

MESTRADO EM SOCIOLOGIA

Multas Exportação. Aproximações sociológicas às carreiras culturais e artísticas

Edilara Lima Pacheco

M

2025



Edilara Lima Pacheco

Mulatas Exportação. Aproximações sociológicas às carreiras culturais e artísticas

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Sociologia, orientada pela Professora
Doutora Paula Guerra.

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Setembro de 2025

Edilara Lima Pacheco

Mulatas Exportação. Aproximações sociológicas às carreiras culturais e artísticas

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Sociologia, orientada pela Professora
Doutora Paula Guerra.

Dedicatória

Dedico este trabalho aos meus pais, Maria Olga Pacheco e Oscar Lima de Almeida, que, apesar das dificuldades, me transmitiram valores de caráter, decência e respeito ao próximo. Aos meus filhos, Roberta Anunciato Silveira e Rodrigo Leonardo Anunciato, razão maior da minha vida, luzes e farol da minha existência. Eles iluminam meus dias, aquecem meu coração e permanecem como meus bens mais preciosos, meus verdadeiros tesouros nesta jornada. E dedico, com ternura, aos meus netos, João Luca Casentini Anunciato, Annie Casentini Anunciato, Joaquim Anunciato Silveira e Luiza Anunciato Silveira, que trouxeram à minha vida leveza, paixão e descobertas profundas. Com eles, aprendi novas formas de amar e de agradecer pela vida. Viver com alegria e gratidão sempre foi a maneira que encontrei de desafiar o mundo, tornando-o melhor para mim e para aqueles que posso inspirar.

Índice

<i>Declaração de Honra</i>	7
<i>Agradecimentos</i>	8
<i>Resumo</i>	12
<i>Abstract</i>	13
<i>Índice de Figuras</i>	14
<i>Introdução</i>	15
<i>Procedimentos metodológicos</i>	24
<i>Questões éticas</i>	26
1. Raça, miscigenação e democracia racial: fundamentos do imaginário brasileiro 29	
1.1 Hierarquias, branqueamento e democracia racial: projetos de nação	29
1.2 Raça, identidade negra e estratégias de resistência	33
1.3 Feminismo negro e interseccionalidade: enfrentando o legado colonial e os estigmas contemporâneos.....	35
2. Da mucama à “mulata”: para uma genealogia de uma profissão	42
2.1. A invenção da profissão “mulata”	43
2.2. Entre o palco e a história: o surgimento do “Mulata Exportação”	49
2.3. “Dengo das Mulatas”	65
3. Corpo: transmutações e resistências	70
3.1. O corpo da “mulata profissional”: entre docilidade e agência.....	70
3.2. Acercamentos metodológicos: a pesquisadora que também dançou	76
3.3 Corpos racializados e <i>letramentos</i> da experiência.....	81
4. Trajetórias de corpo e trabalho: as experiências das mulatas profissionais	84
4.1. Portas de entrada, trajetórias e mobilidades	85
4.1.1 Portas de entrada e viradas de percurso	85
4.1.2. Respeitabilidade, moralidades e família	86
4.1.3. Migração e mobilidade social	89
4.2. Corpo, disciplina e políticas do olhar	90
4.2.1 Aprendizagem artística e saberes práticos	91
4.2.2. Economia do corpo e disciplina estética.....	92
4.2.3. Letramento racial e nomeação	95
4.2.4. Políticas do olhar e recepção	96
4.2.5. Memória do <i>glamour</i> e desilusão	98
4.3 Trabalho, reconhecimento e agência coletiva	100
4.3.1. Trabalho, rendimento e informalidade	100
4.3.2. Precarização, invisibilidade e ausência de reconhecimento profissional.....	102
4.3.3. Redes de apoio, rivalidade e cuidado	104
4.3.4. Agência coletiva e reivindicação	105
4.3.5. Intersecções situadas	107

Conclusões	109
Referências Bibliográficas	112
Anexos	118
Anexo 1 - Guião de Entrevista Biográfica	118
Anexo 2 - Consentimento Informado.....	121

Declaração de Honra

Declaro que a presente dissertação é de minha autoria e não foi utilizado previamente noutro curso ou unidade curricular, desta ou de outra instituição. As referências a outros autores (afirmações, ideias, pensamentos) respeitam escrupulosamente as regras da atribuição, e encontram-se devidamente indicadas no texto e nas referências bibliográficas, de acordo com as normas de referenciação. Tenho consciência de que a prática de plágio e auto-plágio constitui um ilícito académico.

Declaro, ainda, que não utilizei ferramentas de inteligência artificial generativa (chatbots baseados em grandes modelos de linguagem) para realização de parte(s) do presente relatório, encontrando-se todas as interações (prompts e respostas) transcritas em anexo.

Porto, 30 de setembro de 2025

Edílara Lima Pacheco

Agradecimentos

Amigos

Aos encontros inesperados que a vida nos traz, encontrei uma família acolhedora e incentivadora nos meus novos caminhos: a família da mamãe Emília dos Santos e minhas irmãs de coração, Sônia Pereira dos Santos (*in memoriam*), Graça, Gastor, Nina e Socorro, assim como Vanor, Tonho e Assis (*in memoriam*). Agradeço imensamente por tanto carinho e apoio — jamais esquecerei.

À Madame Bruel, por ter me mostrado caminhos até então por mim nunca vistos, minha sincera gratidão.

À minha comadre, Sônia Regina Garcia (*in memoriam*), pela amizade e pelo apoio incondicional, que permanecem vivos em minha memória e em meu coração.

À Bárbara de Artagão, amiga de uma vida para todas as horas, sempre me fortalecendo e me levando para cima — uma parceira inesquecível.

Ao Simão Botelho, este homem português-alemão que a vida colocou em meu caminho e que, generosamente, me ensinou as rotas a percorrer em seu país, contribuindo de forma decisiva para o êxito deste desafio.

À Juliette Luiz, amiga e parceira, por me acolher desde a minha chegada à Universidade do Porto, literalmente me tomando pela mão e me mostrando os caminhos. Sua orientação e apoio tornaram esta trajetória possível e menos dolorosa.

À Aline Maia, minha jovem amiga, minha neta postiça querida, pela percepção aguçada e pelo ouvido atento, pela dedicação silenciosa, porém ativa, em todo o tempo da escrita deste trabalho; pelas leituras, pelas correções e, sobretudo, pela infinda paciência na escuta. Gratidão me define eternamente.

Aos meus novos amigos em Portugal, que se tornaram parte essencial desta trajetória, agradeço pelo apoio generoso e pela escuta sempre atenta — em especial Isabel Botelho, Isabel Lúcio e Vítor. A amizade de vocês iluminou meus dias, tornando mais leves os desafios de estar em um novo país. Novos amigos que abriram, comigo, novos caminhos.

À Cristina Blois e ao seu filho Felipe Blois, pela preocupação constante em saber se eu necessitava de ajuda e pelo carinho demonstrado em tantos gestos de atenção.

Aos amigos Maria Pidner, Juan Lecuona (in memoriam) e Ertha, pelas noites memoráveis em que compartilhamos conversas profundas sobre este desafio. A presença de vocês foi luz em meu caminho e, neste momento, a saudade é o que me define.

À Casa Sueli Carneiro, na pessoa da Yonara, pela dedicação em buscar e viabilizar o empréstimo de livros raros que enriqueceram minhas leituras e contribuíram de maneira significativa para este trabalho.

À minha amiga de vida inteira, Maena Goggi Gonçalves, por todo o apoio e carinho dedicados ao cuidar dos meus filhos. Minha gratidão é imensa, obrigada de todo o coração.

Às amigas Virginia Tomas e Sandra Cavalcante, pelas noites de escuta atenta, pelos vinhos compartilhados e pelas descobertas que tornaram essa caminhada mais leve e memorável.

À Eloa Pimenta, potente, preciosa e verdadeira, minha referência e força motriz. Ela insiste em dizer que eu sou tudo isso, mas, na verdade, é ela quem o é. Sua presença, amizade e força foram fundamentais em minha caminhada.

Meus agradecimentos eternos ao Léo Ickowicz, pelas oportunidades, pelos desafios e, sobretudo, pela confiança em mim depositada. Sua presença foi essencial para que eu acreditasse ainda mais em minha própria capacidade.

Ao nosso grupo “Mulata Exportação”, por aceitarem fazer parte deste trabalho, cedendo tempo, vozes e memórias, e disponibilizando todos os dados necessários para esta pesquisadora. Às queridas Sueli Farias, Guta Strass, Virgínia Tomas, Silene Basílio, Ester Gonçalves, Silvia Paulista, Marice Aparecida, Graça Leiros, Silvinha Cantora e Fátima Gonçalves, meu eterno respeito e admiração. Sem a generosidade e a coragem de cada uma de vocês, esta pesquisa não teria alcançado a força e a verdade que carrega.

À Rute Gagliardo (in memoriam), amiga querida, cuja ausência sinto profundamente. Que pena não poder tê-la aqui para partilhar deste momento. Sua memória, porém, permanece viva em meu coração e neste trabalho.

A todos os amigos e amigas aqui lembrados — e também àqueles que, mesmo não nomeados, se fizeram presentes ao longo da minha caminhada — deixo minha mais profunda gratidão. Cada gesto de carinho, cada palavra de incentivo, cada escuta atenta

e cada presença partilhada foram fundamentais para que eu pudesse chegar até aqui. Este trabalho também pertence a vocês, pois foi tecido com os fios da amizade, da solidariedade e da confiança que sempre me sustentaram.

Mestras e Orientadora

A minha gratidão se estende às mestras e orientadores que iluminaram meu caminho acadêmico, oferecendo não apenas conhecimento, mas também apoio, confiança e inspiração.

À Sueli Carneiro, minha amiga e mestra, pelos ensinamentos e pela sabedoria nas decisões de quais caminhos trilhar e como percorrê-los, desde o início deste processo acadêmico. Obrigada, amiga querida.

À Beatriz Accioly, amiga e mestra, e ao Steven Phil, pelo apoio incondicional ao meu processo de aprendizagem. A presença e o incentivo de vocês foram fundamentais para que esta trajetória fosse possível.

À minha orientadora de mestrado, Mestra, Professora Doutora Paula Guerra, por sua escuta sensível, pelo acolhimento afável, pela paciência e por toda a orientação dedicada ao longo deste trabalho. Minha gratidão é imensa.

A todas e todos os meus mestres ao longo do curso, pela partilha generosa de saberes e pela dedicação em cada momento da caminhada. Em especial, à Professora Doutora Alexandra Lopes, cuja sensibilidade marcou profundamente minha trajetória acadêmica, e à Mestra e Coordenadora do curso, Professora Doutora Isabel Dias, pelo empenho, pela orientação e pelo acolhimento constantes.

Família

Aos meus pais, Maria Olga Pacheco e Oscar Lima de Almeida, minha eterna gratidão.

Ao meu irmão, Geraldino Lima Pacheco (in memoriam), obrigada pela franqueza e pela generosidade comigo.

Ao meu marido e ex-marido, Cesar Augusto de Almeida Costa (in memoriam), meu grande amigo, que me pegou pelas mãos e me mostrou os caminhos a seguir, ensinando-me que, através da leitura, eu encontraria as respostas. Cinquenta por cento do que sou devo a você. Tenho a certeza de que, onde quer que esteja, você está dizendo: “eu sabia que ela ia conseguir.”

À minha nora, Ines Casentini (in memoriam), uma vida inteira de dedicação e amor. Eu não teria tempo nem palavras para agradecer a você — pelo olhar, pelo carinho, pelo amor e por tudo o que me deu nesta vida. Minhas saudades são eternas.

Ao meu primo, Juventino Pereira, sem você, meu primo querido, eu não teria conseguido. Obrigada pelo carinho, pelo cuidado e pela dedicação a mim e aos meus filhos.

À minha filha, Roberta Anunciato Silveira, obrigada, meu amor, pelo apoio incondicional, pela paciência e pelos ensinamentos constantes que tanto contribuíram para o desenvolvimento do meu processo acadêmico.

Ao meu filho, Rodrigo Anunciato, obrigada por tanto — por sua generosidade e pelo apoio incondicional ao meu aprendizado. A tranquilidade e o conforto que me ofereceu foram decisivos para esta mãe, já bem madura, ao encarar um desafio desta dimensão em outro país.

Ao meu genro, João Luiz Silveira, obrigada pela atenção e pelos cuidados dedicados durante este processo. Gratidão, querido.

Dedico à Rafaela Mandelli, minha amiga, minha nora, meu FAROL que veio iluminar nossas vidas, este trabalho. Por ser atriz, conhece profundamente as alegrias e as tristezas de viver da arte — e, por isso, foi luz nos nossos caminhos. Minha eterna gratidão por sua presença iluminada.

Aos meus lindos netos, que alegria chegar até aqui e poder contar tantas histórias para vocês. Vocês são meu amor maior: João Luca Casentini Anunciato, Annie Casentini Anunciato, Joaquim Anunciato Silveria e Luiza Anunciato Silveira.

A toda a minha família, meu porto seguro, dedico este trabalho com amor e gratidão. Vocês são a raiz e o sustento da minha caminhada, a razão pela qual segui firme e cheguei até aqui.

Resumo

O presente estudo busca analisar as desigualdades de raça e gênero, bem como as tensões sociais presentes na experiência de mulheres brasileiras que trabalharam, entre as décadas de 1970 e 1990, como “mulatas profissionais” no grupo “Mulata Exportação”. Tais mulheres atuaram no domínio do entretenimento e da performance – como dançarinas, vedetes, passistas, assistentes de palco ou artistas de carnaval – e seus corpos foram exibidos, comercializados e interpretados como símbolos de uma brasilidade sensual e racializada. A investigação propõe uma reflexão sociológica acerca das categorias a partir das quais estas mulheres reconstroem suas experiências enquanto “mulatas profissionais”, com atenção especial às profundas desigualdades, discriminações e violências (físicas, simbólicas e emocionais) vivenciadas no âmbito pessoal e profissional, particularmente no entrecruzamento entre estigmas de sexualização e as tentativas de afirmação de uma identidade laboral legítima. Reconhece-se, nesse sentido, que as desigualdades raciais e de gênero continuam a estruturar a sociedade brasileira, condicionando as formas de inserção no trabalho e de exercício da cidadania das mulheres negras. Contudo, para além dos estereótipos e marginalizações, a experiência da “mulata profissional” foi atravessada por ambiguidades e ambivalências: se, por um lado, a categoria implicava estigma social, precarização laboral e moralização, por outro, abria possibilidades de prestígio, visibilidade mediática e, em certos casos, de mobilidade, reconhecimento/satisfação pessoal, ou mesmo ascensão social. Partindo de uma perspectiva situada, a de uma mulher brasileira que foi “mulata profissional” e hoje se constitui enquanto socióloga e pesquisadora, o trabalho procura valorizar as vozes e memórias destas mulheres, reposicionando-as não apenas como objetos de um estereótipo nacional, mas como sujeitos produtores de sentido. Do ponto de vista metodológico, a investigação assenta em entrevistas biográficas, análise visual e análise de conteúdo, procurando captar as contradições e ambiguidades inscritas nas narrativas das próprias mulheres e articular memória, identidade e corporeidade.

Palavras-chave: Mulata profissional; Feminismo Negro; Interseccionalidade, Corporeidade; Relações raciais e de gênero.

Abstract

This study analyses the race and gender inequalities and social tensions experienced by Brazilian women who, between the 1970s and 1990s, worked as “professional mulatas” in the group “Mulata for Export”, a samba performance group inspired by cabaret aesthetics. These women performed in the field of entertainment and performance – as dancers, vedettes, carnival performers, stage assistants or television entertainers – and their bodies were displayed, commercialized and interpreted as symbols of a sensual and racialized Brazilian identity. The research proposes a sociological reflection on the categories through which these women reconstruct their experiences, paying attention to the discriminations and forms of violence (physical, symbolic and emotional) that marked both their personal and professional lives, particularly in the intersection between sexualization and the pursuit of a legitimate labor identity. In this regard, it recognizes that racial and gender inequalities continue to structure Brazilian society, shaping the forms of labor insertion and the exercise of citizenship for Black women. Beyond stigma and marginalization, the experience of the “professional mulata” was also defined by ambiguities and ambivalences: their careers unfolded in a paradoxical space: at once stigmatized and celebrated, marked by both vulnerability and opportunities for recognition. From a situated perspective, that of a Brazilian woman who was once a “professional mulata” and who today positions herself as a sociologist and researcher, the dissertation seeks to value the voices and memories of these women, repositioning them not merely as objects of national stereotypes, but as subjects and producers of meaning. Methodologically, the research is based on biographical interviews, visual analysis and content analysis, aiming to capture the contradictions and ambiguities inscribed in the women’s narratives and to articulate memory, identity and corporeality.

Keywords: Professional mulata; Black feminism; Intersectionality; Corporeality; Race and gender relations.

Índice de Figuras

Figura 1. Grupo Mulatas Exportação.	52
Figura 2. Show do Dengo das mulatas.	52
Figura 3. Multas Exportação no palco de apresentação.....	54
Figura 4. Duas passistas com Wilson Simonal.....	56
Figura 5. Mulatas Exportação com Wilson Simonal.	56
Figura 6. Show das Mulatas.....	57
Figura 7. Show caracterizado das Mulatas Exportação.....	57
Figura 8. Viagem do grupo Mulata Exportação ao Japão	58
Figura 9. Cartaz publicitário do espetáculo “Holiday in Brazil”, com os “Novos Crioulos” e o grupo “Mulatas Exportação”	60
Figura 10. Show de samba. Brasil.....	65
Figura 11. Passistas do Dengo das Mulatas.....	67
Figura 12. Cartaz de divulgação do espetáculo Dengo das Mulatas.....	68
Figura 13. Passista no Show de Mulatas no Canecão São Paulo	71

Introdução

O corpo, como lembra Baudrillard (1991), é talvez o mais belo “objeto de consumo”. Mas, enquanto suporte de sentidos, ele não é apenas objeto: retrata e performa um espaço social (Guerra, 2017, p.3) na medida em que possui a capacidade de emergir tanto como um lugar de imposição imperativa quanto como instrumento de subversão e resistência (Guerra, 2021, p.5). A centralidade do corpo não se limita à sua dimensão material, mas estende-se também ao simbólico, ao estético e ao político. É através dele que se inscrevem classificações sociais, processos de racialização e construções de gênero; é nele também que se podem exercer agência, performance e negociação.

Durante décadas, as ciências sociais trataram diversos grupos como “objetos de pesquisa” preferenciais. Hoje, assiste-se a uma mudança teórico-metodológica que reposiciona tais grupos também como possíveis produtores de teoria e interpretação, complexificando as relações entre sujeito e objeto de pesquisa (Guerra, 2017). Movimentos de mulheres, população negra e povos indígenas têm ocupado a universidade e tensionado paradigmas estabelecidos como cânones a partir de suas próprias vivências e interpretações.

Esse processo de transição vem mexer com o modo como olhamos e interpretamos grupos e sociologicamente o mundo. Agora, são alguns desses antigos “objetos” que passam a trazer as suas contribuições para o pensamento social. Com isso, abrem-se caminhos para abordagens mais próximas das realidades vividas, em contraste com a distância e a pretensão de neutralidade objetiva que marcava boa parte da produção acadêmica anterior.

De acordo com João Arriscado Nunes (2005), a ciência, tal como se apresenta em nossa sociedade, foi construída a partir de paradigmas ocidentais dominantes. Com base nos estudos sobre a cultura visual de Chris Jenks (1995), Nunes considera que teoria e o ato de teorizar são indissociáveis do olhar “apropriativo e dominador”, pois toda teoria explicita as relações de dominação na sociedade, na medida em que “estabeleceu como seu horizonte a ambição de um conhecimento que permitisse uma intervenção normalizadora baseada na regulação e legislação do mundo estrutural e social”. (Nunes,

2005, p. 302) Desse modo, no modelo ocidental fundado no “paradigma visual”, “a capacidade de ver se confunde com a cognição”. Ao unir a visão à percepção e representação da realidade, a cultura é inscrita de modo desterritorializado, deslocalizado e desincorporado. (Nunes, 2005, p. 303-305).

Sendo parte dos processos contraditórios vividos pela sociedade atual, em constante dinâmica, os movimentos de globalização “contra-hegemónica” vêm mostrando suas forças e reafirmando as diferenças. A proposta de Nunes (2005) é que a teoria seja pensada também como um campo onde se expressam as tensões entre os grupos sociais, os processos hegemónicos e contra-hegemónicos, a globalização e a localização, aspetos que imprimem marcas de mudança nos paradigmas epistemológicos em que se estruturam as teorias.

Nesta perspetiva, as ciências sociais têm que articular formas de experiência, de conhecimento e de racionalidade “que não cingem a racionalidade cognitivo-instrumental e que são situados e localizados, mas renunciando, ao mesmo tempo, a ambição panóptica do cientista social-rei” (Nunes, 2005, p. 309), interagindo com o espaço social e buscando um envolvimento com a coletividade, assim como com os novos sujeitos que emergem dos movimentos sociais. Esse contato, segundo o autor, propiciará a construção de uma teoria crítica inovadora.

Para Nunes, a “estetização da teoria social” (2005, p. 310-311) vem ganhando expressão e reconhecimento por conta da necessidade de uma nova compreensão do mundo, que decorre da dinâmica da globalização e do momento de transição pós-moderna. Nesse contexto, abriam-se caminhos teóricos que trouxeram a possibilidade de encontrar a teoria em espaços onde antes esta parecia ausente. Emerge-se, assim, a discussão sobre lugares e temas que estavam à margem da teoria, uma diversidade de formas de expressão cultural gestadas nas margens da cultura hegemónica das sociedades centrais ou presentes nas sociedades semiperiféricas e periféricas. Tal processo é revelador do deslocamento de uma diversidade de linguagens antes posicionadas à margem da discussão teórica para o seu centro.

Dentro desse cenário, o modelo metodológico da antropologia tem sido repensado, desde o último século, tendo em vista que ela também se instituiu dentro

uma ordem ocidental que colocou o olhar do homem branco como privilegiado. Um dos expoentes desses novos caminhos, Clifford Geertz (1997) argumenta que ninguém sabe melhor o que estão fazendo os “nativos” além deles mesmos.

O etnógrafo enquanto intérprete da cultura, segundo ele, não perceberia, ou não seria capaz de perceber, o que seus informantes entendem como mais inteligível, portanto, é preciso que ele desenvolva estratégias para tentar se aproximar da posição de estar “embaixo da pele do outro”, para assim tentar “ver as coisas do ponto de vista dos nativos”. Para Geertz, o etnógrafo deve perceber “com que, ou por meio de que, ou através de que os outros percebem” (1997, p. 89).

A diversidade de expressões produzidas pelos grupos sociais e suas diversas formas de representação têm vindo a gerar uma dinâmica em que tais produções podem ser apropriadas para renovar o saber científico-social, tornando-o mais sensível a metáforas, narrativas e experiências situadas (Nunes, 2005, p. 312). O autor observa que, historicamente, a teoria moderna minimizou esses aspetos da diversidade, diferença, e reduziu-os “ao que podia ser dito através dos discursos críticos ou acadêmicos dominantes”, e mostra que ignorar esses temas é silenciar aspetos importantes para o conhecimento da cultura e da sociedade, além de não explicitar as relações de poder, opressão e exclusão que não podem ser ditas pelo conhecimento fundador da teoria convencional. (Nunes, 2005, p. 312).

Como lembra Donna Haraway (1995), não há “visão de lugar nenhum”: toda objetividade é parcial, corporificada e localizada. Os chamados “saberes situados” apontam para a necessidade de reconhecer que toda investigação parte de um ponto de vista encarnado, inscrito em relações de poder, e que é precisamente essa parcialidade que pode oferecer leituras mais potentes e críticas da realidade.

É nesse horizonte que se inscreve esta pesquisa. A partir das contribuições do feminismo negro e das epistemologias feministas, procura-se evidenciar como os corpos de mulheres negras foram historicamente objetificados, reduzidos à hipersexualização ou à servilidade, mas também como esses mesmos corpos se constituíram em espaços de disputa simbólica e política, de onde emergem práticas de resistência, agência e, em certos contextos, mobilidade social individuais (Carneiro, 2005; Collins, 2019).

A motivação para esta pesquisa nasce, assim, de uma experiência pessoal e coletiva: como mulher negra que integrou o grupo “Mulata Exportação”, vivi de perto tanto os estigmas, os perigos e as marginalizações quanto as potencialidades que atravessaram a trajetória dessas mulheres. Tal vivência permite-me revisitar criticamente as formas pelas quais a figura da “mulata profissional” foi construída socialmente no Brasil, não apenas como estereótipo sexualizado e violado, mas também como campo de resistência e agência. O lugar que ocupo, simultaneamente como investigadora e como participante dessa história, mobiliza um compromisso ético e político com a valorização dessas narrativas, não apenas como estereótipo exótico/sexualizado, mas também como campo ambíguo de resistência e agência.

O intuito deste trabalho é, assim, deslocar as “mulatas profissionais” do lugar de objeto exótico/sexualizado/dominado para o de sujeito produtor de sentido – algo que só se torna possível porque a teoria social abriu espaço para narrativas, estéticas e corporeidades antes vistas como marginais. Ter sido “mulata profissional” não foi apenas uma designação de cor, classe ou gênero, mas uma categoria sociocultural simultaneamente atravessada por experiências de violência estrutural, material e simbólica, assim como por possibilidades de visibilidade social e mediática, e, em alguns casos, uma via de mobilidade social. As trajetórias e percepções das mulheres “mulatas profissionais” são relevantes para a compreensão dessas realidades por meio de histórias empíricas que evidenciam as violações, ambiguidades e contradições que marcaram seus caminhos.

Ao dialogar com bell hooks, reconheço que as mulheres negras, ao longo da história, foram reduzidas a representações que nos encararam como “corpos sem mente”. A iconografia racista-sexista insistiu em fixar-nos como corpos servis ou eróticos: a empregada doméstica, a mucama, a mulata sensual, negando-nos a integralidade da experiência, como se fôssemos naturalmente destinadas a servir, a cuidar e a satisfazer (hooks, 1995).

O que me proponho a fazer nesta dissertação é romper com essa narrativa. O meu corpo, que dançou, que foi exposto, que foi consumido como espetáculo, é também o corpo que pensa e que escreve. Não posso dissociar a experiência da dança

da experiência intelectual. Ao contrário: foi nesse corpo que dança que encontrei a possibilidade de elaborar pensamento crítico, de transformar memória em reflexão e de afirmar que a “mulata profissional” não é apenas objeto de desejo ou estereótipo, mas sujeito epistêmico, capaz de pensar-se a si mesma e à sociedade que a construiu.

Como lembra Lélia Gonzalez, as representações da mulher negra no Brasil sempre oscilaram entre a “mãe preta”, a “doméstica” e a “mulata”: figuras que, embora distintas, partilham a função de aprisionar-nos a papéis subordinados (Gonzalez, 1982/1984). Ao viver o palco como “mulata exportação”, percebi o peso desses arquétipos, mas também aprendi a transformá-los em espaço de agência: cada gesto, cada dança, era simultaneamente performance e denúncia.

É nesse lugar de encruzilhada que me inscrevo: sou corpo e sou mente. E é por ter sido esse corpo racializado, erotizado, estigmatizado, que posso hoje escrever uma análise crítica que não separa experiência e teoria. Ao narrar esta história em primeira pessoa, assumo o compromisso ético e político de valorizar as trajetórias das minhas companheiras de palco não apenas como exotismo nacional, mas como parte da história intelectual e política das mulheres negras brasileiras.

Utilizaremos, aqui, uma abordagem metodológica qualitativa, apostando em entrevistas biográficas. Para estas, foram selecionadas de maneira criteriosa onze ex-dançarinas/passistas, dentre elas, para abordagem no que se refere a presença das mulheres negras no muno das mulatas de exportação. Nesta pesquisa, utilizamos a análise de conteúdo e de imagens, que se mostra especialmente adequada para estudos qualitativos que tencionam explorar discursos e percepções em profundidade sobre um determinado assunto. A análise de conteúdo é definida como um conjunto de técnicas sistemáticas que permitem descrever e interpretar conteúdos de comunicação de forma objetiva e quantitativa (Santos, 2012). Esse método se desdobra em três fases principais: a pré-análise, a exploração do material, e o tratamento dos resultados, o que facilita a codificação e categorização de grandes volumes de dados qualitativos.

Nas palavras também das próprias protagonistas entrevistadas: a experiência de ser “mulata profissional” foi perpassada por orgulho, contradições e feridas, em outras

palavras, composta por ambiguidades constitutivas. A *passista 5* recorda: “antes, ser mulata era um orgulho. Você gostava, fazia o trabalho bem, era conhecida, viajava o Brasil inteiro. Foi cultura para a gente também”. O seu depoimento mostra como a categoria “mulata” não era vivida apenas como estigma, mas também como pertença cultural e como via de circulação nacional e internacional: uma espécie de capital simbólico que, embora precário, produzia reconhecimento, acesso e ascensão.

Já a *passista 9*, aos 73 anos, sublinha a distância entre o aplauso popular e a ausência de direitos, salientando a contradição entre valorização estética e invisibilidade jurídica: “O público nos aplaudia de pé, mas o governo nunca reconheceu nosso trabalho como profissão. Era cultura, mas não tinha direitos”. A fala escancara a clivagem entre valorização estética e invisibilidade laboral. Aqui se revela o mecanismo clássico da racialização e do sexismo estrutural: aquilo que se reconhece como espetáculo e “cultura nacional” não se legitima como trabalho digno nem como cidadania.

A *passista 8*, também com 73 anos, desafia a leitura reducionista da sua arte: “O show tinha de tudo: samba, afro, bumba meu boi, xaxado. Não era só biquíni e corpo. Mas o homem branco via corpo, só via corpo”. A sua memória denuncia a seletividade racializada do olhar, que insistia em ver apenas a hipersexualização.

Por fim, a *passista 3*, aos 57 anos, sintetiza de forma exemplar a lógica da ambivalência: “Lá fora, era glamour puro. Nós éramos artistas. Mas no Brasil, muita gente só via mulheres fáceis”. Esta oscilação entre artista e “mulher fácil” explicita o funcionamento daquilo que Collins (2019) chama de “imagens de controlo¹”: representações sociais que aprisionam mulheres negras em estereótipos contraditórios, simultaneamente valorizados e desqualificados.

¹ Patricia Hill Collins (2019) utiliza o conceito de “imagens de controlo (controlling images)” para se referir a representações estereotipadas que funcionam como mecanismos de opressão, pois regulam e legitimam o lugar social das mulheres negras. São “imagens” porque atuam como arquétipos culturais recorrentes (a “mammy” — mãe preta, doméstica, mucama —, a matriarca, a lasciva, a mulata, entre outras), reproduzidas no senso comum, nos meios de comunicação e nas instituições sociais. E são de “controlo” porque não apenas descrevem, mas disciplinam e normatizam comportamentos, impondo limites ao que as mulheres negras podem ser, ao mesmo tempo em que justificam a sua exploração material, sexual e simbólica. Assim, o estereótipo não é apenas uma caricatura, mas uma ferramenta de poder que mantém hierarquias raciais e de género (Collins, 2019, pp. 89–132).

Ao mobilizar a noção de “estigma”, inscrevo-me na tradição clássica da sociologia, em diálogo com Erving Goffman, que definiu o estigma como “um atributo profundamente depreciativo” que rebaixa o indivíduo de “pessoa comum e total” a alguém diminuído, desacreditado e não plenamente humano (Goffman, 1988/1963, p. 5)². No entanto, é fundamental ampliar essa formulação a partir das contribuições de intelectuais negras feministas. bell hooks (1995) denuncia como os discursos racistas-sexistas reduziram as mulheres negras a “corpos sem mente”, fixando-nos em imagens servis ou eróticas.

Collins (2019) aprofunda esse debate ao analisar as “imagens de controle” — como a “mammy”, a “matriarca” ou a “mulata” — que funcionam como mecanismos de estigmatização e aprisionamento social. Sueli Carneiro (2023) demonstra que esses estigmas não são atributos isolados, mas parte de um dispositivo de racialidade que desqualifica sujeitos negros não só no plano material, mas também no epistêmico, operando um verdadeiro epistemicídio. Já Lélia Gonzalez (1982/1984) evidenciou como figuras como a “mucama”, a “doméstica” e a “mulata” são lugares simbólicos de confinamento racial e de gênero. Ao articular essas leituras, proponho compreender o estigma não apenas como marca individual, mas como processo histórico-estrutural que incide sobre os corpos das mulheres negras, ao mesmo tempo que reconheço as formas de resistência e agência que emergem desse lugar.

Como mostram os relatos das passistas 3, 5, e 9, havia uma constante percepção de glamour no exterior contraposta à vulgarização no Brasil. Mais do que memórias individuais, estas vozes evidenciam a ambivalência estrutural que atravessa a figura da “mulata profissional”: orgulho e estigma, aplauso e precariedade, arte e exploração. Dar lugar a estas narrativas significa, portanto, reconhecer que nelas se condensam as tensões mais amplas da sociedade brasileira em torno de gênero, raça e cidadania. Esses relatos não são apenas lembranças pessoais: são testemunhos que condensam a ambivalência estrutural da figura da “mulata profissional”, simultaneamente cultura e

² Para Goffman (1988/1963), o estigma é a discrepância entre a identidade social “virtual” — as expectativas que os outros projetam sobre alguém — e a identidade social “real”, que a pessoa de fato possui. Essa discrepância reduz o indivíduo de “pessoa comum e total” a alguém diminuído, desacreditado e não plenamente humano. No caso das mulheres negras, essa distância é produzida estruturalmente pelo racismo e sexismo.

estigma, aplauso e precariedade, glamour e marginalização. Dar visibilidade a essas vozes significa, portanto, deslocá-las do lugar de objeto exótico para o de sujeito que interpreta a sua própria experiência.

Em busca desse caminho, será apresentado um relato autobiográfico, para trazer a dimensão da experiência pessoal, com a qual pretende-se se deslocar a narrativa sobre o tema da mulata para um “espaço do sujeito mulata”. Este estudo parte do reconhecimento de que o racismo e o sexismo estruturais continuam a limitar as possibilidades de cidadania plena das mulheres negras, reduzindo-as muitas vezes a imagens de hipersexualização e servilidade. Mas interessa também compreender como, nesse mesmo espaço de subalternização (Spivak, 2010, p. 12-15), se abriram frestas de agência, visibilidade e até de relativa ascensão social, particularmente por meio da figura da “mulata profissional”.

À luz do feminismo negro e da interseccionalidade (Collins, 2019), a pesquisa analisa as trajetórias de mulheres que encontraram na dança e no Carnaval um campo ambíguo: marcado tanto por discriminação quanto por possibilidades de afirmação. Com base nas análises de Carneiro (2005) e Piovesan (2010), entende-se que é preciso refletir sobre a cidadania das mulheres negras no Brasil, levando em conta a sua especificidade, que se expressa na vinculação entre gênero e raça como fatores determinantes.

O aprofundamento desse olhar dialoga com teorias dos estudos culturais, pós-coloniais e do feminismo negro, como as de Sueli Carneiro, Lélia Gonzalez, Patricia Hill Collins e bell hooks (Carneiro, 2023; Gonzalez, 1988; Collins, 2019; hooks, 2019). Também se apoia em estudos sobre a representação da mulata no imaginário brasileiro (Corrêa, 1996; Giacomini, 2006), que mostram como essa figura foi, ao mesmo tempo, depreciada e valorizada como símbolo da nação.

Assim, a relevância científica desta pesquisa está em repensar criticamente as construções sociais e culturais que tentaram confinar a mulher negra a papéis estereotipados, negando-lhe diversidade de experiências e cidadania plena. Ao problematizar essas representações, o estudo amplia o debate acadêmico sobre as

intersecções entre raça, gênero e classe, evidencia a urgência de descolonizar imaginários sociais e contribui para a elaboração de novas perspectivas teóricas sobre identidade e resistência, bem como para políticas públicas e ações afirmativas que deem maior visibilidade e reconhecimento às trajetórias das mulheres negras.

Após esta problematização teórica, o trabalho organiza-se em três eixos principais. Num primeiro momento, apresenta-se uma breve reflexão sobre a questão da raça no Brasil e sobre o lugar que a mulher negra tem ocupado na história e na sociedade brasileiras. Num segundo, analisa-se a “mulata profissional” e a trajetória específica do grupo “Mulata Exportação”, desvelando como o corpo da mulher negra foi construído no imaginário nacional como objeto exótico e hipersexualizado, associado a um símbolo da brasilidade. Finalmente, no terceiro eixo, discutem-se as experiências dessas profissionais face ao envelhecimento e às políticas públicas voltadas para a sua qualidade de vida.

Esta abordagem permite revisitar criticamente a narrativa oficial em torno da identidade nacional e da chamada democracia racial, evidenciando que o lugar atribuído à mulher negra nesse discurso foi, muitas vezes, o de símbolo sexualizado da nação. Ao investigar a construção desse estereótipo e resgatar as narrativas das próprias mulheres que integraram o grupo – frequentemente apagadas ou limitadas ao discurso dos criadores – busca-se desconstruir imagens racistas e oferecer alternativas de representação mais dignas e diversas.

A relevância científica do estudo decorre, assim, da necessidade de compreender de que modo raça, gênero e classe interagem na precarização do trabalho feminino negro, bem como das possibilidades de agência e visibilidade que se abriram, ainda que de forma ambígua. Ao problematizar estas representações, a investigação contribui para ampliar os debates acadêmicos sobre interseccionalidade, descolonizar imaginários sociais que naturalizam a desigualdade e subsidiar a formulação de políticas públicas e ações afirmativas que garantam maior reconhecimento e valorização das trajetórias das mulheres negras.

Como observa Giacomini (2006), a figura da mulata foi recorrentemente associada, no imaginário nacional, a expressões como “ziriguidum”, “telecoteco” ou “levada da breca”, condensando a ideia de samba, ginga e malícia. Tal vocabulário, ainda que aparentemente festivo, reduziu muitas vezes essas mulheres a estereótipos de sensualidade e exotismo, apagando a dimensão de trabalho e de cidadania implicada nas suas atuações. É com ironia, mas também com sentido autocrítico, que retomo aqui o “ziriguidum”: não como celebração ingênua, mas como metáfora da própria ambivalência que atravessa as nossas trajetórias — entre prestígio e estigma, entre riso e dor, entre visibilidade e marginalização.

Procedimentos metodológicos

A coleta de dados desta pesquisa baseou-se em entrevistas biográficas, que permitem captar tanto nuances quanto profundidade das experiências relatadas, e fornecem oportunidades para aprofundar questões emergentes sobre as variantes abordadas, de forma a captar tanto nuances quanto profundidade em experiência e opinião, promovendo assim um entendimento mais detalhado.

No que se refere ao tipo de entrevista, optou-se por utilizar entrevistas semiabertas, ou “semidiretivas”, conforme denominadas por Bardin (2016, p. 96) que esclarece o caráter das entrevistas, onde estas podem ser classificadas “segundo seu grau de diretividade – ou melhor, de não diretividade – e, por conseguinte, segundo a ‘profundidade’ do material verbal colhido”. Esse formato mostrou-se especialmente adequado para recolher narrativas complexas, atravessadas por memórias pessoais, percepções subjetivas e interpretações coletivas.

As entrevistas foram gravadas em áudio, após a leitura e assinatura do “Termo de Consentimento Informado, Livre e Esclarecido para Participação em Investigação”. Participaram onze mulheres que integraram o grupo “Mulata Exportação” em diferentes momentos. O critério de seleção incluiu a atuação como passistas e a disponibilidade para participar voluntariamente da pesquisa, de modo a assegurar tanto a relevância das trajetórias quanto o lugar de fala das entrevistadas.

Entre as participantes estão:

- **Passista 1**, 70 anos. Foi empregada doméstica antes de se tornar bailarina de televisão no “Programa do Chacrinha”³ e passista do “Mulata Exportação”. Atualmente é socióloga.
- **Passista 2**, 70 anos. Trabalhou como cuidadora e em um setor administrativo da área da saúde, além da sua atuação como passista e “mulata profissional”.
- **Passista 3**, 57 anos. Iniciou como trabalhadora doméstica antes de ingressar no grupo “Mulata Exportação”. Hoje é empresária no setor de limpezas.
- **Passista 4**, 74 anos. Além de passista atuou como técnica sanitária, secretária e bordadeira.
- **Passista 5**, 72 anos. Ex-balconista, mulata, passista e integrante da Mocidade Alegre.
- **Passista 6**, 69 anos. Além de ter sido passista, hoje trabalha como corretora de imóveis e empresária.
- **Passista 7**, 66 anos. Além de mulata, também foi professora de dança do ventre. Atualmente, atua como coordenadora de programa cultural no município de Osasco.
- **Passista 8**, 73 anos. Ex-passista do grupo “Mulata Exportação”, atualmente é cantora.
- **Passista 9**, 73 anos. Passista, cabrocha⁴ e fundadora de grupos artísticos. Hoje terapeuta e produtora de eventos.
- **Passista 10**, 74 anos. Ex-passista e atual confeitadeira.

³ O “Programa do Chacrinha” (1950–1980) foi um dos mais populares da televisão brasileira, apresentado por Abelardo Barbosa, conhecido como “Chacrinha”. Misturava música, humor e irreverência, tendo forte impacto no imaginário cultural do país. Um dos elementos centrais eram as chamadas “chacretes”: bailarinas que se apresentavam em trajes curtos e coreografias ousadas para a época. Mais do que simples dançarinas, as “chacretes” tornaram-se ícones de uma estética televisiva que associava espetáculo, sensualidade e consumo, ao mesmo tempo em que reforçava estereótipos de gênero e racializados sobre a mulher brasileira.

⁴ No universo das escolas de samba, cabrocha é a designação dada às passistas que dançam com destaque nos desfiles, geralmente jovens, ágeis e reconhecidas pela ginga e pelo domínio do samba no pé.

- **Passista 11**, 66 anos. Atualmente atua como corretora de imóveis.

Além das entrevistas, foi utilizada a etnografia visual para investigar a percepção das ex-mulatas sobre o impacto social do grupo, os desafios enfrentados e a ausência de políticas públicas específicas para essas profissionais, especialmente no que diz respeito a direitos trabalhistas importantes durante processo de envelhecimento, como aposentadorias. Para tanto, foram mobilizados registos de acervos pessoais que serviram de apoio às entrevistas. As participantes puderam selecionar imagens consideradas significativas, comentando memórias, sentimentos e interpretações associadas.

Os dados foram analisados de forma interpretativa e comparativa, articulando a análise simbólica — que busca compreender significados atribuídos a corpos, trajes e performances — com a análise temática, voltada à identificação de padrões nas percepções (Cappelle, 2011). Essa combinação permite entrelaçar os relatos orais às dimensões visuais e materiais do espetáculo, conferindo densidade à leitura sociológica.

Questões éticas

Esta investigação compromete-se a cumprir integralmente as diretrizes incluídas na Carta dos Direitos Fundamentais da União Europeia (2000/C364/01), especialmente no que diz respeito ao artigo 8.º "Proteção de dados pessoais", incluindo qualquer informação, privada ou profissional, relativa a uma pessoa singular identificada ou identificável (alínea a) do artigo 2º da Diretiva 95/46/CE da UE).

A pesquisa também respeita as diretrizes contidas no Regulamento Geral de Proteção de Dados n.º 2016/679. A coleta, o processamento, a gestão e a exploração de dados serão similarmente baseados nas diretrizes fornecidas pelos Códigos de Ética da Universidade do Porto, da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, da Associação Portuguesa de Sociologia e da International Sociological Association. Além disso, o Código de Ética da International Sociological Association e da Declaração de Ética da American Anthropological Association serão igualmente reconhecidos.

Todas as participantes foram previamente informadas sobre os objetivos da investigação e assinaram protocolo de consentimento informado. Foram assegurados anonimato, confidencialidade e direito de retirada a qualquer momento. A coleta, armazenamento e eventual reutilização dos dados obedeceram a critérios rigorosos de segurança, limitando-se à recolha de informações sociologicamente relevantes (idade, género, escolaridade, profissão, etc.). No que diz respeito a aplicação do questionário à própria investigadora, optou-se por delegar a tarefa a uma pesquisadora universitária convidada. Apesar de se reconhecer a neutralidade absoluta, o objetivo foi minimizar vieses decorrentes da sobreposição do papel de investigada e de investigadora.

Este estudo segue uma analogia, dividida em tópicos sequenciais, que abordarão os temas pertinentes. O primeiro capítulo abordará sobre a raça, miscigenação e democracia racial, e contextualizará os fundamentos do imaginário brasileiro, bem como as hierarquias, branqueamento, identidade negra e estratégias de resistência. Além disso, abordará sobre o feminismo negro e interseccionalidade, o enfrentamento ao legado colonial e os estigmas contemporâneos.

O segundo capítulo abordará a genealogia da profissão mulata, sua invenção, o surgimento do “Mulata Exportação” desde o contexto historial até sua presença nos palcos. A formação do “Dengo das Mulatas”.

O terceiro capítulo abordará sobre as transmutações e resistências do corpo da “mulata profissional” no que transmuta entre a docilidade e a agência. Além disso os acercamentos metodológicos, da perspectiva da uma pesquisadora inserida nesse contexto. Abordará sobre os corpos racializado e os letramentos da experiência.

O capítulo quatro, está organizado em torno de três eixos analíticos que estruturam a leitura das entrevistas. O primeiro, aborda as *Trajetórias e mobilidades*, reúne os tópicos *Portas de entrada e viradas de percurso*, *Respeitabilidade, moralidades e família* e *Migração e mobilidade social*, que discute as formas de ingresso no grupo, as negociações de moralidade, bem como as experiências de deslocamento. O segundo eixo aborda o *Corpo, disciplina e políticas do olhar*, que abarca *Aprendizagem artística e saberes práticos*, *Economia do corpo e disciplina estética*, *Letramento racial e nomeação*, *Políticas do olhar e receção* e *Memória do glamour e desilusão*, onde examina o corpo

como capital cultural e locus de competição entre reconhecimento e estigma. Por fim, o terceiro eixo, que aborda sobre o *Trabalho, reconhecimento e agência coletiva*, que articula os tópicos *Trabalho, rendimento e informalidade, Precarização, invisibilidade e ausência de reconhecimento profissional, Redes de apoio, rivalidade e cuidado, Agência coletiva e reivindicação e Intersecções situadas*, evidenciando as condições laborais, a luta por dignidade e as múltiplas formas de resistência coletiva.

A conclusão da dissertação retomará os principais debates desenvolvidos ao longo desta investigação, por articular as narrativas das ex-integrantes do grupo *Mulata Exportação* com os referenciais teóricos mobilizados. Configura-se como um momento de síntese e reflexão crítica, onde as vozes das protagonistas são revistas como parte fundamental da análise sociológica, o que torna possível a compreensão mais ampla dos entrelaçamentos entre corpo, trabalho, gênero e raça.

1. Raça, miscigenação e democracia racial: fundamentos do imaginário brasileiro

1.1 Hierarquias, branqueamento e democracia racial: projetos de nação

Falar de “mulata profissional” implica, inevitavelmente, voltar à história da raça no Brasil. Essa categoria não nasceu do nada: ela é produto de um longo processo de colonização, escravização e miscigenação que organizou a sociedade brasileira em torno de hierarquias raciais e de gênero.

Como lembra Hofbauer (2006), desde os primeiros contatos coloniais os africanos foram lidos não a partir daquilo que eram, mas daquilo que lhes faltava — “sem fé, sem lei, sem rei” —, inaugurando um olhar que definiu o outro pela ausência e pela inferioridade. Limitados ao seu próprio modo de vida, não conseguiam visualizar os outros modelos de instituições, crenças e valores dos povos africanos. Pautavam-se pela ausência do que eram. Esta constatação fez com que europeus se autodenominassem “agentes civilizadores”, com o papel de levar fé para esse povo, “resgatá-los” e “reeducá-los” “como escravos numa terra cristã” (Hofbauer, 2006, p. 77).

Esse olhar colonizador abriu caminho para o racismo científico, o darwinismo social e, mais tarde, os projetos de branqueamento que marcaram o século XIX e o início do XX (Schwarcz, 1993; Andrews, 1997). Como afirma Lilia Schwarcz (1993, p. 60), “a percepção da diferença é antiga, mas sua naturalização é recente”. As teorias raciais que chegaram ao Brasil no século XIX, como o racismo científico e o darwinismo social, foram utilizadas para legitimar a “supremacia racial branca” e incentivar, em contexto de pós-abolição, a imigração dos europeus como um projeto de branqueamento da nação. De acordo com Andrews (1997, p. 97), o médico e etnógrafo Raimundo Nina Rodrigues adaptou os fundamentos do racismo científico ao país e afirmou que a “miscigenação”, como degenerativa, criaria pessoas inferiores. E João Batista Lacerda, diretor do Museu Nacional no início do século XX, ao analisar o repúdio à mistura racial, acreditava que a “superioridade da raça branca” eliminaria a raça negra no processo de miscigenação. Segundo Lacerda, os racistas científicos não tinham a dimensão do poder do gene branco que, como dominante, ao misturar-se eliminaria negros e indígenas em um período de cem anos — se repetida por várias gerações.

Com base nessa ideia, o Estado brasileiro encorajou a mistura entre raças como estratégias para branquear a sociedade brasileira. Andrews (1997, p. 97) afirma a “tese de branqueamento”, incentivada por políticos brasileiros, “salvou o Brasil da perspectiva melancólica de degeneração racial e manteve a esperança de um dia fazer parte das nações brancas”.

Assim, o racismo científico no Brasil ganhou uma variante: a miscigenação como forma de clarear a nação. O objetivo era o de que a sociedade brasileira se tornasse branca como a europeia e esta emprestasse os valores ocidentais para civilizar a população local. Nesse contexto, a história da escravidão e a miscigenação no Brasil apareciam como legado de vergonha e obstáculo que deveria ser superado caso o Brasil quisesse entrar na comunidade de nações civilizadas (Andrews, 1997, p. 98).

É nesse período também que Gilberto Freyre (1980) constrói sua tese sobre o Brasil como lugar de “harmonia racial”, com a qual rejeita as ideias de miscigenação como fenômeno degenerativo e o racismo científico, e afirma que o Brasil é um lugar onde ocorre o encontro harmonioso entre diferentes raças, de superação das contradições raciais, onde não há limites de cor entre a população. Tanto a “tese de branqueamento” quanto a ideologia da “harmonia racial”, embora sejam diferentes leituras na sociedade brasileira, contribuíram para o fortalecimento do racismo. A primeira porque defende o sistema de hierarquias raciais e a segunda porque esconde desigualdades e contradições sob a ideia de harmonia.

De acordo com Boaventura de Sousa Santos (2003), processo de miscigenação no Brasil foi utilizado, durante muito tempo, para camuflar contradições sociais sob o mito do encontro harmônico expresso no ideário da “democracia racial”. Esse processo, conforme apresenta o autor, não seria decorrência da ausência do racismo, mas demonstraria a forma como raça e sexualidade se articulam na configuração de um tipo específico de opressão racial. A violência sofrida por mulheres negras, desde o tempo colonial, envolve racismo, violência sexual e estupro, configurando novos corpos negros denominados “mulatos”.

Sufragaram o racismo sem raça, ou um racismo mais “puro” do que a sua base racial. Sufragaram também o sexismo sob o pretexto do anti-racismo. Por

essa razão, a cama sexista e inter-racial pôde ser a unidade de base da administração imperial e a democracia racial pôde ser exibida como um troféu anti-racista sustentado pelas mãos brancas, pardas e negras do racismo e do sexismo (Santos, 2003, p.28).

Sendo assim, no Brasil, a especificidade desse processo esteve na ambivalência: ao mesmo tempo que se defendia a superioridade branca e se incentivava a imigração europeia para “clarear” a população, consolidava-se a ideia de que a “miscigenação” poderia ser celebrada como marca da identidade nacional. Gilberto Freyre (1980) foi talvez o maior expoente dessa leitura, ao propor a “democracia racial” como mito fundador do país, em que a convivência entre diferentes raças teria dado origem a uma sociedade harmoniosa. Esse discurso, ainda hoje muito presente, escondeu as desigualdades estruturais e naturalizou a violência racial e sexual que sempre atingiu, de modo particular, as mulheres negras.

Como argumenta Lélia Gonzalez (1982/1984), a chamada “democracia racial” só foi possível enquanto ideia porque a sexualidade da mulher negra foi sistematicamente explorada. Do cruzamento forçado entre senhor e escravizada nasceu a figura da “mulata”, erotizada no imaginário nacional e transformada em símbolo da mestiçagem brasileira. A cama colonial — espaço de violência sexual — converteu-se em alegoria de um país que vendeu ao mundo a imagem de sensualidade e harmonia, ao mesmo tempo que negava cidadania plena às suas populações negras (Santos, 2003).

O racismo no Brasil, como lembra Kabengele Munanga (2002), não se sustenta em fundamentos biológicos, mas permanece como construção social e política que organiza as oportunidades, os corpos e as subjetividades. Nesse contexto, a mulher negra foi recorrentemente representada entre dois polos: a servidão e a sensualidade. A “mucama”, a “doméstica” e a “mulata” são figuras que condensam essa lógica (Gonzalez, 1982/1984): sempre presentes, mas sempre em posições de subordinação.

Essa história é central para compreender o surgimento, no século XX, da chamada “profissão mulata”. Ao mesmo tempo em que o Brasil se projetava internacionalmente com o samba, o Carnaval e o imaginário da mestiçagem, as

mulheres negras eram convocadas a encarnar no palco a síntese da “brasilidade” — malícia, ginga, sensualidade — mas sem o reconhecimento de trabalhadoras.

Como mostra Sueli Carneiro (2023), trata-se de um processo típico do “dispositivo de racialidade”: o corpo negro pode ser exaltado como espetáculo, mas é deslegitimado como sujeito de direitos e de saber. Portanto, discutir raça no contexto brasileiro é também discutir como a “mulata” se tornou, ao mesmo tempo, ícone e estigma, vitrine da nação e fronteira da exclusão.

É dessa ambivalência que emerge a figura da “mulata profissional” e, mais especificamente, o grupo “Mulata Exportação”. A genealogia desse corpo-profissão, que veremos a seguir, só pode ser compreendida se entendermos que o racismo no Brasil sempre operou pela duplicidade: celebrar a “mestiçagem” como símbolo nacional, mas negar às mulheres negras a possibilidade de reconhecimento pleno como cidadãs e trabalhadoras.

É nesse ponto que teoria e empiria se encontram. Quando escutamos as trajetórias das “mulatas profissionais”, percebemos que as suas experiências não podem ser compreendidas fora desse contexto histórico. O palco em que dançavam não era apenas espaço de espetáculo: era também herdeiro da cama colonial, da ideologia do branqueamento e do mito da democracia racial. O corpo que brilhava no Carnaval e nos shows internacionais era o mesmo corpo marcado por séculos de exploração e exclusão, simultaneamente exaltado e negado.

Assim, compreender o surgimento da “profissão mulata” — e, mais especificamente, o grupo “Mulata Exportação” — exige reconhecer que raça no Brasil sempre operou pela duplicidade: celebrar a mestiçagem como símbolo nacional e, ao mesmo tempo, negar às mulheres negras o reconhecimento como cidadãs e trabalhadoras. Essa é a genealogia que conduz, no capítulo seguinte, à análise do percurso que vai “da mucama à mulata”.

1.2 Raça, identidade negra e estratégias de resistência

No início do século XX, homens e mulheres negras no Brasil buscavam afirmar-se como sujeitos coletivos de direitos e de cultura num cenário em que a abolição não se convertera em cidadania. A fundação da “Frente Negra Brasileira”, em 1931, simboliza esse movimento: pela primeira vez, organizações negras dispersas se articularam em torno de um projeto político comum, que incluía desde escolas até iniciativas de formação cultural e militância contra a discriminação. Como sublinha Antônio Sérgio Alfredo Guimarães (2003), foi a própria ideia de “raça” que permitiu essa façanha: aquilo que no século XIX funcionara sobretudo como marcador pejorativo de inferioridade passou, já nas primeiras décadas do século XX, a ser mobilizado como signo positivo e coletivo de identidade.

Esse processo revela a plasticidade da categoria “raça” no Brasil. Se no século XIX ela sustentava o racismo científico e o projeto de branqueamento, no início do século XX foi ressignificada como instrumento político. Guimarães denomina esse movimento de “modernidade tardia negra”, expressão que procura captar o momento em que práticas antes chamadas de afro-brasileiras passam a ser reivindicadas como negras.

O termo “negro”, antes associado à escravidão e à degradação, torna-se bandeira de luta, afirmação cultural e resistência coletiva. Ainda que de forma indireta, as formulações de W.E.B. Du Bois sobre “raça histórica” ecoam nesse contexto: para Du Bois, raça é menos um dado biológico do que uma consciência construída na partilha de experiências de opressão e de luta. Essa perspectiva encontra ressonância no Brasil, onde a cultura afro-brasileira é progressivamente reivindicada como negritude e identidade política.

Kabengele Munanga (2002) contribui para compreender a permanência e as tensões em torno do conceito de raça. Para ele, embora a biologia não legitime a existência de raças humanas, a raça persiste como realidade social, categoria de dominação e exclusão. O “racialismo” tornou-se uma operação de hierarquização que pavimentou o racismo moderno, mas a categoria, paradoxalmente, também oferece

instrumentos para resistir e organizar lutas coletivas. É nesse campo de ambivalência — raça como estigma e como bandeira — que se inscrevem as trajetórias negras no Brasil.

A partir dessa lógica, torna-se impossível ignorar a centralidade das desigualdades estruturais, particularmente no mundo do trabalho. Como assinala Guimarães (2003), as distinções raciais definiram quem teria acesso a postos mais valorizados e quem permaneceria relegado a funções precárias e mal remuneradas. Para as mulheres negras, essa exclusão foi ainda mais severa: elas carregaram a dupla estigmatização de raça e gênero. A entrada no mercado de trabalho deu-se majoritariamente em ocupações de baixa remuneração, especialmente o serviço doméstico, que prolongava, sob novas formas, a função atribuída às escravizadas no período colonial.

Frente a esse contexto, muitas mulheres negras desenvolveram estratégias próprias de sobrevivência e resistência, reinventando papéis sociais e criando espaços de visibilidade. As chamadas “mulatas profissionais” são exemplo eloquente dessa dinâmica. Ao mesmo tempo que exerciam uma profissão profundamente marcada pela sexualização e pelo exotismo, encontraram nela uma via de mobilidade relativa, de afirmação artística e de transgressão simbólica. Essa ambivalência — entre subalternização e agência — mostra como o corpo negro feminino, historicamente objetificado, também se converte em palco de luta e reinvenção.

A mulher negra é chamada a encarnar o espetáculo da brasilidade — símbolo cultural e turístico da nação — mas não é reconhecida como trabalhadora legítima, nem como produtora de conhecimento. É nesse entrelugar que se situam as trajetórias das “mulatas profissionais”, que resistem transformando a precariedade em ofício e o estigma em visibilidade.

Não se trata de romantizar. A inserção das mulheres negras no mundo do trabalho, mesmo após a Constituição de 1988, continua marcada por desigualdades persistentes: salários menores, precarização, informalidade. Os avanços das políticas sociais de inclusão e das lutas dos movimentos negros e feministas abriram novos horizontes, mas a herança do racismo estrutural e do sexismo mantém-se como barreira cotidiana. Como lembra Gonzalez (1982/1984), a mulher negra é duplamente

estigmatizada — pela cor e pelo gênero — e carregada da função simbólica de “burro de carga” e “mulata sensual”, dois polos que sustentam a exploração material e sexual.

Nesse cenário, é revelador notar que a resistência negra não se limitou às frentes políticas formais, mas encontrou também no campo cultural e performático formas de afirmação. O palco, a dança e o Carnaval funcionaram como arenas de disputa: lugares de exotização e exploração, mas também espaços onde as mulheres negras inscreveram a sua presença, construíram identidades e forjaram redes de solidariedade. Assim, a luta contra a exclusão não se dá apenas nos partidos ou associações, mas também na reinvenção estética e simbólica de corpos que, embora disciplinados e estigmatizados, se recusaram a ser silenciados.

Ao longo das últimas décadas, os movimentos sociais — negros, feministas, comunitários — estilhaçaram a ilusão da democracia racial e expuseram o racismo estrutural da sociedade brasileira. Mas as trajetórias das “mulatas profissionais” acrescentam uma camada fundamental a esse processo: mostram que a resistência também pode nascer no interior daquilo que parecia apenas submissão. O estigma, nesse caso, não eliminou a agência; ao contrário, foi reapropriado como possibilidade de criação, de sustento e de visibilidade.

É nesse ponto que a discussão sobre raça no Brasil encontra a experiência concreta das mulheres negras que dançaram, viajaram, foram aplaudidas e estigmatizadas. Entre a “Frente Negra Brasileira” dos anos 1930 e as casas de espetáculo do final do século XX, desenha-se uma linha de continuidade: a luta pela dignidade e pela cidadania. A mulher negra, seja como militante, seja como artista, permaneceu no centro dessa disputa, negociando entre a violência da exclusão e a força da resistência.

1.3 Feminismo negro e interseccionalidade: enfrentando o legado colonial e os estigmas contemporâneos.

Pensar a condição das mulheres negras exige compreender como as categorias de raça, gênero e classe se entrelaçam na produção de desigualdades. É precisamente essa articulação que o conceito de “interseccionalidade” busca captar: uma abordagem que recusa leituras fragmentadas e aritméticas sobre a opressão e procura evidenciar a

forma particular como os diferentes sistemas de poder incidem de maneira combinada na vida de determinados grupos sociais (Santos, 2017). O feminismo negro, nesse sentido, oferece não apenas um marco teórico, mas também um lugar de enunciação, que permite situar as mulheres negras no centro da análise e da política.

A opressão das mulheres negras não pode ser entendida se considerarmos isoladamente o sexismo, o racismo ou o classismo. Como lembra bell hooks (1995), é a intersecção entre essas formas de dominação que sustenta uma iconografia histórica da mulher negra como “ser para o outro”, destinada a servir, seja no espaço doméstico, seja como corpo disponível à exploração sexual. Essa iconografia, construída ao longo da escravidão e perpetuada no período pós-abolição, opera como base simbólica para naturalizar a precarização de sua cidadania. Malta e Oliveira (2016) sublinham que os efeitos dessa conjugação de opressões se fazem sentir tanto na exploração econômica, que confina mulheres negras em trabalhos precarizados e desvalorizados, quanto na esfera da sexualidade, onde seus corpos são reiteradamente objetificados.

Essa marginalização histórica é expressão de uma estrutura de poder que privilegia a brancura como norma estética, política e epistêmica. Desde a travessia atlântica forçada, as mulheres negras latino-americanas enfrentaram a violência física, simbólica e moral do colonialismo, mas também engendraram práticas de resistência e sobrevivência. Como observa Lélia Gonzalez (1988), o colonialismo ibérico transplantou para as Américas uma lógica de hierarquização racial e sexual já forjada na Península, em guerras contra povos mouros e africanos. Essa matriz ideológica consolidou a posição subalterna de mulheres negras e indígenas, marcadas pela dupla desvantagem de raça e gênero.

O branqueamento surge, nesse contexto, como uma das mais poderosas estratégias coloniais e pós-coloniais. Transmitido por sistemas ideológicos e meios de comunicação, o ideal de embranquecer os corpos e apagar referências culturais negras produziu fragmentação identitária e desejo de negação da própria negritude (Gonzalez, 1988). Essa violência simbólica sofisticada se articula a um imaginário que, como analisa Homi Bhabha (2007), encontra no estereótipo sua forma mais eficaz de fixação: ao

mesmo tempo em que celebra a diferença como espetáculo, reduz o outro a uma identidade rígida, degenerada e fetichizada. O corpo negro feminino é inscrito, simultaneamente, no registro do desejo e da dominação, constituindo-se como terreno privilegiado da colonialidade.

Nesse processo, a mulher negra sofre uma animalização simbólica: é descrita ora como força bruta de trabalho (“burro de carga”), ora como corpo hipersexualizado (“mulata fogosa”), categorias que, como lembra Gonzalez (1988), sustentam a superexploração material e sexual das “amefricanas”⁵. Tal construção histórica prolongou-se no pós-abolição, quando o trabalho doméstico se tornou a principal via de inserção da mulher negra no mercado, reproduzindo em moldes assalariados as antigas funções atribuídas às escravizadas. Mesmo no século XX, a maioria das mulheres negras seguiu vinculada a ocupações precarizadas, muitas vezes recebendo apenas moradia e alimentação como pagamento, perpetuando a lógica de desvalorização de sua força de trabalho.

Esse quadro mantém ressonâncias até hoje. O “Retrato das Desigualdades de Gênero e Raça” Segundo o *Retrato das Desigualdades de Gênero e Raça* (Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada [IPEA], 2011) mostra que mulheres negras continuam a ocupar majoritariamente posições de baixa remuneração, enfrentam taxas de analfabetismo duas vezes maiores que as de mulheres brancas e têm sua infância marcada pelo trabalho doméstico precoce. Ao mesmo tempo, persistem estereótipos que associam a mulher negra à insaciabilidade sexual, uma herança direta da violência colonial, que segue presente em narrativas mediáticas e em práticas culturais, como no Carnaval. O resultado é uma hipersexualização que convive com a desqualificação intelectual, colocando as mulheres negras numa posição de exclusão tanto simbólica quanto material.

⁵ A noção de “amefricanidade”, criada por Lélia Gonzalez nos anos 1980, refere-se a um marco identitário e político que une as populações negras e indígenas da América Latina a partir da experiência comum da colonização, da escravidão e do racismo. Ao propor o termo, Gonzalez desloca a ênfase da identidade latino-americana, que privilegia a herança europeia, para uma matriz “amef리카ana”, que valoriza as contribuições culturais, linguísticas e políticas de africanos e povos originários. A categoria aponta, assim, para um pertencimento coletivo forjado na diáspora e na resistência, e busca reinscrever as mulheres negras e indígenas no centro da história e da cultura do continente.

Essa condição conecta-se ao que Chimamanda Ngozi Adichie (2019, 2016) nomeia de “perigo de uma história única”: quando a repetição incessante de uma narrativa reduz a multiplicidade de experiências possíveis, cristalizando estereótipos que passam a funcionar como verdades incontestáveis. A representação da mulher negra como corpo erótico ou como empregada doméstica não é perigosa por ser falsa em si, mas por monopolizar a imaginação social, restringindo as possibilidades de identidade e atuação dessas mulheres.

Marilena Chauí (1996) ajuda a compreender o mecanismo do preconceito que sustenta essa reprodução. Para a autora, o preconceito se apresenta como familiar e naturalizado, transmitido sem questionamento, o que o torna resistente à crítica e transformador em estigma. Suas marcas de medo, angústia, cristalização de ideias antigas e contradições internas explicam por que as mulheres negras permanecem sob a interpenetração de opressões de sexo/gênero, raça/etnia e classe (Silva, 2010). Para Chauí (1996, p. 117), o preconceito possui quatro marcas significativas. A primeira é a familiaridade, pois exige que tudo seja próximo e compreensível pra ser penetrado por nossas opiniões. Quando julgado único, está inserido no quadro de ideias e juízos preconcebidos, encarregados de dar sentido ao mundo visto, mas nunca dito ou pensado.

A segunda marca do preconceito é a dos sentimentos de medo, angústia, insegurança diante do desconhecido, que se tornam ideias e criam estereótipos que servem para julgar coisas, factos e pessoas mesmo sem conhecer. Assim, ideias preconcebidas sobre a mulher negra servem de exemplo para a construção dos estereótipos.

A terceira marca do preconceito é admirar o que não se compreende, tomando o desconhecido como sendo já conhecido e indubitável. Com isso, torna-se obstáculo ao conhecimento e à transformação, perpetuando o conservadorismo e a ignorância. Neste aspeto, entende-se as dificuldades de superação dos preconceitos contra a mulher, pois se sustentam por práticas ou ideias antigas, consideradas tradicionais, como, por exemplo, a diferença salarial entre mulheres e homens que compartilham a mesma

função no trabalho, ou se afirmar que a mulher está destinada à procriação e se negar sua sexualidade. Em síntese:

[...] o preconceito é intrinsecamente contraditório, ou seja, ama o velho e deseja o novo, confia nas aparências, mas teme que tudo o que reluz não seja ouro; teme a sexualidade, mas deseja a pornografia, afirma a igualdade entre os humanos, mas é racista e sexista. O preconceito se julga senhor de uma realidade transparente que, na verdade, é opaca e oculta medos e angústias, dúvidas e incertezas. [...].

É importante também notar como o preconceito em relação às mulheres opera através da interpenetração dos eixos sexo/gênero, raça/etnia, e classe social. Esses eixos fundamentam e constituem a base de toda organização social onde se dão as práticas de dominação, discriminação, sendo a violência uma consequência direta da imbricação entre elas. (Silva, 2010, p.564)

Conforme Kimberlé Cremschaw (2004), o encontro das identidades de gênero, raça e classe produz uma condição específica e não a soma dessas classificações. Assim, uma mulher, negra e pobre pode ser descrita em três perspectivas: gênero, raça e classe, no entanto, sua realidade não configura a soma de cada uma dessas categorias, mas o resultado de sua mistura. Ser mulher, negra e pobre é estar em uma área de desgaste onde essas três formas de opressão se encontram, o que chamamos de “interseccionalidade”.

Se uma pessoa imaginar uma interseção, ela visualizará ruas que seguem em direções diferentes – norte-sul, leste-oeste – e cruzam umas com as outras. Isso seria o que eu chamo de eixos da discriminação. Podemos pensar sobre a discriminação racial como uma rua que segue do norte para o sul. E podemos pensar sobre a discriminação de gênero como uma rua que cruza a primeira na direção leste-oeste. Esses são os sulcos profundos que podem ser observados em qualquer sociedade pelos quais o poder flui. O tráfego, os carros que trafegam na interseção, representa a discriminação ativa, as políticas contemporâneas que excluem indivíduos em função de sua raça e de seu gênero. (Kimberlé Cremschaw, 2004, p. 11).

De acordo com Angela Davis, nenhuma categoria é mais importante que outra na definição do local ocupado pela mulher negra, portanto,

É preciso compreender que classe informa a raça. Mas raça, também, informa a classe. E gênero informa a classe. Raça é a maneira como a classe é vivida. Da mesma forma que gênero é a maneira como a raça é vivida. A gente precisa refletir bastante para perceber as intersecções entre raça, classe e gênero, de forma a perceber que

entre essas categorias existem relações que são mútuas e outras que são cruzadas. Ninguém pode assumir a primazia de uma categoria sobre as outras (Davis, 1997, p. 11).

É nesse ponto que a “interseccionalidade”, formulada por Kimberlé Crenshaw (2004), torna-se indispensável. O cruzamento das ruas da discriminação racial e de gênero não é mera soma: produz uma condição específica, um lugar de desgaste onde essas opressões se reforçam mutuamente. O exemplo de Crenshaw da encruzilhada é esclarecedor: os carros que passam representam políticas e práticas que, ao não reconhecerem essa sobreposição, atropelam aqueles que ocupam a intersecção. Ser mulher, negra e pobre, portanto, não é apenas ser três vezes discriminada, mas experimentar uma opressão qualitativamente distinta. Angela Davis (1997) reforça essa leitura ao afirmar que nenhuma dessas categorias pode ser hierarquizada. Raça informa a classe; classe informa o gênero; gênero informa a raça. Cada uma dessas dimensões atravessa a outra, produzindo uma experiência de dominação particular. Essa concepção não apenas ilumina a condição das mulheres negras, mas também desafia as análises que insistem em fragmentar as lutas sociais.

No seu último artigo, intitulado “Artes feministas para alegrar becos tristes: gênero, DIY e outras cenas artísticas”, Paula Guerra (2025a) advoga que entender o que expressa ser mulher e artista implica que nos vinculemos aos movimentos feministas, num recorte decolonial e interseccional. Quando olhamos para as trajetórias de artistas que atuaram como “mulatas profissionais”, esse quadro teórico ganha contornos ainda mais concretos. A inserção no espetáculo foi, para muitas, uma estratégia de sobrevivência que oferecia maior visibilidade e ganhos relativamente melhores do que o trabalho doméstico. Contudo, essa visibilidade vinha carregada de ambiguidades: o corpo em cena era ao mesmo tempo celebrado e estigmatizado, aplaudido como símbolo nacional e lido como corpo disponível, reforçando a imagem da mulher negra como mercadoria cultural. O que poderia ser uma via de ascensão social era também um espaço de precariedade laboral, ausência de direitos e exposição constante a olhares que reduziam sua humanidade (Guerra, 2025a).

Ainda assim, essas mulheres mobilizaram esse lugar de fronteira como espaço de agência. Ao se apresentarem nos palcos do Brasil e do exterior, ressignificaram a

figura da mulata, transformando-a em profissão e identidade de trabalho. Esse movimento, embora marcado por tensões, evidencia como as mulheres negras encontraram formas de existir e resistir em meio à colonialidade do poder. O feminismo negro e a interseccionalidade, ao dialogarem com essas experiências, ajudam a compreender que não se trata apenas de histórias individuais, mas de estratégias coletivas que reinscrevem a presença negra no espaço público e cultural, enfrentando estigmas seculares e criando brechas de emancipação (Guerra, 2025b).

2. Da mucama à “mulata”: para uma genealogia de uma profissão

A mulher negra é vista pelo restante da sociedade a partir de dois tipos de qualificação “profissional”: doméstica e mulata. A profissão “mulata” é uma das mais recentes criações do sistema hegemônico no sentido especial de “mercado de trabalho” [...] produto exportação. (Gonzalez, 1979, p.18)

“Se a gente tivesse um sindicato que pudesse nos apoiar, ver o que a gente precisaria e a gente ter ali o nome mulatas e ter direito a aposentadoria para quem não pode mais trabalhar. Enfim, isso seria o reconhecimento, isso seria tudo. Porque é uma profissão, mesmo que eles falem que não é uma profissão. Nós recebíamos o salário, então é uma profissão. Eu trabalhava disto.” (*Passista 3*)

A história da mulher negra no Brasil está profundamente ligada a funções e imagens sociais construídas a partir da escravidão: há uma linha de continuidade que articula exploração laboral, sexualização e exotização. Ao mesmo tempo, tal caminho não pode ser compreendido apenas como repetição de estigmas, mas deve ser visto como um campo ambíguo, onde dominação e resistência se entrelaçam.

Desde o período colonial, a figura da mucama condensou essa tensão: ao mesmo tempo trabalhadora indispensável ao funcionamento da casa senhorial, era também alvo de exploração sexual e de representações que naturalizavam sua disponibilidade. No século XX, a invenção da “mulata” como ícone nacional retoma essa lógica, mas agora revestida de exotismo e espetáculo. A “mulata” surge, assim, como mercadoria cultural, mas também como profissão que ofereceu, para muitas mulheres negras, possibilidades de mobilidade social, reconhecimento artístico e circulação internacional.

Entre a mucama e a “mulata”, o que se observa é uma linha de continuidade marcada pela exploração do corpo feminino racializado como símbolo da nação; mas essa mesma linha é atravessada por fissuras, nas quais se inscrevem experiências de afirmação, orgulho e agência. É nesse terreno ambivalente, entre mercadoria e arte, estigma e prestígio, servidão e protagonismo, que se constrói a genealogia da “profissão mulata”, conceito que Lélia Gonzalez (1979) denuncia como criação hegemônica.

Falar em genealogia não é apenas recuar no tempo para contar uma origem. É, antes, percorrer as camadas de sentido que se acumularam nos corpos, nos gestos e nas palavras. Uma genealogia é feita de memórias que não se apagam, mas se transmitem como cicatrizes e como danças. É um modo de escavar a história e revelar que o presente está povoado de passados de dores, mas também de invenções.

No caso da “profissão mulata”, a genealogia não busca um ponto inicial fixo, mas mostra como, de geração em geração, a mulher racializada foi inscrita em papéis sociais que a reduziram a objeto, ao mesmo tempo em que ela própria reinventava esses papéis como ofício, como performance, como possibilidade de existir. Uma genealogia é, portanto, uma cartografia de contradições: mostra a continuidade da opressão, mas também a persistência da vida que não se deixa reduzir ao estigma.

A genealogia que traremos a seguir revela como a presença das mulheres negras foi sistematicamente apropriada por um imaginário social que lhes atribuiu papéis de servidão ou de exibição, reduzindo sua diversidade de experiências a categorias estigmatizadas, mas que, ao mesmo tempo, também carrega, em sua vivência concreta, histórias de reinvenção e resistência.

É nesse compasso que entra o “ziriguidum”: o balanço que resiste, a cadência que não se apaga mesmo quando o corpo é disciplinado ou mercantilizado. O “ziriguidum” é a lembrança de que, ao lado da dor, sempre houve criação; de que uma genealogia da mulata não se faz só de submissões, mas também de invenções, movimentos e reinvenções.

2.1. A invenção da profissão “mulata”

Se a vida real das mulheres negras e mestiças revela uma diversidade de trajetórias, o papel que a “mulata” ocupa no imaginário nacional tende a ser sempre o mesmo: sensual, alegre, exótica. É um lugar que reduz a pluralidade da experiência a um estereótipo fixo. Como lembra o Geledés – Instituto da Mulher Negra⁶, expressões

⁶ Geledés – Instituto da Mulher Negra é uma organização não governamental brasileira fundada em 1988, em São Paulo, por mulheres negras. Atua na defesa dos direitos humanos, com especial atenção às questões de gênero e raça, e tornou-se uma das mais importantes instituições de incidência política e

racistas não são apenas palavras: são sintomas de como a opressão e o preconceito estão entranhados na vida social. Questionar esse vocabulário é, portanto, também disputar sentidos.

O próprio termo “mulata” guarda essa ambivalência. Na sua origem, na cultura ibérica, designava o fruto do cruzamento de animais (égua e jumento), e foi apropriado no Brasil colonial para marcar pessoas de ascendência negra e branca ou pessoas de pele negra clara (Corrêa, 1996).

Com o tempo, passou a ser usado de forma corrente para falar de mulheres negras e mestiças, carregando ora conotações de orgulho, ora de inferiorização. No uso popular, mulata designou ao longo do tempo a mulher negra ou mestiça lida como sensual e exótica, convertida em símbolo nacional. Ser chamada de “mulata” podia significar ser vista como símbolo da mestiçagem e da sensualidade nacional, mas também como corpo mercadoria, disponível e descartável. A expressão “mulata tipo exportação”, popularizada a partir dos anos 1970, cristaliza essa tensão: de um lado, vitrine da identidade brasileira para o mundo; de outro, redução da mulher negra a produto cultural consumível.

A “mulata” não nasceu apenas como uma palavra ou uma categoria social, mas como uma personagem que atravessa séculos de espetáculos e celebrações. Já no carnaval carioca das primeiras décadas do século XX, a figura da passista que desfilava com graça e malícia se confundia com a imagem da “mulata”. O teatro de revista⁷ reforçou esse enredo: nos palcos do Rio de Janeiro, as bailarinas negras e mestiças passaram a ser anunciadas como atrações principais, exibindo corpo, samba e alegria.

Nos anos 1960, essa presença se expandiu para a televisão, que encontrou na “mulata” um rosto e um corpo para vender a ideia de Brasil como país festivo e sensual. Não é por acaso que os programas de auditório e os desfiles televisivos de carnaval fizeram dessa figura um emblema: a mulher que sambava era apresentada como a síntese da mestiçagem, como se o país coubesse no balanço de seus quadris. Foi Carlos

produção de conhecimento sobre feminismo negro no Brasil. O nome Geledés remete a uma sociedade secreta de mulheres iorubás, tradicionalmente associada à sabedoria e ao poder feminino.

⁷ O *teatro de revista* foi um gênero teatral popular no Brasil entre as décadas de 1920 e 1960, inspirado no “vaudeville” europeu e no “music hall” dos Estados Unidos. Combinava números musicais, esquetes humorísticos e coreografias, geralmente com forte apelo satírico e sensual.

Machado, um famoso produtor, dono de casas de show e diretor de espetáculos musicais, também conhecido como "O Rei da Noite", nos anos 1960, que começou a colocar mulatas em seus espetáculos. Elas fizeram sucesso, e a moda chegou às escolas de samba, que já tinham passistas.

Segundo Gomes (2010, p. 51), após a independência do Brasil, em 1822, passou-se a construir uma imagem do país como paraíso pautado na mistura racial de homens brancos com mulheres negras e indígenas, além das riquezas naturais. A mistura racial e sexual fundaria a identidade da nação. A figura da mulata se consolidaria no início do século XX, a partir dessa ideia de mistura, e carrega “uma marca de permissividade sexual”.

Foi somente na década de 1960 que a palavra “mulata” se popularizou. Oswaldo Sargentelli foi um importante apresentador e produtor cultural brasileiro, que se tornou reconhecido por exaltar a cultura afro-brasileira em seus espetáculos. Ele foi responsável pela criação e direção dos shows como o “Oba Oba”, nos quais destacava as habilidades de dançarinas afrodescendentes, referindo-se a elas como “as mulatas que não estão no mapa”. Tal expressão enfatizava a valorização das artistas que, segundo ele, mereciam maior reconhecimento no cenário cultural. A expressão “as mulatas que não estão no mapa” tornou-se emblemática, refletindo o esforço de Sargentelli em dar visibilidade a essas artistas⁸.

A erotização da “mulata exportação” pode a princípio parecer um enaltecimento à beleza negra e uma evidência de que no Brasil não existe racismo, uma vez que se reconhece o corpo negro feminino como dotado de beleza sensual. No entanto, o olhar com foco na sensualidade de determinadas partes do corpo feminino negro aprisiona a mulher no local de objeto, não permitindo que seja reconhecida enquanto indivíduo completo e complexo.

Quando chamam a atenção para o corpo de um jeito que convida o olhar a mutilar os corpos das mulheres negras mais uma vez, a focar somente no “bumbum”, as celebrações contemporâneas dessa parte da anatomia não

⁸ Além dos espetáculos ao vivo, tal sucesso resultou em produções fonográficas. Um exemplo disto é o LP intitulado “Oba Oba Sargentelli e as Mulatas Que Não Estão No Mapa”, lançado em 1977, que apresenta 11 faixas de samba e pagode.

subvertem com sucesso as representações machistas e racistas. (hooks, 2019, p.1639)

O imaginário da mulata sensual e permissiva foi utilizado ao longo de décadas pelo mercado do turismo para atrair visitantes ao país. A propagação da imagem do Brasil como paraíso racial ignorava a violência que se colocava às mulheres não-brancas. O Brasil, que vendia ao mundo suas praias e o seu carnaval, vendia igualmente a imagem da mulher negra e mestiça como atração nacional. As agências de turismo e os jornais estrangeiros repetiam o mesmo clichê: a “mulata” sorridente, de penas e lantejoulas, encarnava a promessa de um país tropical e acessível.

Sem dúvida, a “mulata” é uma figura que desperta o interesse, seja pela sua vasta presença ou pelo seu carácter ambíguo. Ao longo dos séculos, a mulata se tornou um dos símbolos do Brasil, representando suas características, frutos da miscigenação e das suas facetas culturais globalmente popularizadas.

Essa centralidade não era apenas simbólica, mas também laboral. Muitas mulheres negras e mestiças encontraram na dança e no carnaval uma via de sustento e de relativa mobilidade social. Tornar-se mulata profissional significava ganhar visibilidade, viajar, ser aplaudida, mas também carregar o peso de um estigma que confundia arte com vulgaridade. Entre o aplauso e a suspeita, o brilho e a precariedade, a “profissão mulata” consolidou-se como um dos paradoxos mais expressivos da cultura brasileira do século XX.

Embora muitas mulheres tenham encarado a “profissão mulata” como uma possibilidade de ascensão social e de melhor posicionamento no mercado de trabalho, a projeção feita sobre seus corpos como atrativo nacional as colocava como objeto de entretenimento, sujeito a diversas violações.

Afinal, como lembra Lélia Gonzalez (1979), a “mulata” não é apenas uma figura do imaginário, mas também uma categoria de classificação social. Ela nasce da leitura racializada e sexualizada dos corpos de mulheres negras e mestiças, transformando a cor e a origem em destino profissional: de “doméstica” no espaço privado a “mulata” no espaço público do espetáculo. Esta ambiguidade reflete a própria lógica brasileira de

mestiçagem, celebrada como harmonia nacional mas sustentada pela desigualdade racial e de gênero. A mestiçagem, assim, foi traduzida por um vocabulário que já trazia embutida a ideia de animalização e de inferioridade.

Quando se torna profissão, essa figura adquire contornos ainda mais ambíguos. Sonia Giacomini (2006) observa que a “mulata profissional” vive num campo moral tenso, oscilando entre a valorização como artista e a estigmatização como trabalhadora sexual. Não se trata apenas de uma estética: é uma estrutura social que define fronteiras rígidas entre respeitabilidade e vulgaridade, colocando as trabalhadoras do espetáculo em permanente risco de desqualificação.

A chamada “profissão mulata” não surgiu de forma espontânea, mas foi sendo inventada e consolidada no Brasil como resultado de longos processos históricos de racialização e sexualização da mulher negra. Lélia Gonzalez (1979) foi pioneira ao mostrar que, no imaginário social, a mulher negra foi enquadrada em dois tipos de qualificação “profissional”: a doméstica e a mulata. Ambas respondem a uma lógica de confinamento: seja no espaço da servidão privada, seja no espaço público do espetáculo, a mulher negra é sempre reduzida a uma função utilitária, pensada para servir e nunca para ser reconhecida como sujeito pleno de direitos.

Essa invenção percorre diferentes momentos da história brasileira. Mariza Corrêa (1996) descreve como a “mulata” aparece de modo recorrente nos discursos médicos, literários e carnavalescos, assumindo ora o lugar de ameaça à ordem moral, ora o de símbolo da mestiçagem nacional. Da “mulata das lavagens do Bonfim” à “mulata globeleza”⁹, há uma linha de continuidade que cristaliza a mulher negra como ícone cultural fixado entre exotismo e erotismo. O que se altera são as roupagens e os

⁹ A expressão “mulata das lavagens do Bonfim” remete às celebrações religiosas da Igreja de Nosso Senhor do Bonfim, em Salvador (Bahia), nas quais a figura da mulher negra, vestida de forma exuberante, passou a ser representada como símbolo da mestiçagem e da sensualidade brasileira. Já a “mulata globeleza” refere-se à personagem criada pela principal rede de televisão brasileira (Rede Globo), que durante os anos 1990 e 2000 apresentou nos intervalos de Carnaval uma mulher negra, nua ou semidespida, pintada com purpurina e dançando samba. Ambas as imagens condensam a mesma lógica de exotização e erotização da mulher negra, funcionando como ícones de uma identidade nacional construída em torno do corpo feminino racializado.

palcos: do espaço colonial e escravista ao teatro de revista, do carnaval ao turismo internacional.

bell hooks (1995) ajuda a compreender esse processo como parte de uma tradição mais ampla de redução da mulher negra a “corpo sem mente”. A profissão “mulata” é atravessada por essa lógica: celebra-se o rebolado, o sorriso, a nudez parcial, mas silencia-se a experiência subjetiva e intelectual dessas mulheres. Patricia Hill Collins (2019) amplia essa crítica ao mostrar como tais representações funcionam como “imagens de controlo”, destinadas a normatizar comportamentos e a justificar exclusões: a mulata sensual é celebrada no palco, mas deslegitimada como cidadã.

Sueli Carneiro (2005), ao formular a noção de “dispositivo de racialidade”, evidencia o carácter estrutural dessa lógica. A “profissão mulata” é parte de um arranjo social que transforma a corporeidade negra feminina em espetáculo nacional e produto de exportação, ao mesmo tempo em que nega reconhecimento jurídico, estabilidade laboral e legitimidade epistémica às mulheres que a exercem. O estigma, neste caso, não é um efeito colateral: é o próprio motor que garante a reprodução da desigualdade racial e de género.

Assim, a genealogia da profissão “mulata” é a história de uma invenção hegemônica que se consolidou como mercado de trabalho e como ícone cultural, mas que permanece atravessada por contradições. Ao mesmo tempo que abriu frestas de visibilidade e de mobilidade social para algumas mulheres, reafirmou a colonialidade do poder sobre seus corpos. Recuperar essa genealogia é, portanto, desvelar a ambivalência de uma categoria que oscilou constantemente entre glamour e estigma, reconhecimento e precariedade, festa e violência.

Ser “mulata profissional” no Brasil do século XX não era apenas ser mulher negra ou mestiça e dançar samba. Tratava-se de ocupar um lugar específico, criado socialmente, que transformava a identidade racial e de género em ocupação laboral. A “profissão mulata” significava viver da performance: dançar em desfiles, shows, casas noturnas e turnês internacionais.

Esse trabalho exigia disciplina estética (corpos enquadrados em padrões rígidos de beleza), competência artística (domínio do samba e da expressão corporal), mas também disponibilidade para encarnar uma imagem que já vinha carregada de significados sociais: a sensualidade, a malícia, a alegria associada ao Brasil. Por isso, a “mulata profissional” não era vista apenas como artista, mas também como vitrine de um país, produto cultural de exportação.

Ao mesmo tempo, essa profissionalização não veio acompanhada de reconhecimento jurídico ou cidadania laboral. O Estado brasileiro exaltava a “mulata” como símbolo da identidade nacional, mas não reconhecia as dançarinas como trabalhadoras com direitos. Ser “mulata profissional” era viver no limiar entre prestígio e precariedade: aplaudida nos palcos, mas estigmatizada no cotidiano; valorizada como espetáculo, mas invisibilizada como cidadã.

Mais do que um ofício, a profissão “mulata” era uma posição social ambivalente: para algumas, possibilitou mobilidade e circulação internacional; para outras, reforçou estigmas e limitou oportunidades. Entre o glamour e o estigma, a “mulata profissional” encarnou, de forma intensa, as contradições da sociedade brasileira sobre raça, gênero e trabalho.

2.2. Entre o palco e a história: o surgimento do “Mulata Exportação”

Foi a partir dos anos 1960 e 1970 que a categoria “mulata” ganhou uma feição institucional com o chamado “Show de Mulatas”, do qual surgiu o grupo “Mulata Exportação”, pensado para o palco e para o mercado turístico.

A beleza da mulher brasileira, símbolo de malícia, alegria, miscigenação e sensualidade, através da cultura do samba e dos shows de carnaval, virou um mais um produto de exportação nacional, disseminando lindas beldades pelo mundo. O grupo era composto por mulheres majoritariamente – mas não somente – por mulheres que se identificavam como negras e mestiças, e que se apresentavam como dançarinas de samba em shows no Brasil e no exterior, reforçando a imagem da “mulata” como um dos principais ícones da identidade cultural e turística brasileira.

O surgimento do “Mulata Exportação” está inserido em um contexto sociocultural no qual a figura da mulher negra era associada a representatividade da identidade e da cultura brasileira. Durante a ditadura militar no Brasil (1964-1985), a cultura nacional foi promovida como um espetáculo voltado para o turismo e para a exportação da imagem do Brasil como um país festivo, alegre e racialmente harmonioso. Nesse cenário, o samba e a figura da “mulata” foram amplamente utilizados para reforçar uma identidade nacional voltada ao entretenimento e à valorização do “corpo brasileiro”. As apresentações do “Mulata Exportação” exibiam as dançarinas com trajés típicos, fantasias, maiôs ornamentados, biquínis temáticos, sorrisos largos e movimentos corporais coreografados. Muitas dessas performances agradaram, em especial, aos turistas estrangeiros, o que consolidou a ideia da mulher negra brasileira como um produto de exportação.

As performances das passistas do “Mulata Exportação” eram marcadas por exhibições de samba no pé e figurinos exuberantes, e o grupo ajudou a consolidar o estereótipo da mulher negra hipersexualizada no imaginário popular. A iniciativa de empreendedorismo foi revolucionária, pois acarretou resultados positivos no que se refere as dançarinas ganharem reconhecimento mediático e visibilidade, mas, por outro, contribuiu para a perpetuação de representações racistas e sexistas da mulher negra. O nome “Mulata Exportação” também se relacionava à ideia de que o Brasil “exportava” esse tipo de espetáculo para o exterior, vendendo uma imagem de democracia racial que, na prática, não correspondia à realidade social do país. Tal narrativa dialogava diretamente com a tradição inaugurada por Gilberto Freyre, que em *Casa-grande & senzala* (2003) exaltou a mestiçagem e a convivência entre brancos, negros e indígenas como fundamento da identidade nacional. A imagem da mulata como corpo alegre, sensual e símbolo de brasilidade inscrevia-se nesse mito: celebrada como produto cultural de uma suposta harmonia racial, mas invisibilizada enquanto trabalhadora e cidadã.

Como analisa Mariza Corrêa (1996), não se trata de uma invenção isolada, mas da continuidade de uma tradição que vai da “mulata das lavagens do Bonfim” até a “mulata globeleza” dos dias atuais, mantendo inalterado o lugar da mulher negra como corpo nacionalizado e erotizado. Nos palcos internacionais, o espetáculo era recebido

como exotismo tropical. A *Passista 2* resume: “No exterior, a recepção era de forma erótica, exótica. Focando mais no corpo do que no talento.”

Com figurinos exuberantes, samba no pé e uma estética altamente erotizada, o grupo ajudou a consolidar no imaginário nacional e internacional a imagem da “mulata” como ícone da brasilidade. Essa figura não é nova, pois Mariza Corrêa (1996) lembra que a “mulata” é uma invenção histórica que atravessa discursos médicos, literários e carnavalescos, condensando o corpo da mulher negra num espaço ambíguo entre desejo e estigma. A fotografia atualiza essa genealogia, mostrando como o corpo da mulher negra é reiteradamente enquadrado como símbolo da nação mestiça e sensual.

Ao mesmo tempo, Sonia Giacomini (2006) demonstra que a “mulata profissional” é sempre atravessada por uma ambivalência: de um lado, dançarinas respeitadas pela técnica e pelo glamour do palco; de outro, mulheres estigmatizadas como prostitutas ou “mulheres fáceis”. A encenação fotográfica torna visível essa contradição: o aplauso e a precariedade convivem na mesma moldura. Nela vemos mulheres que, apesar da normatividade imposta, inscrevem sua presença, seus gestos e seus sorrisos como artistas profissionais.

Reconhecida como espetáculo, mas não como trabalhadora com direitos, a “mulata exportação” é simultaneamente valorizada e invisibilizada. A fotografia, nesse sentido, é documento da ambiguidade: uma vitrine de glamour que esconde a ausência de reconhecimento jurídico e social das mulheres que deram corpo a esse imaginário.



Figura 1. Grupo Mulatas Exportação.
 Fonte: Acervo Pessoal de Sueli Farias.



Figura 2. Show do Dengo das mulatas.
 Fonte: Acervo pessoal de Sueli Farias.

As figuras (1 e 2) apresentam um grupo de mulheres negras e mestiças, vestidas com biquínis e maiôs adornados, plumas e adereços exuberantes, em pose coletiva que

remete diretamente ao universo do espetáculo carnavalesco e das revistas musicais. À primeira vista, as imagens parecem condensar o ideal estético da “mulata exportação”: corpos disciplinados, uniformizados em padrões de magreza e sensualidade, convertidos em vitrine do exotismo brasileiro. O cenário neutro e a ausência de elementos do cotidiano reforçam a ideia de que se trata de uma encenação feita para consumo, onde o corpo feminino negro é enquadrado como mercadoria cultural.

Do ponto de vista sociológico, esta imagem revela o funcionamento daquilo que Patrícia Hill Collins (2019) chama de “imagens de controle”: representações sociais que aprisionam as mulheres negras em papéis contraditórios, simultaneamente celebradas como ícones nacionais e desqualificadas como objetos de desejo vulgar. Aqui, o corpo não aparece como individualidade, mas como tipologia: pernas longas, cinturas finas, sorrisos largos, tudo pensado para reiterar a estética do espetáculo. A *Passista 1* reforça essa tipologia quando diz que: “Ser magra era fundamental; o corpo da mulata por si só já é um corpo de cintura fina, com pouco seio, com bumbum grande, com pernas longas... não podíamos engordar, vivíamos em dieta, não havia escolha”. A *Passista 7*, também ressalta que: “Bom, primeiro, a gente tinha que saber dançar. Tinha que dançar, principalmente samba. Tinha que ter um corpo perfeito, porque a gente usava biquíni. Então, a gente tinha que estar bem, assim, o visual nosso tinha que ser do melhor. Tinha que se tratar muito bem, alimentação, tudo. Então, se cuidava demais.”

Apesar dos requisitos corporais, isso não significava tudo para o ingresso e permanência no grupo. Esse modelo estético racializado exigia manutenção, que ocorria sobretudo nos bastidores, nas horas de ensaio, vigilância mútua, dietas e autocontrole. Os ensaios funcionavam como um dispositivo disciplinador, pois assegurava que as performances corporais, correspondessem ao estereótipo da “mulata profissional”. Nas memórias das integrantes, esse enquadramento é visível. A *Passista 8*, que atualmente é cantora, relata a periodicidade dos ensaios quando afirma: “Ensaio, a gente se ensaiava duas vezes na semana, duas, às vezes três de semana, quando entrava quadros novos, tinha que ensaiar até três. De quinta até domingo era trabalho direto. Por noite, às vezes, dois, três shows.” A *Passista 9*, que além de terapeuta é produtora de eventos, reitera que “E sim, nós ensaiávamos, depende do que era fechado, às vezes era três

vezes, ou quatro, ou a semana inteira, depende do que era feito. Mas assim, tinha show todos os dias. (...) No começo, parecia que a música não ia ter fim. Mas depois, quando estava pronto, você via que a música às vezes era quatro minutos, cinco minutos ou três minutos, era rápido.” A *Passista 7*, relata as dificuldades existentes pra conciliar os treinos de dança com outras demandas do dia a dia, quando diz: “A minha [rotina] era bem difícil. Morava em Osasco, ia para noite, estudava durante o dia e continuava fazendo aulas de dança. Então, era bem corrido ali. Fazíamos os shows à noite (...). Mas mesmo assim, nós ensaiávamos bastante.” A fala evidencia como a preparação para o espetáculo era intensa e regulada, sustentando o que Sonia Giacomini (2006) descreve como o caráter ambíguo da “mulata profissional”: de um lado, trabalho artístico legitimado; de outro, fronteira com a marginalização moral.



Figura 3. Multas Exportação no palco de apresentação.
Fonte: Acervo Pessoal de Sueli Farias.

A segunda imagem apresenta cinco mulheres negras e mestiças, alinhadas sobre um palco com adereços metálicos e indumentária reluzente: biquínis ornamentados com correntes, penas e brilhos dourados. O corpo das dançarinas aparece pintado, uniformizado e transformado em espetáculo visual. Diferente da pose coletiva formal da foto anterior, aqui a encenação acentua a ideia de corpos concebidos para o consumo estético e mediático.

Sociologicamente, esta fotografia revela a conversão do corpo em superfície estética e em “objeto de consumo” (Baudrillard, 1991), mas não qualquer corpo: trata-se do corpo negro feminino tornado alegoria da brasilidade. O recurso à pintura dourada aproxima as mulheres de uma estética carnavalesca que as reifica como “estátuas vivas” — ao mesmo tempo humanas e transformadas em ícones de consumo cultural. Há uma dimensão de fetichização: o brilho metálico e a padronização anulam diferenças individuais, transformando as artistas em peças de um mesmo dispositivo visual.

Ao mesmo tempo, é importante perceber a agência inscrita nos gestos. Embora uniformizadas, cada dançarina exibe um olhar e uma postura próprios, que rompem parcialmente com a homogeneização. Nesse detalhe, ecoa a leitura de bell hooks (1995) de que, mesmo em contextos de opressão e estereotipia, as mulheres negras reinscrevem significados, recusando-se a ser apenas corpos passivos.

Assim, a imagem condensa uma contradição: enquanto palco de orgulho e visibilidade, ela também denuncia a transformação das mulheres em ícones homogêneos, exportáveis e substituíveis. É nessa ambivalência — entre brilho e anonimato, espetáculo e mercadoria — que se inscreve a experiência das “mulatas profissionais”.



Figura 4. Duas passistas com Wilson Simonal
Fonte: Acervo Pessoal de Sueli Farias.



Figura 5. Mulatas Exportação com Wilson Simonal.
Fonte: Acervo Pessoal de Sueli Farias.



Figura 6. Show das Mulatas.
Fonte: Acervo Pessoal de Sueli Farias.



Figura 7. Show caracterizado das Mulatas Exportação.
Fonte: Acervo Pessoal de Sueli Farias.



Figura 8. Viagem do grupo Mulata Exportação ao Japão
 Fonte: Acervo Pessoal de Sueli Farias.

O conjunto de imagens (figuras 4 a 8) aqui reunido evidencia a complexidade da experiência das “mulatas profissionais”. Diferente dos retratos homogêneos de glamour, estas fotografias mostram a articulação entre palco e bastidores, revelando o carácter coletivo do trabalho: a profissão mulata não era apenas performance de sensualidade, mas também um trabalho coletivo com ensaios, hierarquias e disputas internas. O corpo era central, mas estava inserido numa engrenagem maior de produção cultural.

Nas imagens de apresentações no exterior, publicadas em revistas japonesas, vê-se a transnacionalização do estereótipo descrito por Corrêa (1996): a invenção da “mulata” como corpo erotizado atravessa fronteiras e reafirma o Brasil como exportador de exotismo, bem como de corpos sempre disponíveis para serem lidos, exibidos e consumidos. Aqui, a exotização adquire contornos transnacionais, não apenas símbolo nacional, mas mercadoria exportável.

As fotos de bastidores, em quartos de hotel ou em refeições coletivas, expõem também a vulnerabilidade de mulheres cuja intimidade era devassada pelo olhar público, dimensão que Carneiro (2023) ajuda a pensar como parte do dispositivo de

racialidade, no qual o corpo negro feminino não possui fronteira entre trabalho e vida privada, transformando tudo em espetáculo e apagando a fronteira entre vida pública e intimidade.

Existem, contudo, sinais de resistência: em uma das imagens, mulheres aparecem como musicistas, tocando guitarra e percussão, gesto que rompe a redução a “corpo sem mente” de que fala hooks (1995) e reinscreve agência artística e intelectual na cena. Nesta imagem, surge um elemento de rutura: elas não estão apenas a exhibir o corpo, mas a atuar como musicistas. Esse detalhe quebra a ideia da “mulata” como corpo sem mente (hooks, 1995). Collins (2019) chama atenção justamente para esses momentos de ressignificação: quando “imagens de controle” são parcialmente subvertidas e reapropriadas como formas de afirmação.

Noutra fotografia, entretanto, a fantasia de oncinha usada por uma integrante evoca a animalização simbólica criticada por Gonzalez (1984), que denunciou como o racismo sexual brasileiro associa mulheres negras a uma suposta natureza selvagem e instintiva. O contraste entre as poses luxuosas, com plumas e brilhos, e os bastidores precários, com alojamentos simples, materializa o paradoxo vivido pelas integrantes: aplaudidas como ícones da nação, mas desprovidas de direitos trabalhistas, glamourizadas no palco e invisibilizadas na cidadania.

O contraste entre as imagens glamorosas (com plumas, brilhos, poses) e os bastidores mais precários (quartos simples, refeições improvisadas, ensaios) materializa a contradição estrutural descrita por Giacomini (2006): prestígio público e precariedade privada coexistem. As memórias das entrevistadas (como a *Passista 9* fala sobre o aplauso sem direitos) ganham aqui tradução visual. As imagens, portanto, são documentos da ambivalência estrutural que marcou a trajetória do “Mulata Exportação”: mercadoria cultural e, ao mesmo tempo, espaço de agência, orgulho e resistência.



Figura 9. Cartaz publicitário do espetáculo “Holiday in Brazil”, com os “Novos Crioulos” e o grupo “Mulatas Exportação”

Fonte: Acervo Pessoal de Sueli Farias.

O cartaz publicitário do espetáculo “Holiday in Brazil”, com os “Novos Crioulos” e o grupo “Mulatas Exportação” (Figura 9), permite explorar várias camadas do que temos trabalhado: racialização, exotização e mercado cultural.

O cartaz destaca dois blocos visuais: acima, os músicos negros em trajes brancos, alinhados, associados ao samba e ao ritmo; abaixo, as mulheres em poses sensuais, trajando maiôs justos e insinuantes, reforçando o corpo feminino como principal atrativo. A organização do cartaz não é neutra: aos homens cabe a música, o som, a percussão; às mulheres, o corpo como espetáculo visual. Esta divisão de papéis reafirma estereótipos de gênero, ao mesmo tempo em que racializa a imagem da “mulata” como mercadoria a ser exportada.

A expressão “Holiday in Brazil” opera como um convite turístico, vendendo um “Brasil exótico” a ser consumido na Europa e nos Estados Unidos. O subtítulo sublinha que se trata de um “show brasileiro de sucesso internacional”, apresentando o espetáculo como uma tradução da “brasilidade” para públicos estrangeiros. Ao mesmo tempo, a presença do termo “Novos Crioulos” e de “Mulatas Exportação” encena um exotismo racializado: a associação entre negritude, música e sensualidade feminina torna-se produto a ser consumido fora do país.

As fotografias das mulheres em trajes mínimos, recortadas e colocadas lado a lado, enfatizam o corpo como mercadoria visual. Diferente dos músicos, que aparecem em conjunto e uniformizados, as mulheres são individualizadas, cada uma posando de forma a exibir curvas e sensualidade. Isso espelha a lógica do espetáculo: enquanto os homens são produtores de som, as mulheres são apresentadas como espetáculo em si mesmas.

O cartaz destaca a circulação internacional do espetáculo, apresentando o sucesso na Europa e nos Estados Unidos como garantia de legitimidade. Este detalhe reforça a lógica colonial: o que é “validado” fora do Brasil ganha valor no próprio país. Além disso, revela como a imagem da mulata se inscreve no turismo cultural global como símbolo do Brasil tropical, alegre e sensual, mas sempre a partir de uma lente exotizante.

O nome “Mulata Exportação” também dialoga diretamente com a crítica de Lélia Gonzalez (1979), para quem a chamada “mulata profissional” é uma invenção hegemônica que transforma a corporeidade negra feminina em mercadoria cultural, celebrada como símbolo da nação, mas desprovida de direitos e reconhecimento profissional. Essa contradição é lembrada pelas próprias protagonistas, pois a *Passista 9* a ressalta que “O público nos aplaudia de pé, mas o governo nunca reconheceu nosso trabalho como profissão. Era cultura, mas não tinha direitos”. Além disso, a *Passista 3*, reitera que “Lá fora, era glamour puro. Nós éramos artistas. Mas no Brasil, muita gente só via mulheres fáceis”. A *Passista 10*, reforça essa contradição quando relata que “O show tinha de tudo: samba, afro, bumba meu boi, xaxado. Não era só biquíni e corpo. Mas o homem branco via corpo, só via corpo”.

Patricia Hill Collins (2019) lembra que os saberes das mulheres negras se forjam na experiência vivida das opressões e resistências. Ao relatar os bastidores, as viagens e os olhares lançados sobre seus corpos, as integrantes do “Mulata Exportação” não apenas narram lembranças pessoais, mas produzem conhecimento situado, oferecendo chaves críticas para compreender como gênero, raça e classe se cruzaram na cena cultural brasileira.

Sueli Carneiro (2023) ajuda a ler esse processo como parte do “dispositivo de racialidade”: a mulata é reconhecida como espetáculo — patrimônio cultural e símbolo turístico — mas não como trabalhadora com direitos. O Estado legitima sua presença na vitrine da nação, mas silencia sua cidadania. Essa lógica de reconhecimento parcial é o que transforma o aplauso em invisibilidade laboral.

A *Passista 5*, relata essa dualidade existente referente ao olhar vindo do público brasileiro e do público exterior, quando diz que “No exterior, as mulatas eram mais valorizadas do que no Brasil. Mas os homens ficavam doidos, como se estivéssemos numa vitrine”. A *Passista 3*, também evidencia tal diferença ao relatar que “Lá fora, era glamour puro. Nós éramos artistas. Mas no Brasil, muita gente só via mulheres fáceis”. Reforçamos a mesma vivência, pois, “a maioria dos homens nos via como prostitutas. Mas, no meu caso, meu marido me viu em cima do palco e disse que tinha visto um anjo. Então, havia os dois olhares: o da vulgaridade e o do encantamento”, salienta a *Passista 1*.

Assim, a genealogia do grupo “Mulata Exportação” não é apenas um capítulo na história do entretenimento, mas uma chave para compreender como se entrelaçam exotização, mercado cultural e racismo estrutural. Ao mesmo tempo em que exportava uma imagem de orgulho nacional, reproduzia fronteiras de exclusão e precariedade. As vozes das entrevistadas permitem resgatar essa contradição em primeira pessoa, abrindo espaço para pensar a “mulata profissional” não só como estereótipo, mas como sujeito de experiência e memória.

O próprio nome do grupo, “Mulata Exportação”, condensa de maneira exemplar a ambivalência que atravessa a experiência contraditória das suas integrantes. Algumas

lembram que o termo sempre lhes causou incômodo, por condensar a ideia de que seus corpos eram produtos a serem vendidos, etiquetados e exportados como mercadorias culturais. Outras, entretanto, compreenderam o nome como sinal de profissionalização: havia orgulho em associá-lo a uma “empresa”, à possibilidade de viajar, trabalhar e representar o Brasil em outros países. Para essas, o título conferia legitimidade laboral e traduzia o espetáculo como carreira.

“Não gosto desse nome. (...) Na verdade, não gosto. Mulata Exportação, não gosto. Não entra na minha cabeça essa mulata exportação. Eu acho que, eu não sei, de repente poderia até ter outro nome. Até outro nome, mas mulata exportação, não gosto, me incomoda”, diz a *Passista* 8. O desconforto traduz a percepção de que o nome cristalizava um olhar objetificante, no qual o corpo da mulher negra era transformado em produto cultural.

Também houve quem atribuísse ao nome um valor de pertencimento e de reconhecimento coletivo. Ao recordar o grupo, as dançarinas enfatizam que fazer parte do “Mulata Exportação” significava integrar algo considerado importante, bonito e memorável, uma experiência que lhes dava visibilidade e autoestima. Para muitas, a identificação como “mulata profissional” foi assumida como identidade de trabalho: viveram da dança, sustentaram famílias, circularam em palcos nacionais e internacionais. Essa perspectiva, contudo, não anulava o peso dos estigmas, já que constantemente eram confundidas com prostitutas e vistas como “mulheres fáceis”.

“Eu acho um nome bonito porque é uma empresa. Se vende um show e você é o seu trabalho e aí você vai para trabalhar. Então, para mim está tudo certo. Eu achei bonito o nome. Você trabalha no Brasil exportação porque você está para o mundo, para várias partes do mundo”, salienta a *Passista* 3. O que em uma leitura pode parecer redução a mercadoria, em outra aparece como legitimação laboral: um contrato, uma carreira, uma marca que circulava além do Brasil.

Também há quem tenha vivido o nome como afirmação de pertencimento a um coletivo respeitado: “Me sentia bem, era uma coisa que eu queria, era uma coisa que a gente fez. Era um nome importante. Era um grupo importante. Muito lindo”, afirma a

Passista 5. Nesse registro, o nome não é tanto rótulo pejorativo, mas símbolo de orgulho e memória.

A fala da *Passista 11* sintetiza essa tensão ao reivindicar o nome como identidade profissional: “Eu me sentia feliz, porque para mim era uma profissão. Eu nunca vi como uma coisa pejorativa, eu sempre vi como um trabalho. Eu era uma mulata profissional, vivia disso, trabalhava disso. (...) As pessoas achavam que a gente era mulher fácil, que a gente estava ali para se prostituir. E não era. Era o nosso trabalho, era o nosso ganha-pão.” O depoimento mostra como a categoria “mulata profissional” podia ser, ao mesmo tempo, estigma social e afirmação de dignidade laboral.

A disputa em torno do nome mostra, portanto, que ele nunca foi unívoco. Se por um lado reforçava a lógica da objetificação e do exotismo, por outro podia ser apropriado como signo de dignidade laboral, de orgulho coletivo e de afirmação profissional. É nessa ambivalência — entre incômodo e orgulho, entre estigma e reconhecimento — que se inscreve a memória do grupo e a própria experiência de ser “mulata profissional”.

Embora alvo de críticas, muitas mulheres que integraram o grupo reconheceram naquela experiência uma oportunidade rara de profissionalização e de afirmação artística. Num país em que mulheres negras historicamente tiveram acesso restrito à mobilidade social, dançar no “Mulata Exportação” significava, para algumas, conquistar visibilidade, viajar, sustentar a família e ocupar espaços dos quais tradicionalmente eram excluídas. Algumas, inclusive, transformaram essa passagem em trampolim para carreiras individuais no samba e no Carnaval, tornando-se referências reconhecidas no meio artístico, como se têm constatado em outros estudos (Bronsoms & Guerra, 2022). Mas a maior parte das integrantes continuou a carregar o peso da estigmatização. A identidade de “mulata”, ainda que celebrada no palco, impôs-se como marca ambígua: abria portas para a fama e para a circulação cultural, mas fechava outras tantas, confinando-as a papéis associados à sensualidade e ao exotismo. Entre o prestígio e a marginalização, a experiência no grupo condensou a própria contradição da chamada “mulata profissional”.

2.3. “Dengo das Mulatas”

Derivado do sucesso da experiência do “Mulata Exportação”, a casa de espetáculos “Dengo das Mulatas” nasceu como uma casa noturna idealizada e dirigida pela *Passista 9*, dançarina, coreógrafa, empresária e também fundadora do grupo “Mulata Exportação”, em São Paulo. O espaço foi pensado como vitrine cultural para o samba e para o carnaval, articulando dança, música e teatralidade num mesmo espetáculo. Mais do que um palco, o “Dengo” era um projeto artístico e empresarial ousado: transformar a performance da “mulata profissional” em atração de turismo recetivo, integrando a casa ao circuito nacional e internacional da cultura brasileira.



Figura 10. Show de samba. Brasil
Fonte: Acervo pessoal Sueli Farias.

A programação reunia bailarinas, passistas e músicos de primeira grandeza, mas também incorporava elementos tradicionais do carnaval paulistano, como a presença de mestre-sala e porta-bandeira (Figura 9) — no caso, o casal Wilson e D. Marina, reconhecido por sua excelência na dança. Essa combinação de rigor estético, tradição carnavalesca e espetáculo noturno dava ao “Dengo” uma aura singular: era simultaneamente casa de show e celebração da cultura popular.

A *Passista 9*, enquanto empresária e criadora, soube imprimir ao projeto uma dimensão visionária. Sua direção não se limitava à gestão administrativa: ela pensava cenários, figurinos, repertórios e coreografias, costurando o samba de raiz às exigências do entretenimento internacional. Com isso, o “Dengo das Mulatas” tornou-se não apenas um ponto de encontro da boémia paulistana, mas também um cartão de visitas da cultura afro-brasileira para turistas estrangeiros. A iniciativa transformou-a numa das pioneiras na profissionalização da performance de mulatas, articulando cultura popular, carnaval e turismo. O “Dengo” distinguia-se pela qualidade artística e pela ambição internacional: reunia cerca de 35 artistas — entre bailarinas, músicos e passistas — que se apresentavam não apenas em todo o Brasil, mas também em países como Itália, México, Peru, Equador e Argentina.

Sob a direção da *Passista 9*, o grupo consolidou-se como referência de profissionalismo e de projeção da cultura afro-brasileira para o mundo. Os espetáculos combinavam rigor estético e exuberância, articulando o samba com elementos do folclore e da música popular brasileira, num repertório que apresentava ao público estrangeiro a diversidade rítmica e corporal do país. Para além da gestão, Farias era também criadora: pensava cenários, repertórios e coreografias, imprimindo sua marca em cada detalhe.

O “Dengo das Mulatas” foi mais do que uma casa noturna: tornou-se símbolo de um Brasil exportado através da dança, da música e da figura da “mulata profissional”. A experiência mostrou a capacidade de mulheres negras de assumirem não apenas o papel de intérpretes, mas também de produtoras culturais e empresárias, disputando espaços de visibilidade e de poder num cenário artístico dominado por homens.



Figura 11. Passistas do Dengo das Mulatas.
Fonte: Acervo Pessoal de Sueli Farias.

Aqui vemos duas temporalidades condensadas: à esquerda, uma jovem, no auge do espetáculo, encarnando a estética da “mulata profissional” com plumas e adereços; à direita o registro mais recente, mostrando a continuidade do projeto “Dengo das Mulatas”. A legenda “Muita tradição e o show continua” sublinha a ideia de legado: o espetáculo não é apenas performance efêmera, mas um legado transmitido entre gerações.

Do ponto de vista sociológico, a imagem reforça a agência da *Passista 9* como fundadora, empresária e criadora. Ao lado da glamourização da “mulata” como corpo sensual, há também a memória de uma mulher que transformou essa experiência em projeto cultural duradouro. É um ponto em que a narrativa se desloca do estigma para a afirmação: mulheres negras não só dançaram, mas organizaram, produziram e geriram uma das casas mais emblemáticas do circuito cultural paulistano.



Figura 12. Cartaz de divulgação do espetáculo Dengo das Mulatas
Fonte: Acervo Pessoal de Sueli Farias.

Este cartaz é um documento revelador. O slogan “Se você trabalha o dia inteiro, você merece o Dengo das Mulatas no final da tarde” posiciona o espetáculo como recompensa para o trabalhador, reforçando a lógica de consumo da mulher negra como entretenimento masculino. O apelo direto ao público (“um horário especial para homens especiais”) explicita a sexualização e a mercantilização do corpo das dançarinas, apresentadas como produto cultural e também erótico.

O layout do cartaz materializa as “imagens de controlo” (Collins, 2019): as mulheres aparecem uniformizadas em poses coreografadas, sorridentes, adornadas de plumas e biquínis, reduzidas a uma tipologia visual de exotismo e sensualidade. Ao mesmo tempo, a presença massiva de corpos femininos em destaque — e a ausência de nomes individuais — revela a lógica de substituíbilidade e de anonimato.

Mas o cartaz também denuncia a força da *Passista 9* como empresária. Ao oferecer o “mais completo show brasileiro em cartaz”, ela transformou o estigma em empreendimento de grande escala, articulando samba, turismo e boémia. O “Dengo”

não era apenas uma casa noturna: era uma vitrine do Brasil mestiço e carnavalesco, vendida como “ambiente elegante, discreto e de muita classe”. Essas imagens condensam a ambivalência que vimos discutindo: por um lado, a glamourização da “mulata” como produto turístico e mercadoria erótica; por outro, a afirmação de mulheres negras como artistas e produtoras culturais. O “Dengo das Mulatas” aparece como vitrine de consumo, mas também como espaço de criação e agência. Olhar para esse material com distância crítica é perceber como o espetáculo encarnava, ao mesmo tempo, a precariedade do trabalho feminino negro e a potência de transformar estigmas em capital cultural¹⁰.

¹⁰ As informações sobre as motivações que levaram à criação do grupo Mulata Exportação e, posteriormente, da casa de espetáculos Dengo das Mulatas foram obtidas em entrevista concedida pela *Passista 9* à autora, em São Paulo, no dia 10 de maio de 2025. Nesse depoimento, a entrevistada destacou que as dificuldades enfrentadas com contratantes homens, em sua maioria, marcados por posturas machistas e autoritárias, constituíram a razão central para fundar o grupo, em 1974, e, posteriormente abrir o “Dengo das Mulatas”, em 1982. A casa funcionou por cinco anos e abrigou uma estrutura de espetáculo de grande porte: apresentações de duas horas de duração, elenco de trinta pessoas (sendo dez mulatas, quinze músicos e cinco integrantes responsáveis por figurino e produção técnica) e diversas turnês realizadas nesse período. Ainda que tais informações não estejam registradas em documentos oficiais ou na imprensa da época, o relato da *Passista 9* constitui uma fonte primária de alto valor histórico, capaz de revelar tanto os desafios estruturais vividos por mulheres negras no mercado do entretenimento quanto as estratégias de resistência e criação coletiva que marcaram a trajetória do grupo.

3. Corpo: transmutações e resistências

3.1. O corpo da "mulata profissional": entre docilidade e agência

O corpo é, como lembra Le Breton (2003), a interface por excelência entre o social e o individual, entre a natureza e a cultura, entre o psicológico e o simbólico. Nele se inscrevem as marcas do espaço social e nele se projetam as possibilidades de transformação ou de conservação do mundo (Guerra, 2017). Mas esse corpo nunca é neutro: ele é moldado por relações de poder, atravessado por discursos e capturado por representações. bell hooks (1995) já advertia que as mulheres negras foram reduzidas, ao longo da história, a “corpos sem mente”, ora hipersexualizados, ora servis, sempre marcados por estigmas que naturalizam sua subalternização.

O retrato mediático do corpo, tem poder de estabelecer conexões de identificação, em suas formas, cores, tamanhos, expressões e representações. Por isso, quando consideramos a forma como os média retratam o corpo, especialmente em relação ao peso e à imagem corporal é possível entender a relevância deste assunto como bem demonstrou Paula Guerra a propósito do universo da moda e das costureiras em Portugal e no Brasil (2023a). Na sociedade contemporânea, os meios de comunicação desempenham papel central nesse processo. A visibilidade mediática do corpo não se limita a espelhar formas ou gestos: ela produz classificações, estabelece hierarquias e reforça imaginários. Como aponta Foucault (1979), o corpo é lugar privilegiado de exercício do poder disciplinar, onde observação, normalização e exame constroem identidades e sujeições. Daí a pertinência da noção de “corpo dócil” (Foucault, 2012): corpos formatados para responder às expectativas sociais, mas que também carregam frestas de resistência.

Foucault aborda a análise do corpo no contexto mediático, sob uma complexa intersecção entre poder, representação e identidade, sendo um importante ponto de partida para a discussão de como a interpretação crítica influenciam a experiência corporal em relação às imagens mediáticas (Foucault, 1979). A representação do corpo não pode ser dissociada das lógicas culturais que a sustentam, devido a isso a importância de se compreender as interações afetivas com as imagens e como estas

moldam a percepção do corpo como refere Guerra a propósito das mulheres vocalistas de bandas de *indie rock* (Guerra, 2023b).

As falas das "mulatas profissionais" entrevistadas revelam a atualidade dessa lógica disciplinar. A *Passista 9* lembra: "Não podia ter barriga, tinha que ter cintura fina, pernas bonitas, saber se arrumar. Às vezes não tínhamos maquiador, então tivemos que aprender tudo: maquiar, arrumar cabelo, nos produzir." A normatividade estética aparece aqui como disciplina concreta: vigilância permanente do peso, treino corporal e gestão da aparência. Não se tratava apenas de "estar bonita", mas de corresponder a um modelo de "mulata profissional" com contornos muito bem definidos. A docilidade do corpo não era espontânea, mas resultado de treino e de autogestão.



Figura 13. Passista no Show de Mulatas no Canecão São Paulo
Fonte: Acervo pessoal de Lara Dee.

A *Passista 1* (figura 12) é ainda mais explícita: “Ser magra era fundamental dentro das normas. O corpo da mulata por si só já é um corpo de cintura fina, com pouco seio, com bumbum grande, com pernas longas. (...) Então, você não podia engordar, você vivia fazendo dieta, não tinha escolha.” O seu relato confirma a construção de uma tipologia corporal específica, que se tornou requisito laboral. O corpo não era apenas presença física em cena: era critério de seleção, era contrato e era também fronteira. O estigma do corpo gordo ou envelhecido funcionava como exclusão imediata, revelando a lógica produtiva que transformava mulheres em “capital corporal” disponível para exportação, uma tipologia estética altamente regulada. O mesmo acontece em outros meios artísticos e cenas culturais (Guerra, 2023).

Nesse contexto, a exigência de perfeição era não apenas estética, mas moral. Como observa a *Passista 5*: “O contratante queria, por força, mulheres muito perfeitas. E perfeição não existe. Existe beleza, mas perfeição, não.” A fala expõe o paradoxo de uma perfeição impossível, que ao mesmo tempo legitimava cobranças infinitas e mantinha as mulheres sempre em dívida. Essa impossibilidade não anulava, no entanto, momentos de reconhecimento e orgulho: “Eu me senti valorizada. Não foi só o corpo, porque corpo naquela época tinha tantos. Eu me senti valorizada no meu trabalho.” Aqui vemos o que Collins (2019) chama de “imagens de controle” sendo reapropriadas: o corpo, reduzido a mercadoria, também era ressignificado como profissão e performance, espaço de realização pessoal e coletiva.

Mariza Corrêa (1996) mostra que essa construção da “mulata” não nasceu no palco contemporâneo: trata-se de uma invenção histórica que atravessa discursos médicos, literários e carnavalescos, produzindo um corpo contraditório, simultaneamente exaltado como símbolo da nação e rebaixado como corpo vulgar. Sonia Giacomini (2006), por sua vez, demonstra que a “mulata profissional” se move permanentemente entre dois polos morais: de um lado, a dançarina respeitada; de outro, a prostituta estigmatizada. Essa ambivalência, já observada nas falas das entrevistadas, revela como o imaginário nacional organiza a profissão em torno de fronteiras morais rígidas.

A *Passista 3* recorda: “Eu me sentia muito feliz. Porque quando terminava o show e o público aplaudia de pé, aquilo era maravilhoso.” O aplauso não anulava a precariedade nem a falta de direitos, mas produzia uma experiência subjetiva de reconhecimento e satisfação pessoais. Já a *Passista 1* nota: “A maioria dos homens nos via como prostitutas. Mas, no meu caso, meu marido me viu em cima do palco e disse que tinha visto um anjo. Então, havia os dois olhares: o da vulgaridade e o do encantamento.” Essa polarização entre “anjo” e “prostituta” sintetiza o lugar ambíguo da “mulata profissional” no imaginário social: ao mesmo tempo ícone nacional e alvo de estigma, musa e objeto de suspeita moral.

Outro elemento central é a mobilidade social relativa, em especial quando comparada com a vida que as “mulatas profissionais” tinham antes de se dedicarem a este ofício, em especial em termos de renda e possibilidade de ascensão social. A *Passista 1* conta: “Eu venho da trajetória de ser empregada doméstica, dançar em um programa do Chacrinha e daí eu fui indicada para ir dançar samba. (...) Eu não sabia nada, absolutamente nada. A única vantagem que parece que eu tinha é que eu era bem bonita.” A beleza surge aqui como uma espécie de “capital corporal” (Bourdieu, 2007), porta de entrada para uma profissão marcada por hipervisibilidade. O que para algumas significou saída de um trabalho invisível (como o doméstico) representou também a entrada em outro espaço de subalternização, onde o corpo era moeda de troca.

Por fim, a circulação internacional revela de novo a espécie de lógica da vitrine. Como lembra a *Passista 5*: “No exterior, as mulatas eram mais valorizadas do que no Brasil. Mas os homens ficavam doidos, como se estivéssemos numa vitrine.” O espetáculo projetava glamour e exotismo no estrangeiro, mas reforçava no Brasil o estigma da vulgaridade. O corpo funcionava como passaporte cultural, mas também como fronteira simbólica que reiterava a desigualdade racial e de gênero.

Esses relatos mostram que a categoria de “corpo dócil” não é suficiente para compreender a experiência da “mulata profissional”. Se por um lado o corpo foi disciplinado, moldado por dietas, padrões e vigilância, por outro foi também vivido como fonte de orgulho, identidade e mobilidade. O corpo da “mulata profissional” é simultaneamente objeto de exploração e sujeito de agência, regulado e performativo,

vitrine e palco. É precisamente nessa ambivalência que se inscreve o “ziriguidum” das suas trajetórias: um movimento oscilante entre estigma e prestígio, precariedade e reconhecimento, mercadoria e arte.

A literatura feminista pós-estruturalista reforça esta perspectiva. Para Kyrölä (2016), não é possível transcender completamente as lógicas culturais de representação que moldam as vivências corporais; mas é precisamente nesse entrelaçamento de poder e cultura que se abrem espaços de negociação. Como lembra Merleau-Ponty (Silveira, 2005), o corpo é sempre forma de habitar o mundo. E, nesse sentido, nunca apenas objeto passivo, mas sujeito situado.

A visibilidade do corpo é intrinsecamente ligada a três aspetos do poder disciplinar: observação, julgamento normalizador e exame do corpo (Purdy, 2016). Através desses mecanismos, a identidade sexual é não apenas definida, mas também amarrada ao corpo, implicando que a sexualidade deve ser compreendida em relação às normas estabelecidas por discursos sociais. Assim, o corpo feminino é não apenas um objeto de observação, mas também um campo de batalha onde as normas de gênero são negociadas e reforçadas.

A disciplina estética e a moralização não podem ser lidas apenas como imposições individuais. Elas fazem parte de um dispositivo social mais amplo que historicamente delimitou o lugar da mulher negra no Brasil: entre a servidão e a exibição. Lélia Gonzalez (1982/1984) já havia apontado que a “mulata” é uma invenção hegemónica que aprisiona a mulher negra em papéis de subalternidade (mucama, doméstica, mulata), mantendo-a simultaneamente visível e desprovida de direitos. Sueli Carneiro (2023) amplia esta crítica ao demonstrar que tais estigmas são parte de um dispositivo de racialidade que opera tanto no plano material (a precarização laboral, a ausência de cidadania) quanto no epistémico (o epistemicídio que nega a mulher negra como produtora de saber).

É neste ponto que a leitura de Collins (2019) sobre as “imagens de controlo” ganha densidade política: não se tratava apenas de estereótipos culturais, mas de mecanismos de regulação social que aprisionavam essas mulheres em lugares

contraditórios, ora ícones da brasilidade, ora suspeitas de vulgaridade. O efeito político era claro: restringir a possibilidade de que fossem reconhecidas como trabalhadoras legítimas, sujeitas de direitos e cidadania. O corpo da "mulata profissional", apresentado como vitrine de orgulho nacional, era também fronteira da exclusão, marcando os limites do que podia ser visto, valorizado e protegido pelo Estado.

O que estas falas mostram é que a noção de "corpo dócil" não basta para compreender a complexidade da experiência da "mulata profissional". Se, por um lado, há normas rígidas de beleza, dietas, vigilância e exotização, por outro, o corpo também se constitui como fonte de orgulho, de mobilidade e de reconhecimento. Ele é, em simultâneo, disciplinado e performativo, objeto de exploração e sujeito de agência. É precisamente nessa tensão que reside o carácter ambíguo do corpo da "mulata profissional": nunca totalmente submisso, nunca plenamente livre.

No subcapítulo anterior, vimos como a profissionalização da "mulata" se configurou como invenção hegemônica, marcada pela ambivalência entre reconhecimento e estigma. Essa ambivalência tem no corpo o seu ponto de maior intensidade. O corpo da "mulata profissional" era, ao mesmo tempo, vitrine e fronteira: exibido como símbolo da brasilidade, mas controlado por normas rígidas de beleza, disciplina e conduta. Não se tratava apenas de dançar ou de entreter; era preciso corresponder a uma tipologia estética que, como apontam Corrêa (1996) e Giacomini (2006), reduzia a diversidade das mulheres negras a uma imagem única: a da mulata sensual, maliciosa e disponível.

Esse enquadramento, contudo, não anulava as experiências subjetivas de agência. As entrevistas mostram que, para muitas, o corpo foi também fonte de orgulho e de possibilidade. As integrantes recordam a alegria dos aplausos, a sensação de serem reconhecidas como artistas e o prestígio de viajar para fora do país. Como lembra uma delas, "lá fora, era glamour puro. Nós éramos artistas. Mas no Brasil, muita gente só via mulheres fáceis", diz a *Passista* 3. O mesmo corpo que carregava o estigma da "mulata fácil" era também o corpo que escrevia uma história de mobilidade, de profissionalização e de memória coletiva.

Assim, o corpo da “mulata profissional” não pode ser lido apenas como objeto de exploração nem tampouco como espaço de resistência pura. Ele se apresenta como território de contradições: disciplina e prazer, glamour e precariedade, estigma e orgulho. Ele é simultaneamente palco de exploração e de reconhecimento, vitrine e fronteira, mercadoria e arte. Reconhecer essa ambivalência é fundamental para compreender como a profissão se inscreveu na história social do Brasil e como continua a atravessar a memória das suas protagonistas.

É nesse vai-e-vem entre docilidade e reinvenção, entre estigma e prestígio, que se inscreve o “ziriguidum” destas trajetórias — um movimento que revela, em toda a sua complexidade, como gênero, raça e classe se cruzam na produção das desigualdades e das brechas de agência.

3.2. Acercamentos metodológicos: a pesquisadora que também dançou

Esta investigação nasce de um corpo que dançou. Um corpo negro, feminino, atravessado por deslocamentos, viagens, palcos, olhares. Um corpo que conheceu o aplauso, o desejo, o silêncio e o incômodo de ser, ao mesmo tempo, exaltado como símbolo de brasilidade e reduzido a estereótipo. Não escrevo, portanto, a partir de um lugar neutro: escrevo como quem viveu aquilo que agora analisa. Fui uma das mulheres que integrou o grupo “Mulata Exportação”, um coletivo de artistas que levaram aos palcos do Brasil e do mundo uma performance racializada, erotizada e ancorada no imaginário exótico sobre a mulher negra brasileira.

Retomar essa experiência é revisitar o passado com outros olhos — olhos que não apenas dançam, mas também escrevem. Como lembra bell hooks (1994), “a teoria nasce da experiência”, e é a partir dessa experiência que construo a minha metodologia: um modo de pensar que não separa corpo e razão, memória e teoria, emoção e análise. O meu corpo não é apenas objeto de estudo, mas sujeito epistêmico: é um corpo que dança e pensa, que articula movimento e reflexão, estética e crítica. Como autora estou atravessada por essa história, e é dessa posição que assumo o compromisso ético de escuta, de cuidado e de responsabilidade sobre cada palavra escrita. Contar a história

do “Mulata Exportação” a partir de dentro é um ato político, é disputar narrativas, é afirmar que nossos corpos têm voz, pensamento e memória.

Isso significa que não ocupo um lugar neutro, mas um lugar de fala, como define Djamila Ribeiro (2017), um espaço de existência marcado pelas minhas vivências, pelas opressões que atravessei e pelas estratégias que desenvolvi para resistir. O lugar de fala que não é sobre falar apenas em mim, mas sobre assumi a posição social a partir da qual falo, e com isso responsabilizar-me pelas análises que produzo. “Ter lugar de fala é compreender que as experiências e vivências são atravessadas por marcadores sociais que impactam diretamente na forma como nos colocamos no mundo e como o mundo nos lê (Ribeiro, 2017, p.63).

Ao ocupar o lugar de mulher negra pesquisadora que também foi artista do grupo que analiso, lanço mão de um método que reconhece que a experiência é epistemológica como afirma Audre Lorde (2009, p. 12) “nossas vivências não devem ser negadas, pois elas são fonte legítima de conhecimento”. O mesmo diz Lélia Gonzalez (1984) ao propor que o saber das mulheres negras nasce do cruzamento entre o cotidiano, a ancestralidade e a luta. Minha escuta, minha escrita e minha análise, são atravessadas por esse corpo marcado, esse corpo que dançou, que foi lido como símbolo nacional, mas que também carrega subjetividade e pensamento crítico.

Adotar o lugar de fala como eixo metodológico é também rejeitar o modelo acadêmico que espera distanciamento “objetivo” em temas que, para nós, são experiência vivida, carne, memória, identidade. Como alerta Djamila Ribeiro, o lugar de fala nos convoca a responsabilidade política não falo “por” outras mulheres negras, mas “com” elas a partir de uma posição que reconhece tanto a afinidade quanto diferenças.

Por isso, essa dissertação afirma o lugar de fala como um gesto metodológico de legitimidade e compromisso. O que escrevo aqui não vem de um lugar de superioridade intelectual, mas de escuta, de afeto e de presença. Falar do “Mulata Exportação” sendo uma das suas integrantes, é um ato de narrativa e também de denúncia, de valorização, e de reparação. Contar com a minha própria voz, uma história que tantas vezes foi contada por olhares que nos erotizaram, nos silenciaram e nos reduziram a estereótipos.

A escolha por assumir meu lugar de fala enquanto mulher negra e integrante do grupo “Mulata Exportação” está diretamente ligada ao referencial teórico que sustenta esta dissertação. Não se trata de uma escrita baseada em abstrações distantes, mas em teorias constituídas por mulheres negras que, assim como eu, escreveram a partir de suas experiências de seus corpos e de suas memórias. Djamila Ribeiro (2017) nos lembra que reconhecer lugar de fala é também reconhecer que todo conhecimento parte de uma posição e que tornar essa posição visível é um ato de responsabilidade ética e política. Essa perspectiva dialoga diretamente com Patrícia Hills Collins (2019) quando ela propõe que a produção de conhecimento das mulheres negras se ancora na experiência vivida como base legítima para construir teoria. Para a Collins a vivência das opressões interseccionais de raça, gênero e classe dá origem a epistemologias próprias que desafiam os padrões eurocêntricos e patriarcais da academia.

É nesse mesmo campo que se inscreve a contribuição de Sueli Carneiro (2011) ao denunciar o epistemicídio das mulheres negras no Brasil e reivindicar o direito à fala a produção intelectual e a reescrita das nossas histórias com a voz própria. Ao trazer também Grada Kilomba (2019) para este campo teórico, a dissertação amplia essa abordagem ao incorporar a ideia de que a escrita de mulheres negras é um ato de descolonização da linguagem, da memória e do próprio conhecimento. Kilomba (2019) nos pergunta: “Quem pode falar?” E essa pergunta ressoa fortemente nesta pesquisa onde a resposta é: Eu posso falar porque vivi, eu posso falar porque eu lembrei e eu posso falar porque eu resisti.

Leila Gonzalez (1984), por sua vez, oferece a base para compreender como essa fala está atravessada por marcas a diáspora africana, da colonialidade, da mestiçagem imposta e é da amefricanidade que surge uma forma de saber que combina com oralidade, ancestralidade, corpo e crítica. Assim essa dissertação se inscreve em uma tradição teórica que valoriza o saber enraizado na vida, no chão, na carne, e na dança. Constituído por Mulheres negras que ousaram transformar suas experiências em pensamento.

Portanto o lugar de onde falo, é também o lugar onde me reconheço, como parte de uma linhagem teórica e política. Não escrevo sozinha. Escrevo acompanhada por

aquelas que vieram antes de mim e abriram caminhos. Escrevo em diálogo com as mulheres que dançaram ao meu lado. Escrevo para que ao final a história das “Mulatas Exportação” seja contada não apenas como espetáculo, mas como narrativa viva, crítica e potente, feita por nós, sobre nós, para nós.

Podemos concluir, então, que esta pesquisa só existe da forma que se apresenta justamente porque eu sou quem sou: mulher negra, socióloga, ativista e também “mulata profissional”. Só existe porque partilho com as entrevistadas não apenas um ofício, mas também uma vida. São minhas amigas, companheiras de palco e de trajetória, com quem dividi bastidores, viagens e experiências que ainda ecoam no corpo. Esse laço de pertença confere à investigação não apenas legitimidade, mas também uma ética de proximidade: não falo sobre elas, falo com elas, e ao falar de mim, falo também de nós.

A memória, aqui, não é apenas lembrança: é método, é corpo, é política. Narrar a partir da minha trajetória como integrante do grupo é reconhecer que o que carrego não se reduz a recordações individuais, mas envolve vivências partilhadas, sentimentos acumulados e marcas que o palco deixou em nós, na beleza e na dor. A memória que me move é corporal — porque o corpo se lembra; afetiva — porque o afeto também é conhecimento; e política — porque lembrar é resistir à inviabilização.

Nos meus pés ainda ecoam os ritmos dos palcos nacionais e internacionais. No meu corpo ainda vivem os figurinos, os gestos, os olhares. No meu afeto, permanecem os silêncios, os conflitos, as alegrias e os incômodos. Esse conjunto de experiências constitui o que Collins (2019) chama de “saber situado”: um conhecimento que emerge das vivências das mulheres negras, das opressões enfrentadas e das estratégias de sobrevivência construídas. Como ela afirma, “as experiências vividas das mulheres negras são uma fonte legítima de conhecimento e resistência” (Collins, 2019, p. 274). A minha trajetória como dançarina não é um detalhe biográfico, mas um lugar de produção de saber.

A essa formulação soma-se a reflexão de Donna Haraway (1995), que recusa a ideia de uma “visão de lugar nenhum”. Todo conhecimento é parcial, corporificado e

situado. O que trago aqui é justamente esse saber localizado: a análise de quem olha o mundo a partir do corpo que dançou, e que hoje pensa e escreve sobre essa experiência. A objetividade, neste caso, não está na distância, mas na explicitação das marcas de lugar e de vivência que tornam a reflexão possível.

Grada Kilomba (2019) reforça essa perspectiva ao afirmar que, para corpos historicamente silenciados, lembrar é gesto de reapropriação: “Lembrar é um ato político”, é interromper a amnésia colonial e escrever a nossa própria história. Ao recordar turnês, bastidores e discursos que tantas vezes reproduzimos sem questionar, trago à tona não apenas fatos, mas sentidos, contradições e disputas. Lembrar, neste caso, é também reconfigurar o passado com as ferramentas críticas que hoje carrego como pesquisadora negra.

Nesse movimento, também dialogo com Sueli Carneiro (2023), que denuncia o “epistemicídio” como uma das dimensões mais profundas do racismo: a desqualificação e a invisibilização dos saberes produzidos por sujeitos negros. Ao escrever a partir do corpo que dançou e que pensa, resisto a esse processo de silenciamento e reivindico a legitimidade da nossa experiência como lugar de produção de conhecimento.

A memória afetiva não compromete a pesquisa; ao contrário, é o que a enriquece, a encorpa e a enraíza. É pelo afeto que reconheço os impactos das imagens construídas sobre nós. É pelo corpo que compreendo o que significa ser lida como símbolo de um país tropical e erotizado. É pela política da memória que insisto em contar essa história em primeira pessoa. Ao invés de fugir da subjetividade, escolho assumi-la como método, porque, para nós, mulheres negras, escrever sobre as nossas vivências é um exercício de reinvenção de nós mesmas e da nossa história coletiva. Como ensina Conceição Evaristo (2011), a “escrevivência” carrega a força motriz das mulheres negras¹¹.

¹¹ Conceição Evaristo (1946–) é uma das mais importantes escritoras, intelectuais e ativistas brasileiras contemporâneas. Mulher negra oriunda de uma família pobre em Minas Gerais, construiu uma trajetória marcada pela luta contra o racismo e o sexismo, tornando-se referência na literatura e no pensamento social do Brasil. O conceito de “escrevivência”, formulado por ela, designa uma escrita que nasce da vida concreta das mulheres negras, inscrevendo na literatura as suas memórias, dores, afetos e resistências. Trata-se de uma escrita que não é apenas estética, mas também política: ao narrar as suas próprias

3.3 Corpos racializados e *letramentos* da experiência

Apesar de revelarem trajetórias marcadas pela exclusão, pelo assédio e pela desvalorização social, muitas das entrevistadas não recorrem, em seus relatos, ao vocabulário político e conceitual consolidado pelo movimento negro ou pela produção acadêmica sobre racismo e sexismo. Termos como “racismo” ou “machismo” não aparecem em suas falas. No entanto, essa ausência não significa desconhecimento ou alienação. Pelo contrário, indica a existência de um letramento racial não formalizado, enraizado em vivências cotidianas. As protagonistas nomeiam o preconceito a partir de situações concretas, serem vistas como prostitutas, receberem menos reconhecimento que os homens, não terem acesso a direitos trabalhistas, sem traduzi-las em categorias críticas cristalizadas.

Esse quadro é reflexo do lugar social que muitas dessas mulheres ocuparam: vindas de camadas populares, com pouca ou nenhuma escolaridade formal, tiveram acesso restrito a espaços de formação intelectual ou militante onde esses conceitos circulavam. Ainda assim, a leitura que produzem de si mesmas e das condições que enfrentaram constitui um saber político situado, formulado a partir das narrativas de vida e não de teorizações abstratas. Tal como lembra a tradição do pensamento feminista negro, os conhecimentos produzidos por mulheres negras emergem também da prática de resistência, do cotidiano e das memórias compartilhadas, não apenas da academia.

A distância entre experiência e linguagem acadêmico-militante revela, portanto, uma tensão fundamental. Ao mesmo tempo em que as entrevistadas expõem de forma contundente os efeitos do racismo e do sexismo em suas vidas, fazem-no sem recorrer a categorias que, décadas mais tarde, ganharam circulação no debate público e no ativismo. Essa lacuna de letramento formal não diminui a potência das suas falas; pelo contrário, evidencia que os corpos e as experiências já eram diagnósticos políticos em si, ainda que não nomeados como tais.

histórias, as mulheres negras rompem com o silêncio imposto pelo racismo estrutural e afirmam o valor das suas experiências como fonte de conhecimento e de criação.

Mas há também um aspeto fundamental: a “mulata profissional” não se reduzia à cor da pele ou negritude. Era, também, uma performance do corpo, atravessada por signos de racialização. O caso da *Passista 7* e da *Passista 12*¹², integrantes do grupo que não eram negras, torna-se exemplar. Durante décadas, elas foram reconhecidas como “mulatas”, não pela origem racial, mas pelo modo como encarnavam os marcadores dessa figura: cabelos volumosos, corpos volutuosos, figurinos tropicais, dança sensualizada e gestos corporais que remetiam a um corpo negro sensual e a uma brasilidade latente. As *Passista 7* e *12* não “eram” mulatas de cor, mas “se faziam” mulatas no palco, respondendo às expectativas de um olhar social que racializava corpos pelo modo como se apresentavam.

Essa ambivalência revela que a categoria não era apenas identitária, mas também performática: ser “mulata profissional” podia significar ocupar um lugar racializado, mesmo sem ser negra, desde que o corpo performatizasse os códigos de erotismo, exotismo e brasilidade esperados. Esse dado mostra como a racialização, no caso do espetáculo, operava menos pela origem e mais pela inscrição simbólica do corpo, pela forma como era exibido e consumido. Ao mesmo tempo, evidencia o carácter contraditório da “profissão”: se para as mulheres negras significava lidar com o estigma da cor e da hipersexualização, para as não-negras como as *Passista 7* e *12*, significava atravessar a fronteira simbólica da racialização, assumindo-a como personagem.

A *Passista 7* é inegavelmente branca, mas, ao longo de décadas, foi reconhecida e aplaudida como “mulata profissional”. A sua fala ilumina essa contradição: “eu não me considero negra. Eu sou mulata. Porque eu acho que a negra é mais fechada, mais fechada, e a mulata não. A mulata é mais aberta, mais alegre, mais extrovertida. Então, eu me considero mulata, não me considero negra.”

Esse testemunho revela a força simbólica do termo “mulata” como categoria que ultrapassa a cor da pele e se ancora numa performance racializada. O que a *Passista 7*

¹² Passista 12 seria entrevistada para a investigação aqui apresentada em 2025. Contudo, com apenas 64 anos, a passista faleceu no dia três de maio do mesmo ano. Mais do que uma interlocutora, como autora, perdi uma grande amiga.

reivindica para si não é uma identidade negra, mas a inscrição no imaginário da “mulata” como figura erotizada, alegre, disponível e extrovertida, em contraste com a “negra”, associada, em seu discurso, a um estereótipo de fechamento e dureza. A sua autoidentificação mostra como a “profissão mulata” podia ser vivida também por mulheres brancas, desde que encarnassem no corpo e na cena os códigos de brasilidade e de exotismo racializados.

Do ponto de vista sociológico, a fala da *Passista 7* explicita o processo de racialização performática: um corpo branco que se torna “mulata” pela mediação da dança, da indumentária e do olhar do público. Mais do que uma simples confusão de termos, trata-se de um deslocamento que confirma o argumento de que a “mulata profissional” era, antes de tudo, um lugar simbólico e laboral, disponível inclusive a mulheres que não carregavam a marca fenotípica da negritude. No entanto, esse acesso não elimina a hierarquia: para as mulheres negras, a “mulata” era um estigma que reforçava a hipersexualização e a exclusão social; para a *Passista 7*, branca, a mesma categoria funcionava como personagem e profissão, sem que o peso histórico da discriminação racial recaísse sobre ela na mesma medida.

As narrativas dessas mulheres permitem, assim, observar como o racismo estrutural operava de maneira concreta antes mesmo de ser nomeado criticamente. Também evidenciam os limites de circulação social e acadêmica das categorias analíticas nos anos 1970 e 1980, período em que o grupo “Mulata Exportação” atuava. O facto de suas falas não se inscreverem num vocabulário politizado não as fragiliza; pelo contrário, reforça a necessidade de articular teoria e experiência, de modo que a academia reconheça o valor epistémico de saberes produzidos no corpo e na memória das mulheres negras — e também de reconhecer as ambiguidades quando corpos não-negros, ao performatizar a “mulata”, se tornam parte dessa engrenagem simbólica e mercadológica.

4. Trajetórias de corpo e trabalho: as experiências das mulatas profissionais

As entrevistas realizadas com as ex-integrantes do “Mulata Exportação” revelam percursos atravessados por tensões entre visibilidade e invisibilidade, reconhecimento e apagamento, glamour e precariedade. Mais do que memórias individuais, estes relatos constituem um arquivo vivo sobre a forma como raça, gênero e classe se articularam nas experiências de mulheres negras que fizeram do corpo, da dança e da performance a sua principal ferramenta de trabalho e de sobrevivência.

Este capítulo organiza-se em torno de três eixos analíticos que emergiram das falas das entrevistadas. O primeiro aborda as portas de entrada profissional, a trajetória e mobilidades das multas. É o eixo das trajetórias de vida e percursos sociais, onde será discutido como as mulheres entraram no grupo, como essas experiências reconfiguraram seus destinos, e como a mobilidade (nacional e internacional) se articulou com a promessa de glamour e a realidade de precariedade. Abrangerá tópicos importantes como: *Portas de entrada e viradas de percurso; Migração e mobilidade social e Memória do “glamour” e desilusão.*

O segundo eixo abordará o Corpo, a disciplina e as políticas do olhar. O corpo como capital cultural, estético e disciplinado, que fora atravessado pelo olhar racializado e sexualizado, mas também como lugar de resistência. Este eixo inclui as tensões entre respeitabilidade e estigma, família e moralidade, arte e objetificação. Abrangerá tópicos importantes como: *Aprendizagem artística e saberes práticos; Economia do corpo e disciplina estética; Políticas do olhar e recepção e Respeitabilidade, moralidades e família.*

O terceiro eixo discutirá sobre o Trabalho, reconhecimento e agência coletiva. Este é que abordará a dimensão política e laboral, evidenciando a luta pelo reconhecimento profissional, contra a precarização estrutural, a dualidade da solidariedade e rivalidade entre elas, a agência coletiva (formal e informal), e a forma como se nomearam e se situaram no campo racial.

4.1. Portas de entrada, trajetórias e mobilidades

As trajetórias das mulheres do *Mulata Exportação* evidenciam que o ingresso no grupo não se deveu a escolhas lineares, mas em vez disso, as circunstâncias de vida atravessadas pela precariedade social, pela exclusão racial e pelo desejo de mobilidade. Muitas dessas mulheres iniciaram a vida profissional em ocupações desvalorizadas — como o trabalho doméstico ou funções de baixa remuneração — e encontraram na dança uma possibilidade de ascensão, ainda que estivesse marcada pelo estigma. Aqui, os relatos ecoam com que Pierre Bourdieu (1998) nomeia de “destinos prováveis” para sujeitos oriundos das classes populares, onde os percursos são orientados pela restrição estrutural, mas também reconfigurados pela agência individual e coletiva. Portanto, neste primeiro eixo, será analisado como essas portas de entrada profissional, frequentemente condicionadas pela desigualdade, se transformaram em percursos de visibilidade, mobilidade e, em alguns casos, de deslocamento geográfico, sempre negociados com códigos de moralidade familiar e social que tensionavam a respeitabilidade feminina.

4.1.1 Portas de entrada e viradas de percurso

As trajetórias das entrevistadas revelam que o ingresso no grupo “Mulata Exportação” não foi fruto de escolhas lineares ou planejadas, mas de circunstâncias de vida atravessadas por precariedade social, ausência de oportunidades e, ao mesmo tempo, desejo de ascensão. Muitas iniciaram os seus percursos em ocupações desvalorizadas, como o trabalho doméstico, a venda ambulante, funções de baixo rendimento, e encontraram na dança um caminho inesperado para mobilidade e visibilidade.

Essas viradas de percurso, longe de serem apenas individuais, inscrevem-se naquilo que Pierre Bourdieu nomeia de “destinos prováveis” (Bourdieu, 1998) para sujeitos oriundos das classes populares: espaços de trabalho precarizados, mas que, no caso das mulheres negras, se cruzaram com a exotização cultural e a demanda turística pela “mulata brasileira”.

A *Passista 1* recorda que “comecei como empregada doméstica, depois fui para a televisão, dançar como bailarina no programa do Chacrinha, e só depois entrei no

universo do samba, até chegar ao grupo”. A sua fala mostra um movimento de deslocamento de ocupações consideradas servis para uma esfera de maior visibilidade mediática, mas sempre mediada por estigmas raciais e de gênero. Já a *Passista 3*, ao narrar que “trabalhei como doméstica, depois entrei no show das mulatas”, inscreve a dança como prolongamento, e não rutura, da divisão racial do trabalho: continua a ser a mulher negra a sustentar a família, mas agora através do corpo no palco.

Estas portas de entrada ilustram uma dinâmica típica da experiência das “mulatas profissionais”: a dança não surge apenas como talento ou vocação, mas como estratégia de sobrevivência num mercado de trabalho que excluía mulheres negras de funções reconhecidas e bem remuneradas. Ao mesmo tempo, o grupo funcionava como um espaço de reconfiguração: aquilo que começava como oportunidade precária podia transformar-se em carreira, permitindo viagens internacionais, reconhecimento artístico e até redes de apoio mútuo.

Assim, as viradas de percurso revelam tanto o peso da desigualdade estrutural quanto a agência destas mulheres em transformar situações de exclusão em plataformas de visibilidade. O palco, nesse sentido, aparece como encruzilhada: herança da precariedade e promessa de mobilidade, espaço de estigma e também de reinvenção.

4.1.2. Respeitabilidade, moralidades e família

Um dos pontos mais delicados das narrativas é a forma como as mulheres do “Mulata Exportação” negociaram a sua vida artística com os códigos de moralidade vigentes, dentro e fora de suas famílias. Se, no palco, eram celebradas como símbolos da “brasilidade sensual”, no espaço doméstico e comunitário enfrentavam estigmas severos. A figura da mulata, alegre, disponível, erótica, colidia com os ideais de respeitabilidade feminina, especialmente para mulheres vindas de famílias populares, muitas delas religiosas, onde o corpo feminino era associado à decência, ao recato e à honra familiar.

A *Passista 1* lembra a dureza desse julgamento social: “a maioria dos homens nos via como prostituta, que podia sair com a gente, pagar para sair com a gente. Achava que a gente não era virgem. E muitas de nós éramos virgens ainda.” A sua fala revela a desconexão entre a realidade vivida e a imagem projetada. Enquanto muitas das integrantes eram extremamente jovens e protegiam sua vida íntima, o público masculino associava automaticamente a performance da mulata à disponibilidade sexual. Este descompasso não atingia apenas as artistas no espaço público, mas também contaminava suas relações familiares.

A *Passista 10* recorda a diferença entre ser bailarina clássica e ser passista de samba: “o masculino vê as meninas dançando, as mulatas, diferente do que ele vê uma bailarina clássica. Isso é verdade. A bailarina clássica é uma bailarina. Nós não, nós éramos mulatas sambistas. Então, logicamente, a maioria olhava a gente com olhares meio assim... no sexo, sabe? Não via a gente com bons olhos.”

A comparação ilustra a hierarquia moral que estruturava o campo artístico: enquanto a bailarina branca e clássica era vista como expressão de arte e cultura elevada, a mulata sambista era lida como corpo erótico, situado num espaço liminar entre espetáculo e prostituição. A *Passista 3* retoma essa tensão, sublinhando como o trabalho era também uma forma de sobrevivência, mesmo que visto com desconfiança moral: “nós éramos muito jovens. [...] Tinha preta, tinha branca, tinha negra, tinha pequena, grande, mas todas eram muito bonitas. E todas tinham o sonho só de ganhar dinheiro, ser artista, fazer aquilo que gostava de fazer, que era estar no palco, mas queria ganhar dinheiro, porque muitas tinham que sustentar a mãe, outras sustentar os filhos. Então, era uma maneira da gente sobreviver.”

Aqui, o contraste é evidente: se, para a sociedade, as mulatas eram vistas como “mulheres fáceis”, para elas próprias o espetáculo era um ofício legítimo, que respondia a necessidades concretas de sustento familiar. O palco era simultaneamente espaço de sonho e de sobrevivência, mas as moralidades dominantes apagavam essa dimensão de trabalho, reduzindo-as a estereótipos sexuais.

A *Passista 9* também recorda o peso da origem humilde e da necessidade de sustentar a família: “sempre fomos pobres, viemos de classe... bem baixa, outras de

média, mas a maioria baixa e a gente ficava feliz de chegar onde a gente chegou e conhecer o que a gente conheceu.” A alegria de circular por novos espaços era atravessada pela consciência de que se vinha de um lugar socialmente estigmatizado. O espetáculo era, nesse sentido, uma possibilidade de romper barreiras, mas também uma experiência constantemente tensionada pelas moralidades familiares e comunitárias.

A *Passista 11* expressa de forma contundente a percepção da exploração por trás do glamour: “principalmente os homens, eles olhavam para gente, ali era um símbolo sexual. Então, hoje, a gente representava o quê? O sexo. Representava aquele homem que tinha aquela mulher feia de casa e ia ali, ia para aquele lugar ver uma mulher bonita. Então, nós éramos muito exploradas, só que éramos muito jovens. A gente não entendia isso. A gente entende isso agora, que todo aquele glamour era de mentira.”

A sua fala ressoa com a crítica feminista negra (Collins, 2019; hooks, 1995), que evidencia como os corpos das mulheres negras são historicamente situados no lugar do desejo masculino, mas sem acesso ao reconhecimento social. O que o público masculino via como entretenimento era, para elas, trabalho; mas a distância entre estas duas leituras produzia uma ferida moral duradoura.

A *Passista 4*, por sua vez, recorre à noção de “educação” para descrever a forma como enfrentava os olhares e os assédios: “assédio, então, com a educação, você coloca a pessoa no lugar dela e já está. [...] Porque estávamos de biquíni, essas coisas, era uma coisa mais provocante para a cabeça pequena dos homens, mas também tínhamos muito apoio de mulheres.”

Aqui, a moralidade aparece como campo de disputa: se, por um lado, os corpos eram lidos sob lentes sexualizadas, por outro, havia também reconhecimento e respeito, sobretudo entre mulheres do público. A moralidade, portanto, não era unívoca; era campo de negociações e estratégias.

A tensão entre respeitabilidade e estigma também atravessava as relações familiares. Muitas relataram que escondiam ou minimizavam o tipo de trabalho que faziam para evitar julgamentos de pais, vizinhos ou parentes. Outras enfatizaram que,

apesar do preconceito, o orgulho de sustentar a família prevalecia. Esse duplo movimento de esconder e afirmar reflete a ambivalência da experiência: viver sob a sombra do estigma, mas também reivindicar dignidade e agência.

Do ponto de vista sociológico, estas falas mostram como a figura da mulata condensava uma contradição estrutural: era símbolo da nação, mas manchava a respeitabilidade familiar; era vitrine da cultura, mas ameaçava a moralidade comunitária; era fonte de sustento, mas produzia vergonha e silêncio. Ao negociarem essas tensões, as integrantes do grupo reinventaram estratégias de sobrevivência moral, oscilando entre ocultar e reivindicar, entre resistir e ressignificar.

4.1.3. Migração e mobilidade social

A trajetória das integrantes do “Mulata Exportação” não se circunscreveu ao território nacional. Muitas delas migraram, primeiro em viagens artísticas, depois em percursos de vida, para diferentes partes do mundo. O espetáculo, pensado como produto de exportação, abriu portas para experiências de deslocamento que, embora inicialmente marcadas pela lógica do turismo e do exotismo, também se converteram em oportunidades concretas de mobilidade social.

A *Passista 3*, por exemplo, recorda a decisão de permanecer na Alemanha, onde hoje reside e mantém um negócio próprio. O que começou como uma temporada de apresentações transformou-se num caminho de inserção económica e estabilidade, algo difícil de alcançar no Brasil. A *Passista 4*, por sua vez, estabeleceu-se em Espanha, depois de uma trajetória marcada por dificuldades de inserção laboral em São Paulo. Outras seguiram percursos semelhantes, fixando-se em diferentes países da Europa e do Médio Oriente. Estas histórias mostram que o “Mulata Exportação” não foi apenas uma experiência artística passageira, mas um ponto de inflexão que permitiu a algumas mulheres redefinir os seus destinos.

A mobilidade, contudo, não foi igual para todas. Muitas entrevistadas relataram que o regresso ao Brasil implicava reencontrar a mesma precariedade e o mesmo estigma de antes. Fora do país, as apresentações reforçavam o imaginário do corpo

tropical e erotizado, mas isso não se traduzia automaticamente em melhores condições de trabalho. Para algumas, a migração significou acesso a novas redes e horizontes; para outras, apenas o prolongamento de uma lógica de exploração num cenário estrangeiro.

A mobilidade também deve ser lida como parte de um processo ambivalente: ao mesmo tempo em que permitia ultrapassar barreiras impostas pela origem de classe e pela cor no Brasil, implicava a reinscrição em papéis coloniais nos palcos internacionais. A mulata exportada era celebrada como emblema de brasilidade, mas raramente como artista plena. A permanência em países estrangeiros, contudo, possibilitou a construção de novas vidas, muitas vezes longe da cena artística, mas sustentadas pelas aprendizagens, redes e experiências acumuladas no período das viagens.

Assim, as narrativas de migração revelam que a mobilidade social não foi uma consequência linear do espetáculo, mas um campo de tensões. A saída do país abriu portas a novas formas de existência e de trabalho, mas também perpetuou as contradições da posição ocupada por essas mulheres: entre a celebração exótica e a exclusão estrutural. O que se moveu, junto com os corpos, foram também as fronteiras de reconhecimento e pertencimento.

4.2. Corpo, disciplina e políticas do olhar

Se o ingresso no grupo se deu por condições estruturais, a permanência também exigiu dessas mulheres um labor intensivo sobre o corpo. Por trás da imagem da “mulata espontânea e alegre”, tão reproduzida no imaginário nacional, se escondia um regime de ensaios, dietas, maquiagens e vigilância estética que transformava o corpo em capital cultural e mercadoria turística. A economia do corpo, ao mesmo tempo recurso de sobrevivência e lugar de exaustão, revela uma contradição de ser passaporte para a mobilidade e ao mesmo tempo uma prisão sob olhares racializados. Nesse sentido, as experiências das entrevistadas dialogam com o que Patrícia Hill Collins (2019) descreve como “imagens de controle”, onde as representações sociais aprisionam mulheres negras em papéis contraditórios, em que simultaneamente são celebradas como ícones nacionais, porém desqualificadas como corpos disponíveis. Este segundo eixo se dedica

a examinar, portanto, a disciplina estética, os saberes práticos e as políticas do olhar que enquadraram a performance das mulatas, revelando como o glamour e a erotização coexistiram com a dor, o assédio e a desilusão.

4.2.1 Aprendizagem artística e saberes práticos

Se para muitas o ingresso no “Mulata Exportação” foi uma virada de percurso, a permanência exigia disciplina, treino e saberes adquiridos no corpo. A dança não era improviso: era ensaio, repetição, cuidado estético e domínio técnico. Esse processo de aprendizagem mostra como, para além da imagem da “mulata espontânea e alegre” tão difundida no imaginário nacional, havia um labor invisibilizado, feito de horas de treino e de autorregulação.

A *Passista 9* lembra: “não podia ter barriga, tinha que ter cintura fina, pernas bonitas, saber arrumar-se; muitas vezes não tínhamos maquiador e tínhamos que aprender tudo: maquilhar, arrumar o cabelo, produzir-nos”. O depoimento expõe a dupla exigência: a performance artística e a autogestão estética. A “profissão mulata” implicava um corpo permanentemente disciplinado, atravessado por dietas, ginástica e vigilância mútua.

A *Passista 1* enfatiza essa normatividade: “ser magra era fundamental; o corpo da mulata por si só já é um corpo de cintura fina, com pouco seio, com bumbum grande, com pernas longas... não podíamos engordar, vivíamos em dieta, não havia escolha”. Aqui, a tipologia corporal aparece como pré-condição para o trabalho, o que confirma a ideia de que o espetáculo exigia mais do que dança: exigia a conformidade a um modelo estético racializado, exportável como vitrine da brasilidade.

Mas a aprendizagem não se reduzia a moldar corpos para o olhar externo. Havia também uma dimensão de saber coletivo. Como lembra a *Passista 10*, “uma ajudava a outra... quando uma estava pior, todas ajudavam”. A solidariedade entre companheiras era também parte do ofício, um saber prático transmitido nos bastidores. Aprendia-se a lidar com assédio, a negociar com empresários, a improvisar figurinos. Era uma pedagogia informal, que unia técnica artística e estratégias de sobrevivência.

Esse conjunto de saberes situa-se no que Patrícia Hill Collins chama de “epistemologias da experiência” (Collins, 2019): conhecimentos forjados não em manuais ou academias, mas no corpo, na prática e na memória partilhada. Para além de espetáculo, a dança era também escola — de técnica, de estética, de disciplina e de resistência.

Assim, a aprendizagem artística das “mulatas profissionais” revela a ambivalência do ofício: corpos disciplinados para caber no estereótipo, mas também corpos que acumularam saberes, redes e memórias que constituíram uma verdadeira escola de vida.

4.2.2. Economia do corpo e disciplina estética.

O corpo, para as mulheres do grupo “Mulata Exportação”, foi simultaneamente o passaporte e a prisão. Constituiu-se como instrumento de trabalho, meio de subsistência e, ao mesmo tempo, alvo de vigilância permanente. A beleza e a performance podem ser entendidas como uma forma de capital corporal, capaz de abrir portas, gerar prestígio e reconhecimento social. No entanto, esse capital estava longe de ser livre: exigia investimento constante, treino disciplinado e uma disponibilidade física e emocional quase total.

Nas entrevistas, o tema da juventude aparece de forma recorrente: era preciso ser jovem, magra, exuberante. As roupas curtas, os biquínis trabalhados, a maquilhagem pesada e o cabelo cuidadosamente arranjado não eram apenas adornos, mas parte integrante de uma estética codificada, que construía a imagem da “mulata profissional”. Como recorda uma das entrevistadas, “precisávamos dançar muito para nos sustentar” reforça a *Passista 7*, sublinhando que a energia física não era mero atributo, mas condição de sobrevivência.

Essa disciplina estética não se limitava aos ensaios e às coreografias. Incluía também o sorriso permanente, a postura corporal que transmitia alegria, o controlo da sensualidade no palco e a capacidade de projetar, diante do público, uma imagem de naturalidade. O mito de que a mulata é “naturalmente sensual” escondia, na verdade,

o árduo trabalho de repetição e treino. Como lembra Sonia Giacomini (1992), a passista e a mulata-show são figuras centrais da estética do samba, mas a sua presença é cuidadosamente moldada por expectativas disciplinares: o corpo deve ser simultaneamente livre e contido, exuberante e controlado.

Essa padronização tinha custos. O corpo precisava ser sempre jovem, sempre disposto, sempre pronto para a festa. As marcas do tempo, da maternidade ou da fadiga raramente tinham espaço. Muitas entrevistadas relatam as dores físicas, o cansaço, a necessidade de ensaiar horas a fio, mesmo quando o corpo já não respondia da mesma forma. A economia do corpo, nesse sentido, era também uma economia da exaustão.

Mas essa economia do corpo estava atravessada por violências. A *Passista 1* recorda que “a maioria dos homens nos via como prostituta, que podia sair com a gente, pagar para sair com a gente. Achava que a gente não era virgem”. A disciplina estética exigia um sorriso constante e uma disponibilidade aparente, mas, nos bastidores, o olhar social as enquadrava como corpos sexualmente acessíveis. A construção da “alegria” e da “extroversão” no palco era inseparável do peso do assédio fora dele.

A *Passista 2* sintetizou a lógica desse processo ao afirmar que, no exterior, a receção se fazia “de forma erótica, exótica. Focando mais no corpo do que no talento”. A sua fala mostra como a disciplina estética não era neutra: organizava-se em torno de uma sexualização imposta, que eclipsava o trabalho artístico. A indumentária — biquínis, penas, lantejoulas — não era apenas figurino, mas também dispositivo de erotização, que reforçava o estigma.

Essa leitura foi reforçada pela *Passista 5* que disse: “naquela época tinha tanto assédio. Tanto. Era muito difícil”. O corpo disciplinado e exuberante era também vulnerável a violências cotidianas, naturalizadas pelo público masculino. A *Passista 4* acrescenta que, diante desse assédio, a resposta era “colocar a pessoa no lugar dela com educação”. Essa estratégia de autocontrole mostra como a disciplina estética não era apenas corporal, mas também comportamental: aprender a “manter a postura” fazia parte do ofício.

Contudo, esse mesmo corpo também era fonte de orgulho e potência. Dançar nos palcos nacionais e internacionais significava ocupar um espaço de visibilidade negado em outros âmbitos da sociedade. “A raça negra é uma raça forte, uma raça que luta até hoje para ter seu lugar”, diz a *Passista 7*, sintetizando e reconhecendo o corpo como campo de resistência. Se o palco reforçava estereótipos coloniais sobre a mulher negra, também permitia a afirmação de um talento artístico e de uma presença cultural incontornável.

No equilíbrio entre orgulho e estigma, glamour e exploração, disciplina e liberdade, construiu-se uma economia afetiva particular. O aplauso do público, o reconhecimento momentâneo, funcionavam como recompensa simbólica. Mas, fora do palco, restava a precariedade, a ausência de direitos, a invisibilidade laboral.

A *Passista 11* relembra com clareza que “todo aquele glamour era de mentira”. A sua fala evidencia como a disciplina estética, construída para encantar e vender a imagem do Brasil no exterior, mascarava a exploração do corpo feminino negro. O brilho do palco não eliminava a vulnerabilidade: pelo contrário, tornava-a mais intensa, porque a performance alegre e sensual era interpretada como disponibilidade sexual.

A *Passista 10* acrescenta uma comparação contundente: “o masculino vê as meninas dançando, as mulatas, diferente do que ele vê uma bailarina clássica. A bailarina clássica é uma bailarina. Nós não, nós éramos mulatas sambistas”. Essa distinção denuncia a hierarquia racializada no campo artístico: enquanto as bailarinas brancas eram reconhecidas como artistas, as mulheres negras eram lidas prioritariamente como corpos sexuais. A disciplina estética, nesse sentido, não bastava para conquistar respeitabilidade.

Já a *Passista 8* sublinha que “o homem branco via aquilo via corpo. Não via o afro, não via”. Esta observação mostra como a dimensão cultural e afro-brasileira do samba era apagada pelo olhar exotizante que reduzia a performance a erotismo. A disciplina estética que treinava passos, gestos e sorrisos era sistematicamente atravessada por um filtro racial que invisibilizava a arte para destacar o corpo.

Assim, a economia do corpo e a disciplina estética das mulatas revelam uma contradição central. Se, por um lado, a corporeidade era mercadoria valorizada no mercado cultural e turístico, por outro, era também lócus de exploração, estigma e dor. Entre esses dois polos, as entrevistadas elaboraram estratégias de sobrevivência, de afirmação e até de reinvenção. Nesse processo, os seus corpos não foram apenas vitrines exóticas, mas também lugares de memória, de luta e de resistência.

4.2.3. Letramento racial e nomeação

As falas das entrevistadas revelam a complexidade do vocabulário racial no Brasil, onde termos como “mulata”, “morena” e “negra” coexistem de maneira ambivalente. Esse jogo de nomeações não é um detalhe semântico, mas uma forma de ler como o racismo estrutural atravessa a linguagem e os modos de identificação.

A *Passista 5* sintetiza essa ambiguidade ao afirmar: “para mim, ou me chamar de negra, ou me chamar de mulata, ou me chamar... para mim, é tudo a mesma coisa”. A sua fala mostra como “mulata” aparece muitas vezes como eufemismo, um termo socialmente aceito para suavizar a designação “negra”. Essa substituição linguística funciona como um mecanismo de distinção racial no imaginário brasileiro, revelando tanto a persistência da hierarquia da cor quanto a naturalização de termos criados para não nomear diretamente a negritude.

Já a *Passista 2*, assume outra posição, dizendo de forma direta: “nossa raça, minha raça, é raça negra”. Nesse contraste, vê-se como a autoidentificação pode operar em registros distintos: enquanto algumas entrevistadas aceitavam a categoria “mulata” como parte da sua trajetória artística, outras a recusavam, afirmando a identidade negra como centralidade de pertença e de luta.

A *Passista 7*, por sua vez, traz uma dimensão ainda mais capciosa: “eu não me considero negra. Eu sou mulata. Porque eu acho que a negra é mais fechada, mais fechada, e a mulata não. A mulata é mais aberta, mais alegre, mais extrovertida”. A *Passista 7*, branca, performatizou durante décadas o papel de mulata, e a sua fala explicita a racialização cultural do corpo — o fato de que ser “mulata” não se restringia

à cor da pele, mas era também uma performance de corpo, de cabelo, de dança. A sua recusa em se considerar negra, ao mesmo tempo em que reivindica a categoria de “mulata”, revela a operação simbólica pela qual o termo se desprende parcialmente da pertença racial biológica, tornando-se um papel social marcado pelo exotismo e pela erotização.

Este conjunto de narrativas mostra que as categorias raciais não eram apenas recebidas passivamente, mas negociadas. As entrevistadas, mesmo sem recorrerem aos termos que hoje circulam no debate académico ou militante — como “racismo estrutural” ou “interseccionalidade” —, elaboraram diagnósticos políticos a partir da sua experiência. Nomear-se “mulata”, “morena” ou “negra” era, em si, um ato de posicionamento dentro de um campo social racializado.

Do ponto de vista sociológico, essa disputa em torno da nomeação ecoa debates clássicos sobre linguagem como instrumento de poder: quem nomeia define fronteiras, impõe categorias e condiciona percepções sociais. No caso do Brasil, a multiplicidade de termos de cor funciona como mecanismo de ambiguidade — ora negando a desigualdade racial através da mestiçagem celebrada, ora reforçando hierarquias subtis entre tonalidades e classificações. Assim, ao mesmo tempo que as mulheres entrevistadas reivindicavam dignidade através da performance “mulata”, também revelavam as contradições de um país que transforma diferenças raciais em espetáculo, mas evita reconhecer a negritude como sujeito político pleno.

4.2.4. Políticas do olhar e receção

As narrativas das entrevistadas revelam que o palco nunca foi apenas espaço de exibição artística, mas também arena de disputa de significados. O olhar dirigido a elas não era inocente: era moldado por expectativas históricas e coloniais sobre a mulher negra. A *Passista 2* observa que, sobretudo no exterior, “o foco estava no corpo e não no talento”, sugerindo que a receção internacional reiterava uma leitura exotizante da brasilidade.

A *Passista 1*, por sua vez, lembra que eram frequentemente confundidas com prostitutas, como se a presença de mulheres negras em trajes curtos implicasse disponibilidade sexual. Essas experiências demonstram que o corpo da mulata circulava sob uma dupla lógica: vitrine da nação — projetada como símbolo de alegria tropical — e, simultaneamente, objeto de consumo masculino.

Essa ambiguidade evidencia o que se pode chamar de uma política do olhar: uma estrutura de percepção marcada por hierarquias raciais e de gênero, em que as mulheres negras eram vistas menos como artistas e mais como corpos. A *Passista 8* sintetiza essa dinâmica ao afirmar que “o homem branco via corpo, não via o afro”. O samba, enquanto expressão cultural afro-brasileira, era assim traduzido em exotismo erótico, apagando a dimensão histórica e política da prática.

Mais do que reforçar estereótipos, essa política do olhar operava como dispositivo de regulação: determinava de que modo as mulatas podiam ser reconhecidas e valorizadas. A visibilidade era concedida, mas sempre dentro dos limites da exotização. Ser aplaudida não significava ser reconhecida como trabalhadora da cultura, mas como espetáculo disponível para o consumo. O olhar estrangeiro, em particular, cristalizava a ideia da mulher brasileira como corpo tropicalizado, sorridente e erotizado, perpetuando o mito de uma nação mestiça e sem racismo.

Ao mesmo tempo, as entrevistadas revelam estratégias para negociar esses olhares. Algumas, como a *Passista 3*, insistem em reivindicar a dança como arte, aproximando o biquíni de palco ao uso banal nas praias. Outras, como a *Passista 4*, recorriam à postura e à “educação” como forma de se proteger contra a objetificação. Essas táticas mostram que, embora submetidas a olhares coloniais, as dançarinas não eram passivas: disputavam, a seu modo, o significado daquilo que apresentavam em cena.

Assim, as políticas do olhar não devem ser entendidas apenas como imposição externa, mas também como campo de negociação. É nesse entrelaçamento de exotização e agência que se situam as memórias das protagonistas, revelando tanto a violência simbólica do olhar racializado quanto as formas sutis de resistência que lhes

permitiram afirmar-se como mais do que corpos disponíveis, como mulheres, artistas e trabalhadoras da cultura.

4.2.5. Memória do *glamour* e desilusão

As recordações das ex-integrantes do “Mulata Exportação” são atravessadas por uma ambiguidade marcante: de um lado, o brilho, os aplausos e as viagens internacionais; de outro, a precariedade, a exploração e o sentimento de que todo aquele “glamour” era transitório, quase ilusório. As memórias do palco são, portanto, simultaneamente fonte de orgulho e de dor, configurando um campo ambivalente onde convivem reconhecimento e ressentimento. A *Passista 3* sintetiza essa dualidade: “lá fora, era glamour puro. Nós éramos artistas. Mas no Brasil, muita gente só via mulheres fáceis.”

A distinção entre o olhar estrangeiro e o olhar nacional evidencia como o glamour tinha uma dimensão geográfica e racializada. No exterior, as apresentações eram recebidas como espetáculo artístico e cultural; no Brasil, eram interpretadas sobretudo como sinal de disponibilidade sexual. A experiência do glamour, portanto, não se separa do estigma: ambas eram duas faces da mesma moeda.

A *Passista 11*, ao revisitar a sua trajetória, recorda o desencanto com clareza: “principalmente os homens, eles olhavam para gente, ali era um símbolo sexual. [...] Nós éramos muito exploradas, só que éramos muito jovens. A gente não entendia isso. A gente entende isso agora, que todo aquele glamour era de mentira.”

O “glamour de mentira” aparece como categoria nativa que dá conta da distância entre a imagem pública e a realidade vivida. O brilho do palco mascarava as condições de exploração, a ausência de direitos e o peso do assédio. O que parecia glória era, em parte, ilusão — um verniz que escondia desigualdades estruturais.

A *Passista 8* também reforça o carácter efêmero dessa visibilidade: “não foram reconhecidas, não. Nunca foram. Porque tudo que passou foi momento. Foram momentos. [...] Tem muitas mulatas que até hoje não se arrumaram na vida. Não se

arrumaram, estão aí. Já estão de uma certa idade, não são mais jovens. Trabalharam, levaram a vida, só pensaram no momento. Não teve recompensa nenhuma.”

Aqui, o glamour aparece como experiência momentânea, que não se converteu em capital duradouro. Passadas décadas, muitas não alcançaram estabilidade económica ou reconhecimento institucional, e a memória do brilho é acompanhada pelo ressentimento da falta de recompensa social. A *Passista 5* expressa essa mesma dor pela ausência de reconhecimento e de legado: “eu trabalhei tanto e não tive retorno de nada. Trabalhei, trabalhei, trabalhei, viajamos tanto, tanto, tanto o Brasil todo. Mas se você vai ver, a gente não tem nada que prove que a gente fez. [...] Nós fazemos parte da cultura brasileira. Mas a gente foi importante, mas eles não deram importância a nós.”

A fala da *Passista 5* toca num ponto central: a invisibilidade documental e histórica. Apesar de terem representado o Brasil em palcos nacionais e internacionais, muitas ex-integrantes não possuem registros formais da sua carreira, o que reforça o carácter fantasmático desse glamour, visível enquanto durou o espetáculo, mas apagado da memória oficial da cultura brasileira.

Esse contraste entre a memória do brilho e a realidade da precariedade pode ser lido como um recurso que gera prestígio e reconhecimento, mas que não se converte necessariamente em capital económico ou social estável. O glamour funcionava como capital simbólico de curta duração, valorizava as mulheres enquanto estavam em cena, mas evaporava rapidamente fora do palco, deixando poucas marcas duradouras nas suas trajetórias de vida.

Do ponto de vista do feminismo negro, essa lógica de desilusão tem raízes no racismo estrutural. bell hooks (1995) lembra que, para as mulheres negras, a visibilidade raramente se traduz em poder: ser vista não significa ser reconhecida. A experiência das mulatas confirma essa tese: ao mesmo tempo em que eram expostas como símbolos da brasilidade, permaneciam desprovidas de cidadania laboral e de respeito social.

Sueli Carneiro (2005) ajuda-nos a compreender este processo como parte do “epistemicídio” e da invisibilização estrutural. O espetáculo das mulatas foi exaltado como ícone turístico e cultural, mas o trabalho das mulheres negras que lhe deram corpo

foi apagado como profissão, reduzido a exotismo efêmero. Assim, as memórias das entrevistadas não são apenas relatos nostálgicos de juventude, mas diagnósticos críticos sobre o funcionamento das desigualdades raciais e de gênero no Brasil. O “glamour” é lembrado com afeto e orgulho, mas também como decepção, revelando o caráter contraditório de uma experiência que ofereceu viagens, aplausos e reconhecimento momentâneo, mas não garantiu direitos, legado ou segurança no presente.

4.3 Trabalho, reconhecimento e agência coletiva

Por detrás do brilho dos palcos, as memórias das entrevistadas confluem numa denúncia partilhada: a ausência de reconhecimento da profissão. O ofício de “mulata”, embora central para a construção da brasilidade exportável, não ultrapassou o limiar da informalidade, onde permaneceram sem os direitos trabalhistas ou legitimidade institucional. Tal precarização confirma o que Sueli Carneiro (2023) denomina de “dispositivo de racialidade”: a exaltação estética do corpo negro acompanhada da negação da sua cidadania. Neste terceiro e último eixo, analisa-se as condições laborais, os rendimentos, a invisibilidade profissional e as formas como estas mulheres construíram redes de apoio, lidaram com rivalidades e cuidado mútuo. Ao mesmo tempo, emergem práticas de agência coletiva e reivindicação, desde as tentativas de criar sindicatos até as solidariedades cotidianas que funcionavam como estratégias de resistência. A análise encerra-se com a noção de intersecções situadas, que evidenciam como raça, gênero, classe e origem se entrecruzaram nas suas vidas, produzindo vulnerabilidades singulares, mas também formas criativas de luta e reinvenção.

4.3.1. Trabalho, rendimento e informalidade

Se havia glamour nos palcos, nas viagens internacionais e no aplauso do público, havia também uma realidade dura que atravessava o quotidiano profissional das integrantes do “Mulata Exportação”: a informalidade e a precariedade. As entrevistadas relatam que, apesar de receberem cachês, não havia contratos formais que garantissem direitos trabalhistas, previdência ou segurança social. A *Passista 1* recorda que “nunca conseguimos aprovar uma política pública nesse sentido, de que a mulata passista

tivesse profissão”, e a *Passista 3* acrescenta que, mesmo trabalhando durante anos, “não tínhamos carteira assinada, porque não havia reconhecimento oficial”. O resultado foi uma geração de artistas que, após anos de dedicação intensa, se viu sem aposentadoria, sem registros oficiais de carreira e sem garantias mínimas para a velhice.

A informalidade, contudo, não se explicava apenas pela desorganização do setor, mas por uma lógica mais ampla: o lugar reservado às mulheres negras no mundo do trabalho. Se, para muitas, o grupo significou uma saída de ofícios invisibilizados, como o trabalho doméstico, também significou entrar em outro espaço de subalternização, onde o corpo era moeda de troca e a ausência de direitos era naturalizada. O ofício de “mulata” era visto como espetáculo, mas não como trabalho. Como lembra a *Passista 6* “a carteira de quem trabalhou lá não era escrito mulata”, evidenciando a recusa em legitimar esta atividade como profissão.

A experiência do “Mulata Exportação” evidencia, assim, um paradoxo: enquanto eram apresentadas como símbolos nacionais e exportadas como cartão de visita do Brasil, as mulheres não eram reconhecidas como trabalhadoras da cultura. A performance, que demandava disciplina estética, horas de ensaio e resistência física, era enquadrada como diversão ou entretenimento, o que permitia justificar salários desiguais e a falta de regulamentação. A economia do corpo sustentava um mercado lucrativo, mas as artistas eram deixadas à margem da cidadania laboral.

Ainda assim, as memórias trazem à tona também gestos de resistência. Muitas mulheres se apoiavam mutuamente para superar dificuldades financeiras — como relatou a *Passista 10* que lembra que “uma ajudava a outra quando via que estava numa situação pior”. Essa solidariedade interna funcionava como mecanismo de sobrevivência face à negligência institucional. Outras buscaram reinventar-se em novas profissões, empreendendo em áreas como estética, comércio ou pequenos negócios.

O tema do rendimento, portanto, não se reduz a uma questão econômica, mas atravessa dimensões políticas e simbólicas. O não reconhecimento profissional reforça o estigma que associa a figura da mulata à prostituição e à frivolidade, negando-lhe status de trabalhadora. Ao mesmo tempo, a luta pela formalização da “profissão mulata”, mencionada por várias entrevistadas, revela a consciência de que se tratava de

um ofício legítimo, que exigia talento, disciplina e dedicação. O que estava em jogo não era apenas salário, mas dignidade, memória e futuro.

4.3.2. Precarização, invisibilidade e ausência de reconhecimento profissional

As narrativas das entrevistadas revelam, de forma contundente, que a profissão de “mulata exportação” nunca foi reconhecida formalmente, apesar da sua importância cultural e simbólica. O trabalho, embora central para a representação do Brasil no exterior, foi sempre tratado como efêmero, como espetáculo de consumo, sem direitos laborais ou reconhecimento institucional. Este hiato entre prestígio público e ausência de garantias privadas atravessa todas as trajetórias, deixando marcas profundas de precariedade e desvalorização.

A ausência de reconhecimento institucional aparece em falas como a da *Passista 1* que lamenta nunca ter havido políticas públicas que conferissem estatuto profissional às passistas e mulatas. A sua denúncia é clara: não havia previdência, não havia segurança social, não havia qualquer previsão para o futuro, apesar de anos de dedicação aos palcos. Situação semelhante foi recordada pela *Passista 6* ao mencionar que, mesmo nos raros casos em que havia carteira de trabalho assinada em casas de espetáculo, a categoria “mulata” não figurava como profissão. Esse vazio burocrático traduz a lógica estrutural do racismo: celebrar a performance, negar a cidadania.

A precariedade laboral também se manifesta nas dificuldades relatadas pela *Passista 3*, que lembra que, embora recebessem salário, nunca tiveram direito a aposentadoria. A profissão era invisível na legislação, e, por consequência, o trabalho de uma vida não se converteu em segurança material. A *Passista 5* reforça essa experiência ao relatar que, após inúmeras viagens e espetáculos, não restou qualquer prova formal do trabalho desempenhado, denunciando um apagamento institucional que contrasta com a relevância cultural que o grupo teve no Brasil e fora dele.

A *Passista 4* recorda o esforço para conseguir uma carteira de artista, revelando como o reconhecimento era uma luta constante, quase sempre perdida. O mesmo tom de frustração ecoa nas palavras da *Passista 9*, que considera injusto o facto de, passadas

décadas, a profissão ainda não ser reconhecida, deixando como herança o peso de uma luta incompleta. A invisibilidade estende-se, portanto, para além das trajetórias individuais: é também um apagamento coletivo, que afeta a memória da própria cultura popular brasileira.

Contudo, as entrevistadas não deixam de enfatizar a dimensão de resistência e agência. A *Passista 9*, por exemplo, reconhece que houve tentativas de organizar um sindicato ou associação profissional, embora sem sucesso. A sua fala aponta para uma consciência política acerca da necessidade de institucionalizar a profissão, de romper com a lógica de exploração e de assegurar direitos às futuras gerações. Essa consciência, mesmo que tardia, revela que a luta das mulatas não se restringiu ao palco: foi também uma luta por dignidade e reconhecimento.

A análise dessas falas permite identificar o que Sônia Giacomini (2006) descreve como um “trabalho racializado”: um ofício onde o corpo mestiço é, simultaneamente, valorizado e subalternizado. Por um lado, a mulata é celebrada como ícone da mestiçagem e da brasilidade; por outro, o seu trabalho permanece fora da esfera do reconhecimento profissional. Essa contradição é o que Sueli Carneiro denomina de “dispositivo de racialidade”: a exaltação estética que se converte em invisibilidade social. Ao mesmo tempo, como lembra Collins (2019), o conhecimento produzido por estas mulheres, através das suas memórias e narrativas, é em si uma denúncia política — um saber situado que evidencia como a precarização não foi acidente, mas estrutura.

Assim, este bloco mostra que o brilho dos palcos escondia uma realidade dura: mulheres negras, jovens e pobres, que deram corpo e alma a uma das mais emblemáticas expressões da cultura brasileira, mas que permaneceram à margem do reconhecimento social e laboral. A precarização e a invisibilidade, contudo, não anulam o legado: pelo contrário, reforçam a urgência de reescrever essa história a partir da voz das próprias protagonistas, para que a “profissão mulata” seja reconhecida como parte da memória e da cultura do Brasil.

4.3.3. Redes de apoio, rivalidade e cuidado

Se a informalidade do trabalho colocava as mulatas numa situação de vulnerabilidade, eram as redes entre elas que frequentemente funcionavam como mecanismos de sobrevivência e resistência. Diversas entrevistadas recordam a importância da ajuda mútua: a *Passista 10* enfatizou que “uma ajudava a outra quando via que estava numa situação pior”, evocando uma ética de cuidado que se sobrepunha às dificuldades económicas e às exigências do espetáculo. Essa solidariedade não era apenas prática, mas também afetiva: partilhar figurinos, dividir cachês, apoiar-se em momentos de assédio ou doença fazia parte de uma sociabilidade tecida nos bastidores.

Contudo, esse laço de cuidado coexistia com tensões e rivalidades. Como em qualquer espaço competitivo, a disputa por destaque nos palcos, pelas melhores oportunidades de viagem ou pela visibilidade junto a produtores e empresários gerava conflitos internos. O corpo, que era a principal ferramenta de trabalho, tornava-se também um marcador de diferenciação: juventude, beleza e sensualidade eram critérios que determinavam quem teria mais espaço no centro do palco ou nas apresentações internacionais. Assim, a amizade e a rivalidade eram duas faces de uma mesma moeda, compondo uma rede complexa de relações que revelava tanto o cuidado coletivo quanto as pressões impostas pela lógica do espetáculo.

Essas redes também se estendiam para além do palco. Muitas mulheres encontraram entre as colegas vínculos de amizade duradouros, que se mantêm até hoje, funcionando como um legado invisível do grupo. Ao mesmo tempo, as rivalidades não podem ser entendidas apenas como conflitos pessoais: eram também produtos de um sistema que valorizava algumas e descartava outras, reproduzindo hierarquias raciais, etárias e corporais. Nesse sentido, a rivalidade era menos uma falha individual e mais um efeito da lógica de mercado em que estavam inseridas.

Assim, a experiência do “Mulata Exportação” mostra que, mesmo em contextos de precariedade e exploração, as mulheres criaram circuitos de apoio e cuidado que lhes permitiram resistir, sobreviver e dar continuidade às suas trajetórias. Mas também evidencia como essas mesmas redes eram atravessadas por disputas, fruto de um sistema que convertia corpos em capital simbólico e económico. No entrelaçamento de

solidariedade e competição, revelam-se as tensões que moldaram não apenas as carreiras, mas também as subjetividades dessas artistas.

4.3.4. Agência coletiva e reivindicação

Se, por um lado, a memória do “Mulata Exportação” está marcada pela decepção, pelo apagamento institucional e pela precariedade, por outro, ela também é atravessada por práticas de agência coletiva e tentativas de reivindicação. As entrevistadas recordam que, mesmo em meio ao estigma e à invisibilidade, buscavam formas de se organizar, de resistir e de afirmar o valor do seu trabalho.

A *Passista 9* lembra com clareza a tentativa de formalizar a profissão: “eles tinham que ter ajudado a nós na época que eu tive a ideia de fazer o sindicato ou uma associação com o nome mulatas profissão. E não ajudaram e não reconheceram isso.” O testemunho revela a consciência política precoce sobre a necessidade de institucionalização. Ainda que a iniciativa não tenha prosperado por falta de apoio governamental, mostra como as dançarinas não se viam apenas como corpos em espetáculo, mas como trabalhadoras que buscavam direitos e reconhecimento coletivo.

A *Passista 3*, por sua vez, reforça a noção de que se tratava de uma profissão legítima: “se a gente tivesse um sindicato que pudesse nos apoiar, ver o que a gente precisaria e a gente ter ali o nome mulatas e ter direito a aposentadoria para quem não pode mais trabalhar. Enfim, isso seria o reconhecimento, isso seria tudo. Porque é uma profissão, mesmo que eles falem que não é uma profissão. Nós recebíamos o salário, então é uma profissão. Eu trabalhava disto.” A sua fala mostra que a luta pela categoria “profissão mulata” não era apenas simbólica, mas material: significava assegurar aposentadoria, saúde e dignidade na velhice. A reivindicação pelo reconhecimento formal evidencia que essas mulheres elaboravam estratégias coletivas para se proteger contra a precariedade.

Também a *Passista 1* insiste nessa dimensão de luta: “nunca conseguimos aprovar uma política pública nesse sentido de que a mulata passista, a mulata exportação, fosse reconhecida, tivesse profissão mulata. Pagar INSS, para que na velhice

eu pudesse me aposentar, para que eu pudesse comprar uma casa própria, para que eu pudesse ter um plano de saúde.”

Ao nomear explicitamente o INSS e a falta de previdência, a *Passista 1* evidencia o que Sueli Carneiro (2003) identifica como uma das faces do “dispositivo de racialidade”: a contradição entre exaltar culturalmente o corpo negro e negar-lhe cidadania social. Nesse sentido, a reivindicação não era apenas pelo reconhecimento artístico, mas pelo direito a existir como trabalhadoras de pleno direito.

Esses testemunhos revelam que a agência coletiva não se limitava à formalização sindical. Ela também se expressava na solidariedade prática do dia a dia, como recorda a *Passista 10*: “quando tinha alguma colega que a gente via que estava numa situação pior, a gente sempre ajudava todo mundo. Então, a gente foi muito unida.” A sororidade e a ajuda mútua funcionavam como mecanismos informais de proteção, uma espécie de “welfare comunitário” construído entre as próprias integrantes, diante da ausência do Estado. Collins (2019) chama a isso de “ethics of care”: práticas coletivas de cuidado e solidariedade que constituem formas de resistência à marginalização.

Mais do que lembranças de solidariedade, estas falas apontam para uma dimensão política: a consciência de que o trabalho artístico das mulatas era profissão e, como tal, deveria ser valorizado. Embora tenham encontrado barreiras institucionais, a insistência em reivindicar reconhecimento mostra que não aceitaram passivamente o lugar de estigma.

Angela Davis (2016) lembra que as mulheres negras sempre articularam luta política em múltiplos espaços, para além das arenas tradicionais. No caso das “mulatas profissionais”, a reivindicação política não acontecia apenas nas associações formais, mas também nos bastidores dos espetáculos, na ajuda mútua, nas conversas sobre direitos e na memória partilhada.

Assim, a agência coletiva e as reivindicações não foram capazes de institucionalizar plenamente a profissão, mas deixaram marcas de resistência. Hoje, quando as entrevistadas denunciam a falta de políticas públicas, elas não falam apenas do passado, mas convocam a sociedade para reconhecer a urgência de reparar essa

história. O próprio ato de dar o seu testemunho na pesquisa é já uma forma de reivindicação: transformar memórias silenciadas em voz pública, inscrevendo-se na história como sujeitos políticos e não apenas como corpos de espetáculo.

4.3.5. Intersecções situadas

As trajetórias das integrantes do “Mulata Exportação” mostram, de forma exemplar, como raça, gênero, classe, origem regional e geração não se somam de maneira aritmética, mas se entrelaçam produzindo experiências específicas. Cada fala recolhida traduz uma vivência em que essas dimensões se cruzam, ora reforçando a exclusão, ora abrindo brechas de agência e mobilidade.

A *Passista 4*, por exemplo, recorda a rejeição que sofreu por ser nordestina, apesar de estar entre as candidatas mais bem avaliadas para um emprego. Nesse episódio, a cor da pele não aparece isolada: soma-se ao preconceito contra migrantes internos, mostrando que a xenofobia regional e o racismo operam de forma combinada. Para ela, a saída foi investir no samba, espaço onde o corpo negro, embora exotizado, encontrava visibilidade. Esse cruzamento confirma a leitura de Crenshaw (2004), quando lembra que os sistemas de opressão não se acumulam em camadas, mas produzem intersecções onde emergem vulnerabilidades únicas.

A *Passista 8* por sua vez, ao afirmar que “o homem branco via corpo, não via o afro”, traduz com clareza a operação de um olhar racializado que reduz a cultura afro-brasileira à imagem sexualizada da mulata. Aqui, raça e gênero se combinam de modo a converter a artista em objeto de desejo, apagando o valor cultural do samba.

As falas da *Passista 3* e da *Passista 11*, também revelam essa lógica: jovens, pobres, muitas vezes responsáveis por sustentar famílias, elas viam no palco uma via de sobrevivência. A profissão de “mulata” não era apenas uma identidade estética, mas uma estratégia de inserção laboral num contexto de exclusão social.

Outro ponto crucial é o da moralidade. Enquanto a *Passista 10* e a *Passista 9* enfatizam a solidariedade e a união entre as integrantes, muitas relatam o peso do estigma social que as confundia com prostitutas. Essa fronteira borrada entre arte e

vulgaridade reflete a intersecção entre racismo e sexismo, que posiciona a mulher negra como corpo disponível e suspeito. Ao mesmo tempo, mostra a força das redes de apoio criadas entre elas como contrapeso às violências externas.

A agência coletiva, já discutida, também se inscreve nesse campo interseccional: lutar por sindicato, reivindicar aposentadoria ou simplesmente ajudar a colega em dificuldade eram práticas políticas nascidas do cruzamento de opressões. Como lembra Angela Davis (2016), as mulheres negras sempre articularam formas múltiplas de resistência, muitas vezes invisíveis para os olhares dominantes, mas fundamentais para a sobrevivência e para a construção de memória coletiva.

Ao pensar essas trajetórias em conjunto, percebe-se que não há uma narrativa única: há múltiplas intersecções situadas, atravessadas por cor, gênero, classe, origem e geração. É nessa encruzilhada que as “mulatas profissionais” viveram o paradoxo de serem símbolos nacionais e, ao mesmo tempo, cidadãs precarizadas. A memória do glamour e da decepção, das viagens internacionais e da invisibilidade laboral, só pode ser compreendida nesse entrecruzamento.

Assim, mais do que ilustrar categorias teóricas, os testemunhos mostram que a intersecção não é apenas uma ferramenta analítica, mas uma condição vivida. As mulheres do “Mulata Exportação” encarnaram no corpo a sobreposição de sistemas de opressão e, ao mesmo tempo, elaboraram respostas criativas de resistência, solidariedade e agência. Dar centralidade a essas vozes significa reconhecer que as intersecções não são abstratas: elas situam-se em trajetórias concretas, inscritas na carne, na memória e na dança dessas mulheres.

Conclusões

Esta investigação procurou devolver voz e densidade às mulheres que, como assistas e artistas, viveram a experiência de se tornarem “mulatas profissionais”. A partir dos seus testemunhos, ficou claro que o lugar da “mulata” não pode ser compreendido apenas como estereótipo ou como mercadoria cultural; é também uma arena de disputas, onde se cruzam violência simbólica, precarização laboral e estratégias de sobrevivência e de orgulho.

Ao contarem as suas histórias, estas mulheres desvelam que o corpo que dançou nos palcos nacionais e internacionais não foi apenas espetáculo, mas também trabalho, sustento, sacrifício e resistência. As trajetórias analisadas mostram que a consagração pública da figura da “mulata” não se traduziu em reconhecimento profissional ou em garantias de cidadania. Ao contrário, revelaram a persistência de uma lógica em que o corpo negro feminino é valorizado como vitrine da nação, mas desvalorizado como sujeito de direitos. Aqui, o conceito de “dispositivo de racialidade” ajuda a compreender como a visibilidade festiva convive com a exclusão estrutural.

No entanto, limitar a leitura à subalternização seria insuficiente. As entrevistadas também narram frestas de agência: a possibilidade de viajar, de ser reconhecidas como artistas, de construir redes de solidariedade e até de inscrever orgulho nas suas identidades. Essa ambivalência ecoa o que Patrícia Hill Collins (2019) descreve como “saberes situados”: conhecimentos forjados a partir da experiência quotidiana das mulheres negras, que não se reduzem às categorias da academia, mas constituem uma epistemologia própria. Do mesmo modo, a noção de “saberes localizados” de Haraway (1995) lembra-nos que é precisamente deste lugar parcial e encarnado que se pode produzir conhecimento crítico.

Este trabalho começou com uma inquietação pessoal e coletiva: como narrar a experiência de ter sido “mulata profissional” sem reduzir essa história ao exotismo com que foi tantas vezes lida? A resposta exigiu um duplo movimento: visitar criticamente a figura da mulata no imaginário nacional e, ao mesmo tempo, escutar as protagonistas que a encarnaram em palcos e bastidores.

Logo na introdução, sublinhei que o corpo — consumido, disciplinado, racializado — é também espaço de agência e resistência. As entrevistas confirmam esta hipótese. O corpo da “mulata profissional” foi simultaneamente vitrine da nação e instrumento de sobrevivência; alvo de olhares erotizados e veículo de orgulho artístico; mercadoria cultural e fonte de saberes práticos. Esta ambivalência, longe de ser mero detalhe, constitui a chave de leitura de toda a investigação.

Outro ponto de partida foi o reconhecimento de que a “mulata” não é categoria neutra. Como demonstraram as entrevistadas, trata-se de uma invenção histórica que operou ora como eufemismo da negritude, ora como estigma sexualizado, ora como identidade laboral assumida. O termo revelou-se, nas suas vozes, ao mesmo tempo marcador de exclusão e sinal de pertença, o que confirma a necessidade de olhar para estas experiências sem simplificações.

A ausência de reconhecimento institucional, tantas vezes evocada nas entrevistas, reforça o diagnóstico da precariedade estrutural: o Estado brasileiro exaltou a mulata como símbolo da brasilidade, mas nunca reconheceu as mulheres que exerceram esta atividade como trabalhadoras com direitos. Ainda assim, elas encontraram formas de afirmar dignidade — seja na solidariedade entre companheiras, seja na reinvenção dos próprios palcos.

Este estudo procurou também questionar o lugar da academia. Se durante décadas a sociologia tratou a mulata como “objeto” de análise, aqui reivindico um lugar outro: o da mulher que dançou, que viveu e que agora interpreta criticamente essa vivência. Tal como defende Lélia Gonzalez (2020), é na amefricanidade e nos saberes encarnados das mulheres negras que se encontram chaves para compreender as hierarquias raciais e de género no Brasil.

Ao longo do texto, ficou evidente que estas mulheres não foram apenas corpos em exibição, mas produtoras de cultura e de sentido. Reconhecê-las como artistas e trabalhadoras é um gesto de justiça histórica, mas também um contributo para pensar o futuro. A memória que aqui se regista não é nostálgica, mas crítica: lembra que o

glamour foi muitas vezes fachada para a exploração, mas também que, mesmo nesse contexto, houve criação, alegria e agência.

Encerrar esta dissertação significa, por isso, devolver às “mulatas profissionais” um lugar de sujeito — não apenas de um estereótipo, mas de uma história coletiva que atravessa raça, gênero, classe e cidadania. Como afirmei no início, não posso dissociar a experiência do corpo da experiência intelectual. O corpo que dançou é o mesmo que escreve. E é a partir dele que afirmo: a “mulata profissional” foi, e continua a ser, muito mais do que vitrine exótica. Foi trabalhadora, artista, mulher negra a inscrever-se na história.

Com esta pesquisa, consideramos que o “Mulata Exportação” não é apenas um capítulo da história cultural brasileira, mas também um caso paradigmático para pensar como gênero, raça e classe se entrelaçam na produção de trabalho artístico e simbólico. As entrevistas revelam como a categoria “mulata” funcionou simultaneamente como oportunidade e como armadilha, como palco e como fronteira. Por fim, esta dissertação é também um exercício de memória. Como defende Conceição Evaristo (2011), lembrar e escrever é um gesto de resistência. Ao inscrever as vozes destas mulheres num trabalho acadêmico, procuro transformar a memória em legado, contribuindo para que as futuras gerações não apenas reconheçam as “mulatas profissionais” como símbolos culturais, mas também como trabalhadoras, artistas e cidadãs.

Se, como perguntou Spivak (2010), a subalterna pode falar, aqui vimos que ela fala — e fala alto. Cabe-nos, como investigadoras, garantir que essas vozes não sejam novamente silenciadas, mas reconhecidas na sua complexidade, dignidade e potência.

Referências Bibliográficas

- Adichie, C. (2016, julho 23). O perigo da história única. <https://www.youtube.com/watch?v=EC-bh1YARsc>
- Adichie, C. N. (2019). *O perigo de uma história única* (J. P. Paiva, Trad.). Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 2009)
- Almeida, M. B. de. (2007). *As mulatas de Di Cavalcanti: Representação racial e de gênero na construção da identidade brasileira (1920 e 1930)* [Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Paraná].
- Andrews, G. R. (1997). *Negros e brancos em São Paulo (1888–1988)*. EDUSC.
- Bhabha, H. K. (2007). *O local da cultura* (M. Ávila, E. L. L. Reis, & G. R. Gonçalves, Trans.). Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Bardin, L. (2016). *Análise de conteúdo* (L. A. Reto & A. Pinheiro, Trans.). Edições 70. (Trabalho original publicado em 1977).
- Baudrillard, J. (1991). *Sociedade de consumo*. Edições 70.
- Beauvoir, S. de. (1980). *O segundo sexo*. Nova Fronteira.
- Beauvoir, S. de. (1989). *A força da idade*. Nova Fronteira.
- Brasil. (2010). *Lei n.º 12.288, de 20 de julho de 2010. Estatuto da Igualdade Racial*. Senado Federal.
- Brasil. Secretaria Especial de Políticas para as Mulheres. (2003). *Programa de Prevenção, Assistência e Combate à Violência Contra a Mulher - Plano Nacional: diálogos sobre violência doméstica e de gênero: construindo políticas públicas*.
- Brookshaw, D. (1983). *Raça & cor na literatura brasileira*. Mercado Aberto.
- Bourdieu, P. (2007). *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk. (Obra original publicada em 1979).
- Bourdieu, P. (1998). *A miséria do mundo*. Petrópolis, RJ: Vozes.
- Bronsoms, A., & Guerra, P. (2022). Trencar el silenci, armar escàndol i rebel·lar-se: música i gènere a Espanya, 2018–2021. *Debats. Revista de cultura, poder i societat*, 136(2), 27–42.
- Cappelle, M. C. A., Melo, M. C. de O. L., & Gonçalves, C. A. (2011). Análise de conteúdo e análise de discurso nas ciências sociais. *Organizações Rurais & Agroindustriais*, 5(1). <https://www.revista.dae.ufla.br/index.php/ora/article/view/251>
- Carneiro, S. (2005). *A construção do outro como não-ser como fundamento do ser*. Tese de doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo.

- Carneiro, S. (2011). *Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil*. São Paulo: Selo Negro.
- Carneiro, S. (2023). *Dispositivo de racialidade: A construção do outro como não-ser como fundamento do ser*. São Paulo: Editora Zahar.
- Chauí, M. (1996). *Convite à filosofia*. São Paulo: Ática.
- Chauí, M. (1997). Senso comum e transparência. In J. Lerner (Org.), *O preconceito* (pp. 115-132). Imprensa Oficial do Estado.
- Crenshaw, K. W. (2004). A interseccionalidade na discriminação de raça e gênero. In VV.AA. *Cruzamento: raça e gênero*. Unifem.
- Collins, P. H. (2019). Pensamento feminista negro: Conhecimento, consciência e a política do empoderamento. São Paulo: Boitempo.
- Collins, P. H., & Bilge, S. (2021). Interseccionalidade. São Paulo: Boitempo.
- Corrêa, M. (1996). *Sobre a invenção da mulata*. Cadernos Pagu, (6-7), 35–50. <https://doi.org/10.1590/S0104-83331996000100003>
- D'Adesky, J. (2001). *Racismos e anti-racismos no Brasil: Pluralismo étnico e multiculturalismo*. Pallas.
- Davis, A. (1997). *Mulheres, cultura e política*. São Paulo: Editora UNESP.
- Davis, A. (1997). As mulheres negras na construção de uma nova utopia. *Conferência na I Jornada Cultural Léia Gonzalez, Centro de Cultura Negra do Maranhão*.
- Davis, A. (2016). *Mulheres, raça e classe*. São Paulo: Boitempo.
- Evaristo, C. (2011). Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. In R. B. Ribeiro & M. A. V. Silva (Orgs.), *Escritas de mulher* (pp. 95–103). São Paulo: DCL.
- Foucault, M. (1977). *História da sexualidade*. Edições Graal.
- Foucault, M. (1979). *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal.
- Foucault, M. (2012). *Vigiar e punir: nascimento da prisão* (40ª ed.). Petrópolis: Vozes.
- Freire, G. (1980). *Casa-grande & senzala: Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. Círculo do Livro.
- Freire, G. (2003). *Casa-grande & senzala: Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. Fundação Gilberto Freyre; Global Editora.
- Geertz, C. (1997). *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis, RJ: Vozes.

Giacomini, S. M. (1992). *Profissão mulata: natureza e aprendizagem num curso de formação*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Giacomini, S. M. (2006). Mulatas profissionais: Mulatas profissionais: Mulatas profissionais: raça, gênero e ocupação raça, gênero e ocupação. *Estudos Feministas, Florianópolis*, 14(1), 85-101.

Goffman, E. (1988). *Estigma: Notas sobre a manipulação da identidade deteriorada* (M. B. da Silva, Trad.). LTC. (Obra original publicada em 1963)

Gomes, M. S. (2010). A (des)(re)construção do Brasil como um paraíso de mulatas. *Revista Eletrônica de Turismo Cultural*, 4(2), 48-70.

Gonçalves, A. M. (2006). *Um defeito de cor*. Record.

Gonzalez, L. (1979). O papel da mulher negra na sociedade brasileira: Uma abordagem política-econômica. <http://www.eliagonzalez.org.br>

Gonzalez, L. (1982). A mulher negra na sociedade brasileira. In L. A. Silva & C. Hasenbalg (Orgs.), *Lugar de negro* (pp. 9–27). Rio de Janeiro: Marco Zero.

Gonzalez, L. (1984). Mulher negra. <http://www.eliagonzalez.org.br>

Gonzalez, L. (1984). A categoria político-cultural de amefricanidade. *Tempo Brasileiro*, (92/93), 69–82.

Gonzalez, L. (1988). Por um feminismo afro-latino-americano. <http://www.eliagonzalez.org.br>

Gonzalez, L. (1988). *Racismo e sexismo na cultura brasileira*. In L. A. Silva (Org.), *Movimentos sociais urbanos, minorias e outros estudos* (pp. 223–244). Brasília: ANPOCS.

Gonzalez, L. (2020). A categoria político-cultural de amefricanidade. In F. R. Rios (Org.), *Primavera para as rosas negras: Léia Gonzalez em primeira pessoa* (pp. 184–198). Rio de Janeiro: Zahar.

Guerra, P. (2025a). Artes feministas para alegrar becos tristes: gênero, DIY e outras cenas artísticas no sul global. *Estudos de Sociologia, Araraquara*, 30(2), 577-596.

Guerra, P. (2025b). Thina Curtis Amid Creative Disorders. Fanzines, Punk, Improvisation, and Critical Pedagogy. *Genealogy*, 9(1), 3. <https://doi.org/10.3390/genealogy9010003>

Guerra, P. (2023a). Costureiras, modistas e cosmopolitismo estético em Portugal e no Brasil entre-duas-guerras. *albuquerque: revista de história*, 5(29), 84-104.

Guerra, P. (2023b). Ninguém nos ensina como viver. Ana da Silva, The Raincoats e a urgência de (re)existir. *MODOS: Revista de História da Arte, Campinas, SP*, 7(1), 212-249.

Guerra, P. (2021). Sons, corpos e lugares: Para uma metonímia das cidades musicais contemporâneas. *CSONline-Revista Eletrônica de Ciências Sociais*, (33), 171-197.

Guerra, P. (2017). *Corpo, historicidade e moderna teoria social*. Universidade do Porto – Faculdade de Letras.

Guimarães, A. S. A. (2003). *Classes, raças e democracia*. São Paulo: Editora 34.

Haraway, D. (1995). Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. In D. Haraway, *Ciência, ciborgues e mulheres: a reinvenção da natureza* (pp. 13–43). Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos.

Hasenbalg, C. A. (1979). *Discriminação e desigualdades raciais no Brasil*. Graal.

Heilborn, M. L., Araújo, L., & Barreto, A. (2011). *Gestão de políticas públicas em gênero e raça: GPP – GeR*. CEPESC; Secretaria de Políticas para as Mulheres.

Hofbauer, A. (2006). *Uma história de branqueamento ou o negro em questão*. Editora UNESP.

hooks, b. (1995). Intelectuais negras. *Revista Estudos Feministas*, 3(2), 464–478.

hooks, b. (2013). *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade* (M. B. Cipolla, Trad.). WMF Martins Fontes. (Obra original publicada em 1994)

hooks, b. (2019). *Olhares negros: raça e representação* (S. Borges, Trad.). Editora Elefante. [E-book Kindle]

hooks, b. (2019). *O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras* (A. S. de Oliveira, Trad.). Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos. (Obra original publicada em 2000).

Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada. (2011). *Retrato das desigualdades de gênero e raça* (4a ed.). Brasília: IPEA.

Jenks, C. (1995). *Visual culture*. Routledge.

Jesus, C. M. de. (1960). *Quarto de despejo: Diário de uma favelada*. Editora Ática.

Kilomba, G. (2019). *Memórias da plantação: Episódios de racismo cotidiano* (3ª ed.). Cobogó.

Kyrölä, K. (2016). *The Weight of Images: Affect, Body Image and Fat in the Media*. Farnham: Ashgate.

Le Breton, D. (2003). *Adeus ao corpo: Antropologia e sociedade*. Papirus Editora.

Lorde, A. (1984). *Sister Outsider: Essays and Speeches*. Crossing Press.

Malta, R., & Oliveira, E. (2016). Gênero, raça e interseccionalidade: reflexões sobre as desigualdades e resistências. *Revista Feminismos*, 4(2), 122–137.

Melo, P. F. (2008, dezembro 17). Beleza e salvação. *Anjo de Luz*. <http://padrefabiodemeloanjoedeluz.blogspot.com.br/2008/12/beleza-e-salvao.html>

Melo, A. B. B. de A., & Flores, G. (2022). “Mulata tipo exportação”: A discursivização do corpo negro feminino na contemporaneidade brasileira. In *Anais do Seminário Interinstitucional e*

Internacional em Análise de Discurso (SIIAD). Even3.
<https://www.even3.com.br/anais/isiiad2022/480749-mulata-tipo-exportacao--a-discursivizacao-do-corpo-negro-feminino-na-contemporaneidade-brasileira/>

Mills, C. W. (1997). *O contrato racial*. Cornell University Press.

Munanga, K. (2002). Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia. In I. Oliveira (Ed.), *Relações raciais e educação: Temas contemporâneos* (pp. 15-34). Editora EdUFF.

Munanga, K. (2002). *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: Identidade nacional versus identidade negra*. Vozes.

Nunes, J. A. (2005). Teoria crítica, cultura e ciência: Os espaços e os conhecimentos da globalização. In B. S. Santos (Ed.), *A globalização e as ciências sociais* (pp. 301-344). Cortez.

Piovesan, F. (2010). *Direitos humanos e o direito constitucional internacional*. Saraiva.

Revista Cultura e Lazer. (2025). *Revista Cultura e Lazer: fev-mar 2025* (pp. 26–31). <https://revistaculturaelazer.com.br/3d-flip-book/revista-cultura-e-lazer-fev-mar-2025/>

Ribeiro, D. (2017). O lugar de fala. Pólen.

Ribeiro, D. (2017). O que é lugar de fala? Editora Letramento.

Sacramento, O., & Ribeiro, F. B. (2013). Trópicos sensuais: A construção do Brasil como geografia desejada. *Bagoas - Estudos Gays: Gêneros e Sexualidades*, (10), 215–242. <https://periodicos.ufrn.br/bagoas/article/download/5385/4400/>

Saffioti, H. I. B. (1976). *A mulher na sociedade de classes: mito e realidade*. Editora Moderna.

Santos, B. de S. (2003). *Pela mão de Alice: O social e o político na pós-modernidade* (9. ed.). Cortez.

Santos, J. T. dos. (2005). De pardos disfarçados a brancos pouco claros: Classificações raciais no Brasil dos séculos XVIII-XIX. *Afro-Ásia*, 32, 115–137.

Santos, F. M. dos. (2012). Análise de conteúdo: A visão de Laurence Bardin. *Revista Eletrônica de Educação*, 6(1), 383–387. <https://doi.org/10.14244/19827199291>

Santos, S. A. (2017). *O conceito de interseccionalidade na pesquisa em educação: reflexões teóricas*. *Educação & Sociedade*, 38(140), 335–354. <https://doi.org/10.1590/es0101-73302017176315>

Schwarcz, L. M. (1993). *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870–1930*. São Paulo: Companhia das Letras.

Silva, S. G. da. (2010). Preconceito e discriminação: As bases da violência contra a mulher. *Psicologia: Ciência e Profissão*, 30(3), 556-571. <http://dx.doi.org/10.1590/S1414-98932010000300009>

Silva, T. T. (2000). A produção social da identidade e da diferença. In T. T. Silva (Org.), *Identidade e diferença* (pp. 73-102). Vozes.

Silveira, P. (2005). *Merleau-Ponty e a noção de corpo próprio*. Porto Alegre: EDIPUCRS.

Silveira, F. d. A. (2005). *Corpos sonhados-vividos: A questão do corpo em Foucault e Merleau-Ponty* [Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo].

Skidmore, T. E. (1976). *Preto no branco: Raça e nacionalidade no pensamento brasileiro*. Paz e Terra.

Spivak, G. C. (2010). *Pode o subalterno falar?* (Trad. S. R. G. Almeida, M. P. Feitosa & A. P. Feitosa). Belo Horizonte: Editora UFMG.

Purdy, L. (2016). *Feminist Perspectives on Sex and Gender*. In E. N. Zalta (Ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2016 Edition). Stanford: Metaphysics Research Lab, Stanford University.

Anexos

Anexo 1 - Guião de Entrevista Biográfica

Trajetória e entrada no grupo

Como você conheceu e entrou para o grupo Mulata Exportação?

Quem foram as pessoas que a contataram?

Como conheceu o grupo?

O que te motivou a participar?

Qual era sua expectativa ao ingressar no grupo?

Como era o processo seletivo ou os critérios para participar?

Como era a sua rotina de ensaios e apresentações?

Como era a relação entre as integrantes do grupo? Existia apoio mútuo?
Competitividade? Porquê?

Grupo Mulata Exportação: trajeto, vivências e evolução

Quando surgiu o grupo?

Quais pessoas estavam na liderança do grupo?

Quais atividades que eram realizadas pelo grupo?

As passistas recebiam algum tipo de treinamento?

As passistas recebiam remuneração, qual?

Qual era o regime de corpo estabelecido para fazer parte do grupo? Dietas?

Quais transformações ocorreram no seu corpo e na forma como viu o seu corpo desde a formação do grupo?

Como definiria as passistas que integravam o grupo: em termos de idade, classe social, renda, raça...?

Corpo, estética e performance

Existia um padrão corporal ou estético esperado das integrantes?

Você se sentiu valorizada artisticamente no grupo ou acredita que a sua imagem era explorada de forma estereotipada? Só o seu corpo era valorizado?

Como você via a questão da sexualidade e da erotização nos shows?

Como você avalia a forma como as dançarinas eram vistas pelo público especialmente masculino?

Experiências de assédio?

Como você avalia a forma como as dançarinas eram vistas pelo público especialmente no exterior do país?

Em algum momento você sentiu que sua imagem como mulher negra foi estereotipada ou erotizada?

Identidade, Raça e Imagem da “Mulata”

Como você se sentia em relação ao nome Mulata Exportação?

E de que maneira você acha que o grupo representava ou não a mulher negra brasileira?

Quais as diferenças entre a representação social de negra e de mulata?

Em sua experiência, como os estrangeiros viam e tratavam as integrantes do grupo?

Você acredita que havia um estereótipo sendo alimentado nos shows? E como você lidava com isso?

O nome “Mulata Exportação” traz muitas camadas. Como você entende esse nome hoje?

Você acredita que o grupo contribuía para reforçar estereótipos ou também abria espaço para visibilidade da cultura afro-brasileira?

Na verdade, o grupo veiculava a dança ou somente um corpo a ser consumido?

Relações atuais e memórias históricas

Se você pudesse mudar algo, na forma como o grupo Mulata Exportação era organizado, o que você mudaria?

Como você enxerga essa fase da sua vida hoje em retrospectiva?

Quais as contribuições você acredita que o grupo trouxe para si, a cultura brasileira e para a visibilidade da mulher negra?

Como você gostaria que essa experiência fosse lembrada na história do samba e da cultura brasileira?

Mercado, Reconhecimento e Legado

Você acredita que as dançarinas do Mulata Exportação foram reconhecidas como artistas? Porque sim e porque não?

Na sua opinião, como essa história deveria ser lembrada ou registrada para as próximas gerações?

Ausência de políticas públicas e reconhecimento profissional?

Você sente que sua profissão enquanto passista e integrante do Mulata Exportação foi reconhecida oficialmente?

O que você acha que poderia ter sido feito para reconhecimento e condições de trabalhos para dançarinas do grupo?

Se houvesse políticas públicas para regulamentar essa profissão na época como você achava que teria sido sua trajetória?

Você considera que a sociedade brasileira valoriza o trabalho das passistas e das mulheres negras no samba?

Se formos buscar uma política públicas de reconhecimento para as mulheres negras passistas o que você gostaria de solicitar?

Considera que existia no passado, assim como no presente, um estereótipo face ao grupo?

Anexo 2 - Consentimento Informado



Consentimento Informado

O meu nome é Edilara Lima Pacheco, sou estudante de Mestrado de Sociologia na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, e estou a fazer uma tese de mestrado sob a orientação científica da Professora Doutora Paula Guerra.

Declaro que todos os dados pessoais recolhidos serão tratados confidencialmente, tornados públicos apenas para fins académicos e/ou científicos, e que a colaboração solicitada é estritamente voluntária. No tocante aos dados recolhidos, refiro fotografias, vídeos, entrevistas e outros textos.

No final da investigação, é compromisso apresentar os resultados, caso seja do seu interesse.

Porto, _____ de 2025

Manifesto o meu consentimento para com as condições enunciadas anteriormente, nomeadamente face à recolha enunciada dos dados.

Participante _____

Mestrando _____

