

Meu Brasil brasileiro, meu mulato...?

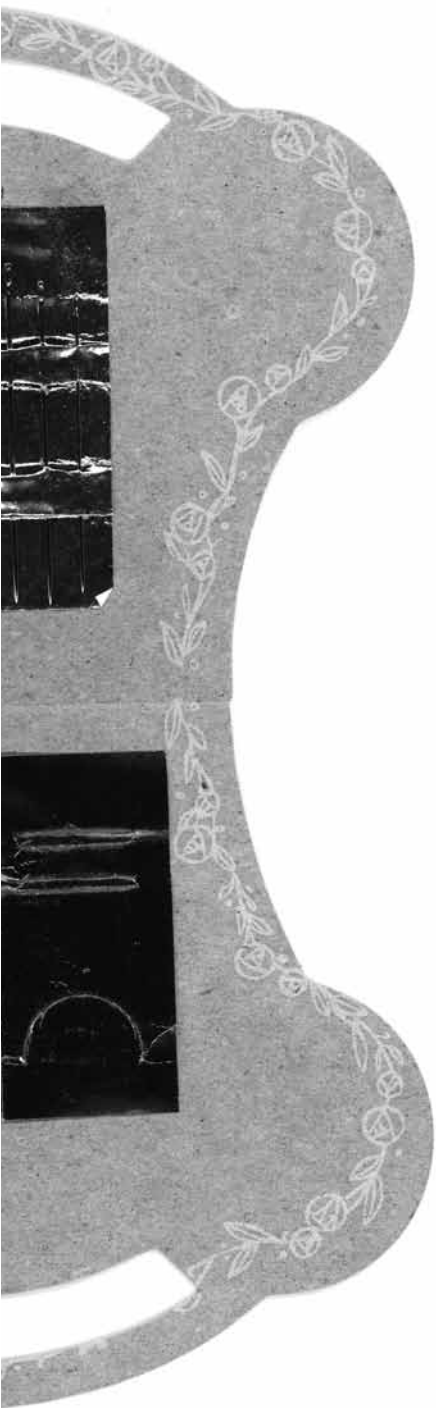
Intermedialidade e etnicidade em discursos visuais sobre a mestiçagem afro-brasileira

RESUMO

Este breve ensaio propõe uma aproximação entre uma pintura modernista e um vídeo contemporâneo, motivado pelo interesse em questões de intermedialidade transversalizadas pelo fenômeno da mestiçagem no Brasil.

Marcos Hill

Professor dos cursos de graduação e pós-graduação da Escola de Belas Artes da UFMG. Vive e trabalha em Belo Horizonte.



Sobre a problemática focalizada

Foi o interesse em investigar imagens de mulatos na cultura brasileira que me levou a delimitar o campo onde atualmente, através de elementos iconográficos específicos, exploro as relações estabelecidas entre temas, meios e conteúdos determinados pelos diversos “textos” existentes sobre o assunto. Dentre pinturas modernistas brasileiras, selecionei, para o presente estudo, o “texto” visual *Samba*. Datado de 1925, ele é de autoria do pintor Emiliano Di Cavalcanti.

No sentido de tratar de questões iconológicas e intermediáticas, busquei estabelecer um paralelo com uma segunda obra, de outra natureza. Na linguagem do vídeo, encontrei *Always Coca-Cola (Sempre Coca-Cola)*, re-

¹ Nesse caso, estou considerando a data de 7 de setembro de 1822, quando o Príncipe Regente D. Pedro, futuro Pedro I, primeiro Imperador do Brasil, declarou sua independência de Portugal.

alizado por Doung Jahangeer, arquiteto natural das Ilhas Maurícias e que atualmente vive na cidade sul-africana de Durban. Produzido em Belo Horizonte no ano 2004, esse “texto” me pareceu interessantíssimo para o estudo proposto.

Além de veicular o olhar estrangeiro de Doung sobre questões brasileiras que me interessavam, *Always Coca-Cola* estimulou uma rica confrontação com a pintura de Di, uma vez que esta foi analisada juntamente com outra mídia mais recente, cuja tecnologia permite registros instantâneos do movimento e do som, além de produzir imagens digitalizadas.

A meu ver, mais do que étnica, a questão da mestiçagem brasileira é transcultural, podendo-se considerar o próprio substantivo “mulato” um texto em si, cheio de ricas fusões ainda pouco exploradas, inclusive no sentido semiótico.

Ao aproximar ambos os “textos”, convergências e divergências afloraram. Nos dois casos, a visualidade é nutrida por semióforos constituídos ao longo da história dos discursos sobre nacionalidade que, no caso do Brasil, constroem-se, destroem-se e reconstroem-se ininterruptamente, desde antes de 1822.¹

Outro objetivo dessa aproximação foi o de explorar linguagens escolhidas, verificando relações entre imagem, palavra escrita e música e seus respectivos graus de multi e intermedialidade, além da densidade sociopolítica verificada a partir de análises específicas dos conteúdos presentes em ambas as mídias.

Os dois textos explicitam valores simbólicos que caracterizam a visão do brasileiro sobre si mesmo e a visão do outro sobre as “coisas” brasileiras. Desse modo, problematizando os enfoques escolhidos por cada artista, procurei potencializar “tensionamentos” resultantes dessa confrontação. As duas realidades semióticas oferecem, pela contundência dos contrastes, uma percepção ampliada sobre questões cruciais para a sociedade brasileira, a saber, o racismo, a discriminação do gênero e a exclusão social.

A partir da aproximação entre pintura e vídeo, interessou-me desenvolver um melhor entendimento crítico sobre algumas questões, partindo do texto imagético. Para tanto, foi no campo da história da arte brasileira que iniciei um embasamento, valendo-me de interlocuções com a iconologia, a literatura, a história da música, a semiótica, a sociologia e a antropologia.



A pintura de Di Cavalcanti

Duas mulatas são as protagonistas da pintura *Samba*. Posicionadas de corpo inteiro no centro da composição, suas imagens definem, através de silhuetas bem delineadas, um duplo eixo em torno do qual orbitam, numa relação simétrica, quatro figuras masculinas, tendo como pano de fundo uma paisagem ao ar livre. Entre as mulheres, a que ocupa o primeiro plano surge como uma aparição de beleza e sensualidade. Seu olhar lânguido atravessa a materialidade planar da tela, sondando o olhar de observadores atraídos por seu erotismo tristonho. Dela emana uma serenidade ambígua, misto de inocência e intencionalidade, que, onipotente, distancia-se do clima festivo que a rodeia, livrando a nudez feminina de qualquer pudor moralista.

Nesse caso, a relação entre título e imagem possibilita níveis distintos de compreensão, instigando os observadores mais desavisados a se conectar com a euforia carnavalesca que, nos famosos desfiles cariocas, domina as passistas das escolas. Assim, o samba não se isenta de uma percepção voyeurística, cuja superficialidade mercantilizada ofusca muitas vezes sua sutileza original.

Para tanto, torna-se indispensável considerar o contexto brasileiro dos anos 1920, quando um sentimento “nacionalista” efervescente reavivou o interesse pelas características do país, movido por homens de letras que, constituindo uma crítica atuante junto aos principais meios de comunicação, exigiram que se atualizasse a cultura, motivados que estavam pelo “verdadeiro” caráter brasileiro.

Desse modo, nos meios artísticos daquele período, a representação de elementos caracterizadores da identidade nacional ganhou força cívica,



tornando-se posteriormente uma exigência, sob a tutela ditatorial de Getúlio Vargas. O tratamento apologético e grandiloquente das características nacionais impôs-se então, sob o controle de mecanismos governamentais ávidos para censurar qualquer discordância.

Sob a urgência de valorização das “coisas” brasileiras, o samba e a mulata teriam sempre destaque, recebendo de artistas como Di Cavalcanti um tratamento lírico, no qual o modelo da alegoria clássica permaneceria como referência matricial.

Entre convergências e divergências encontradas em outras interfaces

A representação de mulatas como “mitos modernos” confirma o tom de uma ode visual através da qual Di Cavalcanti “canta” a feminilidade brasileira: natural, espontânea, popular e mestiça, ela é constantemente enaltecida nas evocações visuais e literárias do pintor.

Samba, 1925, Emiliano Di Cavalcanti. Óleo sobre tela, 177x154 cm, Coleção Geneviève e Jean Boghici, Rio de Janeiro.

² “Nos anos 1960 o jovem estudante Lucien Finkelstein vindo de Paris, veio morar no Rio de Janeiro. Tornou-se um grande admirador das pinturas de Di Cavalcanti que vira expostas numa livraria de Copacabana, e por intermédio do livreiro teve o prazer de conhecer o artista que também morava no bairro. A partir desta apresentação o joalheiro e o pintor reviam-se com frequência, (...). Algum tempo mais tarde, Lucien sugeriu a Di que desenhasse joias para que as fabricasse. Celebraram então um contrato de exclusividade mundial da transformação de seus desenhos em joias” (GULLAR, 2006, p. 153).

A presença do recurso alegórico na representação assume, no entanto, a envergadura de um dilema: estaríamos diante de um “amulamento” do ideário clássico ocidental ou de um “embranquecimento” simbólico da sensualidade mestiça, escamoteando a subordinação social de um segmento étnico, com vistas à atenuação de tensões inerentes?

Se, num primeiro momento, a apropriação de referências clássicas pela arte moderna brasileira soa como incoerente, por outro lado vale a pena lembrar que, após a superação do conflito entre a vanguarda e a tradição, “a arte antiga permanecia intacta e intangível por trás do horizonte da arte moderna” (BELTING *apud* FABRIS, 2002, p. 41).

Tal constatação confirma a permanência de certos atributos, gestualidades e critérios composicionais, permitindo uma aproximação entre *Samba* e o *Nascimento de Vênus* (c.1484), de Botticelli, referência legítima de um “tecido de correspondências” que comprova a transposição de elementos tradicionais para a obra modernista.

Por outro lado, independentemente do peso nacionalista exercido pelo contexto cultural e político no qual Di Cavalcanti viveu e produziu, faz-se necessária certa delicadeza na consideração de suas escolhas. Se buscarmos, em outros trabalhos desse artista, resíduos “clássicos”, encontraremos vários. Por exemplo, datada de 1940, a pintura *Nascimento de Vênus* confirma seu interesse no ideário mitológico greco-romano recuperado pelo Renascimento italiano.

Duas décadas adiante, vemos Di recorrer mais uma vez a personagens clássicos, ao “batizar” com nomes épicos uma série de joias de sua autoria. É o caso do *pendentif Helena* e do anel *Penélope*, executados pelo joalheiro francês Lucien Finkelstein.²

Daí decorre a constatação de que o modernismo brasileiro surgiu num “contexto cultural complexo e contraditório, no qual o moderno e o tradicional se encontram frequentemente não em situação de conflito, mas de convivência quase pacífica” (FABRIS, *op. cit.*, 41), sem descartar, entretanto, o fato de que, numa sociedade como a brasileira, harmonia social, tolerância e democracia racial são construções decorrentes de um discurso forjado por elites políticas e intelectuais.

Voltando ao universo iconográfico de *Samba*, enquanto resignificação de um tipo social, a exploração da força visual da mulata permanece ambígua e contraditória. Se, por um lado, os avanços da modernização e urbanização

do século XX estimularam a busca de novos papéis e lugares sociais para as mulheres, por outro, a mulata foi mantida numa aura de sensualidade típica da “mulher de cor”, sem se beneficiar das novas oportunidades acessíveis às mulheres brancas de classe média e alta.

Em pesquisa realizada sobre as *Mulatas de Di Cavalcanti*, Marina Barbosa de Almeida (2007) cotejou estudos focalizando a formação de tipos sociais brasileiros vigentes na passagem do século XIX para o século XX. Aproximando as abordagens de Maria Cristina Cortez Wissenbach (1998), Jessé Souza (2004), Teófilo de Queiroz Júnior (1975) e Affonso Romano de Sant’Anna (1984), Almeida localiza na cultura popular, na literatura e na música a permanência de estereótipos igualmente recorrentes nas artes visuais, alertando para “o modo como a sociedade projeta nas produções artísticas importantes aspectos de sua organização social” (ALMEIDA, 2007, p. 68).

Na verdade, a mulata que inspirou a imagem aqui problematizada é oriunda de segmentos sociais que, desde o início do século XX, defrontaram-se com as “transformações ocorridas pelo esforço das elites em ajustar a realidade (nacional) aos padrões internacionais modernos” (*Idem, ibid.*, p. 64.).³

Através da interlocução dos vários autores, Almeida demonstrou que provérbios, poemas, romances, marchinhas carnavalescas e imagens visuais, assim como outras elaborações populares, confluem para a vigência de uma discriminação sutil e dissimulada, em que a “mulher de cor” protagoniza um discurso de sedução e violência implícita e explícita, sendo “representada como mediadora entre a mulher branca (como ‘virgem assexuada, irmã, anjo loiro’) e a prostituta” (ALMEIDA, *op. cit.*, p. 75).

Confrontando-se com opiniões mais positivas sobre as mulatas de Di Cavalcanti, a pesquisadora Gilda de Mello e Souza constata:

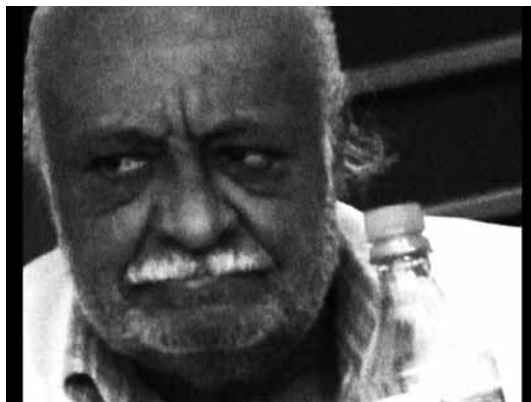
[Di Cavalcanti] pinta muito pouco o homem; é sobretudo o pintor das mulheres e o intérprete de um mundo regido por rigorosa dicotomia, onde os homens têm tarefas, mas a função das mulheres é o amor. Suas figuras femininas, es-tagnadas num outro tempo, parecem grandes animais disponíveis, recortados contra a luz, sob as arcadas, nas janelas, nas sacadinhas de ferro. Quase sempre são prostitutas, mas transmitem uma visão tranquila do amor vendido, postas como estão em seu nicho de vitral. É sem tragédia e sem remorso que saem do estúdio do pintor para as salas da burguesia, puro objeto de contemplação. Não direi que a visão plasticamente admirável de Di Cavalcanti é folclórica; mas é patriarcal e abafa o sentimento de culpa, assentando-o sobre o grande álibi do Nacionalismo. (SOUZA, 1980, p. 274)

³ Essas pessoas tiveram que reorganizar “suas vidas contornando resquícios do domínio escravista, os flagelos da fome e das secas, fugindo dos alistamentos e das conturbações políticas, buscando novos espaços sociais que permitissem minimizar não só as mazelas do desenraizamento, como também as condições de exclusão pretendidas pelos projetos modernistas das elites brasileiras” (WISSENBACH, apud ALMEIDA, 2007, p. 65).

Mesmo que, desde os anos 1930, seja perceptível o fortalecimento de uma poética que enaltece o ser social, “conferindo quase sempre um ar digno e heróico àqueles atores (...) esquecidos ou negligenciados pela história oficial” (FABRIS, *op. cit.*, p. 45), tal enaltecimento confunde-se permanentemente com o “ideal de percepção e autopercepção do povo e da nação brasileira como essencialmente híbridos” (ALMEIDA, *op. cit.*, p. 102).

Em meio à ampla diversidade de brasileiros possíveis, a imagem da mulata vigora até hoje no campo da cultura, servindo de “metáfora de uma ‘sociedade inevitavelmente fluida, instável, marcada por arranjos provisórios e informais, por práticas de sobrevivência improvisadas e adaptativas, sempre recalitrantes a quaisquer compromissos fixos e normas inflexíveis” (*Idem, ibid.*, p. 81). Nesse sentido, muitos escritores, pintores e compositores não hesitaram, inspirados por sua sedução, em transportar para suas obras parte do que encontravam no cotidiano transformado em imaginário.

Still do vídeo *Always*
Coca-Cola, 2005,
Doung Jahangeer



Na pintura *Samba*, a justaposição criada entre o texto da imagem e o do título configura uma situação emblemática na qual valores “essenciais” de “brasilidade” são exaltados. Por outro lado, a recepção conjunta de imagem e título mobiliza a visão e, simultaneamente, instiga a dimensão auditiva contida na semântica musical da palavra “samba”, gerando uma situação intertextual. Na pintura, a imagem da música está disseminada entre personagens que tocam instrumentos e batem palmas. Título e imagem configuram uma relação multimidiática.

O vídeo de Doung Jahangeer

No vídeo *Always Coca-Cola*, os sistemas que o conformam encontram-se de tal modo fusionados que “os aspectos visuais (...), musicais, verbais, cinéticos e performáticos dos seus signos se tornam inseparáveis e indissociáveis” (CLÜVER, 2006, p. 18). Em sua estrutura intermediária, o elemento “samba” manifesta-se concretamente através da apropriação de uma canção que funde seu tempo com o da sequência de imagens. Trata-se da *Aquarela do Brasil*. Considerada, em 1997, “a Melhor Canção Brasileira do Século”, ela

“tornou-se popular sob o nome ‘Brasil’, tendo sido gravada inúmeras vezes por célebres artistas”⁴

Verificando-se sua letra, conclui-se que Doung Jahangeer⁵ não a escolheu por acaso. Escrita em 1939 por Ary Barroso, essa famosa canção foi gravada originalmente pelo cantor Francisco Alves. Com *Aquarela do Brasil*, Ary criou o gênero “samba-exaltação”, composição ufanista nos versos, de orquestração e interpretação grandiloquentes. Na verdade, a exaltação ufanista acompanha a produção cultural brasileira desde o final do século XIX, marcando, de modo específico, boa parcela não apenas das músicas, mas de quase toda a expressão artística legitimada pelo Estado Novo (1937-1945). De fato, a mesma grandiloquência já havia sido anteriormente identificada na pintura *Samba*, exemplo incontestável do nacionalismo idealista que já vinha se consolidando desde a primeira metade do século XX.

No vídeo, *Aquarela* aparece como uma clara presença icônica, criando, com a simultaneidade da imagem, um espaço irônico totalmente antagônico ao sentido buscado tanto por Di Cavalcanti quanto por Ary Barroso. Uma espécie de colagem audiovisual evidencia a intencionalidade crítica presente no descompasso entre a letra da música e a ação registrada. Mantido a maior parte do tempo em *close-up*, o rosto de um velho mestiço, possivelmente um humilde aposentado, chega-nos através de uma proximidade embaraçosa. Consumindo, sem pressa, seu ocioso cotidiano diante de uma garrafa de Coca-Cola, esse senhor nem imagina a presença da lente que o observa, roubando-lhe a imagem.

O “Brasil brasileiro” é aí ressemantizado pelo estrangeiro Doung desde seu lado avesso, sombrio, melancólico, onde nem o “mulato inzoneiro”, nem o “Rei Congo” foram tão privilegiados pela “terra boa e gostosa da morena sestrosa”. Nele, não há “fontes murmurantes”. No caso de sede, beba Coca-Cola, pois é do que o contexto urbano dispõe, condicionado que está à situação pós-colonial de um mundo monopolizado por poderosas corporações internacionais.

As preocupações suscitadas por *Always Coca-Cola* vinculam-se ao postulado da “arte como vida”, reconduzindo o interesse artístico para uma apreensão mais imediata da “concretude” circundante. Nesse contexto que prioriza a ordem do indicial, o vídeo de Doung insere-se numa específica cadeia de produção, quase como uma resposta às urgências de novos sistemas de representação. Enquanto texto eletrônico, ele usufrui da possibilidade de viajar, circular, propagar-se, sempre no presente, onde quer que seja. Na

⁴ Texto sobre Ary Barroso, consultado no site <http://br.geocities.com/musicaschiado/AquareladoBrasil.htm>, em 21/11/2007.

⁵ Vivendo na África do Sul desde 1992, Doung Jahangeer deu início, em 2002, à iniciativa City Walk em Durban, sua cidade de adoção. A proposta consiste em observar diretamente o fluxo e a mutabilidade urbana. Percorrendo trajetos pouco usuais para homens brancos da cidade, o arquiteto nascido nas Ilhas Maurícias acabou adquirindo uma grande familiaridade com outros pedestres, na sua maioria desprivilegiados negros. Desse modo, criou-se uma “rede” de amigos que, durante seus City Walks, aparecem para compartilhar da delicadeza atenciosa de Doung. Nada além de um tratamento digno para que moradores de rua, vendedores ambulantes, guardadores de estacionamento, aidéticos sem teto e desempregados, buscando algum tipo de interlocução, aliviem-se um pouco do peso diário da exclusão a um só tempo racial e social.

fluidez do trânsito, ele é capaz de passar por diversas transformações, podendo ser transmitido em tempo real a uma infinidade de lugares.

Adequadas à velocidade da aceleração urbana, sua portabilidade e imediatez permitiram recortes ágeis e indiscretos, resguardados por uma certa imperceptibilidade própria de seu aparato técnico. Exclusivamente inscritas na dimensionalidade temporal, as imagens de *Always Coca-Cola* são registros de um *voyeur* ambulante, um *flâneur* “moderníssimo”, dotado de um olhar ativado pelo deslocamento geográfico e pela pregnância tecnológica. Aí reside a riqueza de *Always Coca-Cola*. Mais dificilmente, um prosaico bebedor de Coca-Cola atrairia, do mesmo modo, os passantes brasileiros já tão anestesiados pela multidão de personagens que se acotovelam nas ruas das cidades.

A discrepância resultante da fusão entre som e imagem acabou por denunciar a insustentabilidade de um nacionalismo que escamoteia a precariedade. Resta constatar a permanência de tais discursos ambíguos na realidade sociocultural brasileira. Legitimados por “grupos de prestígio”, eles atualizam continuamente o preconceito da cor da pele.

Explicitando a ambiguidade apologética sustentada por Di Cavalcanti em torno de suas “mulatas”, a contundência do vídeo *Always Coca-Cola* torna igualmente reconhecível a incorporação da cultura “negra” como recurso retórico, espécie de alinhamento no qual figuras ilustres como o antropólogo Gilberto Freyre também se inscrevem (FREYRE *apud* MOUTINHO, 2004, p. 91).

Sobre a série de vídeos produzida por Doung em Belo Horizonte, o próprio autor compartilhou suas impressões:

O espaço é uma dimensão altamente questionada, tipicamente considerado vazio, vácuo, passivo. Um espaço nunca é neutro e vem inscrito por poder. Um poder que afeta não apenas a forma como as pessoas são percebidas e tratadas, como também a forma como as pessoas sentem. Sob esse ponto de vista, ele pode ser considerado como “socialmente produzido” (Castells, 1983, p. 4). Assim compreende-se a conexão íntima entre pessoas (o social) e espaço, o que cria o “lugar”. Percepções em torno desses espaços/lugares também determinam como nós “vemos” – ou “não vemos”. A restrição da categorização imposta a nós pela sociedade limita nossa visão, impedindo-nos (frequentemente através do medo) de reconhecer “o mesmo” (nós mesmos) dentro “do outro”. Isso enreda o outro no invisível. Este é um ato de desumanização. (JAHANGEER in ROLLA & HILL, 2007, p. 57)

A tensão criada pela fusão entre imagem e música torna aparentes fragmentos de uma realidade que provoca um grande incômodo, desde que a persistência de sequelas sociais deixadas pela escravidão passa a ser reconhecida como realidade permanente. Pesquisas recentemente realizadas tanto pelo IBGE quanto por institutos não-governamentais revelam que, formado por pardos e negros, 47% do contingente populacional brasileiro encontra-se quase totalmente dentro da faixa mais pobre e abaixo da linha da pobreza (AMARAL *et alii*, 2006, p. 33).

Diante dessa evidência numérica, interessa avivar o contraste entre, de um lado, a idealização simbólica das mulatas, adotada por intelectuais e artistas que, na maioria brancos, produziram o fenômeno cultural do nacionalismo e, do outro, a sistemática exclusão na qual negros e pardos são até hoje mantidos, no país.

Caminhando para algumas conclusões

Diante de tais informações, é interessante voltar ao contexto semiótico e simbólico das obras *Samba* e *Always Coca-Cola*. As diferenças evidenciadas pela aproximação dos dois “textos” conduzem a uma melhor compreensão da mitificação da mulata brasileira enquanto enraizamento cultural vigente na dinâmica das trocas simbólicas adotada por uma sociedade que insiste em escamotear seus dispositivos de exclusão.

Aproximar o texto multimidiático *Samba* do texto intermediário *Always Coca-Cola* valeu igualmente para fundamentar um questionamento sobre como, ao longo dos oitenta anos que separam os dois textos, a apologia da miscigenação não acompanhou a realidade social brasileira, apesar das várias transformações éticas prometidas por discursos pretensamente democráticos.

De um lado, temos uma pintura interagindo com a urgência de um programa identitário nacional. Do outro, acessamos um texto eletrônico impregnado de um *ethos* decorrente das vivências do efêmero, do contexto, do lugar, operando a criação de redes de significações propositivas de leituras inéditas e críticas sobre a inserção do mestiço no cotidiano urbano.

Note-se que, enquanto expressão intermediária, o samba permeia os dois textos, oscilando entre a exaltação do nacionalismo e a denúncia de sua inoperância frente às urgências vividas por importante parcela do povo brasileiro.

Na medida em que o fio condutor deste estudo foi a imagem dos mulatos e os sentidos a ela atribuídos nos diversos processos de mediação de seus significados, *Always Coca-Cola* desempenha papel decisivo num redimensionamento crítico

que, além de deflagrar características próprias do universo midiático contemporâneo, possibilita, na comparação com a pintura *Samba*, outras apreensões sobre a arte moderna do Brasil.

Da aproximação entre *Samba* e *Always Coca-Cola*, pode-se igualmente extrair uma perspectiva quase arqueológica da mestiçagem enquanto fenômeno abrangente na definição das características formadoras do povo brasileiro.

Ao investigar, neste estudo, as relações entre intermedialidade e etnicidade em discursos visuais sobre a mestiçagem afro-brasileira, penso ter alcançado um estágio teórico-crítico que, longe de ser conclusivo, conscientiza-me sobre a amplitude das problemáticas a ele aderidas. Nessas referências reconheço a base de um inventário de questões que, inscritas num campo “transmidiático”, desejo manter num constante estado de visitação.

REFERÊNCIAS

Livros de um autor:

BATISTA, Marta Rossetti. *Anita Malfatti no tempo e no espaço*. Biografia e estudo da obra. São Paulo: Editora 34/ Edusp, 2006. 2 volumes.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1987.

CABRAL, Sérgio. *No tempo de Ary Barroso*. Rio de Janeiro: Lumiar, s/d.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*. 18. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1977.

GUIMARÃES, Antônio Sérgio A. *Preconceito e discriminação: queixas de ofensa e tratamento*

desigual dos negros no Brasil. Salvador: Novos Toques, 1998.

MOUTINHO, Laura. *Razão, cor e desejo*. Uma análise comparativa sobre relacionamentos afetivo-sexuais “inter-raciais” no Brasil e na África do Sul. São Paulo: Unesp, 2004.

QUEIROZ JÚNIOR, Teófilo de. *Preconceito de cor e a mulata na literatura brasileira*. São Paulo: Ática, 1975.

SANT’ANNA, Affonso Romano de. *O canibalismo amoroso: o desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

SIQUEIRA, Baptista. *Origem do termo samba*. São Paulo: Ibrasa; Brasília: INL, 1978.

Capítulos num livro:

BELTING, H. La fin d’une tradition. *Revue de l’Art*, n. 69, Paris, 1985, s.p. *apud* FABRIS, Annateresa. Figuras do moderno (possível). In: SCHWARTZ, Jorge. *Da antropofagia a Brasília: Brasil 1920-1950*. São Paulo: Faap/Cosac & Naify, 2002.

DANTAS, Luiz. As armadilhas do paraíso. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O desejo*. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.

OLIVEIRA, Francisco de. A emergência do modo de produção de mercadorias: uma interpretação teórica da economia da República velha no Brasil. In: FAUSTO, Boris (Dir.). *História geral da civilização brasileira: o Brasil republicano; estrutura de poder e economia (1889-1930)*. São Paulo: Difel, 1975. Tomo III, v. 1, Livro segundo, Cap. VI.

WISSENBACH, Maria Cristina Cortez. Da escravidão à liberdade: dimensões de uma privacidade possí-

vel. In: NOVAIS, Fernando A. (Coord.). *História da vida privada*, v. 3, República: da *belle époque* à era do rádio. SEVCENKO, Nicolau (Org. do volume). São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

Textos em catálogos:

FABRIS, Annateresa. Figuras do moderno (possível). In: SCHWARTZ, Jorge (Org.). *Da antropofagia à Brasília: Brasil 1920-1950*. São Paulo: Faap – Fundação Armando Álvares Penteado e Cosac & Naify, 2002. p. 41-140.

GULLAR, Ferreira. A modernidade em Di Cavalcanti. In: GULLAR, Ferreira *et alii*. *Di Cavalcanti 1897-1976*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 2006. p. 10-12.

Ensaaios em coleções:

em obras coletivas

BRASIL, André *et alii*. A imagem que afeta. In: *Deslocamentos*. Catálogo do 14º Festival Internacional de Arte Eletrônica Videobrasil. São Paulo: Associação Cultural Videobrasil/Sesc São Paulo, setembro 2003.

HILL, Marcos. Blind spaces/espacos cegos. In: ROLLA, Marco Paulo; HILL, Marcos (Org.). *Blind spaces/espacos cegos*. Belo Horizonte: Ceia, 2007.

JAHANGEER, Doung. Sightlines. In: ROLLA, Marco Paulo; HILL, Marcos (Org.). *Blind spaces/espacos cegos*. Belo Horizonte: Ceia, 2007.

Teses e dissertações:

ALMEIDA, Marina Barbosa de. *As mulatas de Di Cavalcanti: representação racial e de gênero na construção da identidade brasileira (1920 e 1930)*. Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre em História, ao Departamento de História do Setor de Ciências, Letras e Artes

da Universidade Federal do Paraná. Orientador:
Prof. Dr. Luiz Carlos Ribeiro. Curitiba, 2007.

Artigos em revistas:

CLÜVER, Claus. Inter textus / inter artes / inter
media. In: *Aletria*, julho-dezembro 2006.

Traduções:

DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica
ao Brasil*. (1834-1839). Tradução e notas de Sérgio
Milliet. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp,
1978. 2 tomos.

Entrevistas:

AMARAL, Marina *et al.* Entrevista com a ministra
Matilde Ribeiro. In: Revista *Caros Amigos*, ano X,
116, novembro 2006. p. 30-37.

