

O pintor foi popularmente conhecido com o atualizador das obras acadêmicas do final do século XIX e começo do século XX. Selecionado como um dos pintores bolsistas financiados pelo Segundo Reinado a estudar arte em Paris, Amoedo fez parte da geração de artistas que redefiniriam a identidade nacional brasileira através de um olhar Romântico, como mostra Gonczarowska (2010).

Outra característica de obra de Rodolfo Amoedo que mobilizou o imaginário de muitas pessoas durante o Segundo Império brasileiro foram os nus que o artista retratava. Essas pinturas eram quase sempre localizadas em um ambiente tropical, o que dava a ideia de estar representando o período colonial brasileiro. Uma dessas obras foi “Marabá” (1883), este quadro representou um nu mais realístico e possui um recorte muito mais focado no corpo (idem, on-line). Entretanto, diferente do indianismo romântico, que era inspirado num ideal de corpo indígena e, em geral, foi retratado junto a espaços abertos ou em meio a natureza, Hernani de Irajá formulou seu ideal de beleza inspirado na beleza

clássica fundada na branquitude e na domesticidade languida da obra “O estudo de mulher (Mulher com Ventarola)” de 1884 (Figura 4.3).



**Figura 4.3** – Obra original “Esboço de Mulher de Rodolfo Amoedo”, a bunda como centro da feminilidade branca. 1884. Fonte: MNBA/Banco Santos, São Paulo, 2002.

Nesse quadro, Amoedo retrata a feminilidade frágil de uma mulher branca que parecia dormir. De costas e nua, ela exibia sua vulnerabilidade como se o artista captasse o momento em que dormia. A nudez poderia sugerir que essa mulher teve relações sexuais e adormeceu em seguida. A pintura tem um forte apelo erótico, não só pela nudez, mas principalmente através do que está implícito. A personagem segurava um leque com a mão esquerda. Em primeiro lugar, o uso do leque sugere calor, ou seja, o fato de estar nua e com o leque, faz associar a um universo tropical. Depois, a posição do leque dizia bastante sobre a situação. O uso do leque<sup>181</sup> no século XIX era uma forma de comunicação, onde se sugeriam situações num jogo erótico com possíveis pretendentes, onde o recato era usado como uma estratégia de sugestão implícita para possíveis flertes e interesses sexuais. O leque era usado como ferramenta para indicar o consentimento e

---

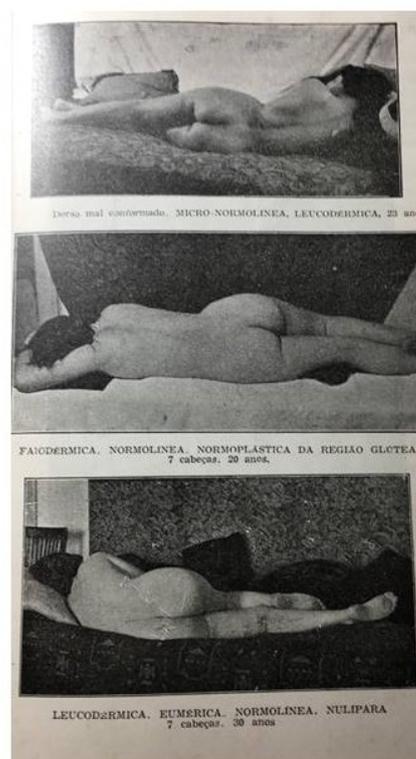
<sup>181</sup> Para saber mais informações sobre alguns comportamentos das mulheres europeias e estadunidenses do século XIX, a autora Barbara W Sarudy, discute elementos próprios a sociabilidade do período, tal como o leque. Fonte: SARUDY, Barbara. 19 Century American Woman. Disponível em: <https://b-womeninamericanhistory19.blogspot.com/> Acesso dia 10/09/2019.

a disposição das mulheres. A primeira coisa a ser observada no quadro era que o leque estava no chão. Deixar o leque cair ou estar no chão revelava o interesse por uma aliança, seja ela uma amizade ou algo a mais. Além disso, o leque estava totalmente aberto o que indicava “espere por mim”, ou seja, existia uma promessa revelada na situação. Como a personagem dormia, o “espero por mim” também sugeria que poderia haver algo a mais posteriormente (quando ela acordasse). Finalmente, o ato de segurar o leque com a mão esquerda totalmente aberta, indicava que estava disposta e aberta a falar com o pretendente.

O quadro teve grande projeção no século XIX, não só conceituando o pintor brasileiro na Europa, mas permitindo construir imaginários eróticos e estéticos que também eram sobre o Brasil ou sobre a mulher brasileira. Já as imagens de Hernani de Irajá, que foram feitas mais de 50 anos depois (Figuras 4.4 A e B), quando o leque já não era moda (tampouco uma ferramenta de comunicação), portanto, foi abolido das imagens. Por outro lado, a reprodução do corpo nu deitado sobre uma cama, com a perna direita levemente dobrada, o cenário das paredes e lençóis estampados, o rosto oculto numa situação de vulnerabilidade, remetiam exatamente ao quadro de Amoedo.



**Figura A**



**Figura B**

**Figura 4.4** – Proposta estética de Irajá se aproxima muito da obra Esboço de Mulher de Amoedo. Fonte: IRAJÁ, Hernani. Sexo e beleza. Rio de Janeiro. Editora Getúlio Costa. Ed 3. 1947 p. 107

A forma que Irajá retratou a bunda da mulher branca era muito diferente do modo como se representavam as nádegas das etnias negras em outros contextos. Sarah “Saartjie” Baartman, por exemplo, foi colocada em um museu não em referência a sua feminilidade modelar, mas ao contrário, prefigurando uma subespécie. Tanto em Irajá como em Amoedo, a bunda da mulher pôde dar forma e tomar o centro de importância da imagem, reiterando uma feminilidade branca, vulnerável e disponível.

Como conclusão do livro, Irajá apontou para algumas soluções para a reparação do corpo nacional. O primeiro deles foi o pleno desenvolvimento da sexualidade (heterossexual) para a acentuação da beleza, que era condicionada pelo que ele definiu como caracteres secundários. O segundo era o cuidado da saúde e do vigor físico que fazia parte do que ele chama de seleção natural.

A ideia era que os corpos mais evoluídos esteticamente (cânone branco europeu) teriam uma maior capacidade de Seleção Sexual. Inspirado no Darwinismo, o processo de escolha sexual se basearia em características estéticas e comportamentais que levavam<sup>182</sup> a um “cruzamento bem sucedido”, seguindo então a seleção natural. A ideia principal que orientava a seleção natural em Irajá era a de que existem características favoráveis e desfavoráveis. As primeiras eram hereditárias e tornavam-se mais comuns em gerações seguidas a uma população que reproduz seus indivíduos. As segundas eram características hereditárias e menos comuns. Deste modo, a seleção natural agia no fenótipo, de modo que sujeitos com fenótipos “favoráveis” teriam mais probabilidade de sobreviver e reproduzir do que os indivíduos que teriam características desfavoráveis. Logo, a seleção natural contribuiu para evolução das características que conferiam aos indivíduos vantagens reprodutivas, em oposição aos fenótipos menos favoráveis que teriam apenas vantagens de sobrevivência.

---

<sup>182</sup> Os casamentos e a reprodução foi uma estratégia desenvolvida pela eugenia. Segundo Luisa Castañeda havia dois modos centrais de melhorar o ser humano: aperfeiçoando o indivíduo e melhorando a raça como um todo. O primeiro método consiste em maximizar a herança que uma pessoa recebeu, colocando-a em um ambiente mais favorável e desenvolvendo suas capacidades através da boa educação. O segundo método consiste em procurar aprimorar o “estoque biológico” da raça tanto por meio de uniões desejáveis, como por restrições àquelas indesejáveis. Para alcançar tal objetivo, a sociedade e o Estado devem controlar as migrações, formular leis que discriminem o casamento, efetuar a segregação sexual dos defeituosos, promover medidas drásticas de assexualização e esterilização. CASTAÑEDA, Luisa. Casamento e eugenia. *Hist. cienc. saude-Manguinhos* vol.10 no.3 Rio de Janeiro Sept./Dec. 2003.

Deste modo, a teoria de Irajá apostou em um corpo eugenicamente alinhado aos cânones, em que a bunda (característica sexual e estética branca) foi um atrativo para reproduções “positivas”, produzindo novos indivíduos eugenicamente favoráveis a um corpo nacional desenvolvido. Dessa forma, o alinhamento a esse corpo projetado como idealmente eugênico era negociado como uma forma de capital erótico, como define Hakim (2011).

As melhores condições de seleção, ou seja, de casamento, de sexo e de trocas afetivas eram afetadas pela relação entre sexualidade e estética. A eugenia e as tentativas de branquear o Brasil mudaram o sentido epistemológico da bunda. De essencialmente natureza, ela se tornou também cultura, interferindo no que Irajá chamava de seleção sexual, ou seja, favorecendo as possibilidades de construir alianças, de negociar a ascensão e manutenção de status social, de reivindicar privilégios de raça, de gênero e de classe e pautar regimes estéticos “nacionais”.

No livro “Morphologia da mulher” (1931) ele continuava a tecer relações entre a “anatomia nacional”, suas fusões raciais e suas propensões estéticas associando aos “typos canônicos” (1931, p. 14). Ao responder se as mulheres no Brasil fugiam às regras clássicas da Antropometria, ele afirmou que os caracteres gerais e morfológicos enquadravam-se perfeitamente nos cânones de anatomia.

Estados como Santa Catarina, Paraná, Rio Grande do Sul e São Paulo ofereciam tipos idênticos as “Américas do Norte e europeus”. As mestiçagens germânicas de alguns desses estados ao casar-se com ítalo-brasileiros promoveriam tipos ideais. No entanto, segundo Irajá, havia um Brasil que ainda vivia mais isolado (formado por grupos nativos), com menos contato de influências exteriores, localizado no Norte e no Nordeste, referindo-se a eles como “typos mais typicos da brasilidade”. Para esses, havia um total desconhecimento das regras de profilaxia (idem, p.27). Irajá estava na verdade negando um estatuto de brasilidade e beleza quando associou a uma herança “tradicional” indígena ao não cuidado físico.

As regras de higiene para Irajá referiam-se também as cuidados com a manutenção do corpo através de atividades físicas. O autor encarava a sociedade espartana como um ideal a ser seguido. A educação espartana era baseada na formação de soldados para conformarem o exército da pólis. Com sete anos de idade, o menino era enviado ao exército pelos pais, daí começam sua série de exercícios físicos e treinamentos. Aos trinta

anos ela ganhava direitos políticos e se tornava um oficial. As meninas, da mesma forma também deveriam realizar treinamento militar e atividade física para gerarem bons filhos para o exército. Para Irajá, adepto da educação espartana eugenista, a sociedade brasileira deveria priorizar o desenvolvimento físico frente à formação intelectual uma vez que havia muito “tempo gasto com a tortura cerebral de ensino excessivo” (ibid, p. 29).

A partir do final da década de vinte, surgiram grandes defensores da Educação Física tais como Rui Barbosa, Renato Kehl (que foi fundador da Sociedade Brasileira de Eugenia), que assim como Irajá defendiam a implantação da Educação Física, como forma de regulação do corpo nacional. A Associação Brasileira de Educação (ABE), a partir de sua sessão de Educação Física e Higiene (SEPH), passou se debruçar com mais intensidade a institucionalização de políticas públicas que regulamentassem a Educação Física nas escolas. Este já era um modelo que servia para a educação do corpo dos franceses e que agora poderia também regular o corpo do brasileiro. O modelo de educação do corpo produzido pelos franceses, era inspirado na recondução da identidade nacional, como analisa Edilson Santos (2012). A construção da identidade nacional começava pela formação de um povo forte, saudável, viril, perspicaz, corajoso, que defenderia com sua própria vida o Estado, sacrificando seu próprio corpo pela nação.

A falta de exercícios físicos no Brasil era observada por ele como um problema a ser solucionado. E os preconceitos em relação à ginástica para as meninas era um dos grandes problemas eugênicos que necessitavam mais atenção para alcançar o desenvolvimento do que ele chamou de “tipo forte, harmoniosa em ideias e formas” (p. 28). A importância da ginástica para as meninas tornaria o corpo esteticamente mais vigoroso e belo. Isso poderia afetar, por exemplo, o que ele chama de seleção natural, onde os indivíduos mais atraentes segundo os critérios eugênicos teriam mais possibilidades de encontrar outros parceiros igualmente higienizados, o que resultaria em casamentos e filhos. Essa seleção “sexual” também envolvia trocas sexuais e afetivas, matrimônios, reprodução, filiação e hereditariedade.

O casamento heterossexual com imigrantes europeus era uma solução muito adequada aos defensores do regime eugênico. Caberia também à mulher brasileira a responsabilidade e o compromisso com a branquitude e o futuro ariano do país. A importância do cuidado estético da brasileira que vivia sob o regime de eugenia

possibilitaria aumentar sua possibilidade de conseguir “bons casamentos”. Isso se referia a casar com homens brancos, preferencialmente europeus.

Como podemos observar no gráfico (Figura 4.5) descrito por Hernani do Irajá, a imigração de europeus no Brasil cresceu vertiginosamente, mas, além disso, cresciam também os vínculos afetivo-sexuais e reprodutivos entre brasileiras (e não brasileiros) e estrangeiros digam-se europeus. A palavra brasileira foi mencionada em todos os exemplos de casamentos inter-étnicos, uma vez que se supunha que o elo mediador seria a mulher e não o homem. O que previa que as políticas de higiene social também tinham gênero, especialmente no que diz respeito à reprodução e a “manutenção” da “raça”.

<i>Nacionalidades</i>	1918	1920
Alleão x alleã . . . . .	22	29
Alleão x brasileira . . . . .	63	91
Italiano x italiana . . . . .	38	60
Italiano x brasileira . . . . .	138	167
Hespanhol x hespanhola . . . . .	4	7
Hespanhol x brasileira . . . . .	38	59
Portuguez x portugueza . . . . .	9	12
Portuguez x brasileira . . . . .	108	97

**Figura 4.5** – Casamentos eugênicos propostos por Hernani do Irajá. Fonte: IRAJÁ, Hernani, 1931 p. 50.

Além de gênero e de raça, essas mulheres também tinham disposição geográfica. A irregularidade da disposição espacial das mulheres dificultaria o encontro com homens estrangeiros brancos. Irajá mostra a distribuição geográfica de mulatos (idem, p. 45) pensando na verdade em como em alguns lugares especialmente no interior do país havia uma ausência da branquitude, o que era um problema na sua visão. Os brancos haviam imigrado especialmente para o sul e sudeste, portanto havia grande parte do Brasil ausente desses tipos que dialogavam com o arianismo. Havia dessa forma “zonas de concentração e difusão ariana” (ibid. p. 49).

O aperfeiçoamento do corpo da mulher deveria sempre mirar o cânone europeu. A importância da beleza cumpria a função de atender a preferência dos homens. Deste modo, o autor traça as medidas do corpo feminino, distancia e aproxima algumas regiões

do país desse modelo, sugerindo o avanço em relação aos modelos de raça e de corpo desses lugares. O cânone científico (universal) de beleza correspondia a  $7 \frac{1}{2}$  cabeças para o talhe<sup>183</sup>, a média brasileira correspondia a  $6 \frac{3}{4}$  no norte, no sul  $7 \frac{3}{4}$  a 8 cabeças (ou seja, modelo cânone), enquanto no Rio Grande do Norte, Pernambuco, Ceará e Amazonas era correspondente a  $6 \frac{5}{6}$  cabeças.

Criticando o cânone moderno, Irajá fala que a largura das bacias não deveria ultrapassar a das espáduas (ombros). Ele concorda com a harmonia sugerida entre ambos, mas acredita que a bacia deveria superar em poucos centímetros os ombros. Irajá revela que quando há uma igualdade entre ombros e bacia, mesmo assim, as nádegas criam a ilusão de levarem vantagem. Ele se mostrava preocupado com o que chama de “desaparecimento dos caracteres sexuais” (idem, p. 75) que desenvolviam, por exemplo, a bunda na mulher e as espáduas ou ombros nos homens. Esse desenvolvimento físico era atribuído como um elemento constituinte da homossexualidade. A própria constituição física do corpo poderia ser um indicativo não heterossexual, a ausência de nádegas salientes ou ombros largos apontavam para a classificação e patologização atribuídas a grupos homossexuais.

A largura das ancas na mulher também parecia aos olhos de Irajá ser maior do que eram de fato: uma bunda grande permitia a ilusão em relação à bacia. A medida das ancas através diâmetro bi-trocanteriano (bacia) idealmente deveria estar entre 0,28 m a 0,40 m, no Brasil a média de mulheres pesquisadas por ele totalizaram 0,33 m. Nas saxônicas, seu ideal de raça variava entre 0,31 a 0,36 m. Esses valores poderiam aumentar negativamente caso as mulheres tivessem uma vida muito sedentária, o que implicaria que as gorduras localizadas no dorso e no ventre poderiam descer até as nádegas. A largura das ancas na mulher dependia do sexo.

Irajá dá o exemplo em dois corpos um de homem outro de mulher. Se a largura dos ombros fosse igual em ambos, a largura das ancas teria que ser obrigatoriamente maior na mulher. Quanto maior a bunda, mais desenvolvidos os caracteres sexuais secundários, que são diferenciações ocasionadas geralmente na puberdade como consequência da ação de hormônios. A visão biológica de Irajá classificava a bunda como um atributo relacionado ao sexo biológico, entendendo também a heterossexualidade como um fator da natureza humana. Os modelos científicos europeus foram negociados

---

<sup>183</sup> A ideia de talhe está relacionada ao tamanho do tronco.

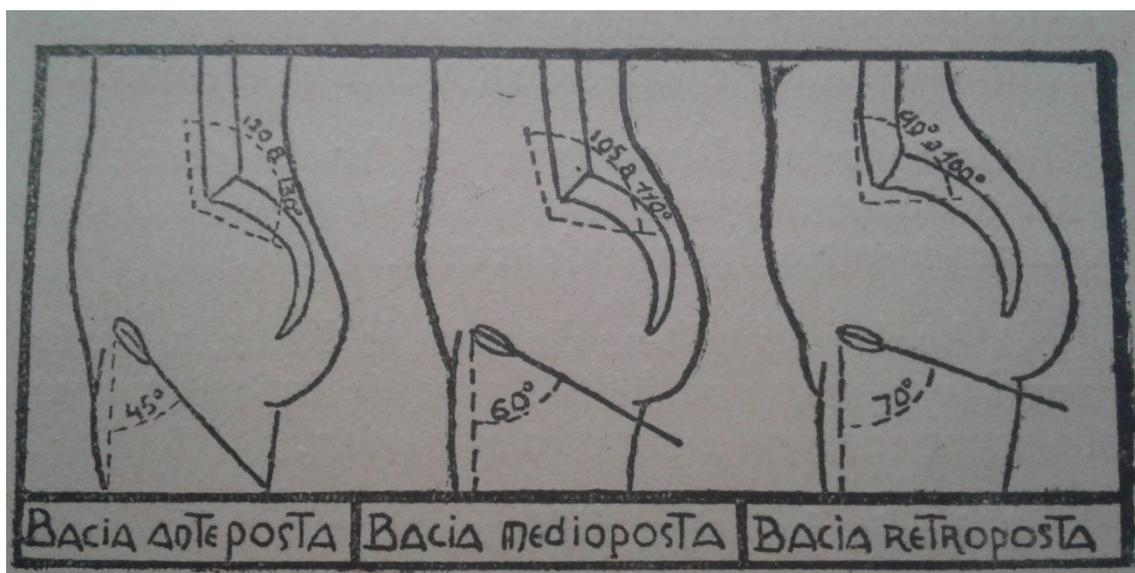
sempre como padrões, não atender esses modelos de normalidade física que eram metricamente definidos poderiam levar a um laudo de homossexualidade, animalidade, inferioridade, feiura, loucura, e patologizações diversas.

A regulamentação dos tipos nacionais de mulher brasileira foi assim definida: o tipo esbelto ou longo era um modelo de corpo e raça “mais aristocrático” (ibid. p. 86). A altura dessas mulheres era superior a 1,62 m e o Brasil possuiria esses modelos a partir de cruzamentos indo-europeus. As cidades de Florianópolis, Porto Alegre, Rio de Janeiro, Bajé eram ricas nesse tipo de beleza. Apesar de considerar o padrão físico elevado, o tipo mais longo não apresentava nádegas volumosas: a bacia era estreita, as costelas obliquadas e a vagina profunda.

O tipo curto era um tipo mais burguês, havia nele uma plástica perfeita entre tronco, cabeça e membros. As mulheres eram mais baixas, porém mais ágeis e leves. Havia também o tipo regular onde havia equilíbrio entre as partes do corpo. O tipo respiratório era aquele cujo nariz era grande e as narinas dilatadas, a bacia e as nádegas eram médias. O tipo craniano era aquele aonde a frente era grande, o rosto pequeno e a cabeça grande. E o tipo abdominal era o modelo aos quais as brasileiras deveriam ter como parâmetro. Esse era um tipo germânico, muito comum nas regiões de colonização alemã (Blumenau, Joinville, Rio de Janeiro, Lajeado e etc.). A bacia era evasada, rasa e a região glútea volumosa. Havia um elemento ao qual o autor cita superficialmente chamado “afer” que poderia se fazer notar em tipos curtos “bosjenianos”, no qual as nádegas eram acumuladas em excesso e as gorduras se somavam nas laterais da bunda. Esse aparentemente era um tipo negro e deveria ser evitado pelos excessos que lhe eram associados. Existe certa preocupação com a harmonia do corpo e a proporcionalidade em relação às partes. A bunda aparecia como uma característica modelar brasileira que deveria exceder o cânone moderno, mas não muito, de modo que as descrições excessivas de Irajá pareciam indicar o quanto a mais de volume nas nádegas e ancas era aceitável enquanto modelo de corpo nacional e quanto não era.

Existiam três tipos de bacias que eram recorrentes para os “tipos” de mulheres brasileiras (Figura 4.6). O primeiro era o anteposto cujas nádegas eram chatas, a vulva era na frente e havia um ângulo sacro na coluna vertebral que variava de acordo com 125° a 130°. A bacia medioposta, tinha as nádegas mais cheias (que o tipo anterior) e arredondadas, a vulva era visível na parte anterior onde formava um ângulo sacro

vertebral menor a  $100^\circ$ . Já a bacia retroposta o ângulo sacro lombar variava entre  $90$  a  $100^\circ$ , a curvatura lombar era muito marcada e as nádegas salientes. Esse último tipo era mais regular no sul do Brasil. O panículo adiposo (gordura) para Irajá era de sobremodo mais desenvolvido nas mulheres, as localizações dessas gorduras eram muito presentes nas brasileiras, onde “ocupam essas massas gordurosas um espaço triangular limitado pelo suco interglúteo, internamente, fora pelo bordo inferior grande glúteo, em baixo pela dobra glútea. Para cima seguem-se em construção ao panículo adiposo sacro-lombar” (ibid. p.123).



**Figura 4.6** – A bacia retroposta mais saliente era designada como característica das populações brancas e europeias. Fonte: IRAJÁ, 1931. p. 119.

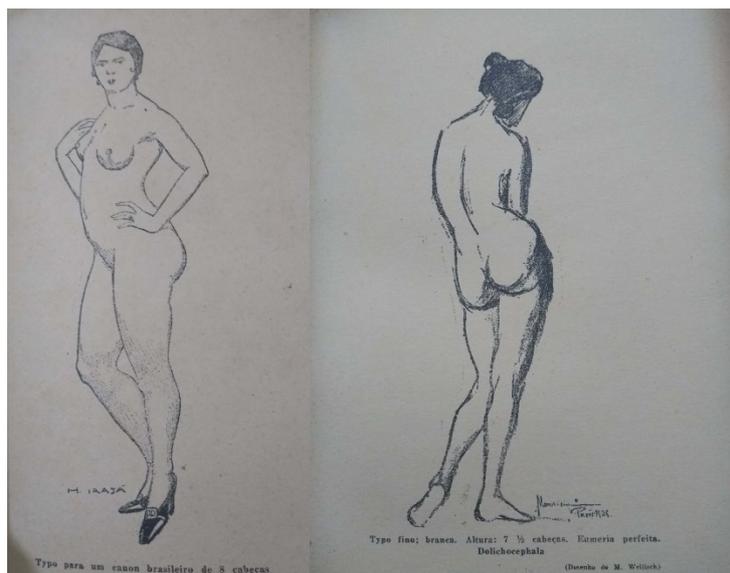
Para aquelas que tinham excesso de gordura nos glúteos a solução era: ginástica. No Prefácio a 2ª edição, Hernani do Irajá mostra seu interesse pela implementação de uma cultura física que estivesse dentro dos cânones modernos. Logo em seguida na 3ª edição, o autor já se revelava confiante com a implementação paulatina das práticas esportivas e alimentares na cultura brasileira e diz “houve a intuição da cultura física da eugenia pela ginástica e teoricamente pela alimentação” (1947, p. 09). Mas lembra “o typo brasileiro não esta formado. Liberto das peias da ignorância do analfabetismo e das endemias, o brasileiro eugenizado do porvir, deverá ser um belo espécime da humanidade que os filósofos sonham desde Platão, Epicuro até Leibziz...” (idem, p. 155). Além da beleza em geral o autor presava pela “qualidade da pelle” (ibid. 158), que estava associada à uniformidade e certamente a cor. Negando o que ele chama de “desgraciosidades”, as

mulheres poderiam recorrer a correções plásticas e professores de ginástica, mas a responsabilidade maior pelo corpo bonito era da própria mulher.

Irajá notadamente atribui à bacia e às nádegas um lugar importante na sua descrição morfológica do corpo nacional, ao mesmo tempo recomendando um modelo eugênico que se aproximaria aos quadris e às bundas germânicas, negando qualquer associação a uma herança biológica negra e reformulando um modelo próprio ao Brasil.

Sua solução unificava essas duas visões: ele aproximava o corpo nacional do cânone e o reinventava com alguns centímetros a mais nas nádegas. Ele definiu o tipo nacional perfeito, na imagen abaixo (Figura 4.7) na descrição do autor sobre a “eumeria perfeita”, o canône brasileiro foi desenhado de lado e de costas. Na imagem à esquerda, a figura sugeriu as formas e volumes ideais dos seios, braços, barriga, pernas e indica lateralmente qual a largura e profundidade da bunda. A personagem aparece altiva e ereta. O salto alto, ao mesmo tempo em que indicava certo erotismo, também trazia um tom de orgulho que era acentuado ao olhar da personagem que encarava o leitor, consciente de sua potência eugênica.

Já na imagem à direita a personagem estava com os braços recolhidos e as costas arqueadas, se mostrando encolhida. O rosto não aparecia e ela sugeriu uma certa timidez ou discrição. A bunda condensava todo olhar da imagem da direita, ocupando a centralidade da imagem, ao mesmo tempo em que bunda se sagrava importante na imagem, a expressão modesta e o pé no chão, remetia a uma feminilidade recatada. O corpo nacional de Irajá era simultaneamente altivo e confiante e recatado e modesto.



**Figura 4.7** – Ambos as imagens retratam um tipo canônico brasileiro ideal. A direita pode-se ver uma figura feminina branca de costas com as formas da bunda volumosa descrita como tipo fino: branco: eumeria perfeita. Fonte: IRAJA, 1931, p. 74.

Hernani de Irajá poderia não ser o único eugenista, tampouco o paradigma definitivo de estética, mas suas ideias de beleza nacional se tornaram hegemônicas. A indústria de consumo que operava a imagem se apropriou desse ideal de beleza a fim de comercializá-lo hegemonicamente. Existiu uma mudança então na legitimidade do olhar de quem produzia o que é belo ou não. Se anteriormente a medicina enunciava a normalidade ou desvio do corpo, a partir de meados do século XX, ela passou a ser assessorada pela indústria da imagem que tornou legítima algumas formas de beleza e corpos.

Para pensar a universalidade do modelo de beleza que se disseminou na sociedade brasileira, os concursos de beleza como o “Miss Brasil” serviam como ferramentas onde se produziam e disseminavam o padrão de corpo brasileiro que se buscava hegemônico no período. Esses concursos adotavam o modelo branco e antropométrico muito próximo ao de Irajá e funcionavam como máquinas de produção eugênicas. Dentre os critérios de avaliação, se realizavam aferições métricas de quadris, de seios, de cintura e de altura. Avaliava-se o porte, o jeito de andar, a pele e os cabelos, além de claro, levar em conta à ascendência, o lugar de origem da competidora, a idade, o estado civil, todos esses eram elementos que foram usados eugenicamente para personificar o corpo nacional.

Lena Suk (2019 p. 910) revela o interesse da Fox Film durante a década de 20 em lançar um concurso que buscava escolher a próxima estrela latina. O Brasil era o segundo maior mercado de filmes de Hollywood na América Latina e mirando essa oportunidade de mercado, os empresários estadunidenses buscavam seus novos rostos masculinos e femininos. Para os artistas e intelectuais brasileiros era uma oportunidade do ganhador elevar o nome do Brasil na indústria cinematográfica internacional.

Hollywood buscava um ideal de beleza branca, mas como analisa Suk com um “sangue latino” (idem, p. 913). O que implicava aderir aos paradigmas de beleza eugênicos que iam de encontro aos que buscavam as elites nacionais, o mercado e o Estado, mas que negociasse o exotismo sexual. Ou seja, estavam em busca de um corpo feminino e masculino que teatralizasse as fantasias coloniais não brancas, mas em um corpo branco.

Como a estética eugênica estava sendo incorporada pela eminente indústria cultural que se preocupava em definir as fronteiras da beleza e da racialização nacional, a demanda de Hollywood parecia interessante, porque ao mesmo tempo reforçava os padrões eugênicos de branquitude enquanto negociava novos interpretantes que poderiam diferenciar o corpo nacional e suas performances frente o cenário internacional. Carmem Miranda, anos mais tarde, seria essa figura mediadora que incorporava a branquitude nacional teatralizando o exotismo sexual através de uma performance que figurava as fantasias e obsessões coloniais. Os figurinos sempre coloridos e exagerados, que expunham e marcavam o corpo e o seu rebolado fizeram com que a estrela conquistasse Hollywood como uma “*brazilian bombshell*”.

Indo de encontro a essa ideia, o concurso de Miss Brasil de 1954 foi emblemático porque não só foi um primeiro depois de muitos anos (o anterior havia sido em 1922), mas porque a ganhadora do concurso, Marta Rocha, cabelos loiros e olhos azuis, havia sido indicada para o Miss Universo, ficando em segundo lugar. Em 24 de julho de 1954, a Miss Brasil Martha Rocha perdeu o concurso de Miss Universo para a americana Miriam Stevenson. A derrota da brasileira foi atribuída a duas polegadas a mais nos quadris que a qualificavam enquanto corpo nacional (Miss Brasil), mas não ao cânone universal (Miss Universo), que em geral aderiu a quadris um pouco mais estreitos, como mesmo sinalizou Irajá. No carnaval do ano seguinte, a marchinha “Duas Polegadas”, de autoria de Pedro Caetano, Alcyr Pires Vermelho e Carlos Renato, elogiava a beleza da

brasileira e suas duas polegadas a mais de quadril. A música dizia: “Por duas polegadas a mais passaram a baiana pra trás/ Por duas polegadas e logo nos quadris, tem dó, tem dó seu juiz/ Marta, Marta não ligue mais para isso não/ Marta, Marta ninguém tem o seu violão”.

Na verdade, a informação sobre as “duas polegadas a mais” era falsa e foi criada por um jornalista que trabalhava no Cruzeiro e fez uma reportagem publicada no jornal O GLOBO<sup>184</sup> justificando a derrota por conta dos “excessos” nos quadris. Conforme o próprio jornal publicou na edição de 26 de julho de 1954, os juízes disseram que a americana “tinha medidas perfeitas de 36 polegadas de busto e de quadris”, enquanto “a brasileira tinha 38 de quadril”, posteriormente a informação foi desmentida pela própria Marta Rocha, mas o mito (ou a verdade) das duas polegadas nos quadris permanece até hoje no imaginário nacional.

Apesar da informação não ser verídica, a disputa narrativa sobre o modelo de corpo nacional-global era mais importante se de fato isso aconteceu ou não. A legitimidade desse corpo em disputa auxiliava a consolidar o modelo eugênico de branquitude e nádegas volumosas, como previsto por Irajá. A indústria cultural brasileira, negociando os interesses de mercados internacionais consolidava a conexão entre branquitude e fantasias coloniais, encontrando na bunda um interpretante entre nação e a sexualidade erótica.

A tentativa de dissociação feita pela eugenia em classificar a bunda como um resultado biológico da herança negra, também consagrou os “caracteres sexuais” (que produziam a diferença sexual) como um elemento central para reforçar a hiperssexualidade. Ao mesmo tempo, o corpo próximo ao cânone branco, com mais alguns centímetros nos quadris, permitiu que se aproximasse do modelo europeu negociando seu próprio modelo de beleza e branquitude. Deste modo, os dispositivos de poder brasileiros adaptaram seu ideal de corpo feminino, negociando as fantasias pornotropicals de lubricidade sexual junto ao paradigma eugênico de corpo que ia de encontro aos desejos das elites nacionais<sup>185</sup>.

---

<sup>184</sup> Fonte: Disponível em <https://blogs.oglobo.globo.com/blog-do-acervo/post/historia-das-polemicas-polegadas-mais-no-quadril-que-teriam-tirado-de-martha-rocha-o-titulo-de-miss-universo-ha-65-anos.html> Acesso dia 6/09/2019.

<sup>185</sup> Ao mesmo tempo em que também reforçavam imaginários criados pelo racismo científico que historicamente associava negritude a sexualidade. O uso do corpo branco nas representações e divulgação

Um novo paradigma de beleza estava em disputa junto às grandes narrativas nacionais de feminilidade encontrada em poetas e literatos. Esse modelo se disseminava com a força do consumo da branquitude através da imprensa nacional, dos produtos cosméticos e das práticas de exercícios físicos das elites brasileiras que adoravam se sentir representadas em peles alvas e olhos azuis, mesmo que essa não fosse à realidade que as cercavam. Frente a isso, a mulata figurava em um não-lugar na cultura de consumo visual eugênico. (Anti)musa da brasilidade “tradicional”, ela nunca foi efetivamente incluída como um padrão a ser consumido pelas elites nacionais, que preferiam eleger o modelo europeu como um espelho ao qual talvez nunca pudessem efetivamente refletir.

Nesse momento, o modelo eugênico-higiênico se disseminava e disputava hegemonicamente a cultura visual. Então, existiu uma primeira ruptura em relação ao sentido epistemológico que era atribuído a bunda. Se anteriormente o corpo anunciava sua relação profunda com negritude, os prenúncios do branqueamento buscaram a dissociação de uma origem negra e a ressignificação das leituras morais e biológicas que estavam associadas à negritude. O corpo eugênico encontraria no futuro próximo o avanço civilizacional através do cuidado corporal, regulado através da ginástica e das práticas de higiene. Logo, o paradigma sobre o corpo nacional mudou: o “problema” maior não era mais atribuído à influência de raças não brancas, mas a falta de cuidado “higiênico” que poderia ser solucionada com uma série de cuidados pessoais, entre eles, o disciplinamento do corpo. Junto à regulação do corpo nacional, emergiam uma série de políticas públicas que implementavam a Educação Física para aprimorar o corpo nacional desde a infância.

Desta maneira, o corpo nacional poderia ser produzido a partir de práticas “saudáveis” através de uma alimentação rigorosa e a regulamentação de exercícios físicos. A eugenia disparava seus alvos para a beleza do corpo e o disciplinamento através de uma cultura física. Se apoiando no cânone europeu, mas traduzindo seus próprios significados culturais, a bunda ganhou um estatuto mais profundo, uma vez que passou a caracterizar “legitimamente” a beleza brasileira através do aporte científico. O maior volume nas nádegas em relação ao modelo europeu passou a caracterizar a diferença entre

---

de imaginários não necessariamente apaga as fronteiras criadas como produto do colonialismo. Ao contrário disso, a figuração do corpo branco busca produzir novos limites e interpretações sobre a identidade nacional que negociam a os pornotrópicos junto a novos modelos e características estéticas. A temporalidade dos discursos muitas vezes é difusa e se sobrepõe a visões e ideias sobre o corpo que flertam junto a novas configurações e fronteiras sobre a espécie nacional.

o corpo nacional e o estrangeiro. Porém, para a construção desse corpo cuja bunda operou como signo nacional, era preciso regulação e disciplina.

Com o fim da Segunda Guerra Mundial, a medicina eugenista passou a ser rejeitada como paradigma científico e desacreditada como postura política como lembra Lilian Torres (op. cit, p. 07), mas no período pós-guerra, as teorias que discutiam raça no Brasil, já não estavam mais orientadas para ela, já que o fracasso ou sucesso do corpo nacional dependia da manutenção das suas formas e não somente da raça. O modo de olhar o corpo pelas estruturas médicas passou a ter uma dimensão político-social e não somente biológica ou patológica onde os signos de beleza e autocuidado passaram a condicionar o saber médico.

A medicina via o corpo no século XIX como uma essência abstrata que classificava as espécies e as patologias através da sua importância anátomo-clínica. Até meados do século XX no Brasil a ciência começava a olhar para o corpo através do contexto que a produzia. Desta forma, a bunda não remetia mais à essência patológica que a fundamentava. Se a imagem movia o novo modo de produção oriundo da influência do cinema e seus braços, o corpo e seus signos de doença e de saúde, agora miravam para a sua singularidade. Os signos que singularizavam os corpos “mais sadios” ou “menos sadios” incidiam sobre outra forma de exercer a medicina que tornava soberano o olhar empírico.

Essa nova forma de percepção olhava para a gordura, como uma inimiga da “saúde” e a prevenção para o acúmulo de adiposidade era promovida através de exercícios regulares e disciplina. A educação física promoveria uma administração coletiva de corpos “sadios”, que além de prevenir doenças através da autogestão, poderia incidir sobre a aparência estética, transformando o corpo belo em capital rentável à estrutura de produção.

Nessa medida, a bunda que antes era apenas definida por uma questão biológica, poderia apagar os “excessos estéticos” através da ginástica e da alimentação. Deste modo, a estrutura perceptiva que conceituava a bunda alterou também seu conceito de abordagem transformando o olhar que lhe atribuía sentido. Ela passou a não ser mais observada na condição exclusiva de natureza e se tornou cultura. Ela progressivamente passava a ser entendida não apenas como uma característica própria à natureza humana, mas fabricada através de recursos e significados produzidos pelos indivíduos.

A adoção de um olhar para a forma física e a autogestão do corpo semioticamente inscreveram “verdades” sobre a beleza nacional. A transformação da cinemática e os canais tentaculares de distribuição da imagem operacionalizaram um sistema de representação, permitindo que um modelo hegemônico de beleza, de emilidade e de corpo fosse implementado através da recém-criada indústria cultural. Essa transformação possibilitou que a imagem reorganizasse as estratégias de visibilidade e apagamento dos dispositivos políticos. Mais do que isso, esse olhar sobre o corpo dependia nesse momento também de uma estrutura perceptiva oriunda da eminente indústria cultural. Para disseminar suas regras de beleza nacionalizadas, os dispositivos de poder implementavam progressivamente também a construção de um parque industrial divulgador da cultura visual, que consolidava a imagem como modo de produção.

Getúlio Vargas, durante os anos 30 e 40, criou e reformulou uma série de instituições para dar início a implementação da indústria cultural no Brasil e exercer controle sobre a informação e sobre a identidade nacional, como mostrou Roberta Faria Lima Ferreira (2004 p.04). Assim, em 1931, ele criou o Departamento Oficial de Publicidade (DOP) e a partir disso traçou as linhas gerais de uma política de difusão do rádio e da imprensa.

Em 1934, o DOP cedeu espaço para o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC), que junto a outras atribuições deveria manter uma boa imagem nacional junto aos estrangeiros. Em 1938, já no Estado Novo, o DPDC transformou-se em Departamento Nacional da Propaganda e no ano seguinte foi reformulado para o DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda. Esse era efetivamente um grande ministério ao qual era atribuída a função de coordenação, ou seja, cabia a ele orientar e centralizar a propaganda interna e externa do governo censurando jornais, teatro, cinema, atividades esportivas, editar livros e revistas, rituais cívicos, exposições e dirigir a programação do rádio oficial.

Além disso, o governo nacional estreitou laços com a grande indústria de cinema estadunidense, trazendo grandes nomes para o Brasil como *Orson Welles*, *Tyrone Power* e *Bing Crosby*. E igualmente, promoveu também o “intercâmbio artístico” exportando Carmem Miranda, a música de Ari Barroso “Aquarela do Brasil”, que foi parte da trilha sonora do musical “Alô Amigos” de *Walt Disney*, onde Zeca Carioca apresentava as belezas brasileiras junto ao Pato *Donald*.

A indústria cultural e o mercado começavam a operar a imagem e com ela a estrutura perceptiva que conduzia o olhar sobre a beleza nacional, que era disseminada pelos canais comunicadores que produziam e distribuíaam imagens organizadas: adequadas ou não, belas ou feias, gordas ou magras, elas eram avaliadas pelas tecnologias de comunicação afetadas pelo consumo visual.

O poder e o saber e suas disputas discursivas encontravam uma nova forma de comunicar e dar forma a suas narrativas. A aparência influenciada pelo giro na estrutura de produção do capital para a visualidade: o “*cinematic mode of production*”, agiu na subjetivação do poder, que transformava o paradigma eugênico em paradigma estético-visual. Assim que o corpo se tornou o centro operador do capital, ele passou a ser mediado pelos aparatos e instituições semiótico políticas que passaram a estabelecer critérios para legitimar quais corpos deveriam ser mostrados, de que forma e quais não deveriam.

Essa mudança permitiu que as teorias sobre branquitude fossem incorporadas não somente enquanto um exercício do saber científico, mas como uma política visual. Nesse sentido, a branquitude passou a operar através de um sistema organizado de imagens e comportamentos, oriundos do consumo visual. O cinema, a propaganda, as revistas e os jornais adotavam a eugenia como paradigma estético, apagando o corpo negro das imagens e das propagandas sobre beleza, a fim de visibilizar um universo de branquitudes que poderiam ser subjetivadas através das práticas sociais.

A medicina eugenista com o passar dos anos, voltava seu olhar para o corpo que priorizava a regulação da aparência, a manutenção do peso, da branquitude e das formas, enquanto um arsenal de imagens e referências audiovisuais assessoravam a subjetivação, o consumo e a regulação estética desse corpo. Se antes as dimensões e classificações métricas do corpo mediavam o desenvolvimento ou o subdesenvolvimento humano, nesse momento, as estruturas regulatórias de classificação (meios de comunicação e mercado) eram incorporadas também para medir a competência individual que passou a ser dimensionada por meio da aparência, do autocontrole e da disciplina.

Essa transformação na estrutura de regulação do corpo aconteceu junto à implementação de políticas públicas<sup>186</sup> que atuaram no disciplinamento do corpo e na

---

<sup>186</sup> Nas décadas de 30 e 40 do início do século XX, aconteceu à chegada no Brasil de diversas teorias sobre ginásticas que subsidiaram as discussões e nortearam a implementação de práticas corporais e educacionais na Educação Física em escolas de todo o país. Fonte: SANTOS, Edilson Laurentino dos. A educação do corpo nas décadas de 30 e 40: fragmentos do Método Natural de Georges Hébert na Educação Física

vigilância das formas, permitindo que houvesse uma mudança na percepção da bunda ideal onde o paradigma eugênico (médico) passou a significar beleza, formas perfeitas, regulação do peso e ginástica.

A incorporação do paradigma eugênico (científico) como paradigma estético (regulado pelo olhar do consumo visual) passou a traduzir a bunda volumosa como um atributo próprio ao corpo nacional, então, à medida que o corpo passou a ser fabricado pela cultura, a bunda passou também a operar como um significante dessa mesma cultura. A divulgação desse modelo de beleza influenciado pela autogestão do cuidado do corpo era incorporado pela indústria cultural e pelo mercado, que hegemonicamente criava Marta Rocha, Carmem Miranda, outras vedetes e artistas, reconhecidas pelo requebrado e pelo volume dos quadris.

De certa forma, a eugenia brasileira não reproduziu totalmente as teorias europeias, ela negociou o que lhe foi conveniente e reformulou seus próprios ideais de beleza. A distinção da bunda maior em relação ao cânone europeu permitiu a bunda se tornar um elemento que ao mesmo tempo definia a beleza nacional e também se diferenciava de outros corpos ao redor do mundo. Assim negociava a hiperssexualidade (produto do desenvolvimento da “diferença sexual”) como um atributo central para assimilação do “sangue latino”.

A bunda se tornou um signo interpretante do Brasil eugênico apostando em novas fronteiras de racialização e recriando a velha erótica colonial. À medida que a bunda se tornou um elemento importante para definir a beleza, a cultura, a erótica, a branquitude e o consumo das elites nacionais, ela passou a se tornar um signo da indústria cultural. Não só um signo qualquer, mas um signo de nacionalidade que figurava a boa aparência, o autocuidado do corpo, onde a competência na gestão e manutenção do corpo traduzia como cada mulher conduzia sua feminilidade. Desta forma a bunda e seu caráter “legitimamente” brasileiro poderia se difundir em produtos e serviços disponíveis para a manutenção e disciplinamento de si.

Nessa visão, evidencia-se o valor que a economia simbólica tem para a produção e manutenção de trocas sociais por onde a cultura se manifesta prioritariamente. As polegadas a mais que naquele momento serviam ao corpo branco, passaram a significar

---

Brasileira. Recife, 2012. 188f.: Dissertação (mestrado) - UFPE, Centro de Educação, Programa de Pós-graduação em Educação. Recife, 2012.

uma diferença constitutiva da cultura brasileira, um atributo que ao mesmo tempo a separava esteticamente de outras nações e a definia enquanto corporalidade. E por mais que a sexualidade (que era entendida como natureza) ainda a definisse enquanto forma (em função do que Irajá definia como caracteres sexuais secundários), a bunda ampliava a sua figuração semiótica, possibilitando novas conexões. A bunda se tornou um elemento importante para o reforço de uma beleza pós-eugênica nacional que progressivamente implementava uma cultura física, associada à beleza e à cultura *fitness*. Portanto, a bunda se tornou também um interpretante do corpo brasileiro, condicionando um estatuto de maior volume e dimensão que codificava o corpo legitimamente brasileiro e, simultaneamente, o diferenciava de outros corpos nas cartografias globais.

#### ***4.3.1. A consolidação do paradigma fitness e redefinição do corpo nacional***

A incorporação da eugenia como paradigma estético trouxe uma série de práticas e estratégias de regulação do corpo. Para que o “corpo” nacional se tornasse efetivamente pós-eugênico havia profundas medidas políticas que deveriam ser readmitidas no combate a feiura, a negritude e a inferioridade. A necessidade de combater a feiura para a construção de uma nova “raça” apontava para a autoresponsabilização do corpo através de exercícios físicos e uso de cosméticos.

A largura dos quadris, apesar da menção a um volume maior do que o cânone também não poderia exceder grandemente esse padrão corpóreo. Havia uma preocupação constante de Irajá em relação às gorduras (1947, p. 79). A vida sedentária das mulheres poderia intervir nas suas formas e na concentração de adiposidades. A ausência de preocupação com a regulação do peso e das medidas através de atividades físicas influenciava diretamente o corpo nacional, que ainda de maneira geral não havia atingido o seu auge.

André Luiz da Silva (2012) mostra a partir da obra de Renato Kehl (médico e farmacêutico fundador da Sociedade Brasileira de Eugenia) diversas falas do eugenista que conflagram a ideia que a beleza era algo que as mulheres ainda não possuíam no Brasil, mas deveriam buscar. Para ele, a inatividade de algumas mulheres, que ficavam em casa maior parte do tempo, estava definindo o corpo e a beleza física. Segundo o autor, as mulheres que eram mais propícias a acumular gordura eram também as mais sedentárias e por isso possuíam “seios pendentes”, “carnes moles”, “excesso de gordura”,

“ventre abaulado”, “braços gordos e roliços” e “quadril exuberantes de tecido adiposo”, (SILVA 2012 p. 214 Apud SILVA & GOELLNER, 2008).

A fim de solucionar e prevenir essas disfunções morais e estéticas, a ginástica era plenamente indicada às mulheres. Assim como Irajá, Kehl usava imagens de mulheres dentro dos padrões estéticos da época<sup>187</sup> para reforçar e promover os corpos que conseguiam se alinhar aos preceitos higiênicos e eugênicos de beleza. Irajá usava modelos nuas, muitas vezes usando máscaras para não revelar suas identidades, e logo abaixo das fotos, o autor fazia uma descrição sobre o tipo racial ao qual fazia parte, idade, se teve filhos ou não e chama atenção para algum dos pontos que trabalhou no texto. Algumas vezes ele usa aqueles corpos como forma de rejeição estética designando-os como “flácidos”, com “peitos caídos” e etc. Apesar de descrever muitos defeitos no corpo da brasileira, a perfeição distante poderia ser alcançada através da disciplina alimentar e da prática constante da ginástica que eliminaria os excessos de gordura, enxugariam a barriga e emagreceriam as nádegas, dando mais flexibilidade aos quadril e agilidade nos movimentos.

A cultura física passou a se tornar um elemento importante para o ajuste do corpo nacional. O termo *fit*, que tem origem na língua inglesa, tem o sentido de caber, ajustar, encaixar. Como indica Silva o significado de *fit* (adaptar-se) pressupõe conformismo e acomodação, os termos conferem um sentido atribuído normalmente à cultura *fitness*:

“(…) remete a esforçar-se, aplicar-se, dedicar-se e, sobretudo, inconformar-se com os atributos de imperfeição, assimetria e defeito. As noções de *fit* e *unfit* há tempos têm sido utilizadas para classificar e ordenar corpos, indicando os adequados e os inadequados”. (SILVA, idem. p.215).

Francis Galton como menciona Silva, intelectual que classificou a ciência da eugenia, em meados do século XIX, já atribuía sentido aos termos *fit* e *unfit* para descrever os sujeitos eugênicos e os degenerados. Adaptar, adequar, encaixar, caber e ajustar são verbos que possibilitam pensar o aperfeiçoamento corporal por meio da eugenia e da cultura *fitness*.

---

<sup>187</sup> O padrão de beleza era bem diferente na década de 30 e 40 do que na década de 70. Apesar da disputa pela progressiva implementação da abolição das gorduras, elas estavam muito mais presentes no corpo considerado bonito. Hernani de Irajá denominava “nullipara” a mulher que nunca teve filhos, e tinha as formas mais magras e sem gordura. Nos anos 70 e 80, a barriga era reta, sem dobras, lembrando esse modelo de beleza que se aproximava de uma beleza “nullipara”. Apesar da maternidade ser valorizada, o corpo deveria se manter intacto as transformações provenientes da gestação e da lactação.

O paradigma *fitness* se estabeleceu não só frente às tecnologias e à importância que a imagem passa ter com a virada no modo de produção capitalista (cinemática), mas, porque também supunham controlar a natureza o “*unfit*”. O naturalmente feio poderia se tornar *fit*, através do controle da “natureza”. Caminhadas, escadas, cremes, tratamentos, anilhas e pesos poderiam tomar posse da “natureza” transformando-a em cultura.

Após a década de 1950, especialmente quando a população urbana se tornou maior frente ao meio rural, a propaganda e os meios de divulgação midiáticos passaram a ser parte da vida regular dos brasileiros das classes médias em ascensão, promovendo a transformação do embelezamento em um tema protagonista da imprensa nacional, como mostra Denise Sant’anna (2016). Junto a modernização a ideia de conforto e uma aparência se tornaram centrais, junto a isso, maior regulação do corpo feminino que passou a se expor mais em espaços públicos como praias, comerciais e filmes. O embelezamento passou a ser comercializado como um direito de todas as mulheres, uma necessidade que deveria começar na infância e permanecer até a hora da morte.

O paradigma *fitness* surgiu, assim, como uma extensão da eugenia que mirava a regulação bioestética do corpo, que era subjetivado sedutoramente pelas tecnologias de comunicação, que nunca deixou de se preocupar com o apagamento da negritude e os traços do que entendia ser o subdesenvolvimento. Nos anos seguintes a 1964, com a implementação do biocapitalismo sexual junto à indústria cultural, a ditadura civil-militar pôde recorrer a estratégias visuais de redefinição global do desenvolvimento físico e moral do “povo” brasileiro. Construía-se uma nova forma de perceber e olhar para o corpo nacional feminino: a consolidação do *brazilian way of life* operava sob um regime de espacialização do controle do corpo, através da utopia local da cidade do Rio de Janeiro.

Mais de 40 anos depois da primeira edição do livro de Irajá “A Morphologia da Mulher”, os dispositivos culturais poderiam finalmente promover o vitorioso corpo nacional através de dois estereótipos principais, a garota de Ipanema e a mulata sensual, tornando-se um objeto de consumo no mercado neoliberal. Assim, prefigurava um novo Brasil, transformado pela cultura *fitness* que havia eliminado a feiura, a gordura e superado as incertezas morais e físicas da mestiçagem. A topografia sexual do Rio de Janeiro codificava a cidade através da feminilidade *high tech* por meio do corpo e dos rituais de produção do prazer, como o Carnaval. Paralelamente ao velho Brasil do açúcar de Casa Grande & Senzala, se remodelava a Ipanema urbana e tropical junto a uma

economia visual de gênero que protegia a heterossexualidade, promovendo a ideia de acesso a encontros sexuais múltiplos que poderiam ser consumidos eroticamente.

A bunda passou a se tornar o símbolo que modelou o novo ideal de brasilidade, que veio através do consumo em biquínis, em postais, em propagandas de hotéis, em anúncios de calça jeans, de carro, de equipamentos de vídeo, de *whisky*, de bronzeadores, de marcas de cerveja e de televisão. Trazendo os signos da espacialização pública da cultura *fitness* influenciada pela biomedicina estética. A bunda remodelou uma nova economia pós-eugênica sob a forma de um novo sistema de representação assumindo um lugar tão privilegiado e passa a contar com um conjunto de mercadorias e serviços para administrar as benesses do capital que ela fazia circular.

A difusão midiática da cultura *fitness* reinventou o imaginário dominante sobre o Brasil colonial. Exportou o *soft porn* para as imagens nacionais através de um marketing de massa que sedutoramente mediava a narrativa da eugenia *fitness* junto ao desenvolvimento tecnológico, sem nunca abrir mão das velhas fantasias coloniais. Junto a isso, foram implementadas também políticas públicas para a gestão da aparência e da boa forma. A bunda dos anos que seguiram 1964 foi eugenicamente fabricada e auxiliou a remodelar a identidade nacional brasileira, reestruturada sob novos estereótipos e novos modelos de racialização que eram simbolicamente retratados através do bronzeado, que figurava como um marcador de um estilo de vida próprio às elites e classes médias.

O tecnocorpo nacional passou a ser fundamental para a consolidação do novo paradigma estético nacional e no centro do culto coletivo e público estava a bunda, às vezes portando uma tanga, às vezes uma fantasia de Carnaval, dando formas aos arcos da Apoteose, figurando em propaganda de carros, bronzeadores, ou sendo prioritariamente esculpida nas academias de ginástica ou mesmo em clínicas médicas. A comercialização da tecnobunda foi diretamente uma resposta a um modelo de poder neoliberal que estruturou um regime de disciplinamento de raça, de gênero e de sexo através do controle semiótico de imaginários sociais. Finalmente, a bunda poderia divulgar a salvação e regeneração a natureza da brasileira. Se o passado negro lhe trazia uma ameaça ao corpo político nacional, o regime de eugenia *fitness* poderia restaurar sua potência atribuindo um novo sentido.

#### **4.4. O novo paradigma de corpo nacional: a fabricação da natureza e a exportação da pós-eugenia brasileira**

As garotas de Ipanema, os meninos do Rio (camadas médias urbanas) e as mulatas foram os estereótipos operadores da instrumentalização da biotecnologia através do consumo do tecnocorpo. Eles agiam como operadores dessa economia que tinha o *soft porn* e a juventude como alvo preferencial. O corpo passou a ser produzido sistematicamente através do disciplinamento muscular e reparações estéticas. O corpo biocosmético se redefiniu junto mudança estrutural do neoliberalismo que operava a pornografia, transformando a pornografia em paradigma de beleza.

Esses modelos reguladores do corpo nacional foram assessorados junto a inúmeras promessas mercadológicas de produtos, de serviços e de acessórios indispensáveis à manutenção da aparência. As ações do Estado (na execução de políticas públicas) e do mercado (na criação de produtos para atender as demandas das classes médias) agiam na gestão da vida biológica nacional.

Se o paradigma *fitness* vinha sendo incorporado desde meados do século como um desdobramento das políticas eugenistas preocupadas com o futuro do corpo nacional, nos anos 70 existiu de fato uma institucionalização desse paradigma, assim como existiu uma preocupação em regular o corpo nacional desde o Estado Novo. A estratégia viabilizada pelo regime militar na regulamentação do tecnocorpo também atribuiu um importante papel à Educação Física no período.

As publicações acadêmicas nesse campo de estudos apresentam concordância em relação à prática da Educação Física escolar e os interesses de uma ditadura que privilegiava a consolidação de uma burguesia nacional associada ao capital internacional (CASTELLANI FILHO, 1988; GHIRALDELLI JUNIOR, 1988; BETTI, 1991; BRACHT, 1992; SOARES et al., 1992; REI, LÜDORF, 2012). Para Castellani, Ghiraldelli, Betti, Bracht, Soares, Rei e Lüdorf, o ensino da Educação Física nas escolas priorizava a prática de modalidades esportivas que buscavam o alto rendimento. O que permite entender que, segundo pontuam Rei e Lüdorf (2012), havia uma ação racional do Estado voltada para:

- a) O disciplinamento físico dos estudantes, buscando ampliar o rendimento produtivo no mundo do trabalho;
- b) Formar atletas profissionais, a fim de colher possíveis benefícios políticos de vitórias esportivas internacionais; e
- c) Desviar a atenção da população de questões sociopolítica através da utilização política do esporte.

Contudo, a Educação Física implementada nas instituições educativas (primeiro e segundo grau) durante a ditadura civil-militar esteve ainda muito atrelada a um paradigma biológico. Caparroz (1997 p. 9) defende que a implementação de uma cultura física mostrava seu caráter instrumental voltada para o serviço da classe dominante. Betti (1991) faz uma vasta análise documental sobre as políticas de redefinição da Educação Física e revela que os anos entre 1969 e 1979 foram novamente marcados pela “ascensão do esporte à razão de Estado e a inclusão do binômio Educação Física/Esporte na planificação estratégica do governo” (idem, p. 106). Deste modo, a Educação Física ganhou muita autoridade nesse sistema que valorizava o desenvolvimento humano sob o espectro da “aptidão física” e da visibilidade nacional através dos esportes de alto desempenho.

Esse regime de disciplinamento do corpo reinventava as tecnologias de guerra, que preparavam o corpo como uma arma para ação do combate contra o inimigo. Se durante o Estado Novo o método de ensino da Educação Física mais utilizado era o Método Francês<sup>188</sup>, a abordagem disciplinar pós-64 seguia o Método Esportista que

---

<sup>188</sup> Método francês usado como referência para a institucionalização da Educação Física no Brasil teve como base o *Règlement Général D'Education Physique. Méthode Française* foi elaborado na década de 1920 na Escola Militar de Joinville-le-Pont (Paris) e foi sancionado pelos Ministérios da Guerra e da Instrução Pública em 1927. Sua tradução foi oficializada no Brasil em 1931 sob o título de Regulamento nº 7 de Educação Física ou Método Francês, cuja centralidade recaía na ideia de que a Educação Física deveria orientar-se a partir de princípios anátomo-fisiológicos abrangendo, para tanto, os seguintes ciclos: “Educação Física elementar (pré-pubertária) de 4 a 13 anos; Educação Física secundária (pubertária e pós-pubertária) de 13 a 18 anos; Educação Física superior (desportiva e atlética); Educação Física feminina; Adaptações profissionais; Ginástica de conservação (após 35 anos)”. O Regulamento foi redigido por militares e fisiologistas franceses com a finalidade de fortalecer a saúde, a força, a resistência, a destreza, a tempera de caráter e a harmonia das formas. Para tanto indicava o uso de seis formas de trabalho: os jogos, os *assouplissements* (flexionamentos), os exercícios educativos, os desportos individuais e os desportos coletivos, cujas regras a seguir eram o agrupamento dos indivíduos, a adaptação e atração do exercício e a verificação periódica da instrução. Além destas prescrições, o Regulamento apresentava, ainda, recomendações higiênicas voltadas para o robustecimento da população. A edição francesa de 1927 do *Règlement Général D'Education Physique. Méthode Française* tornou-se o manual da Educação Física brasileira ao ser adotado oficialmente e tornada obrigatória em todo o território nacional em 1931. Passou, de imediato, a nortear o ensino secundário, normal e superior e em 1933 foi a matriz teórica da Escola de Educação Física do Exército, formadora do pensamento pedagógico da época e fonte de inspiração para a criação da Escola Nacional de Educação Física, em 1939. Com forte conotação nacionalista foi uma das

priorizava o comando, a formalidade, o trabalho e as regras mais rígidas como indica Betti (op. cit). Para a autora, essa foi uma escolha que desconsiderou as necessidades do estudante em relação ao seu meio, optando por esperar um comportamento passivo dos alunos, cuja função era meramente cumprir ordens, não desenvolvendo a autonomia, de modo a reproduzir mecanicamente as determinações do mundo do trabalho. Nas palavras da autora: “seriedade, foco, busca por resultados, limitando a capacidade de gerenciamento coletivo da aprendizagem em uma atividade grupal e aceitando as regras como inquestionáveis e sobredeterminadas, o que só dificultava seu processo de elaboração” (BETTI, 1991, p. 165).

Esse momento político permitiu que uma série de medidas conjunturais fossem adotadas para implementar uma política pública voltada para a regulação do corpo através da Educação Física que estava alinhada as expectativas de desenvolvimento do Brasil como indica Taborda de Oliveira:

“(…)Na década de 70 [o sistema militar] compunha a tecno-burocracia que se instalou no governo federal na área educacional, e ao dirigir hegemonicamente os órgãos centrais de administração da Educação Física, na perspectiva ideológica do “desenvolvimento e segurança nacional”, aliou-se ao sistema esportivo, no interesse comum de colocar a Educação Física como fornecedora de talentos esportivos para alimentar o esporte de alto rendimento, para a “elevação do nível das representações nacionais”. Daí a adoção do modelo piramidal para o sistema de Educação Física/Esporte.” (2003, p. 163, grifos meus)

Além de um regime de disciplinamento, de ocultação do ambiente sociocultural e de representação do esporte de alto rendimento que mencionou Rei e Lüdorf, havia também a preocupação com a imagem nacional, como visto no capítulo 3. Como o tecnocorpo era o novo paradigma de visual de desenvolvimento do regime, então lhes parecia muito apropriado implementar políticas públicas de gestão e regulação através da atividade física.

A reelaboração da eugenia através do paradigma *fitness* precisava redefinir um novo corpo. Assim como o corpo cânone branco (de quadris mais largos) na década de 30 e 40, o tecnocorpo dos anos 70 precisava de políticas para sustentá-lo, assim como foi anteriormente. A Educação Física, parecia uma atividade ideal porque não só modelava o novo corpo nacional, mas moldava suas almas, buscando subordinação através de uma

---

bases da estruturação da Educação Física no Brasil. Fonte: Centro Esportivo Virtual <http://cev.org.br/biblioteca/regulamento-7-metodo-frances/> Acesso dia 06/09/2019.

metodologia para a obediência. Mas junto a Educação Física, outro fator se casava com a regulação da imagem nacional: a indústria dos fármacos.

A revolução tecnológica aconteceu no setor farmacêutico em meados do século XX. A principal quebra epistemológica oriunda da revolução biosintética veio da separação entre reprodução e heterossexualidade, cujo marco foi a invenção da pílula anticoncepcional em 1947, como mostra Preciado na Conferência de *Políticas transfeministas y queer: Tecnologías de disidencia de género*, realizada na *Universidad del Claustro de Sor Juana*, México, em junho de 2010.

A pílula surgia dentro de um programa que buscava melhorar a fecundidade de famílias cristãs, brancas e de classe média nos EUA. Ele foi inicialmente implementado em Porto Rico, pois era um projeto neocolonial que procurava executar técnicas eugenistas de controle de raça, junto a mulheres negras e pobres. Posteriormente foi usada como inibidora sexual em um hospital psiquiátrico que tentava curar a homossexualidade masculina e a lesbianidade. Quando a primeira pílula foi ser comercializada nos EUA com efetividade de quase cem por cento, o departamento regulador de medicamentos proibiu a venda, porque argumentou que essa pílula acabaria com a feminilidade nos EUA. Logo em seguida, ENOVID foi comercializada não só com o fim de controlar a natalidade, mas também para produzir feminilidade.

No Brasil, segundo sugere Tavares (1991) a estrutura da indústria farmacêutica assumiu um modelo de oligopólio diferenciado e muito desigual. Isso porque havia uma pequena quantidade de grandes laboratórios altamente rentáveis que dominavam extensas fatias do mercado, paralelamente a inúmeras empresas de pequeno porte com produção restrita e uma linha de produtos limitados e voltados a pequenos mercados, impossibilitando que a indústria de modo geral se tornasse mais competitiva.

Até o começo da década de 70, a principal engrenagem da indústria farmacêutica era a criação de novos fármacos que aumentava e garantiam o mercado que historicamente havia se concentrado em um reduzido número de indústrias que mantinham o controle. Consequentemente, houve uma concentração de capital pelas empresas pioneiras possibilitando progressivamente o domínio do mercado. Essas empresas, por sua vez tinham uma produção integrada, o que impedia direta e indiretamente a universalização do processo, ora por oferta de matéria-prima a preços competitivos, ora a partir da implementação de grande capacidade ociosa nos segmentos

produtores dessas matérias-primas, freando as condições de mercado de novas empresas no setor.

Entre os medicamento mais cobiçados do mercado estava a pílula anticoncepcional. Como mostra Joana Maria Pedro (2003), a comercialização da pílula teve início no Brasil em 1962. ENOVID (que foi a substância farmacológica mais vendida da história) era produzida pelo laboratório Searle. Foi a partir de 1966, que os periódicos médicos brasileiros passaram a disseminar para as equipes médicas, as pesquisas e estudos já efetuados por médicos nacionais e estrangeiros. As mulheres das classes médias brasileiras aderiram ao uso da pílula, o que representou rápido aceleração de crescimento no mercado farmacêutico. O que conseqüentemente permitiu que em 1970, 6,8 milhões de cartelas de pílulas anticoncepcionais fossem vendidas e posteriormente, o crescimento continuasse ascendente. Em 1980, este número subiu para 40,9 milhões.

Além da gestão da sexualidade e da reprodução, a ingestão de estrógenos poderia produzir o que Hernani de Irajá chamava de ação de caracteres sexuais secundários, aumentando o tamanho dos seios e o volume dos quadris, fabricando as diferenças sexuais. Como sinaliza Preciado a biomedicina no período operou através de uma “cosmética sexual” (2014 p. 29), onde passou a produzir em escala corpos regulamentados através das técnicas de representação da indústria cultural.

O uso de bronzadores e tecnologias de gestão da cor se tornaram tão importantes quanto a exposição ao sol, para conquistar o novo padrão de corpo nacional. Como mostra Chanelle Correia (on-line, p. 02) junto a eles surgiram também no mercado dos cosméticos os aceleradores de bronzados, que disputavam as praias por volta dos anos 80. Farmacologicamente criados, os aceleradores de bronzados estimulavam a produção de melanina, entretanto não ofereciam proteção solar.

O resultado garantia que o bronzeado adquirido fosse da mesma qualidade do bronzeado natural, que ocorria de forma mais rápida em função da estimulação da melanina. Esta reação acontecia devido à presença da tirosina nas formulações, que por ação enzimática oxidante convertia-se em melanina (SOUZA, 2004). Outro ativo utilizado foi o bergapteno que proporcionava um bronzeado de forma mais rápida se comparado aos outros ativos. (PEYREFITTE 1998).

Através de bronzeados produzidos por substâncias farmacológicas, a representação pública nacional começou a figurar, seios despídos, bocas penetráveis, bumbuns recheadamente fabricados em academias, e gorduras rematerializadas em outras partes do corpo. A linguagem biomédica estética incorporava a pornografia como narrativa, onde prometia difundir em escala corpos pornográficos. A cirurgia plástica apostou em aumento do pênis, dos seios, em feminilizar ou masculinizar o rosto, aumentar a bunda ou retirar a gordura “extra”.

Os dispositivos de poder, que buscavam centralizar a narrativa nacional, estavam atentos às mudanças através de estratégias reguladoras. O lucrativo tecnocorpo brasileiro não só poderia operar imaginários sobre o desenvolvimento tecnológico e eugênico, como também poderia promover a cultura física disseminando modelos de beleza e de produtos, e, além disso, poderia também materializá-la. O desenvolvimento tecnológico no Brasil poderia fabricar o corpo nacional em grande escala e essa estratégia pornonacional estava um passo além da cultura física. A consolidação do tecnocorpo permitiu que os dispositivos de poder capitalizassem uma “natureza” nacional. Agora ela poderia ser fabricada, precificada, distribuída e reespecializada.

As tecnologias de representação e de consumo visual regulavam o tamanho e as formas ideais da bunda: volume, tamanho, proporção, “qualidade” da pele e etc. A evolução civilizatória física (e moral) do povo brasileiro era estrategicamente elaborada e promovida pela rede de difusão midiática e o consumo visual. Desde os primeiros passos para implementação da indústria cultural nos anos 30 e 40, o consumo visual passou a difundir sistemas de representação e comportamentos, onde finalmente nos anos 70 puderam ser modelados pela farmacopornografia.

A transformação da estrutura perceptiva do olhar sobre corpo, havia sido alterada novamente, pois havia um novo método de representação visual em disputa. Uma vez que corpo nacional de meados do século transformava o paradigma eugênico em paradigma estético, dos anos 70 em diante, o corpo nacional abraçava o consumo visual da farmacopornografia e instaurava uma estrutura perceptiva que casava a pornografia com a biomedicina estética e a reconstrução corporal (ou seja, profundamente inspirado nos modelos oriundos das tecnologias de representação midiáticas).

As tecnologias de poder miravam a representação do corpo nacional através de um olhar que se voltava para a medicina cosmética, onde mercado, mídia, aparência,

pornografia, consumo e identidade nacional caminhavam conjuntamente. A bunda modelar dos anos 70 era livre de gorduras, celulites, estrias, flacidez, e se munia de códigos de representação que eram idealmente imaginados, mas buscavam ser materializados em massa. Complementarmente, as estratégias de produção de imaginários também mudaram radicalmente. Se nas décadas anteriores havia certo recato, nos anos 70, a pornografia abriu espaço para que a bunda estivesse quase sempre seminua e aparente. O tecnocorpo se unia a indústria cultural como uma de suas rentáveis tecnologias de produção de capital.

Consequentemente, surgia uma nova gramática nacional hegemônica que interpretava o corpo “brasileiro” através do olhar da farmacopornografia. A bunda brasileira se tornava um signo possível junto a uma semântica que lhe atribuía valor junto ao biocapitalismo, à medicina cosmética sexual, à indústria cultural e à integração nacional que instauraram uma estrutura perceptiva que regulava o corpo.

Essa relação permitiu que um novo sistema de percepção associasse bunda e identidade nacional, promovendo o Brasil como uma empresa sexual global que funcionava como uma fábrica sexopolítica de produção do tecnocorpo. O que implicou no surgimento de uma série de mercadorias, de empresas, de instituições e de tecnologias que fabricavam o corpo sintético (em série) enquanto representação e ideal de soberania nacional.

A bunda emergia como um símbolo interpretante de uma cultura que se voltava para a fabricação biotecnológica de uma “natureza” brasileira. A implementação do tecnocorpo como modelo estético nacionalizado permitiu que a bunda fosse subjetivada junto ao tecnocorpo como paradigma de beleza, saúde, branquitude, estética, mídia, capital e nação. Desta forma, as tecnologias de representação nacionais miraram tanto o corpo quanto a bunda hegemonicamente, como condicionantes da cultura brasileira. Para regular o corpo, era necessário ser vigilante a bunda e vice-versa. A gestão e o cuidado de ambos eram relacionais, uma vez que o tecnocorpo era signo para a bunda e a bunda para o tecnocorpo.

A sociedade brasileira de ameados dos anos 70 e início dos anos 80 viu sua subjetividade ser tomada por substâncias farmacológicas e fabricada através de próteses. Como sugere Preciado (2008, p. 22) os sujeitos se transformam em sujeitos cocaína, sujeitos silicone, heterovaginais e dupla penetração. A vitória na implementação dessa

tecnologia de poder permitiu que o imaginário a respeito do Brasil fosse reinventado globalmente através do biocapitalismo masturbatório, munindo novas representações. Logo, a medicina estética brasileira passou a se tornar uma referência internacional, assim como o turismo da cirurgia plástica.

Denise Sant’anna sinalizou que foi somente a partir das décadas de 60 e 70 que a propaganda ao redor das cirurgias plásticas ganhou destaque na imprensa. Alguns cirurgiões brasileiros se tornaram celebridades mundiais e a divulgação das belezas cirurgicamente produzidas começaram a conquistar valores positivos, nunca antes admitidos:

“(…) Ao mesmo tempo, as novelas da rede Globo de televisão exploraram intensamente a imagem da brasileira, ícone de beleza e sensualidade, justamente numa época de grande difusão da indústria turística nacional. Nos anos 1980, o Brasil não era mais visto apenas como um paraíso verde e sim como um país paradisíaco para quem quer, por meios cirúrgicos, rejuvenescer e se embelezar. Um país no qual as mulheres não se sentiriam incomodadas em aderir às novidades do mercado da beleza, nem de exibirem seus corpos modificados cirurgicamente. Um lugar repleto de clínicas de beleza e com cirurgiões famosos internacionalmente”. (SANT’ANNA, 2016, on-line)

Cirurgiões entenderam rapidamente a demanda pela beleza brasileira que era capilarizada através da economia de bens simbólicos e acionam a os veículos da EMBRATUR para negociarem seu capital médico a serviço da modificação corporal. Anúncios em línguas estrangeiras foram oferecidos para conquistar o corpo que passou a redefinir a memória nacional. O médico cirurgião Ivo Pitanguy se tornou uma referência internacional em cirurgia plástica e o pioneiro na execução da *Brazilian Butt Lift*, cirurgia corretora que retira a gordura de lugares indesejados, reintroduzindo-a na bunda, ou através da inserção de próteses silicone nas nádegas.

Em 1964, Pitanguy realizou experimentalmente a primeira cirurgia do bumbum brasileiro, publicando um artigo sobre a experiência no *Journal Plastic and Reconstructive Surgery*<sup>189</sup>. Posteriormente em 1971, 1981 e 1984, ele voltou a publicar trabalhos sobre cirurgia estética nos glúteos<sup>190</sup>. A técnica de retirar gordura geralmente da barriga e direcioná-la para o bumbum, passou a ser adotada por outros cirurgiões a

---

<sup>189</sup> Informação extraída de ZUCKERMAN, Joshua. *History of Brazilian Butt Lift*. 2018.

Fonte: <https://www.zuckermanplasticsurgery.com/history-brazilian-butt-lift/> Acesso dia 09/09/2019.

<sup>190</sup> Em 1981 ele publicou *Aesthetic Plastic Surgeon of body and head* pela Editora Springer-Verlag – Berlim Heidelberg New York.

partir dos anos 80, e em 1986 a cirurgia ganha o nome internacional de *Brazilian Butt Lift*.

Deste modo, como mostram as figuras A e B da Imagem 4.8, os anúncios de médicos brasileiros prometiam remodelar o corpo nariz, barriga, seios, bochechas e bundas. Várias técnicas começaram a ser implementadas: a lipoaspiração, os procedimentos estéticos de rejuvenescimento e os implantes de silicone.

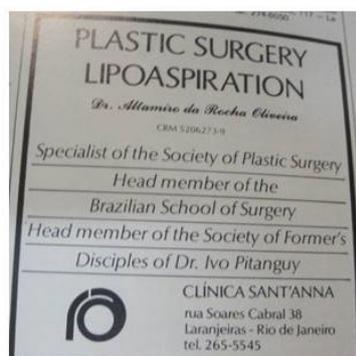


Figura A

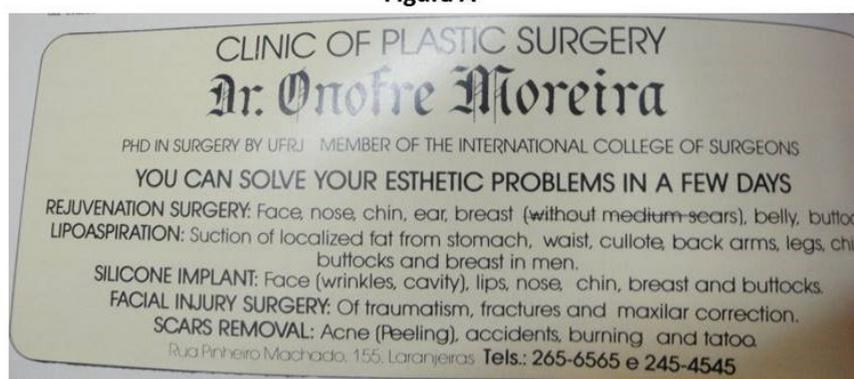


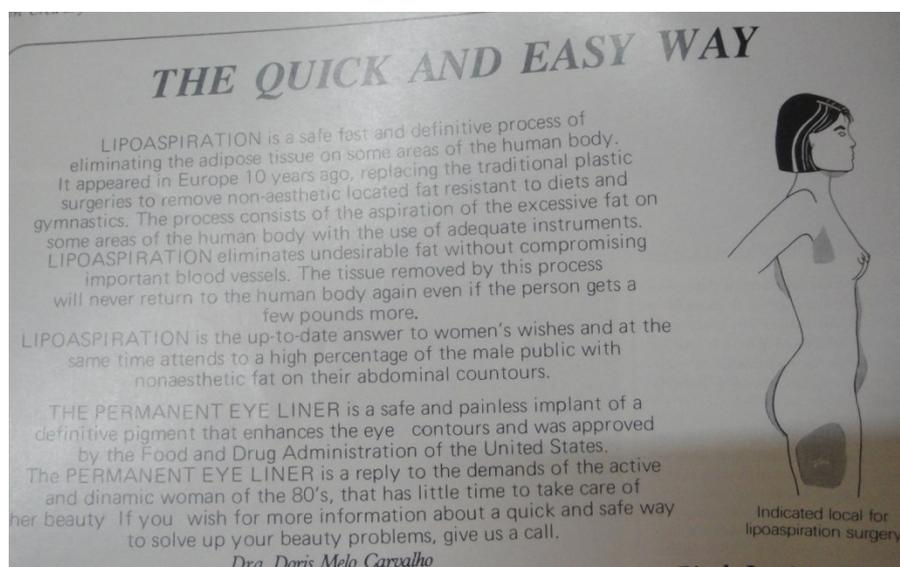
Figura B

**Figura 4.8** – Anúncios de cirurgia plástica no material de divulgação da EMBRATUR. Fonte: *RIQ SERVICE* nº20, julho 1985.

A figura 4.9 sinaliza as partes do corpo sobre o qual a lipoaspiração agia: culote, barriga, axila, costas e nádegas. O excesso de gordura era retirado de áreas onde era indesejada e incorporada em lugares onde era desejável. A promessa do anúncio garantia que o procedimento era rápido e fácil, demonstrando que a gordura excedente que não fosse retirada através do trabalho árduo dos exercícios físicos e dietas, poderia ser facilmente retirada com o procedimento.

O corpo nacional dos anos 70 convencia o mundo dos avanços estéticos do Brasil e era comercializado nos anos 80 também através da ciência médica. A EMBRATUR

ciente dessa rede de pessoas que buscavam sua salvação estética passou a abrir espaço para a divulgação de anúncios e reportagens sobre as cirurgias estéticas no país. O Brasil já não era mais apenas um polo turístico, era um polo importante no circuito de turismo-médico.



**Figura 4.9** – Anúncio de lipoaspiração na revista da EMBRATUR. Fonte: *RIO SERVICE* nº23, outubro 1986.

Pitanguy se tornou um dos principais agentes do pornonacionalismo dos anos 70 e principalmente 80, operando com um divulgador da cultura visual brasileira e seu regime estético heterossexual, pós-eugênico e pornográfico. O Brasil estava refundando sua imagem, abraçando a cultura *fitness* que havia nascido da eugenia e o avanço biotecnológico permitia reconstruir corpos que não fossem bonitos o suficiente, enquanto as classes médias e seu poder de consumo capitalizavam o corpo, investindo em estratégias visuais que agissem a favor da manutenção de seu status social. Como o tecnocorpo e a aparência estavam redefinindo a cultura brasileira, o investimento nele era o jogo que deveria ser jogado para disputar espaços de privilégio.

Nesse momento, a fabricação do corpo adequado estava orientada para a manutenção das elites nacionais, até que no início dos anos 90, Pitanguy e sua equipe passavam a democratizar o regime de modificação corporal através do Sistema Unificado de Saúde (SUS). Como mostra Alexander Edmonds (2010, p. 52), Pitanguy dizia que as mulheres pobres também tinham direito a beleza. Deste modo, ele criou estratégias de

acesso à cirurgia plástica para mulheres pobres e negras. Para o médico o objetivo das cirurgias estéticas era na verdade a cabeça, a autoestima.

O tecnocorpo foi implementado como um modelo nacional através de um regime autoritário. A conquista do padrão corporal veiculado nos anos 70 através da garota de Ipanema era especialmente condicionado à classe e à raça. O poder e o saber modernizaram a ideia de brasilidade reordenando os códigos de produção de verdade sobre a identidade nacional. Contudo, Ivo Pitanguy e sua equipe de médicos residentes, instauravam uma política pós-eugênica, consentida e popular. Se o padrão estava colocado, a estratégia não era destruí-lo, mas ao contrário, permitir que os “feios e degenerados” pudessem também acessar espaços de privilégio, antes apenas destinados às classes média e alta.

Então, na Santa Casa do Rio de Janeiro, Pitanguy realizava cirurgias que eram exercícios pedagógicos aos residentes que participavam ativamente das consultas e procedimentos. O Sistema Público de Saúde deveria pagar apenas por cirurgias reconstrutivas, que eram aquelas que deveriam ser realizadas por conta de algum trauma estético por acidente, ou por alguma “deformidade” no nascimento. Na verdade, para os médicos, a linha que separava o que era cirurgia reconstrutiva ou meramente estética era invisível: *“breasts and abdomen are considered estetic, although they have psychological repercusion”* (EDMONDS, idem, p. 55).

Se o SUS não autorizasse a cirurgia, eles recorriam judicialmente, dizendo que a Organização Mundial de Saúde definia conceitualmente saúde como um estado psicológico, social e mental de bem-estar, não simplesmente à ausência de doença. Depois de alguns anos, o Estado parou de pagar por esse tipo de cirurgia. Mesmo assim, a equipe de Pitanguy as realizava cobrando apenas os custos do hospital e da anestesia.

Edmonds narrou um caso de uma garota pobre, gorda e “morena” que se consultou para fazer uma cirurgia de redução de mamas. Ela reclamava de dor nas costas, mas o médico achou que não estava apta a fazer a cirurgia, porque estava um pouco acima do peso e não havia perdido o quanto ele gostaria. Ela ainda estava no processo de perda e não havia atingido o limite que pretendia, por isso ele ainda tinha restrições quanto a execução da cirurgia, uma vez que a perda de peso poderia tornar a pele da região flácida. O médico então rejeitou a cirurgia e essa atitude deixou a paciente e sua mãe muito indignadas, pois estavam a mais de três anos na fila, esperando a oportunidade. Depois

disso, o médico decidiu fazer a operação, dizendo “*she’s not pretty, she has low self-esteem, and she’s poor*” (ibid. p.103). A razão pela qual ele mudou de opinião em relação à cirurgia, não foi em função do argumento da dor nas costas, na verdade a principal doença da garota para o médico era a pobreza.

O olhar da medicina estética reconstrutora passava a assessorar a regulação do que era considerado ou não beleza. Baixa autoestima e pobreza se tornaram importantes para um tipo de saber científico que atribuía a signos de feiura e beleza a elementos econômicos, raciais e sociais. Por isso a dificuldade de distinguir o que era cirurgia estética e o que era reconstrutiva (ou seja, um “problema” congênito).

Esse novo modo de se representar o corpo buscava produzir uma nova estética que se aprofundava quando, por exemplo, se buscava uma cirurgia plástica no nariz e do seio. O nariz “negróide” assim como o peito caído eram considerados defeitos congênitos (ibid. p. 142). Existia uma tentativa de remodelação do corpo e do rosto também da tecnomulher pobre e negra, não só nesse exemplo do SUS. Igualmente, no mesmo período, se tornou muito comum nos programas televisivos a promessa de uma mudança geral na aparência de mulheres de classes baixas, selecionando algumas possíveis telespectadoras que enviavam cartas para realizarem cirurgias estéticas gratuitas.

As tentativas de democratização das técnicas de fabricação do corpo procuravam não estabelecer diferença entre as identidades de raça, de classe e de sexualidade (mesmo que elas de fato existissem). Apagavam-se os traços de uma possível estética negra para dar lugar a um corpo que é outro, é ciborgue. Havia um novo corpo elaborado a partir dessas práticas que procuravam normatizar um só rosto e corpo para a mulher da favela, para a atriz pornô estadunidense, para a rainha do rebolado e para a mulher da elite carioca.

O pornonacionalismo acionando o tecnocorpo como mecanismo operador de um regime de redefinição de raça, de gênero, de sexo e de classe permitiu que a cultura orientada para o cuidado do corpo implementasse também um reordenamento nas identificações de classe. A beleza física, como sinaliza Edmonds, pode minimizar as hierarquias de classe e cor (op. cit. p. 247). Os tradicionais marcadores de status como a educação, vestuário e a moda puderam ser parcialmente colocados de lado, uma vez que a alianças e trocas sexuais passaram a ser fundamentadas em atributos físicos.

A mulata ao ter seu corpo elaborado através do pornonacionalismo também poderia projetar uma nova configuração de status social. A adesão à estética ciborgue permitia a vinculação ao desenvolvimento e ao autocuidado prometido pela cultura *fitness*, deste modo, ela haveria vencido através do corpo a guerra eugênica da feiura. O tecnocorpo foi uma grande aposta disciplinar que ao mesmo tempo em que promoveu uma cultura eugênica, racista e autoritária e permitiu também uma maior ascensão social por meio da gestão individual e dos esforços meritocráticos da economia liberal. O que por sua vez implicou em outro tipo de autoritarismo, condicionado a um enorme disciplinamento das formas conduzindo a uma sociedade profundamente gordofóbica.

A consolidação do paradigma *fitness* junto à expansão da medicina cosmética sexual criou um sistema de representação onde máquina, imagem, corpo se completaram. Circuitos de hormônios, silicones, anabolizantes, pílulas produziram subjetivamente os novos biosujeitos. Mais do que isso, a bunda passou por uma mutação pós-humana onde corpo e máquina se condensaram. Como sugere Haraway (1984), no final do século XX, as máquinas tornam ambíguas as relações binárias entre mente e corpo, natural e fabricado, que geralmente eram associados a organismos e máquinas. Entretanto, a partir dos anos 70, as máquinas estavam finalmente vivas. Os corpos se tornaram codificados através da determinação tecnológica de modo que o sexo, a sexualidade e a reprodução passaram a protagonizar os sistemas *high tech* que tornaram a agir sobre nossa imaginação e agenciamentos pessoais e sociais. A bunda era recriada enquanto tecnobunda, associada à produção farmacológica, midiática e industrial.

O bumbum brasileiro poderia ser comercializado em escala, abrindo uma linha evolutiva complementar que tornou possível fabricar e revender em circuitos transnacionais “a natureza” estética nacional. O pornonacionalismo poderia finalmente capitalizar a eugenia brasileira, através da comercialização da cultura visual mediada pela bunda. Mas a tecnobunda, produzida através de complementos plásticos (silicones, hormônios, procedimentos e ginástica) antropofagicamente engoliu a potência mágica que a naturalizou. Ela não simplesmente copiou a estética que a inspirou, ela a substituiu. Ela reinventou e ultrapassou sua “superioridade eugênica”. Deste modo, transformou a ideia de que havia na bunda uma essência, uma natureza que a produziu e lhe da forma, possibilitando codificar sexo, gênero ou raça. A bunda se tornou trânsito. A farsa da natureza biológica da bunda revelou também a mentira da diferença sexual num mundo estruturado como heteronormativo.

#### ***4.4.1. A tecnobunda e a construção de novos sentidos***

Donna Haraway (1984) fundamenta-se em uma visão *high tech* do corpo, cuja visão o “concebe como um componente biótico ou como um sistema cibernético de comunicação” (idem, p.75). Isso certamente interfere na situação reprodutiva das mulheres no campo médico que abre a possibilidade de aplicação de novas tecnologias, inclusive reprodutivas, para casais lésbicos, como analisa Anna Amorim (2018). O corpo *high tech* abriu espaço para novas formas de se viver o parentesco e criar filiação nos casos de reprodução assistida. As novas formas ciborgues de viver o corpo, o sexo e a sexualidade tornaram-se, nos anos 70 e 80, um símbolo da reivindicação das mulheres pela retomada do controle de seu corpo. As expressões que surgiram através da política do corpo tornaram necessárias as negociações de novas realidades que surgiram.

Se o pornonacionalismo instituiu a bunda como mediação de uma economia de gênero, de raça, de classe e de sexo, ela no lugar de agente, traiu a lógica que a implementou. Ela não é foi um acessório de silicone, gordura remanejada, ou hormônios, ela operou alterando a origem “real” do órgão que supostamente se inspirou. Paul Preciado (2014, p. 83), refere-se à origem autenticidade do dildo que provocou efetivamente uma transformação na natureza biológica do pênis. Produto da farmacopornografia, a bunda negou a natureza que historicamente codificou seus significados, uma vez que se tornou uma tecnologia junto às transformações do biocapitalismo. Isso lhe permitiu que ela se comportasse como uma máquina ciborgue, não lhe cabendo mais o estatuto da natureza, mas sim sua conversão à tecnologia.

A tecnobunda foi agente de uma evolução alternativa que sugeriu redefinir gênero e sexo. Se ela se tornou genitalizada, porque a políticas anais decidiram castrar o ânus dos corpos ditos masculinos, ela transgrediu a “verdade” da invenção do sexo e do gênero e democratizou o seu alcance. Bixas, travestis, transexuais, e dissentes do sistema binário, podem agenciar uma própria economia anal e reconstruir seus significados.

A bunda também corrompe a verdade sobre classe e raça. Se a estética do tecnocorpo foi historicamente associada às elites nacionais, ela dissolve as diferenças de

classe promovendo as tecnobundas da favela, permitindo a ascensão social de tecnobundas subalternas ao espaço simbólico, que antes era ocupado exclusivamente pelas elites brancas. Da mesma forma, a verdade da raça, a exclusividade que cercou ora a negritude, ora a eugenia branca pôde ser modificada através da produção massificada de bundas, ampliando a sua esfera de significados e produzindo novos sujeitos pós-humanos. Mas e a nacionalidade? Como a bunda poderia transgredir ao próprio pornonacionalismo que lhe deu força e disseminando regimes discursivos e imaginários sobre o Brasil?

Se os regimes disciplinares buscavam condicionar a bunda a seus esforços normativos de regulação, sua potência de ação recombinau seus sentidos. E isso é incontornável a qualquer regime político. Quando a tecnobunda passou a transcender a ideia de natureza, ela ampliou seu alcance simbólico e material. Se de um lado, os dispositivos culturais fabricam “bundas brasileiras” em massa a fim de comercializar uma “natureza” brasileira, a bunda como agente que é (e foi) inverteu a situação. A bunda brasileira se desterritorializou e se reterritorializou em *Nickis Minaj*, *Anacondas*, *Kardashians* e *Twerks*, destruindo qualquer possível nacionalização disciplinária. A tecnobunda protética que foi nomeada *Brazilian Butt Lift* se tornou uma ferramenta da indústria cultural global produzindo uma nova economia *pop* internacional onde a bunda também figura como protagonista.

Agora, como queria o pornonacionalismo a bunda pode ser comprada. Apesar disso, ela corrompeu a verdade criada pelo poder e pelo saber e tornou possível colocar em questão a simulação da falsidade de gênero, de sexo, de raça e de nacionalidade, reconfigurando narrativas e tornando visíveis novas expressões e identidades. A tecnobunda permitiu questionar sobre a subjetividade que se inventa sexo e gênero, além disso, como raça, classe e nação podem discursivamente ser materializadas e naturalizadas. Por fim, apesar das tentativas reconhecidamente reguladoras nos anos 70 e 80 de fabricar naturezas nacionais, a pós-bunda agencia suas próprias regras e se torna um devir: inconstante, mutável, contrassexual e universal.

## CONCLUSÃO

A bunda se transformou num símbolo nacional comercializável à medida que se implementava uma economia de gênero, de sexo, de classe e de raça, orientada através do consumo. Tentei produzir algumas explicações sobre como a bunda se relacionou a um sistema de regulação da sexualidade (capítulos 1 e 3), das identidades de gênero (capítulos 1, 2 e 3), de classe (capítulos 1 e 2) da raça (capítulos 1 e 4), do autocuidado estético (capítulos 2 e 4) e de nacionalidade (capítulos 1, 2, 3 e 4). A bunda emergiu como um símbolo nacional por meio da ação da iniciativa privada junto ao Estado que buscaram fabricar e distribuir o tecnocorpo nacional em escala. As técnicas de governo para normatizar o corpo nacional “válido”, se aliaram ao biocapitalismo pornográfico em busca da reafirmação da heterossexualidade e dos modelos de gênero, como forma de disputa pela difusão da “natureza” nacional. Assim, a bunda se tornava uma engrenagem importante para o controle da sexopolítica nacional.

Bunda e brasilidade se fundiram no cruzamento de uma série de práticas nacionalizantes no momento em que o regime político passava a redefinir modelos biopolíticos sobre a “verdade” do corpo nacional. A sexopolítica nacional elegia a bunda como um símbolo nacional junto a um projeto de poder e saber que manipulava os códigos de norma e desvio.

A consolidação e expansão da indústria cultural forneceram elementos para a subjetivação do poder que acontecia através de um circuito visual que transformava discursos e signos. Com a capilarização da informação midiática, o consumo podia criar condições para rodear a vida cotidiana de signos e objetos semióticos-políticos, que modelavam as identidades dos grupos urbanos. A virada que a cinematização provocou na vida humana permitiu que existisse a tecnização do corpo transformando-o em meio de comunicação, de modo que foi central entender como o corpo (e semioticamente a bunda) passou a produzir sentidos culturais, comunicando as relações produzidas entre espaço, visualidades e as dinâmicas de consumo.

O intercâmbio entre esses elementos criou um universo de intertextualidades, onde as imagens e delimitações espaciais puderam ser interpretadas por meio de camadas de sentidos que se capilarizaram através da televisão, da propaganda, do cinema, da arquitetura, do turismo e etc. Os sujeitos que reproduzem constantemente os significados

compartilhados no campo visual são condicionados por regimes disciplinares e institucionais que agem através da espacialização.

O núcleo de consumo da cidade carioca foi escolhido para disseminar e reproduzir a cultura brasileira durante os anos 60, 70 e 80. A espacialização do corpo “nacional” fazia parte de uma estratégia de controle própria ao incipiente capitalismo farmacopornográfico, que radicalizou a experiência de utopias sexuais localizadas transformando-as em espaços populares comercializáveis. Essa nova forma de poder tinha a capacidade de converter formas anteriores de consumo sexual que eram designadas a espaços privados como bordéis, transformando-as em representação e consumo visual. A vida carioca passava a modelizar um espaço regulador do novo sujeito protético e vinculado aos prazeres sexo-visuais que eram oriundos das novas tecnologias.

Apesar de a farmacopornografia ser fruto das políticas neoliberais, suportada a partir do grande fôlego da indústria cultural, a experiência brasileira lhe conferiu a ela características únicas. O regime de integração nacional capturava o consumo sexual e o transformava em códigos de brasilidade. O que significou que os dispositivos de poder deveriam converter a farmacopornografia em uma plataforma de difusão da identidade nacional. Ao incorporar esse novo regime econômico, a indústria cultural também incorporava uma nova forma de capitalizar a farmacopornografia: o pornonacionalismo. O pornonacionalismo foi uma tecnologia que manipulou os códigos de espaço, de raça, de sexo, de masculinidade e de feminilidade para inferir sobre o corpo normativo (e o desviante), a fim de produzir uma regulação das identidades nacionais por meio da indústria cultural, do Estado e da iniciativa privada.

Frente a isso, os dispositivos de poder não apenas incorporaram a biotecnologia do capital internacional, eles a reelaboram integrando a pornografia (capítulo 3), a reconstrução corporal (capítulo 4) e os produtos biosintéticos (capítulo 2) junto a signos e expressões de brasilidade. Isso permitiu também que se reinventasse uma economia de gênero através de grandes modelos biopolíticos nacionais, como foi a garota de Ipanema (capítulos 1, 2 e 3), o menino do Rio (capítulo 3) e a mulata sedutora (capítulo 4).

As garotas de Ipanema, meninos do Rio e as mulatas sensuais exerciam uma função reguladora que sugeria significar a “natureza” nacional. A comercialização desses modelos através dos sistemas de representação permitiu que cada vez mais surgissem instituições e empresas preocupadas na subjetivação da norma. Nesse sentido, o Brasil

(como uma “*constructed landscape of collective aspirations*”), cercado por representações e mercadorias sobre sexo, gênero e raça também funcionava como uma marca, um produto e uma empresa sexual que capitalizava a bunda nos mercados globais e locais.

Assim, as imagens do período projetaram uma relação entre espaço (Rio de Janeiro), prazer (pornografia) e tecnologia (tanto midiática como farmacológica), que buscou redefinir imaginários sobre o Brasil. Nesse contexto o corpo ocupava um lugar central, onde a performatização de papéis sexuais e as novas fronteiras de racialização puderam produzir memória e subjetividade em ser brasileira ou brasileiro. A fabulação de uma pedagogia heterossexual voltava seus olhos para o Menino do Rio que flertava com novos códigos de masculinidade não viris. Se por um lado o poder buscava apagar a representatividade homossexual na mídia e nos espaços de visibilidade através da censura e do terror, por outro lado, financiava e produzia uma super estimulação do *soft porn* para didaticamente cooptar a juventude a apreender modelos heteronormativos de afeto, de desejo e de corpo.

O corpo feminino e a cidade carioca se fundiram em narrativas que encontraram na geografia recortada, no consumo e na arquitetura a continuidade das fantasias coloniais sobre hiperssexualidade e raça. O monumento a Apoteose, no Sambódromo, elaborado por Oscar Niemeyer, reflete essa profunda conexão que liga corpo e cidade, tornando a bunda (sugerida no cruzamento dos dois arcos do monumento) um símbolo da cidade que celebra a profunda relação entre ambos. Elaborando assim, uma espacialização pública dos regimes de controle do corpo que operam através de códigos de beleza marcados por gênero e suas intersseccionalidades. Niemeyer não só reforçava a cultura visual carioca que fundia espaço, pornografia e tecnologia, ele permitiu que se subjetivasse esse regime de poder, ritualizando a celebração da bunda junto num espaço popular de produção, circulação do prazer e da pornografia (Carnaval e Rio de Janeiro), fortalecendo uma economia sexual local-global que tinha a bunda como símbolo.

Usar a bunda como um signo operador de várias facetas do poder nos anos 70 e 80 foi também parte de estratégias reguladoras de uma política do ânus. Os dispositivos de poder brasileiros, além de espacializarem a bunda junto a signos do Rio de Janeiro, territorializaram também o prazer anal e o discurso nacional: a interação dessa ideia é a definição de uma brasilidade anti-homossexual e masculinista que poderia ser

experimentada através da invenção de um “*brazilian way of life*” para consumo heterossexual. A pornografia e sua função pedagógica ensinavam não só sobre as práticas sexuais “corretas”, como também implementava desde o século XIX (através da Exposição nacional e obras artísticas) imaginários morais sobre o Brasil. Ela (pornografia) teve uma função igualmente disciplinar quando foi acionada na interpretação da formação nacional em Casa Grande & Senzala de Freyre e na cultura *soft porn* de Ipanema. Em ambos os contextos a pornografia deveria produzir memórias sobre as práticas sexuais nacionais “mais legítimas”.

Essas políticas visuais e representações hegemônicas sobre o Brasil dos anos 70 e 80, produzidas pelos dispositivos de poder, procuraram disseminar imaginários morais sobre o país através da pornografia que agiria como uma estratégia de profilaxia social. O consumo de um sistema de representação da “brasilidade” heterossexual, acessível, “real” recheada de garotas de Ipanema e mulatas sensuais pretendia subjetivar a preocupação com a imagem nacional. Assim, o poder executava um sistema de regulação das identidades sexuais por meio de um turismo *hétero* frente aos perigos do “desvio sexual” da juventude em relação à homossexualidade e da ascensão do público gay que poderiam encontrar no Brasil “um paraíso sexual”.

Ao mesmo tempo, a contracultura desbunde se espalhava pelo Brasil e permitia também que em Ipanema se experimentasse viver novas manifestações sexuais e performances *queer*. Se Ipanema era a vitrine do Brasil dos anos 70, democrático, erótico e civilizado, ela era também um laboratório sexual onde se manifestavam outras maneiras de se viver o corpo. Já que a bunda era um importante mediador desses modelos biopolíticos, o ato de des-bundar, também significava uma busca pela desregulação da norma, uma contra política do ânus que buscava ser contrassexual, desterritorializando o exercício do poder anti-homossexual e masculinista.

A preocupação em traçar uma nova fronteira de racialização através do bronzado, do estilo de vida e consumo da Zona Sul carioca buscava dar sentido a uma “nova” mestiçagem que casava a eugenia, a erótica e o neoliberalismo. Se no início do século XX as teorias científicas tinham uma função determinante na estrutura perceptiva do olhar sobre o corpo, com a implementação da indústria cultural (nos anos 40) e sua expansão (nos anos 60 e 70), a cinemática reorganizava a força da imagem na economia permitindo que o paradigma científico (eugênico) se tornasse estético. A mudança trazida pela

cinemática transformava o consumo visual da branquitude e ao mesmo tempo reforçava o olhar sobre a vigilância do corpo, que progressivamente borrava as ideias sobre as quais as raças eram o principal problema eugênico a ser transformado. Desta maneira, a indústria cultural e a estrutura perceptiva que ela implementava reorientavam o olhar do público para o cuidado do corpo e do peso.

A bunda esteticamente adequada aos padrões de brasilidade pós-eugênicos mediava os valores das classes médias que buscava: um corpo ciborgue e bronzeado; o crescimento dos produtos e serviços voltados ao público consumidor jovem; o humanismo brasileiro e o nacionalismo cultural. Nesse contexto, um negócio em especial conseguia significar todos esses valores em ascensão, casando neoliberalismo e brasilidade: a moda praia. A tanga brasileira distribuía, precificava e comercializava imaginários morais sobre o Brasil do Rio de Janeiro (neoliberal e pornográfico).

A relação entre espaço e bunda permitiu a reconceituação dela como signo (objeto) passando a funcionar como um dispositivo de nacionalidade que significava o modelo biológico da espécie nacional. A comercialização desse modelo de “natureza” nacional através das tecnologias de representação corporal, cirurgias corretoras e mercadorias biosintéticas permitiu ampliar a ideia de “natureza” frequentemente associada à dicotomia cultura versus natureza. A biologia nacional poderia ser fabricada através das tecnologias de recriação de corpos e subjetivada por meio de mercadorias associadas.

A bunda através dos diferentes métodos de modificação corporal encontrava força na cultura *fitness*, um passo evolutivo da eugenia, que se tornava paradigma estético. A evolução da eugenia com o passar dos anos mirava o corpo e suas preocupações na manutenção das formas e o disciplinamento do peso por meio da ginástica, um componente fundamental para o avanço da espécie nacional, deixando de lado as teorias que justificavam o subdesenvolvimento através da raça. A implementação da Educação Física no currículo escolar, revelava a preocupação do Estado em adequar o corpo e ensinar disciplina, alinhando-os as tecnologias de guerra em transformar corpos em armas, através da repetição e desenvolvimento dos músculos. Assim, a estrutura perceptiva que condicionava o olhar sobre a bunda, nos anos 70 e 80, não só reconceituava a bunda como parte de um sistema de produção e trocas simbólicas próprias às culturas

(e não a natureza), como também negociava novos métodos de fabricação dos corpos nacionais.

As práticas de autocuidado e vigilância do corpo se cruzavam aos discursos políticos e culturais que deixavam de significar a bunda como simplesmente parte de um corpo, mas como elemento importante para a identidade cultural, sexual e econômica brasileira. A tecnobunda surgia assim, associando as tecnologias de representação oriundas da pornografia junto às técnicas biosintéticas de produção corporal. A partir dessa transformação, a bunda passava a funcionar progressivamente como um signo protético que atribuía status social, uma vez que agia diretamente na regulação simbólica do corpo nacional. Possuir a bunda dentro do cânone de beleza nacional permitia ascender a espaços de privilégio. O protagonismo que o pornonacionalismo conferia à bunda (esteticamente bonita e fabricada) poderia transformá-la em um signo capaz de desmaterializar a lógica midiática que a criara, de modo que possuir um corpo com uma bunda exemplar poderia ser uma forma de negociar o capital sexual no mercado de casamentos, ou sexo, por exemplo, e a ascender a espaços que foram negados historicamente e economicamente a alguns grupos sociais.

A tendência de associar ora negritude ora a branquitude à bunda não foi senão um esforço em torná-la um fato biológico e não cultural. Apesar da figura da mulata exercer a função de mediação com o universo branco dentro da política visual dos anos 70 e 80 (como pretendia tradicionalmente a ideia de mestiçagem), se apagavam os corpos negros como agentes consumidores deslocando-os para a erótica do Carnaval e seu caráter “ahistórico”. A “nova” mestiçagem dos anos 70 tentava recriar outra ideia sobre racialização através de um colorismo “*sui generis*” que se poderia obter a partir das tecnologias de fabricação do bronzeado. O poder elegia a branquitude condicionada pelo bronzeado como o novo modelo de racialização nacional.

Notavelmente, em cada momento histórico existiram forças as quais interessava associar a bunda a uma ou a outra identidade étnico-racial. No século XIX, ela deu suporte para teorias que associavam negritude e animalização, a descredibilização moral com o fim de legitimar a escravidão, enquanto a bunda eugênica foi promovida como signo da branquitude que se pretendia superior, reforçando a “vitória” civilizacional das políticas de branqueamento que foram implementadas na década de 30. A bunda não pertence biologicamente a diferentes povos de África, como não pertence a povos germânicos ou

do Brasil, como também não tem um gênero preferencial, tampouco uma forma estética ideal. Todas essas invenções são disputas políticas e não verdades “naturais”.

Junto às cartografias globais, a evolução civilizatória da bunda nacional elaborou seu próprio modelo de bunda (*brazilian butt lift*) permitindo que imaginários nacionais fossem rematerializados e reterritorializados. Como protagonista e agente das transformações reguladoras que o poder operava nas décadas de 60, 70 e 80, a bunda recodificou os esforços biopolíticos que a codificava junto aos dispositivos de nacionalidade. Agora, ela bombardeia a verdade sobre a natureza biológica que a associa a um sexo, gênero, raça e nacionalidade e se recria em corpos e sexualidades dissidentes. O tecnocorpo ligado às formas do biocapitalismo foi manipulado para normatizar as identidades nacionais, já que técnicas de governo o transformaram em um símbolo mediador da imagem do Brasil (traduzidas por estereótipos consumíveis). Desta forma, a imagem do Brasil se reconvertia em uma categoria farmacopornográfica, ou seja, associada à transformação corporal, a circulação do sexo, a nudez e as tecnologias médicas de produção da diferença sexual.

Se o pornonacionalismo instituiu a bunda como mediação de uma economia de gênero, de raça, de classe e de sexo, ela no lugar de agente reorganizou a lógica que a implementou. Fruto do exercício do pornonacionalismo brasileiro a bunda nega a sua “natureza”, porque já se tornou uma máquina através das transformações tecnológicas que lhe foram associadas e não lhe cabe mais o estatuto de “natureza”, mas seu oposto, sua transformação. Apesar dos esforços em nacionalizar a tecnobunda, ela se tornou um agente alternativo à evolução da bunda, o que permitiu redefinir gênero e sexo. Se ela foi genitalizada, uma vez que as políticas anais buscaram castrar o ânus dos corpos masculinos, assim ela subverteu a “verdade” da invenção do sexo e do gênero e democratizou o seu alcance.

Da mesma forma que a cultura desbunde atacava os códigos normatizadores da bunda é possível reordenar novas formas de significá-la ao se produzir saber. Procurei mostrar algumas forças presentes na rede de poderes que sustentaram práticas e discursos sobre a bunda brasileira, que permanecessem ainda penetrando imaginários sobre nós mesmos. As tecnologias de poder que muniram a bunda de códigos de nacionalidade desde os anos 70 continuam ativamente a perpetuá-la em novas e contínuas modas. O que permitiu que ela fosse continuamente uma protagonista na indústria cultural brasileira.

Por ela ter sido um agente tão potente da história nos anos 70 e 80, a sua força semiótica elaborou sua própria economia simbólica onde os significantes se recriam continuamente. Nos anos 90, ela se reterritorializou promovendo junto à Bahia novos marcos de visibilidade. O Axé baiano perpetuava os regimes de controle do corpo, a espacialização pública da heterossexualidade, a erótica colonial para o consumo de massa e a mestiçagem. Por outro lado, trazia também novos códigos de negritude, de linguagem, de corpo e de estética. Nos anos 2000, a bunda também operou como interpretante da economia simbólica do Funk carioca, o Rio de Janeiro novamente abria os braços para o consumo visual de uma economia que celebrava a bunda pedagogicamente em letras e coreografias. A favela e sua potência criadora tentava derrubar culturalmente a Zona Sul moldada historicamente como principal personagem das transformações históricas, onde reconduzia a bunda a uma série de símbolos, de novas formas e de padrões estéticos.

A indústria cultural recria constantemente novas bundas, novos personagens, estereótipos, produtos e signos associados. A “verdade sexual” que criou a bunda sustentou todas as práticas e discursos que regularmente a reelaboram. Para destituí-la do estatuto de verdade que nos é imposto, forneci algumas explicações e aponte para rede de poderes e saberes que vincularam a bunda a um projeto sexopolítico nacional.

Atacar a invenção sexopolítica, que colocou a bunda como alvo de disputas relacionadas à fabricação do corpo nacional, foi uma das questões que atravessaram esse trabalho. Minha intenção foi a de questionar essas narrativas do poder heterossexual, patriarcal e colonial que encontraram na relação entre corpo e brasilidade uma profunda regulação que nos atravessa até hoje. Por que continuamos incessantemente a entender a bunda no Brasil como um acessório da natureza nacional? Se a bunda nos anos 70 foi inventada para normatizar a “diferença sexual” também é possível destruir seus códigos operadores. Precisamos reinventar a subjetividade que tornou a bunda parte de um regime político e criar novos sentidos que confrontem as tecnologias masculinistas que regulam sexo, tamanhos e formas. Ao retirá-la das inúmeras prisões que a condenaram a rituais de cotidianos de regulação, a códigos ficcionais sobre o corpo da “mulher brasileira”, podemos libertá-la dos entraves criados pelas políticas sexuais e resignificar a bunda em novas expressões de sexo, de espaço, de poder e de saber.

## BIBLIOGRAFIA

ABREU, Nuno Cesar. O Olhar pornô: a representação do obsceno no cinema e no vídeo. Ed. 2. São Paulo; Alameda, 2012.

AMORIM, Anna Carolina Horstmann. Novas tecnologias reprodutivas e maternidades lésbicas no Brasil e na França: conexões entre parentesco, tecnologia e política. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Santa Catarina. Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Florianópolis, 2018.

ANTUNES, Ricardo. Os sentidos do trabalho. São Paulo. Boitempo. Editorial. 2013.

ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. A invenção do Nordeste e outras artes. 1ª edição. Editora Massangana, Recife, 1999.

ALFONSO, Louise. EMBRATUR: Formadora de imagens da nação brasileira, Dissertação de Mestrado, UNICAMP, 2006.

ALVIM, P. A.. Das estepes da Lapônia à selva amazônica: viagens do pintor François? Auguste Biard em 1839 e 1859. Revista XIX, v. 3, p. 117, 2016.

APPADURAI, Arjun. *Modernity at large: cultural dimensions of globalisation*. USA: University of Minnesota Press. 1996.

\_\_\_\_\_. Soberania sem territorialidade notas para uma geografia pós-nacional. *Novos estudos* n.º 49, 1997.

ARAGÃO, Solange. Tipologia edificatória em Sobrados e Mucambos, de Gilberto Freyre. Pós v.16 n.25. São Paulo. 2009.

AVELLAR, José Carlos. “A teoria da relatividade”. In: Anos 70 – Cinema. Rio de Janeiro: Europa, 1980.

AZEVEDO, Fernando de. Eugenia e Plástica. In: *Annaes de eugenia*. São Paulo: Edição da Revista do Brasil, 1919, p. 147-153.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: Hucitec, 1993.

BALIBAR, Etienne, WALLERSTEIN, Immanuel. *Race, Nation, Class Ambiguous Identities*. Verso Press USA, First Edition, 2002.

BANDYOPADHYAY, Ranjan, The perennial Western tourism representations of India that refuse to die. *Preliminary communication*. Vol. 57. nº 1/ 2009.

BANDYOPADHYAY, Ranjan, NASCIMENTO, Karina. “Where fantasy becomes reality”: how tourism forces made Brazil a sexual playground. *Journal of Sustainable Tourism*. Vol 18, nº18, November, p. 933-949, 2010.

BARBALHO, Alexandre. Estado autoritário brasileiro e cultura nacional: entre a tradição e a modernidade. Revista Appoa, ed.jan. 1996. Disponível on-line: Acesso dia 17-06-2019. [http://www.appoa.com.br/uploads/arquivos/revistas/19\\_2.pdf](http://www.appoa.com.br/uploads/arquivos/revistas/19_2.pdf)

\_\_\_\_\_. \_Textos nômades: política, cultura e mídia. Fortaleza: Banco do Nordeste, 2008.

BARGAS, Diego. Aos 64 anos, Rita Cadillac gosta de ser lembrada como chacrete: “Eu morro se sair desse mundo”, Revista Quem, 04 de novembro de 2018. Disponível em: <https://revistaquem.globo.com/Entrevista/noticia/2018/11/aos-64-anos-rita-cadillac-gosta-de-ser-lembrada-como-chacrete-eu-morro-se-sair-desse-mundo.html> Acesso dia 24 de junho de 2019.

BARRETO, Margarida. Manual de Iniciação ao Turismo. Campinas. Editora Papirus, 1995.

BASTOS, Elide Rugai. Gilberto Freyre e a questão nacional. In: MORAES, Reginaldo et al. (Org.). Inteligência brasileira. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BAUDRILLARD, J. *A sociedade de consumo*. São Paulo: Martins Fontes. 1970.

BEAUVOIR, Simone. O segundo sexo. Nova Fronteira; Edição 1, de outubro de 2008.

BELELI, Iara. Corpo e identidade na propaganda. Estudos Feministas, Florianópolis, 15(1): 193-215, janeiro-abril/2007.

BELLER, Jonathan. *Cinematic mode of production: Attention Economy and the Society of the Spectacle*. Hanover, NH: Dartmouth College Press, 2006.

BENCHIMOL, Jaime. Reforma urbana e Revolta da Vacina na cidade do Rio de Janeiro». In: Ferreira, Jorge; Delgado, Lucila de Almeida Neves. *Brasil Republicano, vol. 1*. O tempo do liberalismo excludente: da Proclamação da República à Revolução de 1930. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. pp. 231–285, 2003.

BESSE, S. Defining a "national type: Brazilian beauty contests in the 1920s. *Estudios Interdisciplinarios De América Latina Y El Caribe*, 16(1).2005. Retrieved from <http://eial.tau.ac.il/index.php/eial/article/view/479> Acesso dia 30 de janeiro de 2020.

BETTI, M. Educação Física e sociedade. São Paulo: Movimento, 1991.

BHABHA, H. K. (1983). *The Other Question: The Stereotype and Colonial Discourse*. *Screen*, Volume 24, Issue 6, Nov-Dec 1983, Pages 18–36.1983.

BLANTON, C. *Travel writing: the self and the world*, London. Routledge. 2002

BILGE, Sirma. "Théorisations féministes de l'intersectionnalité". *Diogenes*, 1 (225): 70-88, 2009.

BISPO, Antônio. Pão de Açúcar na recepção cultural do Brasil na Europa. Vistas e visões na pintura, fotografia e na literatura de viagens: K. Oenike (1862-1924), A. Funke (1869-1941), K. Guenther (1874-1955) e outros. Revista Brasil- Europa- Correspondência Euro-Brasileira, internet edição, 1998. Disponível:

[http://revista.brasieuropa.eu/156/Pao\\_de\\_Acucar\\_na\\_Recepcao\\_Cultural.html](http://revista.brasieuropa.eu/156/Pao_de_Acucar_na_Recepcao_Cultural.html), Acesso dia 01/03/2018.

BOLSANELLO, Maria Augusta. Darwinismo social, eugenia e racismo "científico": sua repercussão na sociedade e na educação brasileira. Educ. rev. no.12 Curitiba Jan./Dec. 1996.

BONADIO, Maria Claudia. O fio sintético é um show! Moda, política e publicidade; Rhodia S.A. 1960-1970. Tese de doutorado apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, 2005.

\_\_\_\_\_. A “revolução no vestuário”: publicidade de moda, nacionalismo e crescimento industrial no Brasil dos anos 1960. Revista Mosaico, v.2, n.1, p.73-86, jan./jun., 2009

BONADIO, Maria Claudia, GUIMARÃES, Maria Eduarda. Alceu Penna e a construção de um estilo Brasileiro: modas e figurinos. Horizontes Antropológicos, vol.16 nº.33 Porto Alegre, Junho, 2010.

BOURDIEU, Pierre. Coisas ditas. São Paulo: Brasiliense. 1990.

\_\_\_\_\_. A economia das trocas simbólicas (5a ed.). São Paulo: Perspectiva. 2007.

BOSCATTI, Ana Paula Garcia. *L'invention des fesses comme identité nationale au Brésil*. Memoire du master 2 présenté au departement de Sociologie mention Genre, Politique et Sexualité. École des Hautes Études en Sciences Sociales (Paris), 2015.

BUFFON, George-Luis Leclerc. *Histoire Naturelle, Générale et Particuliere, avec la description du cabinet du roy*. Paris: Imprimerie Royale, 1749.

BURGOS, Marcelo. Dos parques proletários ao Favela Bairro: as políticas públicas nas favelas do Rio de Janeiro. In: ALVITO, M. (org.) ZALUAR, A. (org.). Um século de favela. 5º Ed. Rio de Janeiro: FGV, 2005.

BURKE, Peter. Cultura popular na Idade Moderna: Europa 1500-1800 / tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BRAGA, Ruy. Globalização ou neocolonialismo? O FMI e a armadilha do ajuste. Revista Outubro, Edição 4, 2000.

BRACHT, V. Educação Física e aprendizagem social. Porto Alegre: Magister, 1992.

BRANDÃO, Ana Paula. Um olhar bem-humorado sobre o Rio nos anos 20. Rio de Janeiro: Secretaria Especial de Comunicação Social, 2003, p. 31.

BRUFF, Ian. Authoritarian neoliberalism: trajectories of knowledge production and praxis. *Journal Globalizations Issue: Authoritarian Neoliberalism: Philosophies, Practices, Contestations*, Volume 16, 2019.

BRUSCHINI, Cristina. Trabalho feminino: trajetória de um tema, perspectivas de futuro. Revista de Estudos feministas. Nº1, 1994, p. 17-32.

CALABRE, Lia. Políticas Culturais no governo militar: O Conselho Federal de Cultura, Anais do XIII encontro de História da ANPUH Rio de Janeiro, 2008.

\_\_\_\_\_. O Conselho Nacional de Cultura 1971-1974. Estudos Historicos, Rio de Janeiro, n.37, janeiro-junho de 2006, p. 81-98.

CALADO, Carlos. Tropicália: a história de uma revolução musical. Editora 34, Rio de Janeiro, 1997.

CAMARANO, Ana; ABRAMOVAY, Ricardo. Êxodo rural, envelhecimento e masculinização no Brasil: panorama dos últimos cinquenta anos. TD 0621 - Êxodo Rural, Envelhecimento e Masculinização no Brasil: Panorama dos Últimos 50 Anos, Brasília. IPEA, 1999. Disponível on line:

[http://www.ipea.gov.br/portal/index.php?option=com\\_content&view=article&id=3929](http://www.ipea.gov.br/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=3929)  
Acesso dia 19/06/2019

CANCLINI, Néstor García. Culturas Híbridas - estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997. p.283-350.

CAPARROZ, F. E. Entre a Educação Física na escola e a Educação Física da escola: a Educação Física como componente curricular. Vitória: CEFDUFES, 1997

CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o Feminismo: A Situação da Mulher Negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. Portal Geledes, 2003. Disponível on-line [http://www.unicap.br/neabi/?page\\_id=137](http://www.unicap.br/neabi/?page_id=137) Acesso dia 09 de setembro de 2019.

CASTAÑEDA, Luísa. Casamento e eugenia. Hist. cienc. Saúde. Manguinhos, vol.10 , nº.3. Rio de Janeiro. Sept./Dec.2003.

CASTELLANI FILHO, L. Educação Física no Brasil: a história que não se conta. Campinas, SP: Papirus, São Paulo, 1988.

CASTRO DA SILVA, Nil. Culinária e alimentação em Gilberto Freyre: raça, identidade e modernidade. *Latin American Research Review*, Vol. 49, No. 3. 2014.

CASTRO, I. E. . Do imaginário tropical à política. A resposta da geografia brasileira à história da maldição. Revista Geocritica, 2006.

CASTRO, Tell de. Há 40 anos o Carnaval durava 15 horas e tinha revezamento. <https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/televisao/ha-40-anos-carnaval-na-tv-durava-15-horas-e-tinha-revezamento-6621?cpid=txt> 15 de fevereiro de 2015. Acesso dia 14 de setembro de 2019.

CAVALCANTI,G. Quando o Brasil era moderno: guia de arquitetura 1928-1960. Rio de Janeiro. Aeroplano, 1999.

CHALHOUB, Sidney. Cidade Febril: Cortiços e Epidemias na Corte Imperial. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CHASTAN, Lita. *Porque América?* CHASTAN, Lita. *Porque América?* Editora do Escritor, Rio de Janeiro. 1974.

COHN, Gabriel. *Comunicação e Indústria Cultural*. São Paulo: Nacional, 1973.

\_\_\_\_\_. *A Concepção da Política Cultural nos Anos 70, Encontro de Cultura e Estado*, São Paulo, IDESP, ago-set, 1982.

\_\_\_\_\_. *A concepção oficial da política cultural nos anos 70*. In: MICELI, S. (Org.). *Estado e cultura no Brasil*. São Paulo, Difel, 1984.

CORBAIN, Alain. *O território do vazio: a praia e o imaginário ocidental*. Tradução Paulo Neves, São Paulo. Companhia das Letras, 1989.

CORREA, Chanelle; BAGNOLI, Fernanda; SILVA, Daniela; FRANÇA, Ana Julia Von Borell du Vernay. *Produtos cosméticos destinados ao bronzeado seguro*. Univali. Balneário Camburiú. SIABIB: Rede de bibliotecas. Sem data. Disponível em: <http://siaibib01.univali.br/pdf/Chanelle%20Christhine%20Sardá%20Corrêa%20e%20Fernanda%20Bagnolini.pdf> Acesso dia 19 de novembro de 2019.

CORREA, Marcos. *O discurso golpista nos documentários de Jean Mazon para os Ipês (1962-1963)*. Dissertação de mestrado. Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas, 2005.

CORREA, Mariza. *Sobre a invenção da mulata*. *Cadernos Pagu* (6-7) 1996: pp.35-50

COWAN, Benjamin A. *Securing Sex: Morality and Repression in the Making of Cold War Brazil*. The University of North Carolina Press, 2016.

\_\_\_\_\_. *Homossexualidade, ideologia e “subversão” no regime militar*. In: *Ditadura e homossexualidade: repressão, resistência e busca da verdade*. Org. James Green e Renan Quinalha, São Carlos: EdUFSCAR, 2018.

CRITCHER, C. *Moral panics and the media: issues in cultural and media studies*. London, McGraw-Hill, 2003.

CROCCO, Fábio. *Sobre o papel desempenhado pela cultura no projeto neoliberal*. *Revista Contemporânea*, v. 7, n. 1 p. 149-166 Jan.–Jun. 2017.

CUNHA, Manuela Pereira. *A natureza da raça*. Universidade do Minho. Instituto das Ciências Sociais. 2000.

CURY, Claudia. *Políticas culturais no Brasil: subsídios para lembrar construções de brasilidade* / Cláudia Engler Cury. – Campinas, SP: 2002.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, Malandros e Heróis: Para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6ª Ed. Rio de Janeiro. Editora Rocco, 1997.

DEBERT, Guita Grin. A política do significado no início dos anos 60: o nacionalismo no Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) e na Escola Superior de Guerra. Tese de Doutorado, FFLCH – USP. Departamento de Ciências Sociais, 1986.

DEBORD, Guy. A sociedade do espetáculo. Prefácio à 4ª edição italiana de A sociedade do espetáculo. Comentários sobre a sociedade do espetáculo. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia. Tradução Aurélio Guerra neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34. 1980.

DEL PRIORE, Mary. Ao sul do corpo: condição feminina, maternidade e mentalidades no Brasil colônia. Editora José Olympio. Rio de Janeiro. 1993.

\_\_\_\_\_. História da gente da colônia. Volume 1: Colônia. Rio de Janeiro: LeYa, 2016.

DE PAUW, Cornelius. *Recherches philosophiques sur les Américains, ou mémoires intéressantes pour servir à l'Histoire de l'espèce humaine*, Vol. 2, reprinted. Editora: Forgotten Books. 2018.

DE SOUZA, Vs. "A hora da eugenia": raça, gênero e nação na América Latina. Cad. Pesqui.vol.37, nº131, São Paulo, May/Aug.2007.

DIMA, Issa. *Situating the imagination: Turkish soap operas and the lives of women in Qatar*. Dissertation submitted to the Department of Media and Communications, London School of Economics and Political Science, August 2010.

DYER, R. White. *Screen*, Volume 29, Issue 4, 1 October 1988.

DOMINGUES Heloisa Maria Bertol, SÁ, Magali Romero. A recepção do darwinismo no Brasil. Thomas Glick (org.). Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2003.

DUNN, Christopher. *Contracultura: Alternative arts and Social Transformation in Authoritarian Brazil*. The North Carolina Press, 2016.

EDMONDS, Alexander. *Pretty modern: beauty, sex and plastic surgery in Brazil*. Durham and London. Duke University Press. 2010.

EL-DINE, Lorena Ribeiro Zem. Eugenia e seleção imigratória: notas sobre o debate entre Alfredo Ellis Junior, Oliveira Vianna e Menotti Del Picchia, 1926. Hist. cienc. saude-Manguinhos [online]. 2016, vol.23.

EMBRATUR. Organização turística: aspectos fundamentais. Documentação distribuída no I Seminário de Urbanização Turística. Rio de Janeiro, 1970.

\_\_\_\_\_. *Brasil Tour Guide*. 1977.

\_\_\_\_\_. Decreto Lei nº 191 de 27 de outubro de 1971.

\_\_\_\_\_. Introdução In: Projeto RIOTUR. Rio de Janeiro, 1973.

- \_\_\_\_\_.Relatório anual de 1972. Rio de Janeiro, 1973
- \_\_\_\_\_.Decreto nº 1439 de 30 de dezembro de 1975.
- \_\_\_\_\_.Política Nacional de Cultura. Brasília, 1975.
- \_\_\_\_\_.Fundamentos da política Nacional de Turismo. Palestra de Said Farhat na Federação das Associações de Comércio de São Paulo, 12, out, io de Janeiro, 1976.
- \_\_\_\_\_.Mensagem do Presidente da Empresa Brasileira de Turismo – EMBRATUR – Sr. Said Farhat, no 10º aniversário de criação da Empresa, Rio de Janeiro, 1976.
- \_\_\_\_\_.Política Nacional de Turismo: diretrizes e programas. Brasília,1975. p. 75.
- \_\_\_\_\_.Tradução do discurso em inglês de Said Farhat, Presidente da EMBRATUR na ocasião da 45ª Congresso Mundial da ASTA, Rio de Janeiro, 27 de outubro de 1975.
- \_\_\_\_\_. Relatório de atividades da EMBRATUR – 1983. Rio de Janeiro, 1983.
- \_\_\_\_\_.Relatório de atividades da Empresa. Rio de Janeiro, p. 38, 1980.
- FAORO, Raymundo. Os Donos do Poder: Formação do Patronato Político Brasileiro (13ª ed.). São Paulo, Globo, 1998.
- FARIAS, Patrícia. Corpo e classificação de cor numa praia carioca. In: Nú & vestido: dez antropólogos revelam a cultura do corpo carioca/ Mirian Goldenberg (et. al.) – 2ª edição. Rio de Janeiro, Record, 2007.
- FASSIN, ERIC. Brasil: o laboratório interseccional do neoliberalismo. Revista Cult.ed. 250, Editora Bregantini. São Paulo, outubro de 2019. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/neoliberalismointerseccional/#.Xa9e8keyo6c.whatsa> pp. 21 de outubro de 2019. Acesso dia 21 de outubro de 2019.
- FERNANDES, Millôr: "Um coleguinha capaz. E petulante" Revista Veja, 27 de janeiro de 2007.
- FERNANDES, Natalia Ap. Morato. A política cultural à época da ditadura militar. Contemporânea ISSN: 2236-532X v. 3, n. 1 p. 173-192 Jan.–Jun. 2013.
- FERREIRA, Junior. BITTAR Marisa, Educação e ideologia tecnocrática na ditadura militar. *Cadernos Cedes*, vol. 28, nº 76, Campinas, set./dez. 2008.
- FERREIRA, Roberta Faria Lima. A sedução das massas: uma introdução histórica a indústria cultural e sua ascensão nos anos 30. Revista Dia Logos, 2004.
- FICO, Carlos. “Prezada Censura”: cartas ao regime militar. Revista Topoi, Rio de Janeiro, pp. 251-286, dezembro 2002.

FIUZA, Denis Henrique. A Propaganda da Eugenia no Brasil: Renato Kehl e a implantação do racismo científico no Brasil a partir da obra “Lições de Eugenia”. Aedos, Porto Alegre, v. 8, n. 19, p. 85-107, Dez. 2016.

FLORES, Maria Bernardete Ramos. Tecnologia e estética do racismo: ciência e arte na política da beleza, Chapecó, Argos, 2007.

FOUCAULT, Michel. Estética, ética y hermenéutica: obras esenciales III. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1999.

\_\_\_\_\_. História da sexualidade I: A vontade de saber, tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1988.

\_\_\_\_\_. A Verdade e as Formas Jurídicas (trad. Roberto Cabral de Melo Machado e Eduardo Jardim Morais). Rio de Janeiro: Nau, p. 166-167, 2001.

\_\_\_\_\_. Nascimento da Biopolítica. Trad. Eduardo Brandão. SP: Martins Fontes, 2008.

FRANKENBERG, R. *The Social construction of whiteness*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

FREIRE FILHO, João. Mídia, estereótipo e representação das minorias. Revista Ecos-Pós v.7, nº2, p. 45-71, agosto-dezembro de 2004.

FREUD, Sigmund, 1856-1939. Obras completas, volume 6: três ensaios sobre a teoria da sexualidade, análise fragmentária de uma histeria (“O caso Dora”) e outros textos (1901-1905)/ Sigmund Freud; tradução Paulo César de Souza. — 1ªed. — São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

FREYRE, Gilberto. Casa Grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime de economia rural. Rio de Janeiro: Jorge Olympio, 1950

\_\_\_\_\_. Sobrados e Mucambos: Decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano. Editora Global. 16ªedição. Recife, 2006.

\_\_\_\_\_. Modos de homem & modas de mulher. Editora Global. 2ª edição. São Paulo. 2009.

\_\_\_\_\_. Os escravos nos anúncios de jornais brasileiros do século XIX: tentativa de interpretação antropológica, através de anúncios de jornais brasileiros do século XIX, de características de personalidade e de formas de corpo de negros ou mestiços, fugidos ou expostos à venda, como escravos, no Brasil do século passado. 4 ed. São Paulo: Global, 2010.

\_\_\_\_\_. Açúcar: Uma sociologia do doce-Com receitas de bolos e doces do Nordeste do Brasil. São Paulo: Global. 2007.

FRIEDAN, Betty. A mística feminina, Editora Vozes, Petrópolis. RJ, 1971.

- GARFOLO, Blaine T.; L'Huillier, Barbara. *Economic Colonialism: The New Empire Building of the 21st Century Academy of Business Journal*. 2014, Vol. 1, p48-55.
- GERALDO, Endrica. A “lei de cotas” de 1934: controle de estrangeiros no Brasil. *Cad. AEL*, v.15, n.27, 2009.
- GERBI, Antonelo. *O Novo Mundo: história de uma polêmica: 1700-1900*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.
- GHIRALDELLI JUNIOR, P. Educação Física progressista: a pedagogia crítico-social dos conteúdos da Educação Física. São Paulo: Loyola, 1988.
- GIACOMINI, Sonia. Beleza mulata e beleza negra. *Revista Estudos Feministas*. Florianópolis, n. especial, p. 217-227, 1994.
- GIORDANO, Verônica. Negócios, política e sexo. A revista Playboy do Brasil 1975-80. *Revista USP*. São Paulo. n° 95. p. 150-158. Set/Out/Nov. 2012.
- GIROUX, Henry. Por uma pedagogia e política da branquidade. *Cad. Pesquisa*. n.107. São Paulo. July 1999.
- GOODE, E; BEN-YEHUDA, N. “*Moral panics: culture, politics, and social construction*”. *Annual Review of Sociology*, n° 20, p. 149-171, 1994.
- GOELLNER, S.V. A cultura fitness e a estética do comeditamento: as mulheres, seus corpos e aparências. In: STEVENS, C.M.T.; SWAIN, T.N. (Org.). *A construção dos corpos. Perspectivas feministas*. Florianópolis: Editora Mulheres, p. 245-260, 2008.
- GOLDENBERG, Mirian. Gênero e corpo na cultura brasileira. *Psicol. clin.* [online]. 2005, vol.17, n.2
- \_\_\_\_\_.Corpo, envelhecimento e felicidade na cultura brasileira Contemporânea. Ed.18, Vol.9, n°2, 2011.
- GONCZAROWSKA JORGE, Marcelo. *As pinturas indianistas de Rodolfo Amoedo*. 19&20, Rio de Janeiro, 2010.
- GUATTARI, Felix. *Revolução molecular. Pulsações políticas do desejo*. Traftuço Sueli Rolnik. 1ªedição. São Paulo. Ed. Brasiliense. 1981.
- GRAMSCI, Antonio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1978
- GREEN, James N. *Beyond Carnival. Male homosexuality in twentieth-century brazil*. University of Chicago Press, 1999.
- \_\_\_\_\_.Revolucionário e gay: a vida extraordinária de Herbert Daniel - pioneiro na luta pela democracia, diversidade e inclusão. 1ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 378 pgs, 2018.

GRILLO, Angela. De lasciva a musa: a representação da mulher negra em versos de Gregório de Matos a Mário de Andrade. *Scripta Uniandrade*, Curitiba, PR, volume 11, n. 2 (2013), p. 76-96.

HABERMAS, Jürgen. Theodor W. Adorno - pré-história da subjetividade e autoafirmação selvagem. In: FREITAG, Bárbara; ROUANET, Sergio Paulo. *Habermas*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1990

HAKIM, Catherine. *Erotic Capital: The Power of Attraction in the Boardroom and the Bedroom*. Basic Books. pp.16–18. 2011.

HAYLE, S. J. “Folk devils without moral panics: discovering concepts in the sociology of evil”. *International Journal of Criminology and Sociological Theory*, vol. 6, n° 2, 2013

HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: HARAWAY, Donna et al. *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009 [1985].

\_\_\_\_\_. *Simians, cyborgs, and women: the reinvention of nature*, New York, Routledge, 1991.

HEILBORN, Maria Luiza. Gênero e hierarquia:a costela de Adão revisitada. *Revista Estudos Feministas*, Rio de Janeiro, v. 1, n.1, 1993.

\_\_\_\_\_. “Corpos na cidade: sedução e sexualidade”, in: VELHO, Gilberto (org.). *Antropologia Urbana*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1999, p. 93-102.

HÉRITIER, F. Masculin/féminin. *La pensée de la difference*. Paris: Odyle Jacob, 1996.

HOLLINSHEAD, K. Ethnocentrism in Tourism. In M. Khan, M. Olsen, & T. Var (eds.), *VNR's encyclopedia of hospitality and tourism* (pp. 652-661). New York: Van Nostrand Rheinhold, 1993.

HOLMES, Rachel. *The Hottentot Venus: The Life and Death of Saartjie Baartman: Born 1789, Buried 2002*. Bloomsbury Pub Ltd, 2007.

HOOKS, Bell. *Black looks: race and representation*. Boston: South End Press, 1992

HUGUENIN, Fernanda Pacheco da Silva. *As praias de Ipanema: liminaridade e proximidade à beira-mar*. Tese (Doutorado em Antropologia)-Universidade de Brasília, Brasília, 2011.

IACUB, Marcela. *Par le trou de la serrure. Une histoire de la pudeur publique*. XIX-XXI siècle, Fayard, Paris, 2008, p. 13.

IANNI, Octávio. *O colapso do populismo no Brasil*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1975.

IANNI, Octavio. *Imperialismo e cultura*. Rio de Janeiro. Editora Vozes, 1976.

\_\_\_\_\_. *Estado e a Organização da Cultura, Encontros com a Civilização brasileira*, n°1, julho de 1978.

INSTITUTO BRASILEIRO DO DIREITO DA FAMÍLIA. A trajetória do divórcio no Brasil: A consolidação do Estado Democrático de Direito. 2010.

IRAJÁ, Hernani de. Sexo e Beleza. 3ª edição. Editora Getúlio Costa, Rio de Janeiro, 1947.

\_\_\_\_\_. Morphologia da Mulher: a plástica feminina no Brasil. 1ª edição. Livraria Editora Freitas Bastos, Rio de Janeiro, 1931.

JANZ JR, Dones Cláudio. O valor da eugenia: eugenia e higienismo no discurso médico curitibano no início do século XX. Revista Cordis, n. 7, 2011.

JOSEPH, Arthur (Conde de Gobineau). “*L’Emigration au Brésil*”, 1874. In Georges Raeders, O inimigo cordial do Brasil, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988.

KOELLREUTTER, Michael. Gabeira, o repórter. Revista Status, ed. 051, 30 de outubro de 2015. Disponível em: <http://www.revistastatus.com.br/2015/10/30/gabeira-o-reporter/> Acesso dia 29 de janeiro de 2020.

KAUFMANN, Jean-Claude. - *Corps de femmes, regards d'hommes : sociologie des seins nus*. Paris, Nathan, «Essais champ; recherches», 1995.

KEHL, Maria Rita. “As duas décadas dos anos 70”. In: Anos 70: trajetórias. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2005.

KOELLREUTTER, Michael. Gabeira, o Reporter. Revista Status. Disponível em: <http://www.revistastatus.com.br/2015/10/30/gabeira-o-reporter/>, 39 de novembro de 2015.

LALVANI, Suren. Consuming the exotic other. *Journal Critical Studies in Mass Communication*. Volume 12, 1995.

LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. História e memória. São Paulo: Ed. UNICAMP, 1992, p. 535-553.

LEITE JUNIOR, Jorge. Das maravilhas e prodígios sexuais. A pornografia bizarra como entretenimento. São Paulo. Annablume, 2006.

LEMOS, Renato. Houve uma vez um verão. Rede Globo, Jornal Extra. Disponível em: <https://extra.globo.com/noticias/rio/houve-uma-vez-um-verao-3379076.html> 03 de dezembro de 2011. Acesso dia 07 de janeiro de 2020.

LOMBROSO, Cesare. O Homem Delinquente, Ed. Ícone, 2013.

LOUZADA, Silvana Ascensão e queda da Revista O Cruzeiro e Manchete. Observatório de Imprensa, 10/02/2004 na edição 263.

LUZ, MA. Cultura negra em tempos pós-modernos [online]. 3rd ed. Salvador: EDUFBA, 2008.

MALYSSE, Stéphane. Em busca dos (H)alteres-ego: Olhares franceses nos bastidores da corpolatria carioca. In: Nú & vestido: dez antropólogos revelam a cultura do corpo carioca/ Mirian Goldenberg (et. al.) – 2ª edição. Rio de Janeiro, Record, 2007.

- MARCKEZINI, Fábio. Os bastidores da cobertura de "outros Carnavais", TV História, 12 de fevereiro de 2018, Disponível em: <http://tvhistoria.com.br/NoticiasTexto.aspx?idNoticia=5029> Acesso dia 07/01/2020.
- MARX, Karl. O Capital, volumes 1,2 e 3. São Paulo. Editora Hunter, 2014.
- MATTOS, Gregório de. Obra poética. Preparação e notas: Emanuel Araújo. Rio de Janeiro: Editora Record, 1992
- McKLINTOCK, Anne. Couro Imperial: raça, gênero e sexualidade no embate colonial tradução Plínio Dentizien, Campinas – SP, Editora UNICAMP, 2010.
- MENDES DA SILVA, Raul. A carioca, de Pedro Américo o nu feminino que foi barrado na corte e seus congêneres europeus. Disponível EM: <http://www.raulmendessilva.com.br/carioca.shtml>. Acesso dia 12 de novembro de 2019.
- MENEZES, Paulo. Heranças de 68: cinema e sexualidade. Tempo Social; Rev. Sociol. USP, São Paulo, 10(2): 51-62, outubro de 1998.
- MICELI, Sérgio. Teoria e prática da política cultural oficial no Brasil. Rev. adm. empres.vol.24 no.1.São Paulo Jan./Mar.1984
- MISKOLCI, Richard. A Teoria Queer e a Sociologia: o desafio de uma analítica da normalização. Sociologias, Porto Alegre, ano 11, nº 21, jan./jun. 2009, p. 150-182.
- MONTEIRO FILHA, Dulce, CORREIA, Abdack. O Complexo Textil. REDETC. Sem data. Disponível em <https://www.redetec.org.br/wp-content/uploads/2015/02/setorial11.pdf> Acesso dia 01 de junho de 2018.
- MORAES, Denis de. Imaginário social e hegemonia cultural. 2002. <https://www.acesa.com/gramsci/?page=visualizar&id=297> Acesso dia 17-06-2019
- MOREIRA, Ruy. Bionergia, sentido e significado. Revista da ANPEGE. v. 3, 2007.
- MOSER, Magali. A estética da mulata na literatura brasileira. Disponível em: [https://bu.furb.br/sarauEletronico/index.php?option=com\\_content&task=view&id=58&Itemid=1](https://bu.furb.br/sarauEletronico/index.php?option=com_content&task=view&id=58&Itemid=1) Acesso dia 06/09/2019
- MUNANGA, Kabengele. Rediscutindo a mestiçagem no Brasil. Petrópolis. Rio de Janeiro. Vozes. 1999. MICELI, Sergio. O Processo de Construção Institucional na Área Federal – anos 70- Encontro de Cultura e Estado, São Paulo. IDESP, ago.set- 1982.
- NAPOLITANO, Marcos. 1964: História do Regime Militar Brasileiro. São Paulo: Editora Contexto, 2014.
- NASCIMENTO, João Gabriel do. Mídia, propaganda, negritude e identidades. Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN), [S.l.], v. 4, n. 8, p. 68-79, out. 2012. ISSN 2177-2770. Disponível em: <http://abpnrevista.org.br/revista/index.php/revistaabpn1/article/view/251>>. Acesso em: 06 maio 2019

OERJ, Leilão online com acervo de Remo Bernucci, Rio de Janeiro, OERJ, 23 de outubro de 2018. Disponível em: <https://oestadorj.com.br/leilao-online-com-acervo-de-tito-e-remo-bernucci/> Acesso dia 30 de abril de 2019.

OLIVEIRA, Cláudia de, e NERY, Laura, A carioca, de Pedro Américo: alegoria e erotismo no imaginário oitocentista brasileiro. Disponível em: [http://www.ufrgs.br/gthistoriaculturalrs/laura\\_nery\\_e\\_claudia\\_de\\_oliveira.html](http://www.ufrgs.br/gthistoriaculturalrs/laura_nery_e_claudia_de_oliveira.html) Acesso dia 01 de fevereiro de 2016.

OLIVEIRA, Cláudia de. 'A Carioca' de Pedro Américo: gênero, raça e miscigenação no Segundo Reinado. Revista Caiana, agosto de 2013.

ORTEGA, Francisco. Práticas de ascese corporal e as constituições de bioidentidades. Cadernos de Saúde Coletiva. Rio de Janeiro, 11, p. 59- 77. 2003.

ORTIZ, Renato. Cultura brasileira & identidade nacional. São Paulo. Ed. Brasiliense, 2012.

PACCE, Lillian. *Biquini Made in Brazil*. São Paulo. Editora Arte Ensaios. 2016.

PAIVA, Vitor. A história do Pier de Ipanema ícone da contracultura e do surf do Rio nos anos 70, 45 anos depois. <https://www.hypeness.com.br/2017/01/a-historia-do-pier-de-ipanema-icone-da-contracultura-e-do-surf-no-rio-dos-anos-1970-45-anos-depois/> Acesso dia 19-06-2019.

PARK, Robert. A cidade: sugestões para a investigação do comportamento humano no meio urbano in VELHO, Otávio (org). O fenômeno urbano. Rio de Janeiro, Zahar. 1979.

PEDRO, Joana Maria. A experiência com contraceptivos no Brasil: uma questão de geração. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 23, nº 45, pp. 239-260 – 2003.

\_\_\_\_\_. O feminismo de 'segunda onda': corpo, prazer e trabalho. In: Carla Bassanezi Pinsky; Joana Maria Pedro. (Org.). Nova História das Mulheres no Brasil. 1ed. São Paulo: Contexto, 2012, v. , p. 238-259.

PELUCIO, Larissa. Subalterno quem, cara pálida? Apontamentos às margens sobre pós-colonialismos, feminismos e estudos queer. Contemporânea v. 2, n. 2 p. 395-418 Jul.– Dez. 2012

PENNA, Gabriela Ordones. Imagens da mulata: sensualidade nos figurinos de Alceu Penna para Brazil Export(1972). Anais colóquio de Moda , texto apresentado no Grupo de Trabalho Moda, Cultura e historicidade. Disponível em: <http://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202013/ARTIGOS-DE-GT/Artigo-GT-Moda-Cultura-e-Historicidade/Imagens-da-mulata-sensualidade-nos-figurinos-de-Alceu-Penna-para-Brazil-Export-1972.pdf> Acesso dia 09 de setembro de 2019.

PEREIRA DE QUEIROZ, M.I. de. "Do rural e do urbano no Brasil". In: Vida rural e mudança social no Brasil. SZMRECSÁNYI, T. e QUEDA, O. (orgs.). São Paulo, Editora Nacional, 1973.

PEYREFITE, Gerard; MARTINI, Marie - Claude; CHIVOT, Martine. Cosmetologia:

Biologia Geral da Pele. 2a São Paulo: Organização Andrei Ltda, 1998. 73 p.

PIERCE, Charles. *The collected papers of Charles S. Peirce*. Edição eletrônica reproduzindo Vols. I-VI [Hartshorne, C.; Weiss, P. (eds.). Cambridge: Harvard University, 1931-1935], Vols. VII-VIII [Burks, A. W. (ed.). Cambridge: Harvard University, 1958]. Charlottesville, InteleX Corporation. [Obra citada como CP, seguido pelo número do volume e número do parágrafo], 1994 (1866-1913).

PISCITELLI, Adriana. Transnational sex travels: negotiating identities in a Brazilian "tropical paradise". In: *Translocalities/translocalidades : feminist politics of translation in the Latin/a Americas*. Durham ; London : Duke University Press, 2014.

POLLACK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989.

ACHKAR, Michele. A evolução do biquíni, Ponto a Ponto Ideias. Moda, 2013. <http://moda.terra.com.br/infograficos/evolucao-biquini/> Acesso dia 20 de janeiro de 2018.

PRATT, Marie Louise. *Imperial Eyes: Travel writing and transculturation*, London: Routledge. 1992.

PRECIADO, Paul Beatriz. *Multitudes queer: notes pour une politique des «anormaux»* Printemps 2003. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2003-2-page-17.htm> Acesso dia 19 de abril de 2019.

\_\_\_\_\_. *Texto Yonqui*. Editorial Espasa Calpe, Madrid, 2008.

\_\_\_\_\_. *Terror anal: Apuntes sobre los primeros días de la revolución sexual en HOCQUENCHEN*, Guy. El deseo Homosexual. Barcelona, Melusina, 2009.

\_\_\_\_\_. *Pornotopia. Arquitectura y sexualidade en "Playboy" durante la guerra fria*. Editora Anagrama. Barcelona. 2010.

\_\_\_\_\_. Multidões queer: notas para uma política dos "anormais". *Rev. Estud. Fem.* vol.19 no.1 Florianópolis Jan./Apr. 2011.

\_\_\_\_\_. *Manifesto contrassexual* (tradução Maria Paula Gurgel Ribeiro), São Paulo, n-1 edições, 2017.

QUINTELLA, Maria Diegues. *Relatórios sobre as Instituições Culturais*. Centro de Estudos Latino-Americanos, Rio de Janeiro, 1978.

RAGO, Margareth. Epistemologia feminista, gênero e história. In: Pedro, Joana; Grossi, Miriam (orgs.)- *Masculino, Feminino, Plural*. Florianópolis: Ed.Mulheres,1998.

RAMOS, Eliana. Anos 60 e 70: Brasil, juventude e rock. *Revista Ágora*, Vitória, n.10, 2009, p. 3-20.

REDAÇÃO, Toda mulher é meio Leila Diniz: entrevista com Mirian Goldenberg, Portal IG. Disponível em: Delas - iG <https://delas.ig.com.br/toda-mulher-e-meio-leila-diniz-entrevista-com-mirian-goldenberg/n1237491669602.html> Acesso dia 08/08/2019.

REI, Bruno Duarte, LUDORF, Silvia Maria Agatti. Educação física escolar e ditadura militar no Brasil (1964-1985): balanço histórico e novas perspectivas. *Rev. Educ. Fis/UEM*, v. 23, n. 3, p. 483-497, 3. trim. 2012.

RETZIUS, Anders Adolf. *Anatomiens uppkomst och utveckling i den Skandinaviska Norden. Skrifter i skilda ämnen, m.m.*, Stockholm, 1902.

RIBEIRO, Anderson Francisco. Desnudando a ditadura militar: as revistas erótico pornográficas e construção da(s) identidade(s) do homem moderno (1964-1985). Tese (doutorado em história) - Faculdade de Ciências e Letras de Assis - Universidade Estadual Paulista. Assis, 2016.

\_\_\_\_\_. A pornografia brasileira e a memória esquecida: revistas eróticas e pornográficas na ditadura militar (1964-1985). *Revista Patrimônio e Memória*. São Paulo, Unesp, v. 12, n.1, p. 286-307, janeiro-junho, 2016

RIDENTI, Marcelo. Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV Editora Record, 2000.

RITTER, Vivian. Espaço e biopolítica. *Polietica*. São Paulo, v. 2, n. 1, pp. 112-137, 2014.

ROGOFF, Irit. Studying visual culture. In: *The Visual Culture Reader/* Nicholas Mirzoeff (et al), Second Edition, Routledge, New York, 2002.

NOGUEIRA JÚNIOR, Arnaldo. Bunda, uma paixão nacional. *Releituras*. Disponível em versão on-line [http://www.releituras.com/gilbertofreyre\\_bunda.asp](http://www.releituras.com/gilbertofreyre_bunda.asp) Acesso dia 24/05/2018.

REDAÇÃO, A evolução do biquíni, *Revista Veja*, ano 20, nº 228, 17/01/1973.

RIBEIRO, Berta. *Dicionário de artesanato indígena*. São Paulo. Editora da USP.1988.

ROCHA, Sonia. Pobreza e desigualdade no Brasil: o esgotamento dos efeitos distributivos do plano Real. IPEA, 2000. Disponível on line [http://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/TDs/td\\_0721.pdf](http://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/TDs/td_0721.pdf) Acesso dia 02 de janeiro de 2020.

ROMERO, Silvio. *Doutrina contra doutrina; o evolucionismo e o positivismo no Brasil*. 2. ed. melhorada. Rio de Janeiro: Livraria Clássica de Alves & Cia, 1895.

ROUSSEAU, Jean-Jacques *Do Contrato Social*. São Paulo: Pillares. 1989.

RUBIM, Antônio; RUBIM, Lindalva. Televisão e políticas culturais no Brasil. *REVISTA USP*, São Paulo, n.61, p. 16-29, março/maio 2004.

RUDWICK, Martin *Bursting the Limits of Time: The Reconstruction of Geohistory in the Age of Revolution*. Chicago: The University of Chicago Press, 2005.

RUY, José Carlos. [A modernização conservadora de 1964 e o projeto neoliberal](#) portal Grabis. EDIÇÃO 33, mai-jul, pg. 12-18. 1994.

SAID, E. *Orientalism*. New York: Pantheon. 1978.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. História da beleza no Brasil. São Paulo: Contexto, 2014.

\_\_\_\_\_. O imperativo da beleza no Brasil, *Confins* [Online], 26|2016, 2016, Acesso dia 13 novembro 2019.

SANTOS, Edilson Laurentino dos. A educação do corpo nas décadas de 30 e 40: fragmentos do Método Natural de Georges Hébert na Educação Física Brasileira. Recife, 2012. 188f. : Dissertação (mestrado) - UFPE, Centro de Educação, Programa de Pós-graduação em Educação. Recife, 2012.

SANTOS, Milton. Espaço e Sociedade no Brasil: Urbanização Recente. Geosul, Florianópolis, Santa Catarina, 1988.

SARAIVA, Emmanuel de Jesus. A influência africana na cultura brasileira. Ed. 1. Joinville. Ed. Clube de Autores. 2016. Das Questões, n4, ago/set 2016.

SARTI, Cynthia. Feminismo no Brasil: uma trajetória. particular. Cadernos de pesquisa. São Paulo. Fev, 1988.

\_\_\_\_\_. O início do feminismo sob a ditadura no Brasil: o que ficou escondido. Texto preparado para apresentação no XXI Congresso Internacional da LASA (Latin American Studies Association), The Palmer House Hilton Hotel, Chicago, Illinois, 24-26 de setembro de 1998.

SCHWARCZ, Lilia. As barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca dos trópicos. São Paulo. Companhia das Letras, 1998.

\_\_\_\_\_. O Espetáculo das Raças – cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

\_\_\_\_\_. O olhar naturalista: entre a ruptura e a tradução. *Revista de Antropologia*. Vol. 35 (1992), pp. 149-167, 1992.

SCHWARCZ, Lilia Moritz e STARLING, Heloísa Murgel. Brasil: Uma Biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 455.

SEIA, Carlos. Interpretante. E-Dicionário de Termos literários. Dezembro de 2009. Disponível em: <https://edtl.fcsb.unl.pt/encyclopedia/interpretante/> Acesso dia 22 de novembro de 2019.

SERBIN, Kenneth P. Diálogos na sombra: bispos e militares, tortura e justiça social na ditadura. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 22.

SHOHAT, Ella. Des-orientar Cleópatra: um Tropo Moderno de Identidade. In: *Cadernos Pagu* (23), Campinas, Unicamp, 2004. p.11-54.

SHOHAT, Ella, STAM, Robert. Narrativizing visual culture: towards a polycentric aesthetics. In: *The Visual Culture Reader/ Nicholas Mirzoeff (et al)*, Second Edition, Routledge, New York, 2002.

- SILVA, André Luis S. Imperativos da beleza: corpo feminino, cultura fitness e a nova eugenia. Ed. Cedes, Campinas, vol. 32, n. 87, p. 211-222, mai.-ago. 2012
- SILVA, Marcelle Jacinto da; PAIVA, Antonio Cristian Saraiva « Pensando corpo, gênero e sexualidade em contexto sado-fetichista », *Ponto Urbe* [Online], 15 | 2014
- SIQUEIRA, Euler. Corpo, mito e imaginário nos postais das praias cariocas. *Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação São Paulo*, v.34, n.1, p. 169-187, jan./jun. 2011.
- SOARES, C. L et al. Metodologia do ensino da Educação Física. São Paulo: Cortez, 1992.
- SOUZA, André, COSTA, Cleber; CARVALHO, Lisiane. As reformas de base e o golpe de 64. *Em Debat: Rev. Dig.*, ISSNe 1980-3532, Florianópolis, n 3, p. 1-9, 2007.
- SOUZA, Ricardo Luiz. História, poder e identidade nacional em Gilberto Freyre. *MÉTIS: história & cultura – v. 5, n. 10, p. 159-177, jul./dez. 2006.*
- SOUZA, Valéria Maria. *Ativos Dermatológicos*. 2ª São Paulo: Tecnopress, 2004. P .46-49.
- SOUZA, Vanderlei. As idéias eugênicas no Brasil: ciência, raça e projeto nacional no entre-guerras. *Revista Eletrônica História em Reflexão: Vol. 6 n. 11 – UFGD - Dourados jan/jun 2012.*
- SOVIK, Liv. Aqui ninguém é branco: hegemonia branca e media no Brasil. In: WARE, Vron. Branquidade. Identidade branca e multiculturalismo. Rio de Janeiro, Garamond/Centro de Estudos Afro-Brasileiros/Universidade Candido Mendes, 2004.
- SPYVAK, Gayatric. *Pode o subalterno falar?* Tradução: Sandra Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Feitosa. Belo Horizonte. Editora UFMG, 2019.
- STEPAN, Nancy. "*The Hour of Eugenics*" *Race, Gender, and Nation in Latin America*. Cornell University Press, 1991.
- SUK, L. O, *Beauty in Black and White? Race, Beauty, and the 1926 Fox Film Photogenic Beauty Contest in Brazil. Latin American Research Review*,54(4), 909–926. 2019.
- TADIAR, Neferti “Sexual Economies of the Asia-Pacific,” in *What’s in a Rim? Critical Perspectives on the Pacific Region Idea*, ed. Arif Dirlik (Boulder: Westview Press, 1993)
- TAVARES, André Cunha. Mercado farmacêutico: um panorama da década de 80. *RAP*.2/91. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/rap/article/viewFile/8965/7861> Acesso dia 21/10/2019.
- TEIXEIRA, Fábio, CAMINHA, Iraquitan, LIMA NETO, Avelino. As funções do olhar em Foucault. *Aurora: revista de arte, mídia e política*, São Paulo, v.10, n.29, p. 108-126, jun.- set.2017.

TORRES, Lilian de Lucca. Reflexões sobre raça e eugenia no Brasil a partir do documentário "Homo sapiens 1900" de Peter Cohen , *Ponto Urbe* [Online], 2 | 2008.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Araweté: Um povo tupi da Amazônia. São Paulo. Edições Sesc. 2017.

WEBER, Max. (1982), *Ensaio de Sociologia* (5ª ed.). Rio de Janeiro, Guanabara Koogan.

WEGNER, Robert. Dois geneticistas e a miscigenação. Octavio Domingues e Salvador de Toledo Piza no movimento eugenista brasileiro (1929-1933). *Varia hist.* [online]. 2017.

WOLFF, Cristina Scheibe. Resistência e gênero nos arquivos das ditaduras militares do Cone. *Revista Tempo e Argumento*. Florianópolis, v. 5, n.9, jan./jun. 2013. p. 451 - 471.

WOTTRICH, Laura; SILVA, Renata e RONSINI, Veneza. A Perspectiva das Mediações de Jesús Martín-Barbero no Estudo de Recepção da Telenovela Intercom - XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Curitiba, PR, 2009.

## Revistas

### **Manchete:**

REVISTA MANCHETE, ano 12, nº639 18 de julho de 1964.

REVISTA MANCHETE, ano 13, nº 696, 21 de agosto e 1965.

REVISTA MANCHETE, ano 15, nº 770, 28 de janeiro de 1967.

REVISTA MANCHETE ano 15, nº 796, 22 de julho 1967.

REVISTA MANCHETE, ano 17, nº 920, 06/12/1969.

REVISTA MANCHETE, ano 21, nº 1138, 09/02/1974.

REVISTA MANCHETE, ano 21, nº 1147, 13/04/ 1974.

REVISTA MANCHETE, ano 24, nº 1288, 25/12/1976.

REVISTA MANCHETE, ano 28, nº 1446, 05/01/1980.

REVISTA MANCHETE, ano 33, nº 1697, 27/10/1984.

### **Revista Rio Samba e Carnaval**

RIO SAMBA E CARNAVAL, nº 2, 1973.

RIO, SAMBA E CARNAVAL, nº3, 1975.

RIO SAMBA E CARNAVAL, nº5, 1977.

RIO SAMBA E CARNAVAL, nº 11, 1982.

RIO, SAMBA E CARNAVAL, nº 15, 1986

### **Revista do Homem**

REVISTA DO HOMEM, nº 20, abril de 1980.

### **Revista *Rio Service e Travel Leisure***

RIO SERVICE, nº 18, novembro de 1983

RIO SERVICE, nº 22 novembro de 1984.

RIO SERVICE, nº20, julho 1983.

RIO SERVICE nº26, janeiro de 1986.

RIO SERVICE, nº23, outubro 1986.

TRAVEL LEISURE, nov, 1974.

TRAVEL LEISURE, abril, 1976.

### **Revista *Hotel News***

HOTEL NEWS, ano XVI, jan -fev. nº 81, 1977.

HOTEL NEWS, ano XIV, dez. nº 74 1975.

HOTEL NEWS, ano XIV, nº 72, julho-agosto de 1975.

## **Mapas**

Mapa de Plano e Terreno da Cidade do Rio de Janeiro 1779- visão geral. Biblioteca Nacional. Acervo Digital.

Disponível:

[http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo\\_digital/div\\_cartografia/cart326105/cart326105.html](http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_cartografia/cart326105/cart326105.html) Acesso dia 22 de maio de 2018.

### **Documentários**

MACIEL, Fabiano. Oscar Niemeyer – A vida é um sopro. Santa Clara Comunicação, 2007.

PETIT, Olívio. Dunas do Barato. Mussangana Filmes, 2017.

### **Entrevistas**

AZULAY, David, Entrevista ao Programa Conexão, 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pqt82cWdZ10> Acesso dia 10 de maio de 2013

AZULAY, David. Blue Man. Publicado no site da Blue Man. 2007 <http://www.lojadebiquini.com.br/articles/blue-man-11/> Acesso dia 18/06/2014.