

Betty Boop: dinâmicas raciais em alto e bom som

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: SA8 – Demais Subáreas e Interfaces da Música

Raphael Reis Medeiros de Campos
University of Massachusetts Amherst
raphael.rmcampos@gmail.com

Resumo. Através de uma contextualização histórica e da análise de dois filmes da Fleischer Studios, o artigo investiga as dinâmicas raciais nos curtas de Betty Boop. Essas produções tanto ecoam estereótipos raciais oriundos dos *minstrel shows* quanto promovem a arte de musicistas negros em um cenário de forte segregação racial. A pesquisa examina como o dilema entre validação artística e perpetuação de estereótipos raciais vivenciado pelos músicos negros se manifesta nestas obras. Apesar das representações problemáticas, a integração da música negra aos filmes de Betty Boop é um marco importante na discussão sobre a experiência de artistas negros no entretenimento popular americano.

Palavras-chave. Animação, Representação racial, Jazz, Negritude.

Betty Boop: Racial Dynamics in Full Swing

Abstract. Through historical contextualization and the analysis of two Fleischer Studios films, this article investigates the racial dynamics in Betty Boop's shorts. These productions both echo racial stereotypes inherited from minstrel shows and foreground the artistry of Black musicians against a backdrop of intense racial segregation. The study examines how the dilemma between artistic validation and the perpetuation of racial stereotypes experienced by Black musicians manifests in these works. Despite their problematic representations, the integration of Black music into the Betty Boop films marks a significant milestone in the discussion of Black artists' experiences in American popular entertainment.

Keywords. Animation, Racial representation, Jazz, Blackness.

Introdução

Em 2023, *Boop! The Musical* estreou em Chicago, protagonizado pela atriz e cantora negra Jasmine Amy Rogers. Apesar de ser a primeira vez em que Betty, originalmente uma mulher branca e judia (ao menos desde sua transição de cadela para humana em 1932), é representada por uma performer de cor, a contribuição de músicos negros em sua trajetória não



é novidade: para além das associações das origens de Betty com a bem-sucedida performer afro-americana Esther Lee Jones (“Baby Esther”)(SANDOVAL-PALOS, 2021), grandes jazzistas afro-americanos deixaram suas marcas nos curtas da Fleischer Studios, um dos mais importantes estúdios para o desenvolvimento da arte da animação.

Nos primeiros curtas animados, ainda na primeira metade do século XX, a música era essencial para prover o ritmo da ação. Enquanto os estúdios Disney, na costa oeste dos Estados Unidos, utilizavam música clássica ao animar paisagens rurais e enredos nos moldes dos contos de fadas, em Nova York, os Fleischer lidavam com uma miscelânea de culturas distintas e uma cena urbana caótica, fazendo do Jazz uma trilha mais adequada. Embora também tenham usado outros estilos musicais, foi graças ao Jazz que musicistas negros apareceram nas telas de cinema pela primeira vez, cocriando o ambiente fantástico destas narrativas animadas.

Contudo, por terem herdado elementos provenientes de formas de entretenimento anteriores, como o *vaudeville* e o *minstrel show*, as animações deste período – incluindo os *jazz cartoons* de Betty Boop – contêm ecos dos nocivos estereótipos étnicos que compunham estes espetáculos. Este artigo traça um panorama histórico e examina dois dos filmes de Betty Boop para compreender as conexões entre animação, *vaudeville* e *minstrelsy*; como essa herança se apresenta nos filmes dos Fleischer; e qual a experiência dos músicos negros nestas modalidades de entretenimento. Ao situarmos os irmãos Fleischer na cena de animação da época será possível entender as forças opostas presentes nestas obras da era de ouro da animação – filmes estes que podem tanto ser percebidos como um prolongamento de uma tradição de estereótipos racistas quanto como importantes obras de arte que promoveram o trabalho de musicistas negros. Esta reflexão sobre a trajetória de opressão e resistência enfrentada por artistas negros no entretenimento possibilitará não apenas compreender o papel que as primeiras animações tiveram na história da representação racial, como também avaliar a complexidade de se realizar entretenimento interracial em um tempo de severa segregação, além de permitir que compreendamos melhor o papel da Fleischer Studios e de Betty Boop nesta narrativa.

Os Fleischer

Imigrantes, a família Fleischer chegou em Nova York no final da década de 1880, fugindo da perseguição aos judeus no império Austro-Húngaro. Uma das crianças, Max



Fleischer se tornaria, com seu irmão Dave (nascido em 1894), uma das figuras seminais da indústria da animação. O pai, William Fleischer, foi um alfaiate empreendedor: sua loja em Nova York obteve grande sucesso, garantindo a eles uma boa qualidade de vida na afluyente *uptown* Manhattan. Contudo, seu negócio foi comprado por uma loja de departamentos que o demitiu em seguida, afetando as finanças da família, que precisou se mudar para Brownsville, bairro de classe baixa habitado majoritariamente por imigrantes. Foi neste ambiente urbano multicultural em que os irmãos Fleischer cresceram - o que posteriormente acabou influenciando a estética de suas animações (CARTOONING America, 2025).

Nos anos 1910, as primeiras animações começaram a surgir nos Estados Unidos, mas ainda era uma tarefa extremamente trabalhosa. Max, querendo explorar o novo meio, criou com o irmão Joe Fleischer o rotoscópio (1915), tecnologia que permitiu que animações fossem feitas sobre uma filmagem *live-action*, tornando o processo mais rápido e o resultado mais fluído (CABARGA, 1988, p. 16-18). O primeiro personagem desenvolvido pelo duo Dave e Max usando o rotoscópio foi Koko, o palhaço, em 1918. Os dois irmãos começaram, então, a criar filmes de animação para o The Bray Studio, até abrirem seu próprio estúdio, o Out of the Inkwell, em 1921. Em 1929 o estúdio fechou e Dave e Max abriram a Fleischer Studios, com a Paramount como distribuidora.

Betty Boop

De 1929 a 1932, a Fleischer Studios produziu uma série de filmes de sucesso denominada *Talkartoons*, criada para que pudessem continuar explorando o potencial das animações com som, algo no qual os próprios Fleischer foram pioneiros: de 1924 a 1926, os irmãos produziram os *Ko-Ko Song Car-Tunes*, uma série de filmes *sing-along*, durante a transição do cinema mudo para os filmes com som.¹ Foi nesta série em que a *bouncing ball* (bola que quica sobre a letra de canções indicando a parte do texto que deve ser cantada) foi utilizada pela primeira vez (JENKINS, 1969), aprimorando a experiência do público *dos sing-alongs*, tão populares na época (MORGAN-ELLIS, 2018, p. 1). *Ko-Ko Song Car-Tunes* também foi a primeira série a apresentar alguns filmes com som síncrono, graças à tecnologia

¹ Nos filmes *sing-along* sem áudio, a música era executada pelo organista acompanhador do teatro ou por orquestra, ao vivo. (MORGAN-ELLIS, 2018, p. 112).



denominada *Phonofilm*, onde o som era gravado diretamente na borda do filme. O primeiro lançamento cinematográfico com som da história foi o curta *Oh Mabel* (1924), enquanto *My Old Kentucky Home* (1926) foi a primeira animação com fala e sincronização labial. Nos *Talkartoons*, os Fleischer uniram de vez música e animação, não mais no formato *sing-along*, mas com narrativas onde a música estava incorporada à ação. Com o advento do som nas produções, o irmão Lou Fleischer, o musicista da família, juntou-se ao empreendimento de Max e Dave como diretor musical, tornando-se responsável pela escolha do repertório a ser utilizado, fazendo arranjos e compondo trilhas.

Em 1930, Bimbo, o cão, tornou-se um personagem regular na série. Como seu interesse romântico, criaram uma Poodle que, nos anos subsequentes, transformou-se em humana (sendo, em 1932, a primeira personagem feminina humana a ser animada) e foi nomeada Betty Boop.² A popularidade de Betty cresceu rápido: ela apareceu em outras séries como as *Screen Songs* (a versão contemporânea das *Ko-Ko Car-Tunes*) e *Color Classics* (série de curtas coloridos), até que finalmente ganhou sua própria série, ainda em 1932, produzida até 1939.

Enquanto a maior parte das produções de animação privilegiava um conteúdo leve e direcionado às famílias, os Fleischer, com os *Talkcartoons* e com a série de Betty Boop, recriavam a efervescente e caótica atmosfera de Nova York em seus temas e sonoridades mais ousadas: eles foram pioneiros na adoção do Jazz, gênero musical negro, como força motriz de alguns curtas (e não apenas enquanto uma trilha sonora para destacar a sensualidade de Betty) (AUSTEN, 2002, p. 61). Jake Austen (2002) compara as animações dos Fleischer com as produções de Walt Disney, descrevendo-as como uma “atmosfera étnica, urbana, escura, densamente lotada (contrastando com a alegria da Costa Oeste da Disney)” (p. 63, tradução nossa). Este espírito novaiorquino reflete a realidade da cidade durante os anos 20 e 30: um caldeirão de culturas onde a modernidade podia ser sentida,³ o que dialogava com as experiências pessoais de Dave e Max, vindos de uma família de imigrantes que experienciou realidades diversas na cidade.

² A primeira aparição de Betty, enquanto cadela antropomorfizada, foi no filme *Dizzy Dishes* (1930); seu primeiro curta enquanto humana foi *Any Rags* (1932) (CABARGA, 1988, p. 57).

³ Além de possuir um importante porto internacional, Thomas Edison havia acabado de possibilitar o uso de energia elétrica para a cidade (1882) (CARTOONING AMERICA, 2025).



Heranças

O primeiro trabalho de Dave Fleischer foi na recepção e, posteriormente, na chapelaria do Palace Theatre, um importante teatro de *vaudeville*. Ali, Dave assistia aos shows e aprendia, com as reações da plateia, sobre o gosto popular e sobre *timing* cômico (CABARGA, 1988, p. 15), influenciando fortemente sua obra. O *vaudeville* foi uma popular forma de show de variedades entre as décadas de 1890 e 1930, onde números musicais, humorísticos e outras formas de entretenimento eram reunidos em um único programa, proporcionando uma experiência de diversão coletiva. Estes shows tomaram o lugar dos então antiquados *medicine* e *minstrel shows*, e entraram em declínio com a ascensão do cinema. Como seu sucessor, o *vaudeville* prolongou o uso de vários lugares-comuns dos *minstrel shows*, incluindo o uso de estereótipos raciais para efeitos cômicos: o uso de *blackface* continuou, agora lado a lado a números humorísticos representando outros grupos étnicos, como irlandeses, alemães e judeus (*dialect comedies*).

O *minstrel show*, suplantado pelo *vaudeville*, foi a forma de entretenimento mais influente nos Estados Unidos durante o século XIX, combinando “humor rural, melodias da classe trabalhadora, e um complexo panorama de caricaturas raciais em um show de variedades de canções, piadas e *skits*” (BYRNE, 2020, p. 4, tradução nossa). Surgido a partir de números individuais por parte de performers de *blackface* que parodiavam a personalidade e a fisicalidade dos afro-americanos ao mesmo tempo em que tentavam recriar sua cultura musical (em uma curiosa tentativa de provar a superioridade racial branca enquanto demonstravam interesse pelas tradições musicais negras),⁴ foi durante a década de 1840 que o *minstrel show* tornou-se um programa completo de entretenimento, com diversos números e performers. Com sua difusão pelo país e sua relevância cultural, esses shows contribuíram fortemente para a construção de preferências, percepções e crenças na sociedade americana, cementando entre o público branco concepções comuns de negritude que prevaleceram por décadas e que ainda hoje ecoam, “Pois é através do aparentemente trivial que fantasias de negritude e branquitude

⁴ Para saber mais sobre a mistura conflitante de denegrição e admiração para com os afro-americanos que é característica destes shows, ver a obra de Eric Lott (2013).



circulam livremente e com relativamente pouco comentário crítico, estabilizando, se não produzindo, significado” (SAMMOND, 2015, p. 18, tradução nossa).

Os primeiros artistas afro-americanos apareceram nos *minstrel shows* após a Guerra Civil Americana - também fazendo uso de *blackface*, uma convenção do gênero.

A tensão e a ironia de homens afro-americanos com maquiagem negra eram claras naquele tempo, para ambos os performers e para os observadores que viam neles a corporificação da transigência artística; que estas eram as ações necessárias de um artista tentando obter sucesso no mundo do entretenimento (BYRNE, 2020, p. 6, tradução nossa).

A função principal da máscara, então, deve ter sido tanto manter o controle sobre um ato potencialmente subversivo quanto ridicularizar, embora o duplo vínculo fosse que as tentativas de regulamentação dos artistas de *blackface* também eram capazes de produzir uma aura de negritude (LOTT, 2013, p. 117, tradução nossa).

A experiência conflitante de precisar obedecer às estruturas socioculturais para poder viver de sua arte e, com isso, reforçar estereótipos raciais, mas também escolher “abraçar” essas tradições “voluntariamente”, borrando a linha entre submissão e resistência não apenas ao reafirmar sua presença num ambiente hostil, mas ao ter agência no processo de criação de sentido através de seus números, marca a experiência de artistas negros para muito além do auge dos *minstrel shows*. Nos *vaudevilles*, artistas negros puderam finalmente mostrar seus talentos sem a necessidade de se esconder atrás de uma caricatura de seu próprio grupo – mesmo que seguissem dividindo espaço com números de *blackface*.

O *vaudeville* também foi essencial para as animações pois serviu não apenas como fonte de inspiração para os criadores, mas também como uma plataforma onde os filmes puderam ser exibidos como parte da programação, entrelaçando os estereótipos de representação racial de ambas as mídias. Para Nicholas Sammond (2015),

Cartoons (ou vaudeville, ou filmes live[-action]) não foram uma forma de entretenimento que suplantou uma tradição de *blackface minstrelsy* moribunda; ao invés disto, eles foram uma permutação do *minstrelsy*, uma parte de um complexo de entretenimentos no nascimento da cultura de massa americana, da qual [apresentações de] *minstrelsy* ao



vivo era um elemento que desaparecia e os filmes, incluindo animação, ganhavam força (p. 25, tradução nossa).

O público dos *vaudeilles* era etnicamente diverso, assim como seus artistas; estes eram espetáculos feitos majoritariamente por e para americanos da classe trabalhadora, oriundos de famílias imigrantes ou imigrantes eles mesmos. Sendo assim, caricaturas étnicas/raciais constituíam parte substancial do humor do espetáculo.

O público se relacionava com as caricaturas étnicas de formas variadas. Muitas pessoas, forçadas a diariamente conformarem-se com as normas sociais, aproveitavam a livre, desinibida expressão de comediantes de blackface e o humor “calças-largas” simplório de muitos dos dialect acts. Elas deleitavam-se ao reconhecer e rir das performances baseadas em suas próprias identidades étnicas. Ao mesmo tempo, alguns números de vaudeville proporcionavam um meio de assimilação para membros do público ao permitir que eles rissem de outros grupos étnicos, “forasteiros” (BOB HOPE and American Variety, s.d., tradução nossa).

Neste contexto etnicamente diverso, abordar as discrepâncias sociais e culturais servia tanto para gerar conexão e reflexão como para reafirmar preconceitos. O *vaudeville* e o *minstrel show* tiveram um significativo papel social, espelhando atitudes socioculturais da época, moldando o entretenimento popular e estabelecendo as bases para formas de entretenimento posteriores como o cinema e a televisão.

No processo desta transformação, os clichês visuais e performáticos do vaudeville e dos minstreis blackface – bem familiares ao público da época – deu origem ao modelo básico para personagens registrados de uso contínuo como o Gato Felix, Krazy Kat, Oswald o Coelho Sortudo, Mickey Mouse, e Pernalonga, com muitas outras versões entre eles [como Bimbo e Koko] (SAMMOND, 2015, p. 34).

A Cena de Jazz

Lou Fleischer e outros artistas costumavam sair para clubes de Jazz após o expediente, e eles levavam estas influências para o estúdio (CABARGA, 1968, p. 66). Um destes lugares era o Cotton Club, casa noturna de destaque na cena nova-iorquina durante os anos 20 e 30. Localizada no Harlem, um bairro negro, a boate proporcionava entretenimento negro de altíssima qualidade a um público branco, tornando-a um renomado ponto turístico. A



experiência começava na jornada até o local, com os clientes se aventurando na “cidade negra proibida” - sem nunca terem deixado Manhattan (SLOAN, 2016, p. 140). Lá, encontravam uma abordagem primitivista de negritude extremamente bem elaborada, “das coreografias das danças na boate com coristas em escandalosas fantasias ‘tribais’, até o *jungle style* de Duke Ellington” (SLOAN, 2016, p. 139). Ainda assim o local teve um impacto positivo na carreira de vários artistas afro-americanos, como Duke Ellington, Cab Calloway e Louis Armstrong, ao promovê-los a uma clientela de elite e expondo-os nacionalmente através de eventuais transmissões de rádio.

A venda e o consumo de uma arte negra autêntica e de alta qualidade por parte de um público branco, através de um filtro de exotismo, em um período de forte segregação racial é como um prolongamento da dinâmica de atração e repulsão com relação à negritude presente nos *minstrel shows* - e os mesmos dilemas experienciados por ministros negros foram vividos pelos artistas do Cotton Club; além de relatos sobre maus tratos por parte da gerência do local (LAI, 2020), artistas célebres como Calloway e Armstrong, extremamente populares entre ambos brancos e negros, foram criticados por outros artistas de cor – Cab Calloway era visto como um “vendido”, e seus movimentos de dança característicos, exagerados e angulares, podiam ser associados com as representações visuais de afro-americanos dos *minstrel shows*; Louis Armstrong, com suas caricatas expressões faciais e personalidade gentil, era criticado por músicos negros como Miles Davis e Dizzy Gillespie, que o chamou de “*Uncle Tom*”, estereotípico homem negro agradável e subserviente (DAVIS e TROUPE, 1989, p. 313; McWHORTER, 2009).

Três musicistas desta cena artística apareceram nas animações dos Fleischer: Cab Calloway, Louis Armstrong (ambos do Cotton Club) e Don Redman (do Connie’s Inn, outra popular casa noturna exclusiva para brancos). Os Fleischer foram os primeiros a incorporar musicistas negros em filmes animados, dando a eles tempo de tela e tornando sua arte central para o desenvolvimento das narrativas. O acordo era mutuamente benéfico:

Os Fleischer usavam os estúdios Paramount para filmar apresentações ao vivo de atos musicais populares incluindo Cab Calloway, Louis Armstrong, Don Redman, the Royal Samoans [...]. Fleischer então produziu cartoons onde o artista seria visto brevemente performando ao vivo no início do filme, e em seguida sua canção seria incorporada às aventuras animadas. Em troca por aparecer nos cartoons por um



pagamento modesto, a Paramount concordou em agendar os atos em sua rede de teatros, com os cartoons servindo como uma prévia nas semanas que antecediam suas aparições. Calloway reportou que este método foi muito bem-sucedido, levando grandes multidões a seus shows. Dizem também que ele ficou extremamente satisfeito com sua aparência como uma morsa-fantasma animada no cartoon Minnie the Moocher (1932) (CABARGA, 1988, p. 63-64).

A aprovação de Cab Calloway parece indicar que as tensões de resistência e opressão não se mantiveram nestas produções, ao menos não diretamente – embora o acordo fosse positivo financeiramente e servisse como uma forma de validação artística, suas representações nestas animações muitas vezes davam continuidade às associações de negritude a primitivismo que eram moda nas casas de jazz voltadas ao público branco.

Os Cartoons

O jazz ocupa um lugar central nos filmes dos Fleischer: “Ao invés de usar elementos jazzísticos para colorir a trilha sonora [como outros já haviam feito], suas animações contavam com canções conhecidas de proeminentes musicistas” (GOLDMARK, 2005, p. 84, tradução nossa). As narrativas eram criadas após a escolha da canção, que também nomeava o filme, dando à música um lugar de destaque. Músicos negros aparecem nos seguintes filmes:

- *Minnie the Moocher* (Cab Calloway) – *Talkartoons* (1932)
- *I'll Be Glad When You're Dead You Rascal You* (Louis Armstrong) – *Betty Boop* (1932)
- *Snow-White* (Cab Calloway) – *Betty Boop* (1933)
- *The Old Man of the Mountain* (Cab Calloway) – *Betty Boop* (1933)
- *I Heard* (Don Redman) – *Betty Boop* (1933)

“Embora estes filmes contenham representações raciais difíceis, eles também contêm uma incrível, elétrica energia, e uma estranha e perturbadora sinergia entre as faixas de som e vídeo” (AUSTEN, 2002, p. 64, tradução nossa). Dois episódios me parecem especialmente úteis para a discussão sobre negritude nestas animações: *I'll Be Glad When You're Dead You Rascal You* e *Betty Boop's Bamboo Isle* (Royal Samoans) – *Betty Boop* (1932) - curta que não conta com músicos negros (grupo havaiano), mas cujos personagens se assemelham aos do curta de Louis Armstrong, contribuindo com a reflexão sobre representação.



Em *I'll Be Glad When You're Dead You Rascal You*, Bimbo, Koko e Betty estão em uma expedição na floresta. Eles são atacados por selvagens canibais, que sequestram Betty. Os nativos tentam comer Bimbo e Koko, que fogem. Eles conseguem salvar Betty e, graças a uma erupção vulcânica, os três escapam dos canibais. Estas animações possuem enredos simples, tendo o ritmo da ação ditado pela música. Um clipe de 30 segundos de Louis Armstrong e sua banda abre o curta de 7 minutos de duração, e outra tomada de vinte segundos é incluída perto do final do episódio, dando um bom tempo de tela aos musicistas, enquanto sua música preenche o episódio por completo.

A narrativa não é situada explicitamente em nenhum local real. Os nativos são retratados com pele escura e traços bem estilizados.⁵ Da obra dos Fleischer, este é o filme mais discutido quando se trata da herança dos *minstrel shows* em animações: no clímax do curta, Bimbo e Koko estão sendo perseguidos por um dos selvagens; ele se transforma em uma enorme cabeça voadora que canta a canção-título - a voz é de Louis Armstrong, cuja cabeça substitui a do canibal enquanto a canção e a perseguição continuam.

Figura 1 – A cabeça voadora do canibal e a cabeça de Louis Armstrong.



Fonte: *I'll Be Glad When You're Dead, You Rascal You*, dirigido por Dave Fleischer (1932, Paramount Pictures).

Embora a cena destaque Armstrong durante sua performance vocal, aumentando ainda mais seu tempo de tela, ela também diretamente associa-o ao selvagem. A cena tem efeito cômico, e a canção, energética e não-ameaçadora, contribui para a leveza da cena. Porém, o

⁵ O exagero é característica inerente ao meio da animação, mas vale o apontamento.



conteúdo da canção, que traz a perspectiva de um homem que ameaça um ex-amigo por ele ter flertado com sua parceira, pode associar a imagem do musicista negro ainda mais à ideia de agressividade – estereótipo ligado à negritude, que “justifica” o preconceito através da lógica do medo.

Em outro momento, quando os canibais estão se preparando para comer os protagonistas, o nativo que mexe o caldeirão dá lugar, brevemente, à imagem de Tubby Hall, baterista da banda de Armstrong, também associando-os - escolha que ecoa os clichês primitivistas da estética do Cotton Club. Esta associação, em animações, das canções com as narrativas primitivistas que costumavam envolver suas performances nas casas noturnas de Nova York “possibilitava ao público de cinema do país todo experienciar uma versão ainda mais fantástica destas narrativas” (GOLDMARK, 2005, p. 85-86, tradução nossa). Em sua análise do episódio, Sammond (2015) argumenta que o humor do filme está “intrinsecamente entrelaçado com o racismo”, e nota sentimentos conflitantes a respeito do artista negro: “*I’ll Be Glad* é carregado de uma mistura de medo e desejo – o medo de Louis Armstrong enquanto um objeto de desejo tanto quanto um sujeito desejante – que ameaça os protagonistas do filme, ao mesmo tempo emasculando-os e embranquecendo-os” (p. 208, tradução nossa).⁶

Em *Betty Boop’s Bamboo Isle*, Bimbo toca um ukulele em um barco, quando bate no Havaí e cai dentro do barco de Betty - que, neste filme, é uma nativa, retratada com pele escura e seminua (*topless*). Ela começa a tocar violão para Bimbo cantar, até que quase caem numa cachoeira. Eles escapam, caindo perto de árvores cantantes que acabam assustando Bimbo. Um grupo de guerreiros se aproxima – eles assemelham-se aos selvagens de *I’ll Be Glad When You’re Dead, You Rascal You*. Para escapar, Bimbo se disfarça colocando argolas nas orelhas, um osso na cabeça e pintando o rosto com lama (*blackface*). Ele então canta uma canção, e os locais passam a tratá-lo como um rei. Os nativos dançam para Bimbo, e Betty dança hula em uma cena animada com rotoscópio (sobre os movimentos da dançarina do grupo, exibidos nos segundos iniciais do curta). Mas, ao começa a chover, a maquiagem de Bimbo escorre, revelando o disfarce. Os nativos perseguem Bimbo e Betty, que escapam de barco e terminam

⁶ A leitura de Sammond (2015) do episódio é indubitavelmente interessante e bem embasada, mas a retórica forte em trechos como “O curta é tão obviamente racista que quase não parece valer a tinta gasta para dizê-lo” (tradução nossa, p. 217) têm um tom de condenação extremista, e esta inflexibilidade parece não permitir questionamentos. Apesar de não concordar totalmente com os pontos por ele levantados, é um texto que vale a leitura.



o episódio juntos. Este é o único episódio contendo *blackface* – mas, apesar de não ser uma referência ao uso “artístico”, ainda se trata de uma caracterização racial. Os nativos, de pele escura, também são representados como primitivos, usando acessórios feitos de ossos e vestimentas feitas de materiais naturais.

Figura 2 – Bimbo pinta o rosto com lama para escapar dos nativos (*blackface*).



Fonte: *Betty Boop's Bamboo Isle*, dirigido por Dave Fleischer (1933, Paramount Pictures).

Conclusão

Embora inquantificável, a influência de representações raciais no imaginário coletivo e seu impacto no entendimento de negritude é inegável. Os Fleischer contribuíram com musicistas negros ao proporcionarem uma plataforma que os deu visibilidade, mas eles ainda operavam conforme a mentalidade de seu tempo. Não há indícios de intenção maliciosa por parte dos irmãos em nenhuma das instâncias onde representações raciais potencialmente nocivas aparecem, pelo contrário - o uso do rotoscópio nas cenas da dança de hula ou nos movimentos de Cab Calloway em seus episódios indica, mais do que apenas uma facilidade técnica, a vontade de manter a autenticidade dos movimentos reais; há o reconhecimento do valor artístico, e, com isso, admiração. Apesar do tratamento humorístico, não há escárnio para com nenhuma etnia. Como Austen (2002) escreve, não apenas sobre o episódio de Armstrong, mas também sobre os de Calloway: “o fato de que homens negros (ou criaturas com as vozes de homens negros) perseguem-na [Betty] não é *O Nascimento de uma Nação* revisitado. Betty

é rotineiramente perseguida por todas as raças, espécies e objetos inanimados, de peixes a fósseis” (p. 65), o que tem mais a ver com sua sensualidade do que com subtextos raciais.⁷ Ainda assim, em ambos os episódios, é possível notar o prolongamento de certos estereótipos não apenas com relação à função narrativa desses personagens, mas também em sua construção visual.

Embora seja impossível desassociar *blackface* e representação racial, esses dois filmes parecem ser mais sobre exotismo (o outro primitivo – onde raça ainda ocupa um espaço, mas de modo diverso) do que uma paródia especificamente direcionada aos afro-americanos (mesmo quando a edição do episódio de Louis Armstrong pareça borrar esses limites). Eles diferenciam-se de outras produções do mesmo período, como o curta dos estúdios Walt Disney *Mickey's Mellerdrammer* (1933), onde os personagens fazem *blackface* como parte de um *Tom Show*,⁸ em uma referência direta à representação de afro-americanos em *minstrel shows*. Existem ainda outros curtas de animação que mostram pessoas negras e usam referências oriundas de *Tom shows/minstrel shows*, como o episódio da série *Merrie Melodies*, da Warner Bros.'s, *Uncle Tom's Bungalow* (1937), cujo conteúdo difere substancialmente dos episódios da Fleischer Studios, remetendo ao passado escravista.

Por fim, a aparente ausência nestas obras da histórica dinâmica de resistência e de opressão vivida por artistas negros é algo inédito. Betty Boop introduziu a música de artistas afro-americanos no universo das animações, aumentando o alcance destes músicos e valorizando a qualidade artística de suas performances. A parceria entre animadores e musicistas eternizou performances memoráveis em animações únicas, cocriadas pela música destes artistas. Quando o assunto é cor nos anos iniciais das animações, devemos olhar para a área cinzenta.

⁷ Em sua análise, Goldmark (2005, p. 88) menciona o estereótipo dos “*bucks*”, os homens negros “vorazes” e “hipersexuais”, adicionando nuances à esta leitura das perseguições sofridas por Betty. Devido ao contexto maior (como Austin [2002] aponta, até mesmo objetos inanimados parecem desejá-la), eu acredito que a feminilidade e sensualidade de Betty sejam os elementos chave para compreender a lógica do *cartoon*, e que a leitura racial é secundária – mas, obviamente, deve ser levada em consideração, devido ao histórico de representação dos afro-americanos. A discussão racial nos revela mais sobre aspectos socioculturais nos E.U.A. de modo amplo, enquanto a sensualidade de Betty justifica a lógica interna específica deste conjunto de obras da Fleischer Studios.

⁸ *Tom shows* eram espetáculos baseados ou inspirados no livro *Uncle Tom's Cabin*, de Harriet Beecher Stowe, uma importante obra antiescravagista. Os shows tinham conteúdo variado, por vezes parodiando a obra original, tornando-os *minstrel shows*.



Referências

AUSTEN, Jake. "Hidey Hidey Hidey Ho... Boop-Boop-a-Doop!: The Fleischer Studio and Jazz Cartoons". In: GOLDMAN, D.; TAYLOR, Y. (Org.). *The Cartoon Music Book*. Chicago: A Cappella Books, 2002. Pp. 61-66.

"BETTY Boop's Bamboo Isle". Direção de Dave Fleischer. Nova York: Fleischer Studios, 1933. Distribuidora: Paramount Pictures.

BOB HOPE and American Variety: Vaudeville. *Library of Congress*, Washington, D.C., s.d. Disponível em: <https://www.loc.gov/exhibits/bobhope/vaude.html>. Acesso em: 30 de nov. de 2024.

BYRNE, Kevin. *Minstrel Traditions: Mediated Blackface in the Jazz Age*. Abingdon: Routledge, 2020. 192 p.

CABARGA, Leslie. *The Fleischer Story*. 2ª edição. Boston: Da Capo Press, 1988. 216 p.

CARTOONING America. Direção de Asaf Galay. 6 episódios. Estados Unidos: não publicado (previsão de lançamento: 2025).

DAVIS, Miles; TROUPE, Quincy. *Miles: The Autobiography*. New York: Simon & Schuster, 1989. 448 p.

GOLDMARK, Daniel I. *Tunes for 'Toons: Music and the Hollywood Cartoon*. Oxford: Oxford, 2005. 243 p.

"I HEARD". Direção de Dave Fleischer. Nova York: Fleischer Studios, 1933. Distribuidora: Paramount Pictures.

"I'LL BE Glad When You're Dead, You Rascal You". Direção de Dave Fleischer. Nova York: Fleischer Studios, 1932. Distribuidora: Paramount Pictures.

JENKINS, Henry J. "Koko and His Bouncing Ball: Memories of the sing-along at the movies". *American Theatre Organ Society*, 1969 (texto original). Disponível em: <https://www.atos.org/koko-and-his-bouncing-ball>. Acesso em: 10 de jun. de 2025.



LAI, Wesley. "The Cotton Club: How Black Performers Faced and Confronted Oppression". *History in the Making*, vol. 7, 2020. 8 p.

LOTT, Eric. *Love & Theft: Blackface Minstrelsy and the American Working Class*. Oxford: Oxford University Press, 2013. 328 p.

McWHORTER, John. "The Entertainer: Louis Armstrong's underrated legacy". *The New Yorker*, 2009. Disponível em: <https://www.newyorker.com/magazine/2009/12/14/the-entertainer>. Acesso em: 10 de jun. de 2025.

"MICKEY'S Mellerdrammer". Direção de Wilfred Jackson. Los Angeles: Walt Disney Studios, 1933.

"MINNIE the Moocher". Direção de Dave Fleischer. Nova York: Fleischer Studios, 1932. Distribuidora: Paramount Pictures.

MORGAN-ELLIS, Esther M. *Everybody Sing!: Community Singing in the American Picture Palace*. Athens: University of Georgia Press, 2018. 312 p.

SAMMOND, Nicholas. *Birth of an Industry: Blackface Minstrelsy and the Rise of American Animation*. Durham: Duke University Press, 2015. 400 p.

SANDOVAL-PALOS, Ricardo. "Betty Oops". PBS, 2021. Disponível em: <https://www.pbs.org/publiceditor/blogs/pbs-public-editor/betty-oops/>. Acesso em: 10 de jun. de 2025.

SLOAN, Nathaniel. *Jazz in the Harlem Moment: performing race and place at the Cotton Club*. Palo Alto, 2016. 273 p. Tese (PhD em Música). Departamento de Música, Stanford University, Palo Alto, 2016.

"SNOW-White". Direção de Dave Fleischer. Nova York: Fleischer Studios, 1933. Distribuidora: Paramount Pictures.

"THE OLD Man of the Mountain". Direção de Dave Fleischer. Nova York: Fleischer Studios, 1933. Distribuidora: Paramount Pictures.



“UNCLE Tom's Bungalow”. Direção de Tex Avery. Los Angeles: Warner Bros., 1937.

