



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CURSO DE GRADUAÇÃO EM CINEMA**

ROSEMEIRE DE OLIVEIRA CAETANO

**A personagem feminina negra:
Uma leitura de "Negras de Diversas Etnias" e "Lamparina".**

**FLORIANÓPOLIS
2017**

**A personagem feminina negra:
Uma leitura de "Negras de Diversas Etnias" e "Lamparina"**

ROSEMEIRE DE OLIVEIRA CAETANO

**Trabalho de Conclusão de Curso
submetido à Universidade Federal de
Santa Catarina, como requisito parcial
para a obtenção do grau de Bacharel em
Cinema.**

Orientadora: Prof. Dra. Alessandra Brandão

**FLORIANÓPOLIS
2017**

Ficha elaborada pela autora

Caetano, Rosemeire de Oliveira

A personagem feminina negra: uma leitura de *Lamparina* / Rosemeire de Oliveira Caetano – orientadora Alessandra Brandão. Florianópolis, SC, 2017.

Ensaaios (Trabalho de Conclusão de Curso) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2017.

Inclui referências

AGRADECIMENTOS

Muito obrigada a Altamira e Ondina, a Domenica e Miranda. À orientadora Alessandra Brandão por todo suporte, apoio e carinho. Ao Departamento do Curso de Cinema da UFSC.

RESUMO

Este trabalho trata da representação de personagens femininas negras nas obras: "Negras de Diversas Etnias", Jean-Baptiste Debret (1768-1848), e na HQ "Lamparina", criada pelo artista gráfico J. Carlos (1884-1950).

Palavras-chave: identidade, diferença, representação, personagem feminina negra, teorias raciais.

ABSTRACT

This paper deals the representation of the female black character in the works "Blacks of Various Ethnic Groups" by the French painter Jean-Baptiste Debret (1768-1848) and the character of HQ "Lamparina" created by the graphic artist J. Carlos (1884-1950).

Keywords: identity, difference, representation, black female character, racial theories.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	8
CAPÍTULO 1 - DIFERENÇA E REPRESENTAÇÃO	
1.1 Diferença.....	14
1.2 Representação.....	21
CAPÍTULO 2 - TEORIAS RACIAIS, RAÇA E RACISMO	
2.1 Fisiognomonia	24
2.2 Teorias raciais: do século XVII ao XX	26
CAPÍTULO 3 - A IDEALIZAÇÃO DA PERSONAGEM FEMININA NEGRA	
3.1 Os modos de vestir nos Oitocentos	33
3.2 Negras de diversas etnias	37
CAPÍTULO 4 - A ESSENCIALIZAÇÃO DA PERSONAGEM FEMININA NEGRA	
4.1 Panorama da representação de personagens negros nas caricaturas e HQs do início do século XIX	46
4.2 Lamparina	53
4.3. Estereótipo	63
CONSIDERAÇÕES FINAIS	68
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	72

“Histórias podem destruir a dignidade de um povo, mas histórias também podem reparar essa dignidade perdida.”

Chimamanda Adichie.

ROSEMEIRE DE OLIVEIRA CAETANO

Trabalho apresentado à banca examinadora da
Universidade Federal de Santa Catarina, como
requisito parcial para a obtenção ao grau de
Bacharel em Cinema.

Florianópolis, 07 de dezembro de 2017

Banca Examinadora

Prof.

Orientador

Prof.

Examinador

Prof.

Examinador

APRESENTAÇÃO

O objetivo deste trabalho foi dialogar com estudos voltados à representação da personagem feminina negra, na cultura visual e audiovisual nacionais, em inter-relação com teorias raciais científicas. Nesse sentido, nosso primeiro desafio foi definir qual o significado da expressão: personagem feminina negra. Enquanto refletíamos, encontramos não só uma resposta, mas, várias. No entanto, era necessário, ao menos, formular provisoriamente uma concepção que contribuísse com o início da pesquisa. Para isso, procuramos ler a obra, "The Oppositional Gaze: Black Female Spectators" (1992) da teórica norte-americana Bell Hooks. No texto, nada fácil, a autora versa, entre outros conceitos, sobre a representação das mulheres negras, a potência da imagem, o poder do olhar e, parafraseando "Anne Friedberg" ressalta que "a identificação só pode ocorrer por meio do reconhecimento, e todo reconhecimento é em si uma confirmação implícita da ideologia do status quo" (1992, p. 4). De fato, as representações de personagens femininas negras, quase sempre, se distanciam das possibilidades de recriação de subjetividades para privilegiar a representação de mitos, fábulas, pré-conceitos, estigmas que incidem sobre as personagens femininas negras. Durante a trajetória, também acessamos pesquisas relativas à representatividade da mulher negra no audiovisual realizadas pelo Grupo de Estudos Multidisciplinares de Ações Afirmativas (GEEMA) da UERJ, entre outros. Neste cenário, constatou-se que, malgrado as mudanças que nos apresentam artistas contemporâneos, a personagem feminina negra, por um lado, possui ínfima representatividade, em relação aos dados populacionais; e, de outro, não raramente, esse grupo é caracterizado de maneira idealizada, essencializada ou estereotipada por criadores de diferentes expressões artísticas. Importante destacar que essas características, sobretudo a estereotipagem, não constituem traços exclusivos as personagens femininas negras, no entanto, como observa Ella Shohat (1995, p. 74):

Ao mesmo tempo em que todos os estereótipos negativos são dolorosos, nem todos exercem o mesmo poder no mundo. Sua evocação fácil e ampla elide uma distinção crucial: os estereótipos de algumas comunidades são meramente

desconfortáveis para o grupo alvo, mas a comunidade tem poder social para combatê-los e resisti-los; estereótipos de outras comunidades participam de um movimento contínuo de política social prejudicial e violência real contra pessoas sem poder, colocando em risco o próprio corpo do acusado.

Posto isso, num segundo momento, a necessidade era responder o que significa dizer que essas personagens são representadas na cultura visual e audiovisual. Nessa etapa, empreendeu-se a leitura de teorias voltadas para representação de personagens femininas negras, principalmente ligadas ao audiovisual norte-americano. Entretanto, à medida que o estudo avançava, surgiu o receio de nos distanciarmos do cenário nacional. Diante disso, direcionou-se a pesquisa aos teóricos nacionais e latino-americanos. Nessa trajetória, encontramos a expressão cunhada pelo teórico e professor jamaicano Stuart Hall (2010) denominada “regime racializado de representação” - e suporte teórico inicial. Mapear os contornos do que possa vir a constituir um regime racializado de representação da personagem feminina negra brasileira nos pareceu relevante.

Mas isso ainda era insuficiente. Faltava definir a expressão artística com que a pesquisa pretendia dialogar. Em um primeiro momento, pensamos em elaborar um panorama da presença e participação da personagem feminina negra no cinema nacional. Contudo, aos poucos, a ideia se revelou inviável, notadamente devido a inadequação do tempo disponível em face ao longo período de pesquisa necessário à conclusão de um panorama bem elaborado. Depois disso, visionamos alguns filmes nacionais em busca de personagens afro-brasileiras com quem pudéssemos dialogar. Porém, a ideia de argumentar sobre a essencialização do corpo/imagem desse grupo já se fazia presente e as obras cinematográficas investigadas não ofereceram subsídios ao desenvolvimento da temática inter-relacionada às teorias raciais científicas.

Sem uma linguagem definida, a pesquisa ficou a esmo por algum tempo. Até que reencontramos em minha biblioteca, a obra “Os Herdeiros da Noite: Fragmentos do Imaginário Negro”. O livro se refere a uma exposição de mesmo nome, organizada por Emanuel Araújo,¹ que buscou revelar fragmentos do imaginário negro, para

¹Emanuel Alves de Araújo (Santo Amaro da Purificação, BA). Escultor, desenhista, ilustrador, figurinista, gravador, cenógrafo, pintor, curador e museólogo. É, entre 1995 e 1996, membro convidado da Comissão dos Museus e do Conselho Federal de Política Cultural, instituídos pelo

lembrar os 300 de Palmares. Ao admirar diferentes imagens imbuídas de afro-brasilidade, surgiu a ideia de procurar o seu contrário. Ou seja, uma imagem que de alguma forma destituísse a afro-brasilidade de sua personagem, tal qual de fato acontece na mídia brasileira cotidianamente.

Nesse momento, a pesquisa iluminou-se. Havia duas certezas. A primeira era que buscávamos uma imagem pictórica figurativa e a segunda, que iríamos refletir sobre a influência da estética branca dominante na representação da personagem feminina negra.

Foram semanas de garimpo em diferentes suportes físicos e digitais até encontrar a dissertação de mestrado da pesquisadora e gestora cultural Renata Bittencourt (2005), e nesta uma imagem da obra "Negras de Diversas Etnias", de autoria do pintor neoclássico² francês Debret. Jean-Baptiste Debret³ (1768-1848) chegou ao Brasil em 1817, contratado pela família real portuguesa.

Decidida a obra com qual iríamos dialogar, perante a materialização não de uma, mas de dezesseis personagens femininas negras com as características desejadas, hesitamos. Será que o que estamos vendo era, no mínimo, parecido com o que de fato a obra mostrava? Na dúvida, imprimi uma cópia em cores da aquarela e mostrei-a a parentes e amigos. Ao todo questionei mais de vinte colaboradores, negros e brancos, dos quais dois disseram tratar-se de uma imagem relativa ao período da escravidão. Todos os outros associaram a imagem das dezesseis

Ministério da Cultura. Em 2004, é curador e diretor do Museu Afro-Brasil, aberto neste ano, em São Paulo, com obras de sua coleção.

²O Neoclassicismo se refere ao movimento cultural europeu, do século XVIII e parte do século XIX, que defende a retomada da arte antiga, especialmente greco-romana, considerada modelo de equilíbrio, clareza e proporção. O movimento, de grande expressão na escultura, pintura e arquitetura, recusa a arte imediatamente anterior - o barroco e o rococó, associada ao excesso, à desmedida e aos detalhes ornamentais. À sinuosidade dos estilos anteriores, o neoclassicismo opõe a definição e o rigor formal. Contra uma concepção de arte de atmosfera romântica, apoiada na imaginação e no virtuosismo individual, os neoclássicos defendem a supremacia da técnica e a necessidade do projeto - leia-se desenho - a comandar a execução da obra, seja a tela ou o edifício". Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo361/neoclassicismo>>. Acesso em: 20 out. 2017.

³ Tendo permanecido no país até 1831, de volta a Paris, o artista publica, entre 1834 e 1839, "Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil", obra em três volumes, nos quais foram reunidos imagens e textos descritivos produzidos durante sua estada no país tropical.

personagens femininas negras a períodos muito posteriores ao do Brasil escravocrata.

Entretanto, logo se percebeu que não seria possível explorar outras vertentes de um regime racializado de representação por meio da análise da obra do pintor francês. Paralelo a essa constatação, iniciou-se o estudo das teorias raciais científicas

À medida que avançávamos na leitura das obras de Hall e dos postulados acerca das teorias científicas, partimos em busca de mais um objeto. Agora, uma obra que pudesse materializar, a um só tempo, a marcação da diferença que produz e naturaliza “outridades” e um paralelo com o deslocamento das premissas do racismo científico que, a partir do final do século XVIII, migraram do discurso (invisível) para o corpo negro (visível).

Para isso, foram feitas pesquisas em bibliotecas físicas e virtuais, em busca de publicações, artigos, dissertações e teses. Reunimos escasso material então resolvemos ampliar a pesquisa e incluímos HQs, literatura, instalações. Foi assim que encontramos Lamparina, personagem criada pelo artista gráfico J. Carlos. Nesse encontro, não houve espaço para dúvidas.

Tudo ia muito bem. Noites e noites lendo, escrevendo, apagando polindo o parágrafo da madrugada anterior. Mas aí veio a pergunta: e a invisibilidade? Aqui a ideia apresentou-se num lampejo. Como num processo de montagem dialética a junção da teoria eugenista com a análise dos filmes nacionais da década de 1930 resultaria em um panorama visível da invisibilidade da personagem feminina negra no cenário cinematográfico do período. Com essa certeza, iniciamos a pesquisa. Mas, como nem tudo são flores, o tempo nos escapou, levando consigo a nossa resposta à pergunta que Sartre fizera nos anos 50: “Onde estão os negros?” Assim a pesquisa relativa à representatividade da personagem feminina negra nos filmes da década de 1930 tornou-se um projeto de iniciação científica e vira à baila em outra oportunidade.

Com o roteiro do estudo pronto, gritou-se: ação! E definiu-se que a proposta da pesquisa seria procurar pistas que indicassem os elementos que constituem um

regime racializado de apresentação da personagem feminina negra. Para isso, dividiu-se a pesquisa em quatro partes, além da apresentação e da conclusão.

O primeiro capítulo, cuja temática central gira em torno da importância da diferença, foi também dividido em três partes. Na primeira parte, o objetivo é, por um lado, destacar a importância da diferença para as classificações binárias e, por outro, apontar aquilo que escapa às classificações binárias. Optou-se por alinhar esse diálogo com a obra "Máscara de Punição", do fotógrafo mineiro Eustáquio Neves. A segunda parte da introdução se volta ao papel da diferença para a construção de significados numa perspectiva dialógica. Nesse percurso, escolheu-se apresentar os desdobramentos relativos a um debate realizado por ocasião da 50ª edição do Festival de Brasília do Cinema Brasileiro. A terceira e última parte do primeiro capítulo versa sobre a diferença nos processos de classificação cultural, visando demonstrar que uma das consequências dessa prática se revela na construção de fronteiras simbólicas, as quais passam a separar o que é socialmente classificado como "normal" e permitido do que não é normal, portanto, não permitido. As circunstâncias que marcaram o lançamento do filme "Rio 40 Graus" (1954), de Nelson Pereira dos Santos, colaboram com a nossa argumentação.

No segundo capítulo: "Teorias Raciais, Raça e Racismo", apresenta-se um breve panorama de teorias voltadas à classificação dos seres humanos num período relativo ao século IV, da nossa era, a partir de tratados de Fisiognomonía, para posteriormente abordar teorias como a Frenologia, no século XIX. Além disso, lançamos hipóteses sobre as origens do racismo contra negros e comentários acerca das pesquisas que invalidam a existência de diferenças raciais.

O terceiro capítulo: "A Idealização da Personagem Feminina Negra" expõe o diálogo com a obra de Debret: "Negras de Diversas Etnias" (1824-30). O enfoque da análise se atém aos modos e costumes do vestir de escravos afro-brasileiros e africanos na sociedade patriarcal do Oitocentos, buscando com isso desconstruir a um paradigma visual, na nossa leitura, idealizado das personagens femininas negras que figuram na aquarela do pintor francês. Para compor o suporte teórico, recorreremos a Renata Bittencourt, Mary C. Karasch, Lélia González, Maria Aparecida Bento, entre outros.

No quarto capítulo: “A Essencialização da Personagem Feminina Negra”, a partir da decomposição de características da personagem de HQ Lamparina (1928), criada pelo ilustrador brasileiro J. Carlos, procura-se ressaltar como o conjunto formado pela sequência de eventos, o design gráfico, a história de vida, os argumentos de alguns capítulos e a fonte temática do humor sugerido pela HQ incutem na personagem uma essência desabonadora e ridicularizante. Na primeira parte deste terceiro capítulo, mostramos um breve panorama da presença de personagens negros nas artes gráficas, caricatura e nas primeiras HQs, a fim de situar o leitor quanto ao cenário artístico e social do período em que surge Lamparina. A segunda parte apresenta além da análise da personagem em questão, comentários sobre a hipersexualização do corpo feminino. Bem como as personagens de HQ Maria Fumaça (1950) e Nega Maluca (1991), sucessoras no design e na temática de Lamparina. Nessa etapa o aporte teórico de Nobuyoshi Chinen, Athos Cardoso, Stuart Hall, entre outros, foi fundamental. Essa parte do estudo não seria possível sem a contribuição do acervo digital da Biblioteca Nacional, onde se encontram digitalizados centenas de gibis, na íntegra, do período compreendido entre as décadas de 1920 e 1960. Através da leitura de dezenas de histórias em quadrinhos protagonizadas por Lamparina, pudemos conhecer melhor a personagem, traçar o seu perfil e tecer hipóteses sobre o desenvolvimento da HQ, ao longo dos mais de três anos de existência.

1.1 Diferença

No texto "O Espetáculo do Outro" (2010), o teórico Jamaicano Stuart Hall afirma que uma das estruturas que sustentam um regime racializado de representação é a noção de "diferença" em oposição binária à noção de identidade. Essa teoria pressupõe a existência de paradigmas identitários, considerados como "normais" e modelos de "outridades", considerados como "diferentes", aqueles que estão fora dos padrões da normalidade. Tal mecanismo teria o poder de estabelecer quem é representado e classificado nas HQs, cinema, literatura, publicidade, como "normal" e quem é representado e classificado como "diferente". Neste capítulo, procura-se apreender o papel da diferença face às oposições binárias, ao dialogismo e às classificações culturais que se desdobram em fronteiras simbólicas.

O primeiro argumento de Hall (2010) sobre a importância da diferença reforça que do ponto vista estrutural e relacional da língua, tendo como base os postulados de Ferdinand Saussure em sua obra póstuma "Curso de Linguística Geral" (1916), a diferença é o elemento responsável pela existência dos significados dados aos seres e às coisas do mundo, pois a partir da oposição binária entre elementos, as sociedades lhes atribuem conceitos, arbitrários, por meio da linguagem. Partindo dessa perspectiva, apreendemos o significado do termo sujeito feminino negro em contraposição ao significado dos termos sujeito feminino branco ou sujeito feminino indígena. Sendo assim, seria incorreto pressupor qualquer essência inerente aos seres e às coisas em si próprios. Dito de outra maneira, seria equivocado acreditar em uma essência de negritude feminina, imanente ao sujeito feminino negro, já que a constituição do significado depende de diferenças entre oposições binárias - mulheres ocidentais/mulheres orientais, heterossexual/homossexual, do campo/da cidade, liberal/conservadora, classe alta/classe média -, sendo esses pares arbitrários e estabelecidos culturalmente.

No entanto, se essa maneira de classificar as coisas do mundo tem o valor de invalidar a existência de substâncias intrínsecas aos seres e às coisas, por outro lado, ela não dá conta de classificar aquilo que se encontra entre um pólo e outro de uma dada classificação. A breve observação da obra "Máscara de Punição" (2003) pode colaborar com a explanação de nosso argumento.

Antes disso, é necessário apresentar o autor e seu processo de criação. O fotógrafo Mineiro Eustáquio Neves, cujo trabalho dialoga com questões étnico-culturais, cria suas imagens a partir de fragmentos de negativos manipulados em laboratório. Com isso, o fotógrafo expande a experiência do visível adicionando, sobrepondo, acumulando, recortando, subtraindo, permeando e fundindo uma imagem, ou partes dessas, a outras. Esse método de construção visual resulta em trabalhos que, entre outras dimensões, amplificam notadamente a percepção do espectador. Em geral, as obras do fotógrafo são compostas por mais de uma fotografia, (Figura 1), sendo uma destas a imagem principal, o fio condutor que dialoga com as outras fotografias que podem, ou não, criar uma narrativa “total”.

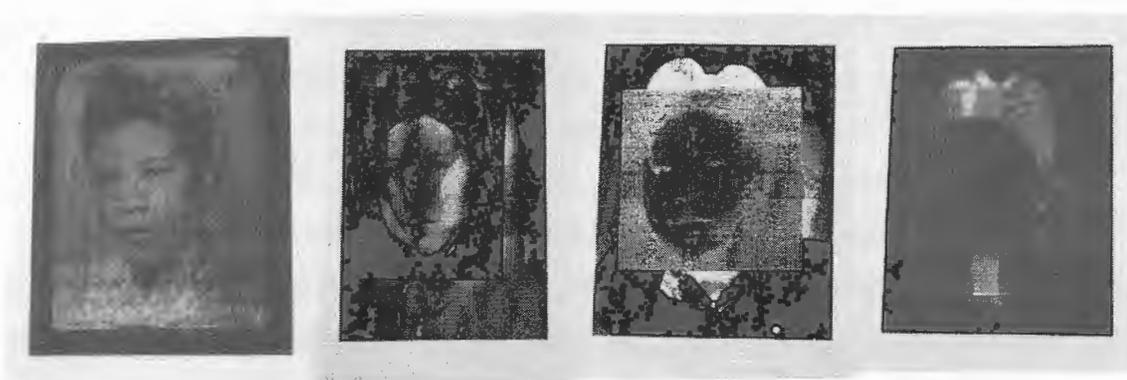


Figura 1 - Série Máscara de Punição. Técnica mista. Minas Gerais, 2002- 2003.

Para nós, as possibilidades de interação com a série apresentada são infinitas, contudo, nosso recorte, hoje, se refere à concepção do par binário: visibilidade e invisibilidade. Uma das possibilidades de leitura da obra seria da esquerda para direita, assim, poderíamos construir uma narrativa que nos remetesse à África - uma mulher possui um rosto, uma identidade -; passando pela invasão dos povos europeus nos países africanos -, uma sombra se sobrepõe e altera a sua identidade, desdobrando-se na captura e tráfico de africanos para o Novo Mundo - ocultamento da identidade - ; e chegando ao Brasil na condição de escrava-negra-africana - obliteração e punição da identidade.



Figura 2 - Série Máscara de Punição. Técnica mista. Minas Gerais, 2002- 2003.

Nesta fotomontagem, uma máscara de flandres foi justaposta ao rosto da personagem. Esse instrumento coercitivo que foi usado durante o período de escravidão, era feito de zinco ou flandres, fechado a cadeado e possuía apenas três buracos, dois que permitam ao "mascarado" enxergar, e um, respirar; mas que não era grande o suficiente para que o cativo pudesse se alimentar. Com isso, além de ter o rosto obliterado, o escravo punido não conseguia se comunicar através daquilo que nos confere humanidade, a fala. Essa desarticulação, segundo Maria Rita Kehl (2004 p.11) "[...] transforma o sujeito em objeto, pois a tortura por ela imposta separa o corpo e o sujeito".

Retomando o tema da classificação binária, interessante notar que à atribuição de significado e sentido ao mundo por meio da diferença entre opostos considera que visibilidade se contraponha a invisibilidade. E que invisibilidade seja, por sua vez, sinônimo de ausência. Isso se dá, entre outros motivos, porque a percepção visual humana não capta, a olho nu, o imaterial; portanto, se algo é imaterial é também invisível. A personagem feminina negra, cujo rosto foi justaposto a máscara, é um sujeito, no entanto, a obliteração de sua fisionomia, a supressão de sua fala e a desarticulação de sua identidade, tornaram-na um corpo presente no mundo, mas ausente de si própria. Dito de outra maneira, o par binário: invisibilidade - visibilidade, aqui, é inoperante, pois, a invisibilidade não se refere só a ausência de corpo presente, mas também a desarticulação da presença. Nesse sentido, destituída de sua humanidade (fala) e de sua identidade, a personagem tornou-se invisível. Isso significa dizer que apesar da marcação das oposições binárias serem fundamentais para a organização da diversidade dos extremos do mundo (Hall,

2010), a esse tipo de classificação escapa o que está entre o intervalo ou extensão que ocupa o espaço aberto de um polo ao outro.

A importância desse exemplo está, em primeiro lugar, na tentativa de apontar como se dá o fenômeno que torna uma personagem feminina negra, a um só tempo, invisível e presente. Num segundo momento, buscamos mencionar que das classificações binárias escapa aquilo que não é a identidade (visibilidade) e nem a diferença (invisibilidade), mas algo que se coloca entre.

Outra teoria para qual importa a diferença, como possibilidade de leitura cultural e representacional, pode ser compreendida através da perspectiva dialógica, considerando os postulados do metalinguista russo Mikhail Bakhtin. Nessa concepção, o outro e a diferença são indispensáveis para a construção de significados, pois esses só se constituem através do diálogo. Para Bakhtin, da interação entre um dado ouvinte e um dado interlocutor é que se produzem os significados. Aqui o diálogo opera como instrumento, a partir do qual são configurados os discursos engendrados por comunidades, sociedades e culturas das mais diversas. Nas sociedades multiculturais contemporâneas, raramente esse diálogo é equilibrado e harmonioso. O que significa dizer que algumas sociedades estão se adaptando à polifonia e às inovações nos processos de negociação.

Um fato social recente, cujo palco foi o 50º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro (2017), pode colaborar com a descrição dos processos atuais em que o dialogismo tem coexistido com as disputas de narrativas.

O Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, idealizado, principalmente pelo crítico Paulo Emílio Salles Gomes, trata-se do primeiro festival de cinema nacional, criado em 1965, com o nome de Semana do Cinema Brasileiro. Tendo acompanhado diferentes momentos da produção cinematográfica nacional, - censura, retomada, crise econômica - a história do festival se confunde com a própria história do cinema no Brasil. A curadoria de um evento deste porte tem a missão de selecionar obras com potência para dialogar não só com o público, mas também com as imagens que, tensionadas ao serem exibidas em conjunto, possam transcender suas propostas individuais.

Na primeira noite do Festival, foram exibidos três filmes, um longa-metragem e dois curtas-metragens. O longa “Vazante” (2017), um filme de época que se passa no período do Brasil Colônia, trata-se da primeira experiência de direção solo da conhecida diretora Daniela Thomas. Gabriel Martins, da produtora Filmes de Plástico, apresentou, na mesma noite, o curta-metragem “Nada”, o qual narra a história de Bia (Clara Lima), uma menina negra que está decidida a não fazer nada na vida. O segundo curta-metragem “Peripatético”, filme que conta a trajetória de outra menina negra, Simone, que está à procura de seu primeiro emprego, foi dirigido pela jovem cineasta de São Paulo Jéssica Queiroz.

Segundo pesquisas, Jéssica foi a primeira diretora negra a apresentar um curta-metragem na mostra competitiva em 50 anos de existência do Festival de Brasília. Não foi possível a esta pesquisa visionar aos filmes, em função disso, nossa atenção se volta exclusivamente ao histórico debate ocorrido na manhã do dia posterior à exibição das três obras cinematográficas. De acordo com artigos publicados em revistas especializadas, como, por exemplo, a Revista Cinética, na voz do crítico de cinema Juliano Gomes, no longa-metragem de Daniela Thomas, as personagens negras são destituídas de subjetividade e teriam sido pouco desenvolvidas. Segundo Gomes (2017), entre outras observações, o fato de as falas do único personagem negro de destaque, um homem africano que não fala a língua portuguesa, não terem merecido legendas reflete uma condição de silenciamento em vigor no Brasil há mais de 300 anos. A crítica de cinema Carol Almeida (REVISTA CONTINENTE, ed. 2003, nov. 2017), que também estava presente no festival, relata que os personagens negros em “Vazante” [...] servem de adereço dramático para as pessoas brancas do filme e seus corpos mortos são usados como bonitas metáforas de como a branquitude estetiza e poetiza os genocídios que podem ser estatizados e poetizados”.

Por outro lado, a diretora Daniela Thomas, segundo o próprio depoimento (REVISTA PIAUÍ, 22 out. 2017) disse, na manhã do debate, que perante os argumentos e críticas desfavoráveis à representação de personagens negras, não faria o filme do mesmo modo novamente. Entretanto, passadas algumas semanas, a diretora voltou atrás e disse que “Vazante me representa, é a minha visão do mundo de horror que nos fez, brasileiros de todos os tons, e que ainda causa dor, como se pode ver tão

explicitamente". Nessa mesma ocasião a experiente diretora ainda afirmou que o que mais a incomodou nos dias que seguiram ao debate foi [...] "ter negado minhas convicções sobre essa obra que reflete absolutamente tudo o que acredito e sei sobre cinema" [...].

Para além das obras individualmente, críticos afirmam que a tensão imagética entre os modos de representar a juventude negra, em "Peripatético", e os modos de representar os cativos do período colonial, em "Vazante", estimularam a percepção dos espectadores, de etnias diversas, a questionar como as populações negras vêm sendo representadas no cinema nacional. Isso significa dizer que os modos "tradicionais" recepção, de construção e representação de personagens afrodescendentes estão sendo ressignificados, não só no plano discursivo de críticos e pesquisadores, mas também através dos conteúdos audiovisuais que chegam aos espectadores, os quais, ao que parece, desejam se conectar com personagens e realizadores por meio de novos diálogos sonoros e imagéticos.

Para nós, é disso que se trata o dialogismo de Bakhtin quando o autor aponta que o significado não é propriedade de um interlocutor isolado em seu ato de enunciação, mas o produto resultante da ação dialógica constituída por 'diferentes' sujeitos que produzem, enunciam, discordam, recuperam e atualizam os significados e sentidos produzidos. Nesse sentido, é justamente a diferença entre os participantes de um interjogo social que possibilita a ressignificação de conceitos por meio da linguagem. Os desdobramentos gerados pelo debate no Festival de Brasília são, antes de tudo, um exercício de negociação sociocultural. Esse exemplo é relevante porque traz à superfície a importância do dialogismo como prática indispensável a sociedades multiculturais, mas que, no entanto, como poderemos observar nos capítulos que seguem, não fez parte da ordem social durante muitas décadas.

Por fim, destaca-se o papel da diferença no processo de demarcação de fronteiras simbólicas. Segundo Hall (2010 p. 421), a cultura se estrutura a partir da atribuição de significados às coisas e seres do mundo de acordo com a posição que estes ocupam dentro de um dado sistema classificatório. Nas sociedades multiétnicas, distintos grupos sociais procuram impor ou negociar suas formas de classificar os seres e as coisas do mundo a fim de lhes atribuir significados e produzir sentidos.

Quando um elemento animado ou inanimado recebe uma classificação a expectativa cultural é a de que significado e significante sejam amalgamados nos seios da estrutura social.

No mundo concreto, as ações que visam ao controle e manutenção das fronteiras simbólicas podem ser observadas, por exemplo, através de um evento marcante da história do cinema nacional. Trata-se do episódio que envolveu o lançamento do filme de longa-metragem "Rio 40 Graus" (1954), dirigido por Nelson Pereira dos Santos, cujo trabalho é considerado por alguns pesquisadores uma exceção ao paternalismo e à folclorização, comumente associados à imagem da população afro-brasileira. Fortemente influenciado pelo neorealismo Italiano, o filme narra uma série de episódios que se desenrolam ao longo de um dia na vida de cinco vendedores de amendoins, quase todos, negros, que descem do morro do Cabuçu e se espalham por diferentes pontos turísticos no asfalto do Rio de Janeiro dos cartões postais. Sem que com isso o foco do longa tenha sido as belas paisagens cariocas como nos conta Mariarosaria Fabris (1994, p. 82), a "cidade era ainda a protagonista, mas o diretor pretendeu dar vez e voz a outras personagens: a gente do povo". Corroborando com essa premissa, a trilha sonora do longa é permeada por sons que remetem à "voz do povo": gemidos de cuíca, tamborilar de surdos e a grandiosidade de um samba da Portela. Em síntese, diferentemente de alguns filmes da época, a obra de Nelson Pereira traz à baila protagonistas negros multidimensionais.

Recuperando o tema das fronteiras simbólicas, Hall (2010, p. 421), parafraseando a teórica Mary Douglas,⁴ afirma que "o que realmente perturba a ordem cultural é quando as coisas se manifestam em categorias equivocadas ou quando as coisas não encaixam em alguma categoria". Nesse sentido, não seria estranho saber que o filme que "Rio 40 Graus" foi censurado pelo chefe do Serviço de Censura na época,

⁴ "Margaret Mary Tew Douglas - Mary Douglas - estudou Ciências Políticas, Economia e Filosofia na Universidade de Oxford. Douglas trabalhou num escritório do serviço colonial britânico, de 1942 até 1947, durante a Segunda Guerra Mundial, por influência do pai que era militar. Posteriormente, retoma seus estudos em Oxford, terminando-os em 1949. No início da década de 1950, inicia sua carreira no University College de Londres, onde permaneceu por 25 anos, como professora de Antropologia.

sob a alegação, entre outras, de que, no Rio de Janeiro a temperatura não chegava a 40 Graus (STAM, 2008 p. 240). Segundo Stam, intelectuais brasileiros e estrangeiros precisaram fazer uma campanha junto à opinião pública para que o filme fosse liberado.

Ao ultrapassar os limites simbólicos da fronteira imagética que posicionava personagens negras ilustrando o fundo das cenas, surgiram manifestações e desejos de restauração da ordem que se articulou na direção de barrar e conter a transgressão. Dito de outra maneira, nessa concepção, a “diferença” é o elemento que garante a existência de identidades que mantém fronteiras simbólicas.

A partir desta sumária explanação, verifica-se que, por um lado, marcar a diferença conduz, simbolicamente, a fechar fronteiras, estigmatizar e expulsar tudo aquilo que for significado como impuro ou anormal; mas, por outro lado, justamente por ser ameaçadora à ordem cultural, a diferença, paradoxalmente, pode exercer um forte poder de atração. Para nós, a identidade e a diferença cultural são engendradas por meio de processos que envolvem: ora negociação, ora imposição de oposições binárias arbitrariamente estabelecidas: o diálogo entre pares de um mesmo grupo sociocultural e o silenciamento de grupos historicamente subjugados; classificações culturais hierarquizadas - que visam à manutenção de privilégios e desigualdades -, e diferentes processos de resistência. Nesse sentido, por serem produzidas nesse interjogo, tanto a afirmação da identidade quanto a produção da diferença estão sujeitas a relações expressas em ações que oprimem e marginalizam sujeitos, grupos, saberes, não só no que se refere às disputas políticas, econômicas e sociais, mas também no campo da representação artística e cultural.

Posto isso, para que possamos avançar na contextualização das ideias que compõem esse estudo, apresenta-se, brevemente, considerações sobre o conceito de representação.

1.2 Representação

Oriunda do latim culto, a palavra *repraesentare* pode significar: apresentar de novo; referindo-se à articulação de diferentes formas, linguagens, materiais, sentidos que

possam nos re-apresentar os seres e as coisas do mundo. Mas, *repraesentare*, também indica a ausência de um ser ou de uma coisa momentaneamente presentificadas por algo que as substitui.

Para Pesavento (2006, p.49), a representação é um fenômeno que atravessa o tempo-espaço mais remoto nas mais diversas sociedades, pois ao interagir com o mundo “os homens elaboram ideias sobre o real, que se traduzem em imagens, discursos e práticas sociais que, não só qualificam o mundo, como orientam o olhar e a percepção sobre esta realidade”.

A etimologia da palavra representação também aponta para a relação de semelhança entre a matriz de um dado ser ou objeto e o seu representante, estabelecendo, assim, uma conexão entre o “original” e o seu correspondente por semelhança. Essa concepção perdurou de maneira contundente na cultura ocidental, até o fim do século XVI, pois, conforme argumenta Foucault (2000, p. 22) “a semelhança” desempenhou um papel construtor no saber da cultura ocidental. [...] Foi ela que organizou o jogo dos símbolos, permitiu o conhecimento das coisas visíveis e invisíveis, guiou a arte de representá-las”.

A partir do século XVII, surgiram dúvidas quanto à noção de realidade como aquilo que podemos apreender através dos cinco sentidos e, assim, abriu-se espaço para indagações sobre o caráter enganoso, ilusório e ficcional da realidade e, por conseguinte, daquilo se assemelha a ela.

De maneira que, o conceito de representação do “visível” e do “invisível” - no campo artístico-cultural - guarda em si a identidade ou singularidade, e a diferença, o afastamento do real, em relação ao ser ou objeto que nos re-apresenta. Em outras palavras, à medida que a representação desvincula-se de ter de copiar o real, agora posto em cheque, entra em cena o re-apresentar a re-criação do mundo ao redor.

As representações, segundo Hall, (2010) estão na base da construção de identidades culturais, visto que para recriar o real lança-se mão de conceito e signos com os quais se constroem sentidos e significados culturais aptos a produzir efeitos sobre os sujeitos.

Nessa concepção de representação, a cultura é definida como um conjunto de significados partilhados entre sujeitos que pertencem, em maior ou menor medida, ao mesmo universo conceitual e linguístico (HALL, 2010, p. 36). Aqui, a cultura também pode ser entendida como um discurso, um modo de construir sentido por meio de distintas linguagens e através dos mais variados suportes.

Assim, considerando os apontamentos anteriores acerca da marcação da diferença cultural e seu poder para desdobrar-se em ações que marginalizam sujeitos e grupos, por um lado, e numa estranha atração pela outridade, por outro, somados à concepção de representação como a re-criação dos seres e coisas do mundo, interessa-nos buscar pistas e hipóteses que desvelam a influência que as teorias raciais e o racismo exerceram na re-apresentação do sujeito feminino negro na cultura visual brasileira.

CAPÍTULO 2 - TEORIAS RACIAIS, RAÇA E RACISMO

2.1 Fisiognomonia

A fim de ampliar o diálogo com os estudos que visaram classificar e hierarquizar a espécie humana, inicialmente, apresenta-se breve consideração sobre a sistematização da fisiognomonia no mundo ocidental. Para a pesquisadora Melina Rodolpho (2015, p. 8, p. 12),⁵ o termo fisiognomonia pode ser entendido como “uma ciência cujo diagnóstico do caráter é feito a partir das características físicas do indivíduo”. Rodolpho relata que o tratado “De Physiognomonia Liber”, cuja autoria é desconhecida, é um dos documentos mais antigos e completos dedicado ao estudo do tema. Datado do século IV da nossa era, “De Physiognomonia Liber”, segundo a autora, é uma espécie de catálogo descritivo em que o autor anônimo associa características do ethos dos indivíduos à aparência física.

Sobre a sistematização proposta por anônimo, Rodolpho destaca três categorias classificatórias importantes para a compreensão das concepções apresentadas no tratado. A zoológica, a partir da qual são estabelecidas comparações entre homens e animais. A etnológica, que se refere à análise das características de diferentes populações. E a anatômica, voltada à descrição de aspectos físicos e emocionais dos indivíduos. No quadro que segue, apresentamos a reprodução parcial de uma das tabelas elaboradas por Rodolpho (2015, p. 79), onde poderemos observar como o anônimo classifica os cabelos de algumas populações:

Descrição – Cabelo	Características	Comparações
Duro, preto ou ruivo sem brilho e aguado, espesso	violento	Porco
Crespo	astucioso, avaro, medroso,	egípcios (medroso), sírios (avaro)

⁵ Em sua tese de doutorado, a autora afirma que “o estudo da fisiognomonia proposto na pesquisa se dá a partir das considerações obtidas com a tradução do De Physiognomonia Liber, cujo conteúdo dialoga com outros manuais da Antiguidade”.

	desejoso de lucro	
Loiro, fino, pouco denso	bom caráter	
Aloirado, fino, mais denso	bom caráter	
Puxado para trás, sobre o meio da frente, voltado para o topo da cabeça	ânimo ardente e menos sábio	povos bárbaros
Pescoço peludo na parte abaixo da cabeça	forte, animoso	Leão

Interessante notar que categorização do Anônimo, malgrado predominantemente anatômica, vai além das características anatômicas, zoológicas e étnicas, pois características como “medroso” e “avaro” pertencem ao campo da personalidade ou temperamento dos indivíduos, bem como a associação entre a violência e o cabelo crespo.

Além disso, Rodolpho nos chama atenção para os caracteres negativos atribuídos às etnias estrangeiras em relação ao espaço geográfico greco-romano, tal como os bárbaros: falta de sabedoria; e egípcios: covardia.

Como mencionado anteriormente, o “De Physiognomia Liber” é um documento que, por sua extensão e sistematização, conferiu o status de ciência aos estudos da fisiognomia. De modo que o tratado foi conservado e recuperado por diferentes artistas e teóricos ao longo da história da civilização ocidental. Segundo estudiosos, nas bibliotecas medievais, já do século XII, eram comuns os tratados sobre fisiognomia

No final do século XVI, o erudito italiano Giambattista della Porta, considerado o pai da fisiognomia, publica “De Humana Physiognomia (1586) livro fundamental para a disseminação da concepção de fisiognomia, que associa personalidade à

aparência, em toda a Europa. Em sua obra, Della Porta aponta ser possível determinar caráter e ânimo dos indivíduos a partir da observação de suas características físicas e, com base nisso, cria desenhos que ilustram os postulados sistematizados nos tratados da antiguidade.



Figura 3 - Giambattista associa a imagem do homem branco à força e realeza do leão.⁶

Essa teoria foi sistematizada e apropriada por diferentes áreas do conhecimento, notadamente o campo artístico e científico durante o Iluminismo, século XVI, quando teóricos e filósofos ocidentais recuperaram o legado da cultura greco-romana. Depois disso, foi atualizada nos séculos XVII e XVIII por cientistas ligados a teorias raciais, como veremos nos capítulos que seguem.

2.2 Teorias raciais: do Século XVII ao XIX

O antropólogo e professor Kabengele Munanga⁷ argumenta que a classificação dos variados tipos de *homo sapiens* com base em características físicas distinguíveis e contrastantes originou o conceito de raça. Segundo o autor, “na Europa, nos séculos

⁶ Disponível em: <<http://blogs.getty.edu/iris/physiognomy-the-beautiful-pseudoscience/>>.

⁷Kabengele Munanga possui Graduação em Antropologia Cultural pela Université Officielle Du Congo a Lubumbashi (1969) e Doutorado em Ciências Sociais (Antropologia Social) pela Universidade de São Paulo (1977). Atualmente é professor titular da Universidade de São Paulo. Tem experiência na área de Antropologia, com ênfase em Antropologia das Populações Afro-Brasileiras, atuando principalmente nos seguintes temas: racismo, identidade, identidade negra, África e Brasil

XVI-XVII, o conceito de raça passa efetivamente a atuar nas relações dos indivíduos de diferentes estratos sociais da França na época, pois era utilizado pela nobreza local que se identificava com os Francos de origem germânica, em oposição aos Gauleses, população local identificada com a Plebe". (MUNANGA, 2000, p. 9)

No século XV, os europeus entram em contato com negros e indígenas e questionam se esse "outro" também seria humano. Até fim do século XVII, segundo Munanga, a compreensão sobre a existência da humanidade de um "outro", não-branco europeu, foi amparada pelo campo Teológico, o qual detinha o poder de determinar a verdade, através do mito cristão dos Três Reis Magos, o qual defendia a existência de três raças: a negra (Baltasar), a amarela (Gaspar) e a branca (Melchior).

Contudo, o mito não respondeu à altura às contestações de base racionalista elaboradas pelos filósofos e cientistas iluministas, os quais recuperaram os questionamentos que circulavam quando do encontro entre Europeus, Africanos e Indígenas, acerca da humanidade e civilidade das populações negras e indígenas.

Assim, os filósofos iluministas rejeitam as explicações de cunho teológico, sobre a origem e humanidade das diferentes populações mundiais, e passam a elaborar explicações balizadas pela história linear e universal. Dessa maneira, cientistas europeus "lançam mão do conceito de raça já existente nas ciências naturais para nomear esses outros que se integram à antiga humanidade como raças diferentes", (MUNANGA, 2000, p. 2), inaugurando uma nova área de estudos conhecida como História Natural da Humanidade.

Paralelo a isso, à medida que os sistemas de dominação racial avançavam, procurou-se validar cientificamente a suposta inferioridade dos grupos étnicos não-brancos, como podemos observar na classificação racial, totalmente empírica, elaborada pelo naturalista, sueco Carl Von Linné (1707-1778), considerado o "pai" da taxonomia biológica". (MUNANGA, 2000, p. 9)

"Americano, que o próprio classificador descreve como moreno, colérico, cabeçudo, amante da liberdade, governado pelo hábito, tem corpo pintado.

Asiático: amarelo, melancólico, governado pela opinião e pelos preconceitos, usa roupas largas.

Africano: negro, fleumático, astucioso, preguiçoso, negligente, governado pela vontade de seus chefes (despotismo), unta o corpo com óleo ou gordura, sua mulher tem vulva pendente e quando amamenta seus seios se tornam moles e alongados.

Europeu: branco, sangüíneo, musculoso, engenhoso, inventivo, governado pelas leis, usa roupas apertadas.”

Simultaneamente, naturalistas e cientistas europeus recuperaram os postulados fisiognomônicos e voltam as atenções para as características morfológicas da constituição dos seres humanos - notadamente o ângulo facial, o desenho dos lábios, a textura dos cabelos e, sobretudo, o formato e o tamanho do crânio.

No século XVIII, os estudos fisiognomônicos oferecem subsídios às pesquisas do professor de anatomia Petrus Camper (1722-1789). Segundo o professor holandês, a circunferência e anatomia da cabeça greco-romana representavam alto grau de evolução perante cabeças de indivíduos pertencentes a etnias não-brancas, logo, menos evoluídas.

No século XIX, a teoria de Camper, amplamente difundida na Europa e Novo Mundo, contava com admiradores e seguidores, como o anatomista Johann Friedrich Blumenbach (1752-1840), que ao dividir a espécie humana em cinco diferentes espécies cunhou o termo “caucasiano” para a população branca. Além disso, o discurso racista em defesa da estratificação social e étnica de populações não-brancas encontrou no modelo de Camper argumentos que a validavam e justificavam.

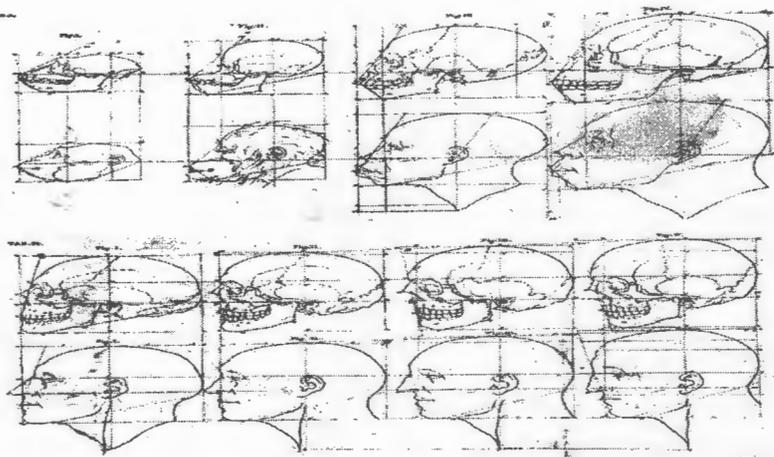


Figura 4 - Modelo de Camper. Etnias menos evoluídas. CHINEN, 2013, p. 44.

A frenologia surge, no início do século XIX, como outra ciência dedicada a postulados que, por um lado, se ocupavam em investigar o que era externo e corpóreo e, por outro, a produzir discursos discriminatórios e racialmente hierarquizantes. Desenvolvida pelo médico austríaco Franz Joseph Gall, a teoria, cujo nome de origem grega significa: *phren* - cabeça, mente - e *logos* - estudo, pesquisa, conhecimento -, defendia a premissa que o córtex cerebral humano é dividido em partes ou “órgãos”, sendo cada área responsável por determinada faculdade mental. Quanto mais desenvolvida fosse a capacidade intelectual de um indivíduo, maior seria o tamanho da área correspondente no cérebro. O médico austríaco também elaborou estudos a respeito do formato do crânio sob o argumento que a forma externa exercia influência sobre a forma interna do cérebro. Sara Baartman, conhecida como “Vênus Hotentote”, foi uma mulher sul-africana, nascida em 1789, que em 1810 foi levada para Europa, onde era exposta em freak shows com regularidade. Segundo Hall (2010), Sara era apresentada como um animal selvagem e, como tal, demonstra sua incivilidade e primitivismo aos espectadores humanos trancada em uma jaula. Para Janaína Damasceno “os freak shows do Piccadilly Circus corpos humanos eram exibidos como monstruosidades que tinham por função dar ao seu público mais confiança e consciência de si” (2008, p. 1). A Vênus Negra teria ficado muito famosa na Inglaterra e em Paris, entre 1810 e 1815.

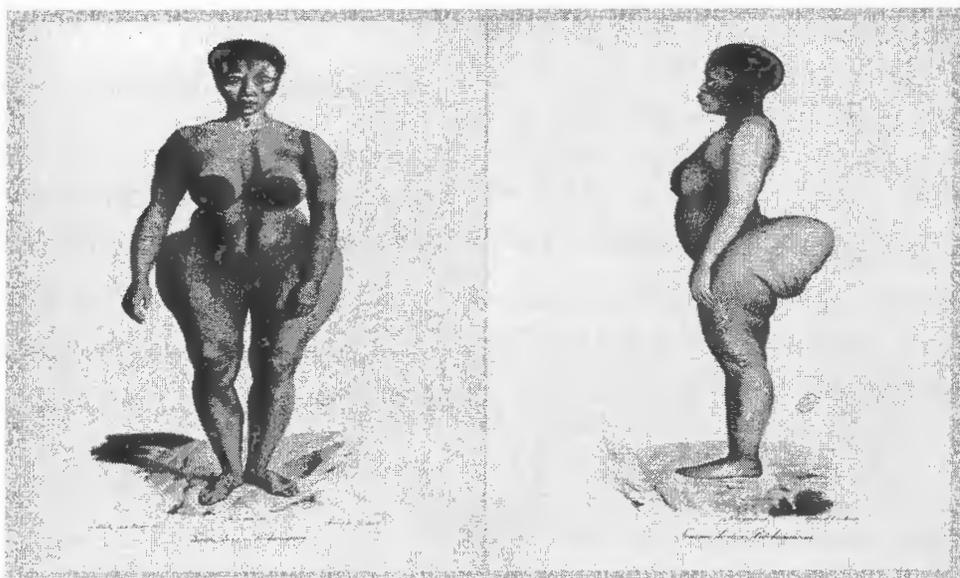


Figura 5. Vênus Hotentote e a patologização da "diferença".

Sua popularidade advinha de sua conformação corporal e anatomia, sobremaneira as nádegas pronunciadas em um corpo de um 1,40cm e o avental hotentote - prolongamento dos lábios vaginais por manipulação; traço físico considerado belo na comunidade de Sara.

A imagem da jovem sul-africana foi apropriada pela imprensa Inglesa e Francesa que a estampava em caricaturas, charges e ilustrações publicadas em jornais, revistas e livros científicos. Os cientistas, naturalistas, etnólogos da época, sobretudo Georges Cuvier, faziam reuniões científicas para medir, modelar, investigar cada detalhe do corpo de Sara. Segundo Hall (2010), a Vênus representou a materialização da diferença etnocêntrica em relação ao corpo dos europeus considerados "normais". E como se não bastasse toda violência que lhe foi impetrada em vida, quando ela morre (1815) seu corpo é dissecado e suas genitálias, seu esqueleto e molde exibidos no Museu do Homem em Paris até 1985 (Damasceno, 2008, p. 4). Para Damasceno, a partir da Vênus Hotentote, o corpo da mulher negra se torna paradigma da diferença a serviço da legitimação de teorias relativas às hierarquias raciais, ao racismo e à defesa de uma presumida hipersexualidade natural a esse grupo.

Posteriormente, no século XX, em virtude do progresso da Genética Humana, o debate racial científico foi pautado por supostas diferenças químico-sanguíneas, potentes o suficiente para justificar a existência de diferenças raciais irreconciliáveis. Entretanto, de acordo com Munanga, a comparação do patrimônio genético das diferentes populações demonstrou que o patrimônio genético de duas mulheres da mesma raça podem guardar maiores distâncias do que o patrimônio genético de duas mulheres de raças diferentes. De maneira que um "senegalês pode, geneticamente, ser mais próximo de um norueguês e mais distante de um congolês". (MUNANGA, 2003, p. 4)

Perante as descobertas relativas à indeterminação do patrimônio genético e da impossibilidade de validação científica, todos os estudos mencionados foram invalidados por falta de comprovação, ou seja, do ponto de vista biológico,

morfológico, físico-químico e comportamental o conceito de raça e a suposta superioridade das populações brancas, nada mais constituem do que equivocadas falácias. Mas isso não significa dizer que somos todos geneticamente iguais, pois os patrimônios genéticos das populações são distintos, mas essas diferenças não são suficientes para classificá-las em raças.

Importante destacar que além de legitimar práticas horrendas e a depauperação de corpos negros e indígenas, ao longo de três séculos, os estudos científicos dedicados à comprovação da existência de hierarquias raciais, cujo objetivo principal fora instituir e disseminar a fabular superioridade das populações brancas, foi amplamente difundido, reelaborado e atualizado; tendo sobrevivido, nos alerta Munanga, ao tempo aos progressos da ciência, mantendo-se vivo no imaginário coletivo de geração em geração.

Nesse sentido, o conceito contemporâneo do termo raça aponta para uma categoria discursiva, cujos significados são culturalmente articulados, definidos e contestados, portanto, enquanto categoria classificatória, raça é um conceito flutuante e movediço. (HALL, 2014, p. 1)

Porém, é fundamental salientar que se as tentativas científicas de consagrar a divisão da humanidade em raças biológica e morfologicamente díspares naufragaram nos mares das ciências embusteiras, o seu legado alcançou os litorais, os campos, os vales, as cidades, os sertões, as montanhas; assim, percorrendo toda a esfera terrestre, o racismo nos é contemporâneo.

O racismo nasce, para Munanga (2003, p. 4-8), quando se faz intervir caracteres biológicos como justificativa de tal ou tal comportamento, qualidades morais, psicológicas, intelectuais e culturais que desembocam na hierarquização das chamadas raças em superiores e inferiores.

Importante destacar que essa pesquisa trabalha com o conceito sociocultural, histórico e psicológico de população ou etnia negra - em detrimento de raça - entendendo-as como: "um conjunto de indivíduos que, histórica ou mitologicamente, têm um ancestral comum; têm uma língua em comum, uma mesma religião ou

cosmovisão; uma mesma cultura e moram geograficamente num mesmo território". (HALL, 2003, p. 4-8)

Também é indispensável situar que se denomina sujeito feminino negro brasileiro, no que se refere também às personagens, aquelas que compartilham da experiência da diáspora africana por meio da ancestralidade, bem como as opressões étnicas, de gênero e classe perante a dominação - não sem resistência - do poder hegemônico branco-patriarcal.

Vale mencionar que corroboramos com a afirmação de Saffioti (1990, p. 50 apud CALADO, 2016, p. 41) sobre o caráter rizomático da sociedade patriarcal, que "não se resume a um sistema de dominação, modelado pela ideologia machista. Mais do que isto, ele é também um sistema de exploração que diz respeito diretamente ao terreno econômico".

Posto isso, o segundo e terceiro capítulos desta pesquisa são compostos por diálogos com imagens que prescindem do som e do movimento, pois, para nós, registros pictóricos e gráficos não são figuras silenciosas em um quadro, ao contrário, são textos narrativos imbuídos de camadas de subjetividades, pontos de vista, memória individual e coletiva, escolhas estéticas e discursivas disponíveis a (re) interpretações; ainda que essas sejam, quase sempre, provisórias.

CAPÍTULO 3 - A IDEALIZAÇÃO DA PERSONAGEM FEMININA NEGRA

Para o professor de História da Arte, Jorge Coli, os artistas pictóricos brasileiros do século XIX eram míopes à realidade à sua volta e optaram por criar imagens cuja fonte era o imaginário puramente mental de uma nação idealizada. Em suas palavras, foram os artistas estrangeiros “que buscaram conservar a imagem do que percebiam ao seu redor. Sem a catarata do indianismo, Rugendas, Debret, entre outros, fixaram, com olhar lúcido, a violência e os ridículos de uma sociedade provinciana, assentada sobre o trabalho dos escravos”. (COLI, 2017)

Corroborando Coli, essa pesquisa propõe diálogos estimulados pela observação da obra “Negras de Diversas Etnias”, de Debret. Antes, porém, é necessário apontar alguns modos e costumes que marcaram a sociedade brasileira dos Oitocentos.

3.1 Os modos de vestir nos Oitocentos

A pesquisadora e gestora cultural negra Renata Bittencourt,⁸ em sua dissertação de mestrado (2005, p. 25), relata que, no século XIX, uma das maneiras de marcar a diferença entre os grupos e tornar visível a hierarquia social era calcada por meio ou da negligência ou dos bons modos no vestir da família que ocupava a casa-grande. Por conseguinte, esse valor social dizia respeito aos modos com que senhor trajava os seus escravos.

Na casa-grande, as exigências relativas ao corpo da mulher branca, cita Bittencourt (2005), no período oitocentista, é algo semelhante ao padrão estético de beleza definido pela publicidade e meios de comunicação contemporâneos; quando moça, esperava-se um corpo lânguido e esguio combinado a gestos finos e delicados. As senhoras não participavam ativamente da vida política e social da cidade ou campo no qual viviam, e seus passeios se restringiam a procissões, celebrações religiosas ou eventos políticos. Nessas ocasiões utilizavam seus vestidos de mangas longas

⁸Renata Bittencourt foi Secretária da Cidadania e da Diversidade Cultural. Mestre e doutora em História da Arte pela Universidade Estadual de Campinas. Foi também coordenadora da Unidade de Formação Cultural (UFC) da Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo. A historiadora também atuou, durante 10 anos, no Instituto Itaú Cultural.

ou camisas com boleros, saias longas, gloriosas jóias e uma mantilha de sarja, renda ou lã. Com a chegada da corte ao Rio Janeiro, segundo Mary C. Karasch (2000), o estilo europeu passou a ditar a moda, e a elite das cidades mandavam vir de Portugal e da França costureiras que ensinavam as escravas a copiar os trajes das senhoras francesas.

Como já mencionado, a indumentária era um instrumento de poder no jogo da afirmação de hierarquias e construção de identidades e “outridades culturais”, de maneira que era possível distinguir o extrato e o estágio social de um escravo a partir de seu aspecto visual.

Os escravos africanos recém-desembarcados e os afro-brasileiros expostos à venda nos mercados públicos trajavam trapos ou tapa-sexo, vestimenta correspondente ao estágio de selvageria que se pretendia fixar. O baixo investimento nos modos de trajar dos cativos expostos em mercados públicos também estava relacionado à contenção de capital em “peças” que representavam risco iminente, em decorrência do elevado número de mortes por condições insalubres ou suicídios.



Figura 6 - DEBRET, Jean Baptiste. Mercado de Escravos no Rio de Janeiro. Aquarela sobre papel. 1916-1818.

Sobre o suicídio de escravos, vale destacar que segundo Luiz Felipe Alencastro (1997 p. 80), o médico pessoal de D. Pedro II, D. Sigaud, que tinha forte ligação com a frenologia e o poligenismo, autor do livro “Du Climat et des Maladies du Brésil” (1844), dedica parte de sua publicação ao estudo dos “distúrbios nervosos” dos

negros, entre os quais, o suicídio. Na obra, Sigaud classifica o ato praticado pelas populações negras, apontando os distintos métodos e as práticas recorrentes de acordo com a nação de origem ou descendência. A partir disso, médicos e cientistas brasileiros passaram a interpretar a ação de desespero e resistência dos escravos como um distúrbio cerebral característico da população negra.

Recuperando os modos de trajar, os escravos da lavoura ou de sobrados, cujos senhores eram menos providos de riqueza, usavam trajes precários em função da falta de investimentos financeiros de seus senhores, das exigências climáticas e da necessidade de adequação aos pesados esforços físicos. As escravas que tinham permissão para comercializar frutas, como o caju, bananas, ou quitutes, nas ruas das cidades, observa Mary C. Karasch (2000), trajavam, frequentemente, roupas em estilo africano: saias brancas ou azuis, blusa branca, xales coloridos ou pretos sobre os ombros e turbantes.



⁹Figura 7 - JULIANI, Carlo. Negras vendedoras. Aquarela colorida. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional. 1776.

As cativas das capitais trajavam, como se observa na imagem abaixo, saias de diferentes comprimentos, blusa sem formas feitas com tecidos derivados do algodão

⁹ Carlo Juliani (Turim, Itália, 1740 - Rio de Janeiro, 1811). Pintor, desenhista, engenheiro, militar. Em 1763, torna-se alferes das Forças Armadas Portuguesas. Pouco se sabe sobre sua formação anterior a essa data. Em documentação de 1800 do Arquivo Militar português, há o relato de suas viagens, entre 1763 e 1781, à China, Índia e ao Brasil. Deles, restam desenhos que compõem um álbum pertencente à Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa22465/carlos-juliao>>.

ou vestidos de corte grosseiro sem estampas ou ornamento, e os homens, comumente, usavam apenas calça, permanecendo sem camisa. Vale destacar que, até 1850, não era permitido aos escravos, inclusive aos forros ou libertos, calçar sapatos.



Figura 8 - DEBRET, Jean-Baptiste. Castigo imposto ao negro. Aquarela sobre papel. 1916-1831.

Entretanto, havia uma exceção. Um diminuto grupo de escravos, na maioria mulheres, ostentava apurado requinte no vestir. Desse grupo de escravas domésticas, que desempenhavam serviços com menor esforço corporal - tais como as babás, amas-de-leite ou mães-pretas, damas de companhia - exigia-se corpos lânguidos, gestos finos e delicados assemelhados aos da iaiá. Essa estrutura física feminina marcava uma oposição binária em relação à opulência corporal - braços grandes e, por vezes, musculosos, ancas largas, seios fartos, nádegas pronunciadas, pernas roliças - de grande parte das cativas de porta a fora.

As personagens da obra "Negras de Diversas Etnias" fizeram parte do grupo de escravas da exceção.



Figura 9 - Negras de Diversas Etnias, 1820-1830. Jean-Baptiste Debret. Aquarela sobre papel, 10,5 x 19 cm. Acervo: Museu Castro Maya, Rio de Janeiro.

Os trajes das escravas domésticas indicavam sinais de pertencimento à família de boas posses, membros da fidalguia portuguesa ou luso-brasileira. Nas palavras de Karasch (2001, p. 301), os senhores abastados:

Gastavam uma quantidade absurda de dinheiro e tempo com sua aparência e a de seus escravos. O modo de vestir-se dos cativos refletia a riqueza e posição do seu senhor. Alguns africanos, portanto, eram obrigados a usar roupas européias desconfortáveis para eles; outros estavam livres para escolher o que vestir que era com frequência de estilo africano, mais apropriado ao calor do verão.

A indumentária das escravas retratadas por Debret segue todos os ditames da moda vigente à época (1820-30) em seus mínimos detalhes; os vestidos se assemelham à estrutura de um X, cujo caimento favorece a marcação da cintura e do dorso na parte superior. Os cabelos das modelos, educadamente presos, exibem a delicadeza de ornamentos, como guirlandas floridas - muitas dessas na mesma cor do tecido de

seus vestidos, o que pode indicar confecção sob medida -, tiaras frisadas, um belo turbante e um véu.



Figura 10 - Escrava Rebolo.



Figura 11 - Escrava Benguela.

Aqui, é importante dizer que ostentar longas madeixas, em meio a comuns e incessantes infestações de piolhos, era uma tarefa árdua para as mulheres de quaisquer etnias, sendo por isso um forte indicador de posses financeiras. Para Debret (1997, p. 157, 162 apud BITTENCOURT, 2005, p. 114), a maneira como as cativas de famílias abastadas ornavam os cabelos “imitavam com a carapinha o penteado das senhoras”.

As dezesseis modelos trajam vestidos cujos decotes expõem seus braços e seus bustos, ornados com jóias ou colares de contas africanas. O acabamento dos vestidos apresenta mangas curtas e bufantes, fitas de seda e babados em renda. Apenas uma das cativas do grupo - a segunda da direita para esquerda - exhibe um xale comumente usado por escravas que se vestiam à africana; possivelmente, seus senhores lhe autorizava a escolher o próprio traje.

Em geral, o guarda-roupa dessas escravas domésticas incluía joias de rico ornamento como cordões, fivelas, broches, argolas, os quais chegavam a somar, nefastamente, três vezes o valor de uma carta de alforria. (VILHENA, 1921, p. 47).

Já em 1749, a ostentação de joias e trajes, de finíssimo trato, nos modos de vestir dos escravos domésticos era tanta e tamanha que fora publicado um artigo da

legislação que proibia o uso de certos tecidos e ornamentos baixo pena de multa, açoitamento ou degredo para São Tomé. (BITTENCOURT, p. 39).

Oficialmente, o propósito de realização da obra “Negras de Diversas Etnias” corresponde à necessidade de elaboração de uma espécie de catálogo antropológico que reunisse, por um lado, descrições textuais acerca do comportamento, das habilidades laborais, dos modos à europeia ou à africana, e costumes que pudessem ser facilmente identificáveis de acordo com o grupo étnico de pertencimento de cada uma das dezesseis escravas. Essa classificação racializada visava facilitar, operacionalmente, a compra e a venda dos escravos, equalizando as necessidades do senhor às habilidades, temperamento e nação de origem, tal como rebolo, benguela, congoleza, angolana. Não há registro de seus nomes ou informações individualizadas que pudessem identificar as criadas, pois nas palavras de Debret:

“Não é o rosto único do retratado que se busca no “tipo”, mas a generalidade que permite reconhecê-lo como “um negra mina”, “gabão”, “cabinda”, “crioulo. Enquanto tipo, ele está ali como sinal de uma categoria que os subsume, outra coisa que não ele, maior do que ele, e na qual sua especificidade (por mais que seu rosto, único, seja indelével no retrato) se torna irrelevante. (CUNHA, 2000, p. 135)

Interessante notar que o apagamento da identidade das cativas que figuram nesta obra de Debret está em compasso com a invisibilidade que, de fato, lhes reservava a sociedade patriarcal brasileira.

Toda a indumentária de luxo e, sobretudo, seus corpos, eram tomados por objetos de propriedade do senhor, quando muito, da família patriarcal, pois nas tramas que envolviam a costura de identidades culturais, à época, possuir escravos alinhados no vestir e “civilizados” à europeia era atributo indispensável à diferenciação dos senhores de boas posses e farto acúmulo patrimonial dos ‘outros’.

Nesse contexto, as escravas de dentro de casa eram mais um artefato de luxo a serviço do repouso da iaiá do que cativas detentoras de algum privilégio ou alívio, tanto assim que elas, bem como seus filhos, podiam ser vendidas, trocados ou substituídos por ‘peças novas’ por qualquer dá cá essa palha.

Além disso, segundo Debret (1978 apud BITTENCOURT, p. 112-113), “as negras de porta adentro eram avaliadas de acordo com a idade e os encantos”. Aqui o pintor alude, ainda que discretamente, às “obrigações” extraoficiais das cativas domésticas. É de conhecimento de todos que a satisfação sexual dos senhores, com ou sem consentimento, era por eles interpretada como parte dos deveres de suas escravas domésticas. Como nos conta Hahner, “o amor para as escravas afro-brasileiras tinha aspectos de verdadeiro pesadelo. As incursões desaforadas e aviltantes do senhor, filhos e parentes pelas senzalas” (HAHNER, 1978 apud GONZALEZ, 1980, p. 229) se acumulavam ao dever de ela ter de atender e consolar marido e filhos.

O retrato executado por Debret nos conta que importava registrar os tipos de negras africanas ou afro-brasileiras em processo de aculturação visual com os signos da cultura europeia. Para além das joias, rendas, laços, xales, adornos de fino trato, nota-se o tom pele clara de algumas delas. Vê-se também que nenhuma cativa foge da expectativa patriarcal, anteriormente mencionada, de um corpo feminino lânguido e das expressões delicadas que convinham às jovens de boa aparência, procedência e virtude.

Para nós, a somatória das características observadas na obra do pintor francês, aponta para o retrato de uma personagem cuja existência regula e reduz as mulheres afro-brasileiras à figura autorizada da ‘mulata exportação’. Para Lélia Gonzalez,¹⁰ o “português inventou a mulata quando instituiu a raça negra como objeto” (GONZALEZ, 1980, p. 223-245). E sobre sua dupla função na sociedade, a autora afirma que “é por aí, também, que se constata que os termos mulata e doméstica são atribuições de um mesmo sujeito. A nomeação vai depender da

¹⁰ Lélia de Almeida Gonzalez nasceu em 1º de fevereiro de 1935, em Belo Horizonte. Nos anos 1950, opta pelo curso de História e Geografia da Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Depois cursa Filosofia na mesma instituição e leciona em diversas instituições particulares e públicas, de ensino médio e superior. Nos anos 80, Lélia inicia suas publicações em periódicos e faz comunicações orais em eventos nacionais e internacionais abordando a situação da mulher negra, diante da combinação entre racismo e sexismo. Nesse período, Lélia é uma intelectual reconhecida que circula entre mulheres e homens, entre negros e brancos, entre a academia e círculos populares. Nota-se também que ela tinha realizado viagens internacionais como uma intelectual ativista negra. Falece em 1994, interrompendo o doutorado em Antropologia na USP.

situação em que somos vistas". Assim, a famigerada imagem da mulata brasileira tem sido reconfigurada, atualizada e re-apresentada à audiência, nacional e estrangeira, através dos mais variados veículos midiáticos há mais de dois séculos.

Importante ressaltar que o hibridismo cultural e étnico é uma realidade em quase todos os países cuja população é formada por diferentes etnias e há uma riqueza muito vivaz no multiculturalismo e no hibridismo.

A questão que se coloca se refere à representação imagética da mulher afro-brasileira que, já nos Oitocentos, nos fornece pistas da subordinação a um modelo estético tanto mais legitimado e autorizado pelo poder branco-patriarcal quanto menos traços, modos, indumentária e expressões negro-africanas sejam aparentes. Dito de outra maneira, a hipótese aqui apresentada se refere à invenção de um ideal de mulher negra que, por um lado, deve conservar a "exoticidade" que sua "outridade" étnica lhe imputa e, de outro, na impossibilidade de fazer-se branca e luso-brasileira deve, ao menos, assemelhar-se, comportamental e visualmente, tanto quanto possível à senhora branca.

Essa hipótese encontra eco nas palavras do próprio Debret que via nos negros de pele clara:

O mulato, no Rio de Janeiro, o homem cuja organização pode ser considerada mais robusta, esse indígena (**sic**), semi-africano, dono de um temperamento em harmonia com o clima, resiste ao grande calor. Ele tem mais energia do que o negro e a parcela de inteligência que lhe vem da raça branca serve-lhe para orientar mais racionalmente as vantagens físicas e morais que o colocam acima do negro. (DEBRET, 1978 apud TREVISAN, 2011, p. 253)

Como afirmou Lilia Schwarcz, (1995) a partir do momento em que o "mestiço vira nacional", paralelamente a um processo crescente de desafricanização de vários elementos culturais, simbolicamente clareados em meio a esse contexto. O processo de desafricanização vai de encontro ao conceito de branqueamento, cuja significação abarca uma série de fenômenos que giram em torno da questão apresentada pela psicóloga e pesquisadora Maria Aparecida Bento:¹¹

[...] O próprio branco brasileiro desejava e deseja ainda hoje (vide os meios de comunicação de massa) perder-se no Outro, o europeu ou o norte-americano. Isso torna o problema do branqueamento uma questão que atinge a todos os brasileiros. Não temos só um problema de perda de identidade negra, mas um problema de nacionalidade: quem quer ser brasileiro? Como o negro brasileiro se representa e é representado? Como o branco brasileiro se representa e é representado? (BENTO, 2002, p. 24)

A opressão relativa ao branqueamento, tanto o simbólico quanto o epidérmico, abrange uma série de fenômenos sociais, psicológicos, econômicos e comportamentais. Sumariamente, o branqueamento se refere, de um lado, à autopromoção de um grupo “como padrão de referência de toda uma espécie que detém a supremacia econômica, política e social” (BENTO, 2002, p. 25) e, de outro, a desarticulação da identidade étnico-cultural e da autoestima de afro-brasileiros, os quais, expostos a representações que escamoteiam e distorcem os traços negro-africanos, introjetam concepções depreciativas sobre si próprios.

Importante notar que a aquarela “Negras de Diversas Etnias” também se localiza no conjunto de imagens que prestaram a representar a ideia, amplamente disseminada no exterior, de que aqui o sistema escravocrata teria sido ameno e paternal. Afinal, quem, em sã consciência, contestaria a bondade e o zelo dos senhores brasileiros para com suas escravas perante essa imagem?

Evidentemente não há uma resposta fácil para esse questionamento. Percorrer os caminhos das hipóteses implica correr riscos nos becos dos equívocos, estradas de certezas transitórias e ruas sem garantias.

Mas essa trajetória pode significar também uma oportunidade de descobrir alamedas bem pavimentadas com esclarecimento pelas quais transitaram e transitam, as manas pesquisadoras que assumiram o risco de saber que para Debret “os negros

¹¹ Maria Aparecida Bento possui graduação em Psicologia pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras Farias Brito (1977), mestrado em Psicologia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1992) e doutorado em Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano pela Universidade de São Paulo (2002). Atualmente é Diretora Executiva do Centro de Estudo das Relações de Trabalho e Desigualdades.

não passam de grandes crianças, cujo espírito é demasiado estreito para pensar no futuro, e demais indolentes para se preocupar com ele”, (DEBRET, p. 344 apud BITTENCOURT, p. 109), mas que, ao mesmo tempo, ele foi um dos únicos artistas dos Oitocentos a registrar, visual e textualmente, aspectos reveladores do cotidiano das escravas africanas e afro-brasileiras.

Para finalizar essa etapa da pesquisa, apresenta-se a obra de Debret “Cortina do Palácio do Teatro da Corte por Ocasão da Coroação de D. Pedro I” (1822), imagem que corresponde à pintura do pano de boca confeccionado para o Teatro da Corte - Theatro São Pedro - por ocasião da coroação de D. Pedro I. Não é objetivo desta pesquisa analisar essa imagem em sua exuberância estilística, composicional e histórica. Para nós, importa destacar um único elemento, cuja aparição rara, desafia a representação oficial e pictórica, em sua defesa da passividade dos escravos e, mais ainda, de escravas negro-africanas.



Figura 12 - DEBRET, Jean-Baptiste. Pano de Boca executado para representação extraordinária no teatro da Corte, por ocasião da coroação do Imperador D. Pedro I, 1822. Acervo: Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin-USP.

Trata-se da representação, à esquerda do quadro, de uma escrava de tez acentuadamente negra armada com um machado, na mão direita, e uma arma de fogo, na mão esquerda. Ao lado dela, há uma criança negra igualmente armada com

um machadinho, na mão direita. Ambos estão descalços e a mulher negra, que não porta acessórios ou bijuterias, apresenta um turbante com amarração à africana.

A rigor, a execução desta obra visou atender à necessidade de representar a devoção da população brasileira - negros indígenas e brancos -, ao governo imperial; alegorizada pela figura feminina que ocupa o trono.

Contudo, como nos ensina Gombrich (1999), imagens são construídas a partir de códigos visuais, cuja interação e leitura variam de indivíduo para indivíduo. Isso significa dizer que como 'obra aberta' a imagem em questão é suscetível a novas interpretações e ressignificações. Numa sociedade que proibia a saída de mulheres à rua desacompanhadas, como interpretar a presença de uma "Marianne¹² Negra"? Sabe-se que o "pano de boca [...]" desapareceu misteriosamente, restando, hoje, apenas seu esboço.

Como nos alerta Benjamin (2013), a História, essa senhora descontínua, disruptiva e indeterminada frequentemente é narrada do ponto de vista dos "vencedores" que a encadeiam retilinearmente, distorcendo e obliterando aquilo que não condiz com a narrativa oficial.

¹² Marianne é a figura alegórica de uma mulher que representa a República Francesa.



Figura 13 - Imagem ilustrando o artigo "Da Treva do Cativo à Aurora da Abolição", publicado na Revista da Semana, em março de 1931.

Assim, as obras de Debret escolhidas para re-apresentar, para recriar imagens de escravas africanas e afro-brasileiras nos livros didáticos, matérias jornalísticas, homenagens, charges, caricaturas, filmes, HQs, peças teatrais, como observa-se acima, nada tem a ver com figuras femininas negras ativas e combatentes de armas em punho.

CAPÍTULO 4 – A ESSENCIALIZAÇÃO DA PERSONAGEM FEMININA NEGRA

4.1 Panorama da representação de personagens negros nas caricaturas e HQs do início do século XIX e XX

Este capítulo apresenta reflexões acerca das características que compõem a personagem de história em quadrinhos Lamparina. Para que possamos situar o momento sociocultural em que a personagem foi criada, apresenta-se algumas imagens e considerações relativas à presença de indivíduos afro-diaspóricos nas caricaturas que, temporalmente, precederam as HQs. Em um segundo momento, expõe-se as pioneiras personagens afro-brasileiras que obtiveram destaque nas primeiras histórias em quadrinhos nacionais.



Figura 14 - Blackface e a imagem pejorativa do negro.¹³

Curiosamente, em 1843, antes que a escravidão fosse abolida no sul dos EUA, surgiram os primeiros shows de *minstrel*, cuja comicidade advinha da figura de um negro, ou melhor, de um artista branco “maquiado” de negro - blackface. Nas apresentações, que rapidamente se popularizaram por todo o país, os menestréis imitavam os modos de trajar, a expressão verbal gramaticalmente imprecisa e o comportamento, para eles, risível da população negra. A maquiagem do blackface era caracterizada pelos globos oculares ressaltados que criava o efeito “olhos esbugalhados”, nariz pintados para parecerem largos ao extremo e lábios

¹³ Disponível em :<<http://www.alamy.com/stock-photo-al-gfield-greater-minstrels-1908-poster-for-felds-travelling-minstrel-39663925.html>>.

exageradamente grossos e avermelhados. As imagens desabonadoras dos negros estadunidenses representadas pela figura dos menestréis influenciaram a formação do olhar e a percepção deturpada que as populações não-negras elaboraram sobre etnias afro-diaspóricas. Em meados do século XIX a imagem dos menestréis passou a fazer parte da mídia impressa e a representação da personagem negra no papel herdou a configuração visual adotada pelo *minstrel* (Chinen, 2013). Vale lembrar que em “The Jazz Singer” (1927), filme considerado como ícone da passagem do cinema mudo para o falado, Al Jolson dá vida a Jakie Rabinowitz, cuja caracterização é assemelhada a do *minstrel*.

No que se refere ao contexto nacional, como anteriormente mencionado, a vinda da Família Real para o Brasil ocasionou profundas transformações nos meios artístico e cultural e a liberdade de imprensa foi promulgada em 1808. Os primeiros registros gráficos em que figuram personagens afro-diaspóricos foram publicados em jornais e revistas ilustradas por meio de charges e caricaturas. Uma das definições de caricatura diz respeito à representação gráfica ou plástica de uma ideia, uma pessoa, uma ação compreendida e desenhada de acordo com a interpretação singular do caricaturista. Nesse sentido, é comum que, pelo traço e seleção cuidadosa de critérios, a caricatura distorça, amenize ou acentue características de pessoas ou acontecimentos. (Fonseca, 1999)

Um dos caricaturistas de maior destaque nos Oitocentos foi o ítalo-brasileiro Angelo Agostini (1843-1910). Reconhecido como um dos precursores do estilo gráfico brasileiro, Agostini é lembrado como um ferrenho abolicionista. Um dos méritos do artista gráfico italiano é o de ter criado, através de suas imagens, uma espécie de pedagogia em defesa da abolição da escravatura.



Figura 15 - Soldado retorna da guerra do Paraguai e encontra sua mãe no tronco.

Um dado relevante é que Agostini fundou, junto com o jornalista e abolicionista negro Luiz Gama¹⁴, o jornal ilustrado “O Diabo Coxo” (1864).

Contudo, o fato de o caricaturista ser politicamente favorável à abolição da escravatura, não era sinônimo de estima pelas populações afro-diaspóricas. Ao contrário disso, em compasso ideológico com as teorias científicas que propunham a hierarquização das diferentes populações, o ilustrador considerava africanos e afro-brasileiros membros de uma etnia inferior à caucasiana. Esse tipo de paradoxo se desdobrou na representação nem sempre abonadora da população negra brasileira.

¹⁴Luiz Gonzaga Pinto da Gama nasceu no dia 21 de junho de 1830, no estado da Bahia. Era filho de um fidalgo português e de Luiza Mahin, negra livre que participou de diversas insurreições de escravos. Foi um dos maiores líderes abolicionistas do Brasil.



Figura 16 - Os dois lados do abolicionista Agostini. MARINGONI, 2011, p.181.

Com toda essa contradição e a bagagem técnica adquirida na representação de pessoas, cenários, objetos, na produção de caricaturas e charges para os jornais e revistas ilustradas, os caricaturistas passaram a dominar um novo tipo de narrativa gráfica: as histórias em quadrinhos. Embora não seja consenso entre historiadores e pesquisadores das artes gráficas no Brasil, segundo Chinen, (2013), evidências indicam o mesmo ítalo-brasileiro, Agostini, como o precursor das histórias em quadrinhos no Brasil. Isso também significa dizer que, já na largada, as pioneiras HQs nacionais são de autoria de um ilustrador, declaradamente, antipático a conformação corporal, estética visual e (in)capacidade intelectual dos escravos que ele tanto desejava libertar do cativeiro.

Antes de observarmos como o personagem negro foi representado nas primeiras HQs, vale ressaltar que além de uma expressão artística, história em quadrinhos remete a um meio em si e seus significados são múltiplos e variados. Esta pesquisa dialoga com a sugestão de McCloud (2008, p. 9) quando ele aponta a HQ como “imagens pictóricas e outras justapostas em sequência deliberada destinadas a transmitir informações e ou produzir uma resposta no espectador” e a clássica e

sucinta conceituação de Eisner (2008, p. 10): “a disposição impressa de arte e balões em sequência”.

Posto isso, em 1869, Agostini publica no Jornal “Vida Fluminense”, a primeira história sequencial com arte justaposta deliberadamente e legendas, denominada: “Nhô Quim”. O protagonista homônimo é um rapaz financeiramente abastado, ingênuo e atrapalhado que foi exilado da Corte por sua família. As historietas de viés humorístico tecem críticas aos costumes e problemas sociais do final do século XIX. Já na sequência de apresentação, aparece o primeiro personagem negro da história em quadrinhos, Benedito, criado fiel e silencioso de Nhô Quim. Mais adiante, a série apresenta mais cativos que trabalham para a mesma família X.P.T.O: Serafim, Úrsula e Joanhina, que é surpreendida, como mostra a imagem abaixo, sem que ninguém veja, pelo assédio do protagonista.



Sem poder tirar os olhos de cima da crioula, vai o nosso herói para sentar-se ... mas a distância foi mal calculada... e a cadeira achava-se tão longe!...

Nhô-Quim levanta-se furioso ... de ternura, e faz à crioula uma declaração tímida ...lá à moda da roça.

Figura 17 - Agostini criticava costumes peculiares dos senhores da época.¹⁵

O Benedito desaparece da história antes do V capítulo. Agostini, segundo historiadores, alcançou prestígio e popularidade com suas histórias em quadrinhos, não teria criado personagens negras de maior destaque ou relevância. Segundo

¹⁵ Disponível em: <<http://palavra-escrita.blogspot.com.br/2009/01/angelo-agostini-e-historia-em-quadrinho.html>>.

Cardoso¹⁶ (2009), ao contrário do artista gráfico ítalo-brasileiro, o cartunista J. Carlos teria criado HQs com personagens negros de grande vulto e importância.

José Carlos de Brito e Cunha, mais conhecido como J. Carlos, nasceu no Rio de Janeiro, em 18 de junho de 1884. Foi chargista, ilustrador e é citado por críticos, historiadores e pesquisadores como um dos maiores artistas gráficos de todos os tempos. Reconhecido por sua técnica apurada e inventividade também é lembrado por ser um expoente do estilo art déco no design gráfico nacional.



Figura 18 - Giby e Juquinha. CARDOSO, 2009, p. 62.

J. Carlos criou o personagem branco Juquinha em 1906, e para que ele não ficasse sozinho criou, em 1907, o personagem negro Giby, um garoto negro que 18 anos após a abolição trabalhava como empregado doméstico na casa de Juquinha. A série foi publicada na revista famosa revista infantil “O Tico-Tico”. O capítulo em que o narrador apresenta Giby aos leitores recebe o título: “O Talento de Juquinha” e o subtítulo “A ignorância de Giby” (n. 166, 1907).

Nas palavras de Cardoso (2009), o leitor contemporâneo das obras de J. Carlos não deve desconsiderar o contexto social no qual o autor de histórias em quadrinhos esteve inserido. Por outro lado, o pesquisador também menciona que Giby “além de extremamente caricato, é apresentado aos leitores como pouco inteligente, e, na primeira história, nivelado a um deficiente mental” (CARDOSO, p.150).

¹⁶Athos Eichler Cardoso é pesquisador e organizador de publicações dedicadas aos quadrinhos nacionais. Possui grande ligação com os quadrinhos d’O Tico-Tico e os da Época de Ouro no Brasil e no mundo, entre 1934-1945.

Na série “As Aventuras do Chiquinho” (1916-1958) outro personagem negro de grande popularidade figurou nas páginas de “O Tico-Tico”, o igualmente serviçal doméstico, Benjamin. De autoria do artista gráfico Luís Loureiro (1889-1981) a HQ narrava as peripécias de Chiquinho, protagonista e mentor das trapalhadas em que colocava o Benjamin. Na dinâmica da trama o protagonista raramente era repreendido enquanto o trabalhador infantil quase sempre era punido. A relação da dupla seguia a fórmula da personagem branca autoritária e negra servilista.



Figura 19 - Benjamin sempre em desvantagem. O Tico-Tico, ano 23, n.1.177,1928.



Figura 20 - Lamparina: O Tico-Tico, ano 23. N. 1211, 1929. Capa

4.2 Lamparina

A menina negra e impúbere Lamparina é a protagonista da narrativa gráfica sequencial criada pelo artista gráfico, já citado, J. Carlos. As histórias de enredo curto, só uma página, foram publicadas na revista infantil "O Tico-Tico",¹⁷ de 1928 a 1934 .

A apresentação de Lamparina acontece em uma sequência cujo clímax é a queda de um monomotor em uma ilha misteriosa. Os tripulantes do aviãozinho são o senhor Carrapicho, sua filha impúbere, Jujuba, e o garoto Goiabada, todos personagens nucleares da HQ. No capítulo posterior, descobre-se que o trio foi capturado pelos nativos da ilha. Os habitantes do lugar inóspito são negros cuja tez acentuada contrasta com os lábios grossos e avermelhados. Eles não usam calçados, têm o dorso nu e o restante do corpo coberto exclusivamente com por tanga. Armados com lanças, machados, varas e escudos com entalhe em madeira, os ilhéus fazem com que Carrapicho, Jujuba e Goiabada se apresentem ao rei da tribo. No cenário real não há uma edificação ou palácio. Sobre o cenário da ilha, o rei, que não tem nome, vive na beira da praia, debaixo de um guarda-sol, sentado em um amontoado de areia que lhe serve de assento. Ao seu redor, palmeiras de diferentes tamanhos, cores e estilos, instrumentos musicais e um enorme gramofone. Quando o trio ia ser devorado pelos nativos, Jujuba faz um número de mágica e, com uma tira de nylon, transforma um copo de água branca em água preta. O rei fica muito impressionado e liberta o grupo. Como forma de agradecimento a demonstração dos poderes mágicos de Jujuba, o rei presenteia o trio, sendo Lamparina o presente.

No Rio de Janeiro, chegando à casa de Carrapicho, uma edificação assobradada, com mobiliário e circundada por casas de alvenaria, Lamparina chora copiosamente. Não se sabe se de medo, saudade ou estranheza. Ouvindo o choro da pequena, os amigos lhe oferecem alimentos, mamadeira, roupas e acessórios. Tudo em vão, Lamparina parece sofrer de banzo. Então Jujuba toca lhe um samba e, sentindo-se em casa, Lamparina trata de se acalmar. Essa sequência evoca a simbologia do

¹⁷ Lamparina aparece anonimamente na revista O Tico-Tico a partir de 1924.

batismo; pois é nessa ocasião que a personagem, até então denominada “negrinha” pelo narrador da história, recebe um nome.

Nas sequências posteriores, Lamparina passa por um torturante processo de “integração” e desculturação, e o humor das histórias compactas advém da frustração e, por vezes, punição ocasionadas pelas recorrentes tentativas de fuga da personagem. Inicialmente, a protagonista foge para o quintal do vizinho, onde degusta algumas bananas, depois se esconde nas casas do bairro e mais adiante realiza fugas mais audaciosas. Em uma dessas, em meio a mata verde alta e densa, é engolida viva e inteira por uma onça, deglutida, regurgitada e lançada em um lago cheio de patos carnívoros e pretos que tentam a todo custo devorá-la.



Figura 21 - Lamparina em fuga em meio ao cenário associado a selva.

Em capítulos posteriores, Lamparina foge para o centro da cidade, onde tenta enganar, sem sucesso, transeuntes ou pregar-lhes peças. Há capítulos em que a personagem simula sofrer de dor em decorrência de algum ferimento, personagens brancas generosas e inocentes tentam ajudá-la, mas quando elas descobrem que Lamparina está de chiste aplicam-lhe um castigo. É nesta época que a personalidade da personagem ganha uma nova camada. Lamparina se revela

cleptomaniaca. Começa roubando os mamões da casa em que vive com Carrapicho e Jujuba, passa a bananas do vizinho e logo invade pomares alheios e bancas de frutas no centro da cidade. Nesse período as punições físicas ficam mais severas.

Na sequência “Coitado dos Bichinhos” (1931), Carrapicho explica à protagonista e a Jujuba que é errado maltratar os animais. Logo em seguida, na vinheta seguinte, chega à casa deles uma equipe de dedetizadores e Lamparina não os deixa entrar. Carrapicho pega uma vara e surra-a tanto que ela perde a saia e na vinheta seguinte está em segundo plano, encolhida e chorando atrás de uma porta. Enquanto isso, Jujuba, que naturalmente sabia a que tipo de animais se referia Carrapicho, aparece, em primeiro plano, sorridente e animada por ter entendido corretamente o ensinamento de Carrapicho.

Três anos depois do início da série, Carrapicho se vê quase vencido na missão de civilizar a selvagem Lamparina, então, leva-a escola. Mas a protagonista não era alfabetizada e falava um português tão sofrido que alguns leitores podem encontrar dificuldade para decodificar a grafia de sua fala. Chegando à escola, para o horror da professora e deleite do leitor, Lamparina mostra que não tem muita intimidade com o universo do conhecimento formal.



Figura 22 - Comportamento risível de Lamparina na escola. O Tico-Tico, ano 28, n. 1360, 1931. Capa.

O enredo da HQ tira partido da falta de modos da personagem, não só para reforçar a superioridade intelectual de Jujuba - que representa a cultura branca -, mas também para fixar a ideia de que Lamparina é incultura desde sempre. Dito de outro maneira, seu desconhecimento do código linguístico não é uma questão cultural - disponível a novos arranjos -, mas sim biológica e natural ao grupo que Lamparina

representa. É a natureza primitiva de Lamparina que a impede de se comportar adequadamente nos espaços coletivos e 'civilizados'. Logo, a mensagem que fica é que a protagonista é o "outro" - iletrado e risível - e assim permanecerá.

Personagens assemelhadas a Lamparina, em geral, é associada a uma existência instintiva, à manifestação aberta da emoção e dos sentimentos em detrimento do intelecto, que resulta na ausência de refinamento, de civilidade na condução da vida pessoal e social e na falta de racionalidade para atuar em instituições desenvolvidas. Essas concepções estão exclusivamente conectadas à concepção de natureza. Por outro lado, desde a Antiguidade clássica, como visto no primeiro capítulo, o homem caucasiano associou a própria existência a conceitos ligados ao refinamento, aprendizagem, transmissão de conhecimento, crença na razão, governo de instituições desenvolvidas, a implementação de leis formais e de regulação civilizada da vida econômica, social e pessoal. Essas concepções estão diretamente associadas à cultura.

O desenvolvimento de uma personagem de HQ, com estilo e personalidade específica demandam, para McCloud (2008), entre outros elementos, um design gráfico que articulado a história de vida da personagem, linguagem corporal e expressão facial.

Observando-se a expressão facial de Lamparina, nota-se que ela não possui cabelos. A supressão da cabeleira faz com que o leitor concentre sua atenção no rosto de Lamparina. Vemos que o ergue-cenho (movimento facial que cria rugas na testa) deixa a parte superior do rosto (acima da testa) mais curta e realça sobremaneira as pálpebras e pupilas arregaladas, efeito cômico conhecido como olhos esbugalhados. A largura do nariz da personagem se confunde com a circunferência de todo o rosto, de maneira que qualquer que seja o enquadramento da vinheta o leitor perceberá a largura do nariz nas extremidades do rosto. As orelhas são discretas, posto que o foco são olhos e a boca. A espessura e a largura dos lábios de Lamparina ocupam a metade do comprimento de seu rosto e a vermelhidão permanente conferem lhe ainda mais volume.

Sobre o design, um ponto partida comumente adotado por narradores gráficos e roteiristas no momento da criação de um personagem é a indumentária. Muito da credibilidade e do reconhecimento instantâneo de personagens, por exemplo, os magos Gandalf - O Senhor dos Anéis; ou Dumbledore - Harry Potter - nos quadrinhos, cinema ou literatura se deve ao traje.

Quando chega à cidade Lamparina ganha um saiote amarelo com bolinhas pretas. Tal qual os cativos do período da escravidão, ela não calça sapatos. Também não cobre o dorso, independente da estação em que seja ambientada a sequência. Uma leitura atenta do design da personagem mostra que seus braços quase excedem o corpo em comprimento. Na verdade, o conjunto de seus membros é desproporcional e assimétrico. Além disso, as costas de Lamparina são arqueadas e o queixo caído lhe cobre o pescoço. A postura de Lamparina remete a ideia de submissão por incapacidade de manter-se ereta. Segundo McCloud (2008) a linguagem corporal de uma personagem gráfica influência não só a percepção que temos dela, mas também a maneira como nós a ouvimos.

A parca capacidade intelectual de Lamparina, a estrutura física, seu figurino postura e expressão nos dizem que ela se assemelha a um símio, por um lado, e ao arquétipo do africano selvagem, de outro.

Segundo Rodolpho (2015, p.184), no tratado *De Physiognomia Liber* “o macaco é um animal que frequentemente aparece representando a maldade e o indivíduo a ele semelhante é mostrado aqui como alguém imperfeito, portanto, sem qualidades”.

Ainda sobre fisiognomia, o pesquisador de história da arte Michael D. Harris analisou amplo acervo visual relativo à representação depreciativa de populações negras no Ocidente. Uma das imagens presentes na compilação organizada por Harris, segundo Chinen (HARRIS, 2003, p. 24 apud CHINEN, 2013, p. 44), publicada originalmente na revista *Scribner's Monthly*, em julho de 1872, é ainda mais explícita e direta ao apontar “semelhanças” entre traços fisionômicos de algumas etnias negras e os de macacos.

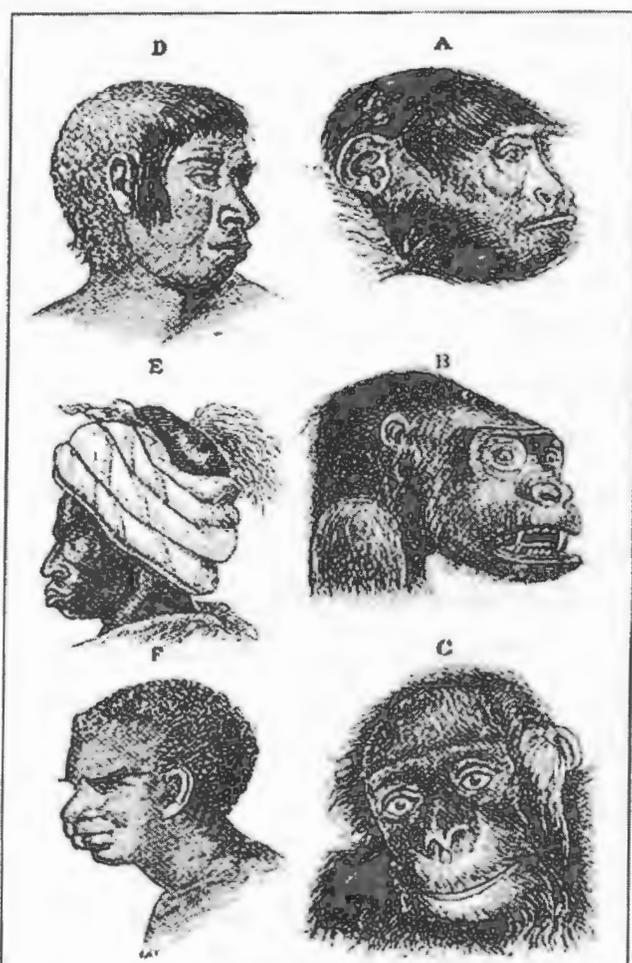


Figura 23. Comparação formação entre homens negros e primatas. CHINEN, 2013, p. 46.

A defesa de uma hipotética ligação entre negritude e natureza selvagem ganhou, literalmente, corpo durante o período da diáspora africana no Novo Mundo e na Europa, entre os séculos XVI e XIX em compasso temporal, como observamos no capítulo dedicado às teorias raciais, com a disseminação dos estudos ligados à fisiognomia e à frenologia.■

No século XIX, segundo Hall (2010), à medida que o enfoque nos estudos que visavam comprovar a existência de raças culturalmente inferiores se fazia mais abrangente, surgiu a necessidade de tornar as premissas teóricas acessíveis à observação direta, de maneira a forjar uma linha de identificação visual que corporificasse as descobertas que apontavam, por um lado, diferenças morfo-

biológicas - conformação craniana, tamanho do cérebro - e de outras diferenças de caráter, comportamento, potencial intelectual.

Um dos desdobramentos desse processo de essencialização se refere às implicações negativas que a caracterização desabonadora da personagem feminina negra gera no processo de formação de subjetividades (Hall, 2010) de afro-brasileiras. A respeito da representação depreciativa e sem possibilidade de reconhecimento de personagens negras, a teórica e multiartista negra Grada Kilomba menciona que:

Por um lado, vejo imagens que não me representam como mulher negra, que representam o imaginário branco do que é ser negra, mas não são imagens de quem sou. Portanto, tenho sempre que lidar com o que represento para o branco, o que é muito problemático. E, depois, sinto-me obrigada a olhar para mim através do outro, ou seja, olho para imagens minhas que olham para mim através de outro olhar- isto é a despersonalização. (2016, p.14)

O processo de despersonalização se manifesta de maneira mais contundente quando o tema é o constructo que se elaborou sobre a sexualidade das personagens femininas negras. Um exemplo de como esse processo se articula pode ser observado no filme nacional "Xica da Silva" (1976), de Cacá Diegues.

Inspirado em uma personagem real, o filme Xica da Silva narra a chegada de João Fernandes (Walmor Chagas), oficial enviado pela Coroa Portuguesa ao Arraial do Tijuco (Minas Gerais), em 1737, para gerenciar a extração de pedras preciosas. Lá chegando, Fernandes se apaixona pela escrava Xica da Silva (Zezé Motta) e se junta a ela, causando a indignação dos membros da classe dominante branca, burguesa, conservadora de Minas Gerais. Ao final do longa, João Fernandes é chamado a servir o rei em Portugal, deflagrando o desmantelamento do "reinado" de Xica.

Entre as diversas questões passíveis de serem observadas em um filme protagonizado por uma, soberba, atriz negra, mas que mostra o coprotagonista branco, enquadrado em primeiro plano em 80% dos planos, diz respeito às ações da

personagem na trama. Na sequência de apresentação de Xica, ouvimos a então escrava e o inconfidente José (Stepan Nercessian) em ato sexual. Logo em seguida, o pai de José também tem sua vez. Bem como João Fernandes em variadas sequências. Soma-se ao grupo de senhores, o inspetor português (José Wilker) e o único personagem masculino negro e livre da trama, o fora da lei Teodoro (Marcus Vinícius). Xica só não compartilha seu borogodó secreto, capaz de arrancar urros de prazer, com o núcleo de personagens planos, quais sejam: o padre e os escravos. Dito de forma, Xica é objeto sexual de todos os representantes do poder, a exceção de Teodoro, branco-patriarcal da história.

Importante destacar que a problematização que se coloca não é de cunho moral, mas, sim, do âmbito da representação. João Fernandes, como membro da Coroa Portuguesa, representa a razão, a civilidade, o poder financeiro, a hegemonia branco-imperial. Xica é a escrava fisicamente atraente, constantemente excitada e sexualmente disponível. A protagonista não tem possibilidade de agência, o poder de Xica é corpóreo, o sexo para a personagem é único o capital de que dispõe. Isso, de cara, já a coloca em pé de absoluta desigualdade, social, econômica, cultural, intelectual e política. A maior aspiração da personagem feminina negra é encontrar um proprietário-amante que realize suas fantasias de ostentação.

A respeito do longa-metragem de Diegues, o sociólogo Carlos Hasenbalg (GONZALEZ; HASENBALG, 1982, p. 19) apontou na obra e em seu diretor a presença de uma tradição que elege:

Entre as múltiplas possibilidades de se fazer uma adaptação livre da história original, [...] a versão mais ambígua, e aquela que condensa, no personagem principal, todos os preconceitos a respeito da mulher negra. Neste sentido, o filme retoma uma consagrada tradição literária que mistifica e romantiza os aspectos do negro mais estereotipados na cultura brasileira. A estória trata da mobilidade "sexual" ascendente da escrava Xica, operada através da manipulação de um arsenal erótico [...]

O arsenal erótico apontado por Hasenbalg constitui não só a identidade da personagem no longa, mas também a estética visual da obra, cuja plasticidade encontra na exposição do corpo de Xica elemento-chave para a narrativa fílmica.

Herdeiros de uma concepção sobre o corpo da mulher negra, que remete a Vênus Hotentote, as obras dessa natureza desencadeiam o processo de despersonalização, não só pela falta de correspondência com a realidade das espectadoras negras, mas também por fazer com que afrodescendentes tenham que lidar com o olhar masculino que vê, no mundo concreto, a imagem daquilo que se criou na ficção, como nos conta Zezé Motta:

Tive que fazer análise, porque Xica ficou no imaginário masculino de um jeito que todo mundo cismou de querer transar comigo. Eu escutava: "Ah, fui no banheiro em sua homenagem". As pessoas tinham uma expectativa de que eu ia dar um show na cama [...] "¹⁸

A nefasta experiência de ser objetificada na vida real é um fato, tristemente, corriqueiro na vida de mulheres de todas as etnias. Ser "lida" e representada de maneira hipersexualizada, no Brasil, diz respeito, principalmente, às afrodescendentes.

Retomando a temática central da pesquisa, até o momento encontramos duas pistas que, para nós, dizem respeito a um regime racializado de representação. Por um lado, a idealização que se manifesta através do apagamento étnico da personagem feminina negra que, para ser representada, é simbólica ou epidermicamente modelada de acordo com o padrão hegemônico da estética branca. De outro lado, estamos observando como se articula o processo de essencialização da personagem feminina negra.

Ambas as indicações apontam que a disseminação do discurso científico racial perdeu os tons, mas as premissas por ele defendidas são incessantemente rearticuladas no campo da re- apresentação por meio do estereótipo.

¹⁸Cf.: <<http://extra.globo.com/ty-e-lazer/quarenta-anos-apos-xica-da-silva-zeze-motta-lembra-papel-fala-da-solidao-na-velhice-19526177.html>>.

4.3 Estereótipo

No campo da HQ, para falar em estereótipo é importante apontar a diferença entre tipificar - recurso criativo comumente utilizada por ilustradores de história em quadrinhos - e estereotipar.

Para Hall, um tipo é “cualquier caracterización sencilla, vivida, memorable, fácilmente interpretada y ampliamente reconocida en la que pocos rasgos son traídos al plano frontal y el cambio y el ‘desarrollo’ se mantienen en el mínimo” (2010, p. 430). Um tipo seria, por exemplo, os já citados magos como Gandalf (J. R. R. Tolkien) ou Dumbledore (J. K. Rowling), posto que são arquétipos cujo reconhecimento é instantâneo, mas, apesar disso, as personagens têm personalidade e desenvolvimento ao longo da trama muito singulares. Por outro lado, o estereótipo remete a:

unas cuantas características sencillas, vividas, memorables, fácilmente percibidas y ampliamente reconocidas acerca de una persona, reducen todo acerca de una persona a esos rasgos, los exageran y simplifican y los fijan sin cambio o desarrollo hasta la eternidad. (HALL, 2010, p.430)

Aqui Hall se refere a uma prática que envolve o poder que alguns grupos têm para classificar quem será representado de forma estereotipada e sem desenvolvimento, repetidas vezes sem fim. Essa prática está diretamente ligada à hierarquização de identidades culturais, pois os tipos, em geral, representam e são representados por aqueles classificados como “normais”, ou seja, os que estão dentro dos padrões e limites estabelecidos pela cultura.

Nessa esteira, observar as personagens femininas negras que sucederam a Lamparina em HQs posteriores pode nos auxiliar a compreender como os estereótipos são culturalmente fixados no campo representacional.

O artista gráfico Luiz Sá (1907-1979) foi desenhista e ilustrador. Em 1931, expôs, no Rio de Janeiro, bicos-de-pena aquarelados que fixavam cenas e costumes do Ceará.

Em 1930, o artista gráfico lançou na revista "O Tico-Tico", uma das séries de maior sucesso e repercussão do semanário infantil, com o trio Reco-Reco, Bolão e Azeitona. Depois disso, ainda criou Gogô e, em 1950, na revista Cirandinha, a menina negra Maria Fumaça. A personagem era uma empregada doméstica atrapalhada e com reduzida capacidade de execução de tarefas simples, como fazer compras, uma torta ou dar um recado. O humor da série era calcado na inocência e ignorância da moça. O design - a cabeça feito uma elipse preta, olhos esbugalhados e lábios exageradamente grossos - e as características comportamentais da personagem são grotescas e muito semelhantes aos de Lamparina. Note-se que a série foi publicada em 1950.



Figura 24 - Maria Fumaça.¹⁹

Newton Foot é desenhista de humor, ilustrador, autor de história em quadrinhos e roteirista. Na década de 1980, publicou quadrinhos nas revistas "Animal", "Níquel Náusea" e "Chiclete com Banana". Em 1987, depois de jejum superior a 10 anos,

¹⁹ Disponível em: < <http://museudosgibis.blogspot.com.br/2014/06/cirandinha-revistas-para-meninas-e-as.html> >.

sem que um personagem afro-brasileiro tivesse destaque nas HQs, Foot cria o personagem Bundha (inicialmente publicado no fanzine da FAU-USP), um nativo originário de uma selva não identificada, com traços muito semelhantes aos de Lamparina. Como o nome do personagem sugere, o humor da HQ, posteriormente publicado pela Press Editorial, era puramente escatológico. Em 1991, o ilustrador cria mais um personagem nativo de uma selva primitiva e desconhecida, Mazombo, publicação avulsa da revista “Níquel Náusea”. Em 1995, Foot cria a personagem Nega Maluca.



Figura 25 - Nega Maluca e a fixação do estereótipo.²⁰

A coprotagonista de uma história policial, ambientada no Carnaval do Rio de Janeiro, em tom de chanchada, é a uma das personagens negras mais desabonadoras das criações estereotipadas do ilustrador contemporâneo. A fórmula da personagem “Lamparina” é empregada em seus mínimos detalhes; inferioridade intelectual, traços simiescos e todas as características anteriormente destacadas.

Como se pode observar, a obra de J. Carlos influenciou artistas gráficos e, conseqüentemente, leitores de diferentes gerações. Uma das características do estereótipo se revela no poder que ele dá ao grupo dominante de sustentar e multiplicar imagens negativas de determinadas etnias.

²⁰ Disponível em: <<http://www.geocities.ws/SoHo/5537/meus2.html>>.

Os detentores do poder hegemônico cultural visam fixar a ideia de que a personagem feminina negra não tem qualidades, pois seu único atributo é o corpo e esse, quando não pode ser erotizado tem de ser coisificado ou ridicularizado. A relevância do processo de classificação de identidades e “outridades” fica patente na caracterização desabonadora, visual e temática, de Maria Fumaça e Nega Maluca, na medida em que elas recuperam e estimulam a elaboração concepções negativas de personagens femininas negras no imaginário coletivo das novas gerações. Elas precisam ser lembradas, o poder hegemônico tem de reafirmar a pretensa superioridade das populações brancas, também, no campo da representação cultural. É importante notar que o código visual que modela a imagem das três personagens funcionou como referência a diferentes gerações de leitores, professores, hemerotecas, colecionadores, historiadores de HQs e pesquisadores.

Grande parte dos estudiosos da história das HQs tende a mencionar J. Carlos como um dos maiores cartunistas brasileiro que, de fato, ele foi. A contribuição do artista gráfico para a consolidação de um elevado padrão de produção de histórias em quadrinhos nacionais é imensa. Aqui vale lembrar que, tal qual o cenário da indústria cinematográfica, o mercado de HQs nacional é dominado pelas publicações estrangeiras, em um esquema de desvantagem econômica que inviabiliza a produção e circulação das revistas de histórias em quadrinhos brasileiras. Nesse sentido, o papel de J. Carlos, enquanto roteirista e ilustrador nacional, que atravessou os bloqueios para se estabelecer como uns dos poucos criadores que conseguiram estabelecer um diálogo duradouro com o público nacional, é admirável.

Contudo, é preciso mencionar que outra postura comumente adotada por historiadores e pesquisadores, diz respeito ao silenciamento em relação aos personagens grotescos e preconceitos criados por J. Carlos. Assim como na história do cinema mundial, o cineasta norte-americano D. W. Griffith, diretor de “O Nascimento de Uma Nação” (1915), é lembrado pelo pioneirismo e contribuições fundamentais para o desenvolvimento da narrativa cinematográfica, em detrimento do apagamento das imagens racistas que ele também produziu, e as menções ao desserviço representacional prestados pelo cartunista brasileiro são raríssimas. Evidentemente que não se trata aqui de cobrar dívidas do passado, mas, sim, de

ressaltar que as leituras a contrapelo e a interpelação de cânones, cuja visão de mundo e criação artística depreciaram um grupo social minoritário, deveria ser uma constante. Em lugar disso, os poucos teóricos que mencionam o viés preconceituoso do ilustrador o fazem para alegar que se tratava de outro tempo e contexto social. De fato, em 1928, as teorias científicas gozavam de um vigor jovial nos círculos sociais e culturais brasileiros. Basta lembrar que, em 1931, aconteceu em São Paulo o Primeiro Congresso Brasileiro de Eugenia. Mas isso não isenta J. Carlos, entre outros, de ser relido e contestado pelas populações afro-diaspóricas.

Se há necessidade de alguma ressalva com relação ao criador de *Lamparina*, o que dizer de Luiz Sá, que recupera o código visual simiesco e o calcado na falta de conhecimento formal em plena década de 1950. Se criações pioneiras necessitam ser relativizadas pela proximidade que guardavam com o regime escravocrata que coisificou as populações afro-diaspóricas, pergunto-me qual argumento poderia desdizer que *Maria Fumaça* e sua incapacidade de diferenciar uma maçã torta de uma torta de maçã reduz a personagem feminina negra a um ser com menor capital intelectual perante a culta classe dominante, consumidora de história em quadrinhos. Essa prática remete a reencenação do período colonial que não pode ser esquecido, não deve ser apagado sob pena de perda dos privilégios que os estereótipos ajudam a manter. Como a imagem do homem branco poderia ser quase sempre heroica e positiva se a da mulher negra não fosse, quase sempre, distorcida e negativa? O devir nos ajudará a responder.

Nesse sentido, os argumentos apresentados neste capítulo trataram da objeção à produção e reprodução de concepções que visam naturalizar uma essência pejorativa imanente à personagem feminina negra. Procuramos também desvelar como as práticas culturais manifestas no campo da re-apresentação desse grupo oblitera e reduz seu potencial afetivo, intelectual, cultural, político e social.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa etapa do trabalho, para nós, representa um desafio. Por se tratar de uma pesquisa interdisciplinar que se deslocou por diferentes áreas do conhecimento, compilar em poucas palavras todo universo de saberes adquiridos é uma tarefa exigente. Entre poucas certezas e algum fôlego, é fato que há um regime racializado de representação que orchestra, de maneira tácita, a produção e a re-apresentação de "outridades".

Durante a pesquisa foi interessante notar como esse sistema de representação racializada se retroalimenta ao longo tempo, a despeito das ações de resistência e contestação. Nesse sentido, o processo de desconstrução da obra "Negras de Diversas Etnias" procurou apontar como um constructo sociocultural a serviço do poder hegemônico pode ser re-apresentado para, posteriormente, ser apropriado e difundido por diferentes expressões artísticas. Esse fenômeno pode ser observado em filmes da história recente da cinematografia nacional, como o já citado "Xica da Silva" o qual, não por acaso, recorreu ao repertório visual do pintor francês Debret para compor figurinos e cenários do longa-metragem. Como resultado, vemos a atualização de um olhar lançado às populações afro-diaspóricas no século XIX, período de franco entendimento entre o patriarcado e as teorias científicas raciais. Note-se o diálogo visual que se estabelece entre as imagens abaixo:



Figura 26 - Xica da Silva, Cacá Diegues.

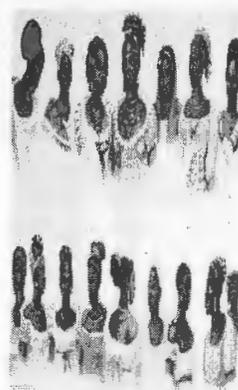


Figura 27 - Negras de Diversas Etnias.

Quando aludimos ao apagamento, ao silenciamento da história das populações afro-diaspóricas brasileiras, nos referimos ao tipo de história que esse trabalho se propôs a garimpar. Uma história que não é contada em sua totalidade, mas parcialmente mostrada, exibida, desenhada. As implicações relativas a esse ocultamento, principalmente para profissionais de todas as etnias que se propõem a trabalhar com imagens e sons, se revelam em repetições e na manutenção da cultura visual e narrativa que confinam a imagem de personagens afrodescendentes em espaços da subalternidade, da inferiorização, da hipersexualidade.

Interessante notar que até mesmo nos filmes compromissados com uma espécie de denúncia da condição de precariedade em que vivem parte das afro-brasileiras que trabalham como empregadas domésticas, a invisibilidade pela desarticulação da presença se dá a ver. Um exemplo concreto é o filme “Aquarius” (2016) do diretor Kleber Mendonça Filho, no qual o rosto das personagens negras mostradas em retratos, como pede a narrativa, são obliterados, como mostra a imagem abaixo:



Figura 28 - Aquarius, Kleber Mendonça, 2016.



Figura 29 - Aquarius, Kleber Mendonça, 2016.

A identidade dessas afro-brasileiras está embutida na figura genérica da babá, cuja individualidade, tal qual “Negras de Diversas Etnias”, parece não importar. Bem como a presença de outra personagem negra, ainda em “Aquarius”, que é eclipsada por estar inserida em uma sequência que remete a um sonho de matizes turvos da

protagonista. Essa presença invisibilizada nos mostra que o jogo imagético com a máscara de flandres proposto por Eustáquio Neves nada tem de anacrônico.



Figura 30 - A empregada "fantasma".
"Aquarius", Kleber Mendonça, 2016.

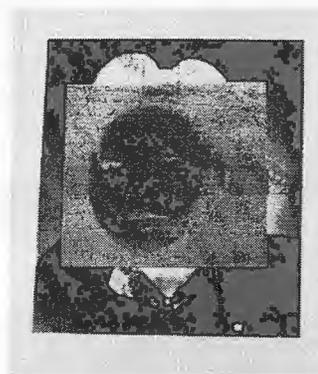


Figura 31 - Série Máscara de Punição. 2002

Como nos lembra Schwarcz (1988, p. 177), parafraseando Roland Barthes, "não sei se, como diz o provérbio, as coisas repetidas agradam, mas creio que, pelo menos, elas significam". Já sabemos que o significado não deveria ser propriedade de um único grupo, mas as relações assimétricas de poder trazem à superfície do mundo concreto as representações e os significados elaborados pelo grupo dominante. E entre esses significados encontram-se as representações de todos os estereótipos relativos às personagens negras.

Apesar desses obstáculos à "justa imagem" das personagens negras, o cenário contemporâneo é promissor. Realizadoras negras do campo do audiovisual, como Viviane Ferreira, Renata Martins, Juliana Vicente, Yasmin Thayná Gabriel Martins, Jéssica Queiroz e a grande vencedora do Festival de Brasília de 2017, Glenda Nicácio, por "Café com Canela" (2017), têm encontrado formas emancipatórias de criar e representar personagens femininas negras. Bem como artistas gráficos têm traçado novos caminhos para personagens e roteiros de HQs protagonizados por personagens negras. Entre alguns talentos, destacamos o professor de história da arte, ilustrador, cartunista e roteirista Marcelo D'Saete que, com traço sofisticado, irreverente e dinâmico (re) constrói narrativas visuais de referência positiva para culturas afro-diaspóricas.



Figura 32 - Noite de Luz, Marcelo D'Saete, 2008.

Malgrado insistente e acurada pesquisa, esse estudo não encontrou nenhuma cartunista, ilustradora ou roteirista de HQ afro-brasileira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGOSTINI, Ângelo. A vida fluminense, ano 3, n. 128, 11 jun. 1870. In: LEMOS, R. (Org.). **Uma história do Brasil através da caricatura (1840-2001)**. Rio de Janeiro: Letras & Expressões, 2001 (adaptado)

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. Vida privada e ordem no Império. In: _____; NOVAIS, Fernando A. (Orgs.). **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. V. 2: Império: a corte e a modernidade nacional. p. 11-93.

ARAUJO, Joel Zito. O negro na dramaturgia, um caso exemplar da decadência do mito da democracia racial brasileira. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 16, n. 3, set. 2008.

BAIROS, Luiza. **Lembrando Lélia Gonzales**. Disponível em: <[www.criola.org.br/artigos/LEMBRANDO LeLIA GONZALEZ](http://www.criola.org.br/artigos/LEMBRANDO_LeLIA_GONZALEZ)>. Acesso em:

BELL, Hooks. **Mulheres negras**: moldando a teoria feminista. **Revista Brasileira de Ciência Política**, Brasília, n. 16, p. 193-210, jan./abr. 2015. Disponível em: <www.scielo.br/pdf/rbcpol/n16/0103-3352-rbcpol-16-00193.pdf>. Acesso em:

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: _____. **O anjo da história**. Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. (Coleção Filô/Benjamin, 2).

BENTO, Maria Aparecida Silva. Branqueamento e branquitude no Brasil. In: _____; CARONE, Iray (Orgs.). **Psicologia social do racismo**: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil. Petrópolis: Vozes, 2002.

BERNARDINO, Joaze. Sandra L. Graham. Proteção e obediência: criadas e seus padrões no Rio de Janeiro, 1860-1910. Goiânia, **Sociedade e Cultura**, v. 3, n. 1/2, p. 251-255, jan./dez. 2000.

BIROLI, Flávia; MIGUEL, Luís Felipe. Gênero, raça, classe: opressão cruzada e convergências na reprodução das desigualdades. **Mediação**. Londrina, v. 20, n. 2, p. 27-55, jul./dez. 2015.
Disponível em:
<<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/mediacoes/article/view/24124>>. Acesso em: 10.10.2017

BITTENCOURT, Renata. **Modos de negra e modos de branca**: o retrato “baiana” e a imagem da mulher negra na arte do século XIX. 2005. Dissertação (Mestrado em História da Arte e Cultura) – Departamento de História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.
Disponível em:
<<https://drive.google.com/drive/folders/0B9y7WdDUxjFJLWJfSGJOYnJQVku>>.
Acesso em: 08.08.2017

CALADO, Joana das Neves. **O caráter do patriarcado na ordem social do capital:** um estudo sobre a relação entre exploração e dominação da mulher trabalhadora na contemporaneidade. 2016. Dissertação (Mestrado em Serviço Social) - Centro Sócio-Econômico, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2016. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/168290>>. Acesso em: 15.10.2017

MARINGONI, Gilberto. **Angelo Agostini:** a imprensa ilustrada brasileira da Corte à capital federal, 1864-1910. São Paulo: Devir, 2011.

_____. **J. Carlos e os primeiros personagens infantis das HQ brasileiras.** Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2005/resumos/R1974-1.pdf>

_____. **Memórias d'O Tico-Tico, Juquinha, Giby e Miss Shocking: quadrinhos brasileiros, 1884-1950.** Brasília: Senado Federal, 2009.

CHINEN, Nobuyoshi. **O papel do negro e o negro no papel:** representação e representatividade dos afrodescendentes nos quadrinhos brasileiros. 2013. 296 p. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27154/tde-21082013-155848/pt-br.php>>. Acesso em: 04.10.2017

CRENSHAW, Kimberle. **Interseccionalidade raça e gênero.** Disponível em: <<http://www.acaoeducativa.org.br/fdh/wp-content/uploads/2012/09/Kimberle-Crenshaw.pdf>><<http://www.acaoeducativa.org.br/fdh/wp-content/uploads/2012/09/Kimberle-Crenshaw.pdf>>. Acesso em: 10.10.2017

CUNHA, Manuela Carneiro da. Olhar escravo, ser olhado. In: **Mostra do Redescobrimento.** Negro de Corpo e Alma. Organizador Nelson Aguilar. Fundação Bienal de São Paulo. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.

DAMASCENO, Janaina. **O corpo do outro:** construções raciais e imagens de controle do corpo feminino negro: o caso da Vênus Hotentote. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO 8: Corpo, violência e poder, 2008. Florianópolis.

DEL PRIORE, Mary; Venâncio, Renato. **Uma breve história do Brasil.** São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2010.

EISNER, Will. **Narrativas gráficas:** princípios e práticas da lenda dos quadrinhos. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Devir, 2008.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural. Disponível em <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo361/neoclassicismo>>. Acesso em: 20 out. 2017.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscara branca**. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2008.

FONSECA, Joaquim da. **Caricatura: a imagem gráfica do humor**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 1995. (Coleção Tópicos).

FREYRE, Gilberto. **Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento urbano**. São Paulo: Global, 2003.

FROSSARD, Elaine Cristina Medeiros. A teoria do dialogismo de Bakhtin e a polifonia de Ducrot: pontos de contato. **Revista Contextos Linguísticos**, Vitória, n. 2, p. 177-186, jan. 2008.

GOMBRICH, Ernest H. **História da arte**. Niterói: Editora Ltc Gen, 2013. Disponível em: <<http://filecrop.com/historia-da-arte-gombrisch.html>>. Acesso em:

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: IV ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM CIÊNCIAS SOCIAIS. 1980, Rio de Janeiro. Grupo de Trabalho Temas e Problemas da População Negra no Brasil. Rio de Janeiro: ANPOCS, 1980,

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A editora, 2006.

_____. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Editora UFMG. 2009.

_____. El espectáculo del "otro". In: RESTREPO, Eduardo; WALSH, Catherine; VICH, Víctor (Eds.). **Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales**. Bogotá: Instituto de Estudios Peruanos: Instituto de Estudios Sociales y Culturales, Pensar, Universidad Javeriana: Universidad Andina Simon Bolivar, Sede Ecuador, 2010.

HALL, Stuart. Raça, o significado flutuante. **Revista Z Cultural**, Araraquara p. 1, 2014. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/205150241/Revista-Z-Cultural-Raca-o-significante-flutuante>>. Acesso em: 28 set. 2017.

KARASCH, Mary C. **A vida dos escravos no Rio de Janeiro (1808-1850)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

KILOMBA, Grada. Entrevista. **Revista Cult**, São Paulo, n. 211, 2016.

LOTIERZO, Tatiana Helena Pinto. **Contornos do (in)visível: a redenção de Caim: racismo e estética na pintura brasileira no último Oitocentos**. 2013. Versão corrigida. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e

Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-18122013-134956/pt-br.php>>. Acesso em: 08.11.2017

MARINGONI, Gilberto. **Angelo Agostini: a imprensa ilustrada brasileira da Corte à capital federal, 1864-1910**. São Paulo: Devir, 2011.

_____. **J. Carlos e os primeiros personagens infantis das HQ brasileiras**. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2005/resumos/R1974-1.pdf>>.

_____. **Memórias d'O Tico-Tico, Juquinha, Giby e Miss Shocking: quadrinhos brasileiros, 1884-1950**. Brasília: Senado Federal, 2009.

MARTINS, André. Nietzsche, Espinosa, o acaso e os afetos: encontros entre o trágico e o conhecimento intuitivo. **O Que Nos Faz Pensar**, v. 11, n. 14, p. 183-198, ago. 2000. Disponível em: <<http://www.oquenofazpensar.fil.puc-rio.br/index.php/oqnf/article/view/151>>. Acesso em: 05.06.2017

MCCLLOUD, Scott. **Desenhando quadrinhos: os segredos das narrativas de quadrinhos, mangás e graphic novels**. São Paulo: M. Books, 2008.

MENDES, Miriam Garcia. **A personagem negra no teatro brasileiro**. São Paulo: Ática, 1982.

MONTEIRO, Juliana; FERREIRA, Luzia Gomes; FREITAS, Joseania Miranda. As roupas da crioula no século XIX: o traje de beca na contemporaneidade: símbolos de identidade e memória. **Mneme: Revista de Humanidades**, Seridó RN, v. 7, n. 18, out./nov. 2005. Disponível em: <<https://drive.google.com/drive/folders/0B9y7WdDUxjFJLWJfSGJOYnJQVku>>. Acesso em:

MOORE, John Hartwell (Ed.). **Encyclopedia of race and racism**. [S. l.]: Macmillan Reference USA, 2009. v. 2: g-r.

MOURA, Clóvis. **Dicionário da escravidão negra no Brasil**. São Paulo: Edusp, 2005.

MOYA, Álvaro de. **História da história em quadrinhos**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993

MUNANGA, Kabengele. A abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia. In: **Programa de Educação sobre o Negro na Sociedade Brasileira**. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2000. (Cadernos PENESB; n. 5).

NISKIER, Arnaldo; OLINTO, Antonio (Cur.). **Almanaque d'O Tico-Tico**. Rio de Janeiro, Instituto Antares de Cultura, 2006,

OLIVEIRA, Janaina de; CASAGRANDE, Natália; JARDIM, Maria A. Chaves. **Homenagem a Mary Douglas**. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/redd/article/viewFile/5175/4240>>. Acesso em:

OLIVEIRA NETO, Marcolino Gomes de. Entre o grotesco e o risível: o lugar da mulher negra na história em quadrinhos no Brasil. **Revista Brasileira de Ciência Política**, Brasília, n. 16, p. 65-85, jan./abr. 2015. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/0103-335220151604>>. Acesso em:

O TICO-TICO. Rio de Janeiro: O Malho, ano 3, n. 166, quarta-feira, 16 out.1907.

O TICO-TICO. Carrapicho ganhou uma vaca. Rio de Janeiro: O Malho ano 29, n. 1376, 17 fev. 1932.

O TICO-TICO. Coitadinhos dos bichos. Rio de Janeiro: O Malho, ano 28, n. 1319, 14 jan. 1931.

O TICO-TICO. O ébrio da harmônica. Rio de Janeiro: O Malho, ano 24, n. 1217, 30 jan. 1929.

O TICO-TICO. Lamparina prepara uma peça. Rio de Janeiro: O Malho, ano 23, n. 1211, 19 dez. 1928.

O TICO-TICO. Lamparina no colégio. Rio de Janeiro: O Malho, ano 28, n. 1360, 28 out. 1931.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Cultura e representação. **Anos 90**, Porto Alegre, v. 13, n. 23/24, p. 45-58, jan./dez. 2006. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/anos90/article/view/6395/3837>>. Acesso em:

PUELLES, Alice Aparecida Labarca. **O vestuário e seus acessórios em São Paulo em meados do século XIX: uma construção de vocabulário para compreender indumentária**. 2014. 196 p. Dissertação (Mestrado em Museologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

RATTS, Alex. **As amefricanas: mulheres negras e feminismo na trajetória de Lélia Gonzáles**. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO 9., 2010, Florianópolis: Diásporas, diversidade, deslocamentos. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2010.

RODOLPHO, Melina. **De Physiognomonia Liber: considerações a respeito do ethos e da fisiognomonia em textos da Antiguidade Clássica**. Versão corrigida. 2015. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde-02062015-173435/en.php>. Acesso em:

SILVA, Conceição de Maria Ferreira. **Mulheres negras e (in)visibilidade:** imaginários sobre a intersecção de raça e gênero no cinema brasileiro (1999-2009). 2016. Tese (Doutorado em Comunicação Social) - Faculdade de Comunicação Social, Universidade de Brasília, Brasília, 2016. Disponível em: <<http://repositorio.unb.br/handle/10482/21017>>. Acesso em:

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças:** cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930. Companhia das Letras. 1993.

_____. Complexo de Zé Carioca: notas sobre uma identidade mestiça e malandra. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v.10, n. 29, out. 1995.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica:** introdução à teoria do cinema. São Paulo: Cosac Naif, 2006.

STAM, Robert. **Multiculturalismo tropical:** uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros. São Paulo: Edusp, 2008.

_____; SHOHAT, Ella. Estereótipo, realismo e representação racial. **Revista Imagens**, Campinas, n. 5, ago./dez. 1995.

TREVISAN, Anderson Ricardo. **Velhas imagens, novos problemas:** a redescoberta de Debret no Brasil modernista (19830-1945). 2011. 386 p. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-10102011-083356/pt-br.php>>. Acesso em: 11.10.2017

ZURBAN, Maria Angélica; WORTMANN, Maria Lúcia; KIRCHOF, Edgar Roberto. Stuart Hall e as questões étnico-raciais no Brasil: cultura, representação e identidades. **Projeto História**, São Paulo, n. 56, p. 9-38, maio/ago. 2016.