

Entre o grotesco e o risível: o lugar da mulher negra na história em quadrinhos no Brasil

*Between the grotesque and the laughable:
the place of black woman in comics in Brazil*

Aquela que é considerada a pintura em tela mais antiga produzida no Brasil, datada de 1637, intitulada *Vista da ilha de Itamaracá* e assinada pelo jovem holandês Frans Post (1612-1680), inaugura ao mesmo tempo a arte profana e a iconografia afro-brasileira¹.

Frans Post esteve no país entre 1637 e 1644, integrando a Missão Artística e Científica Holandesa, contratada por Maurício de Nassau, governador do território ocupado pela Holanda, espalhado pela região Nordeste do Brasil. Post tinha como principal função registrar a paisagem nacional. E é assim, integrando a paisagem, urbana e rural, que a população negra é primeiramente retratada. Negras e negros são mostrados exercendo funções variadas, dando porém a entender que formam uma sociedade homogênea, linear, sem diferenças ou conflitos. Todos parecem conformados com a situação de escravizados e usam trajes parecidos, como se estivessem uniformizados.

Albert Eckhout (1610-1666), também integrante da mesma missão, pintou diversos retratos, alguns de negras e negros, que revelam, em certa medida, as relações de dominação e resistência².

A pintura a óleo introduzida por esses artistas holandeses é também uma pintura que numericamente registra muito mais pessoas negras do que bran-

É doutorando em Educação na Universidade Federal do Paraná (UFPR). E-mail: <marclive@ig.com.br>.

¹ Para ver a imagem do quadro *Vista da ilha de Itamaracá*, consulte, por exemplo: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9982/frans-post>>. Acesso em: 19 fev. 2015.

² Para ver esses retratos de autoria de Albert Eckhout, consulte, por exemplo: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/#lq=Eckhout%20>>. Acesso em: 19 fev. 2015.

cas, mas que opta por ignorar as condições subumanas e os maus tratos a que estava submetida a população negra escravizada naquela época. A violência registrada por eles se apresenta justamente na forma de hierarquização das culturas, onde a europeia se configura como modelo para as demais.

Já o pintor alemão Zacharias Wagener (1614-1668), que chegou ao Recife (PE) como soldado da Companhia das Índias Ocidentais antes mesmo de Maurício de Nassau, produziu algumas obras, ainda que sem muitas qualidades técnicas, que serviram de modelo para outros artistas, entre eles Eckhout. Com poucos conhecimentos de anatomia humana, Wagener dedicou-se a registrar a população negra na maioria de suas pinturas³. Nelas, as pessoas negras parecem ter dificuldades em adotar uma posição ereta, têm pescoço curto, braços bastante alongados e, em muitas situações, suas roupas se resumem a pedaços de tecido amarrados ao redor da cintura. No caso, a ausência de vestimenta procura confirmar a condição de selvagem da população negra escravizada, já que o uso de roupas não diz respeito apenas à decência, aos bons costumes e a discrição, mas se engloba, na visão europeia, no próprio processo civilizador (Santos, 1997).

No século XVIII, diferente do anterior, há significativa redução na produção das artes plásticas no Brasil, sendo retomada, com substancial aumento, no século XIX, quando negros e negras são registrados por inúmeros artistas, principalmente estrangeiros, “onde o negro se viu embelezado por uns e animalizado por outros” (Kossov e Carneiro, 2002, p. 213 apud Chinen, 2013, p. 5).

É no século XIX também que identificamos o registro frequente de mulheres negras, algumas individualizadas como protagonistas, outras reunidas em pequenos grupos ou ainda fazendo parte de paisagens urbanas ou rurais, mas, via de regra, associadas ao regime escravista.

Na mesma proporção em que ganham algum espaço⁴, aumentam também as maneiras estereotipadas de representação de seus corpos, sendo recorrente a produção de imagens em que aparecem subjugadas, sentadas ou deitadas no chão, conformadas com a situação de pobreza, exercendo funções consideradas de menor importância (Christo, 2009) ou ainda seminuas ou dançando descompassadamente como se não tivessem autocontrole.

³ Tais obras de Zacharias Wagener podem ser vistas em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/#/q=Zacharias%20Wagener%20>>. Acesso em: 19 fev. 2015.

⁴ Ainda que ampliado, no século XIX, o espaço de representação da mulher negra nas artes plásticas no Brasil, não houve grandes mudanças a ponto de alterar o quadro de invisibilidade característico do registro da população negra.

Os estereótipos, como explica Janaína Damasceno (2001, p. 3; grifos no original), têm o “caráter de *reduzir, essencializar, naturalizar e fixar a diferença do Outro*”, pois, conforme Hall (1997, p. 258), “divide o normal e o aceitável do anormal e do inaceitável” ao mesmo tempo que procura manter a ordem social e simbólica da sociedade. No que se refere às formas de representação da mulher negra, os estereótipos contribuem para esquadrihar e classificar cada parte do seu corpo, para que não haja dúvidas do quanto é “diferente”. Para tanto, denominações específicas são usadas: carapinha em vez de cabelo, beico em vez de lábios (Gouvêa, 2005, p. 88).

Além dos lábios e dos cabelos, suas nádegas são destacadas e muitas expressões foram e continuam sendo usadas: “*bundas grandes, nádegas salientes, empinadas para trás, nádegas gordas, traseiros arrebitados*, entre outras” (Braga, 2011, p. 5; grifos no original). Se, por um lado, essas denominações contribuíram para a formulação e disseminação de ideias e imagens que confirmavam a suposta deformação do corpo feminino negro, por outro, ao evidenciar a forma e o tamanho de seus quadris, atribuíram a esse mesmo corpo características que acentuavam “o teor sexual nele presente” (Braga, 2011, p. 4).

Assim a “imagem da mulher negra lasciva, elemento corruptor da ordem familiar, representada de forma quase animalesca” vai sendo difundida, apoiada na ideia de que as negras possuíam um insaciável apetite sexual, atraindo e envenenando “a mente e o corpo dos homens” e que eram “coniventes ou, de certa forma, responsáveis por sua própria exploração sexual” (Coutinho, 2010, p. 68 e 69).

Para as pesquisadoras negras Janaína Damasceno (2001), Amanda Braga (2011) e Rosane da Silva Borges (2012), não há dúvidas de que o “mito científico” afirmando que o tamanho das nádegas da mulher negra é proporcional ao seu apetite sexual está relacionado aos estudos feitos no corpo da jovem sul-africana Sarah Baartman, antes e depois de sua morte no ano de 1815, em Paris.

Em 1810, aos 21 anos, Sarah foi levada para Londres pelo cirurgião inglês Willian Dunlop, que a exibia em espetáculos circenses, pelos quais ficou conhecida como a Vênus Hotentote. Permaneceu na capital inglesa até 1814, quando “foi vendida a um exibidor de animais francês e trocou a capital britânica pela francesa onde residiu por um ano até morrer” (Damasceno, 2001, p. 1).

Quando viva, Sarah foi medida, pesada, examinada, desenhada e exposta em feiras, circos e teatros. Em uma jaula, “Saartjie aparecia presa a uma corrente (nua, porém com a vagina coberta) e caminhava de quatro, de maneira a ressaltar o seu traseiro e sublinhar a natureza ‘animalesca’ que, naqueles tempos, costumava-se atribuir à sensualidade” (Pellegrini, 2009).

Depois de morta, seu corpo foi dissecado pelo cientista George Cuvier e “sua genitália, seu esqueleto e o molde de seu corpo passaram a ser expostos publicamente no Museu do Homem de Paris até 1985” (Damasceno, 2001, p. 4). Transformado em objeto, seu corpo foi usado pela ciência para construir “o conceito de negritude e de racismo a partir da diferenciação do corpo feminino negro pensado como anormal, desviante em relação ao corpo masculino europeu” (Damasceno, 2001, p. 2), fazendo com que o conceito de branquidade ganhasse sentido⁵.

O corpo, explica Linda Nicholson (2000), se tornou causa e justificativa das diferenças. O corpo da mulher negra, nesse caso, alinhando minhas reflexões com as de Damasceno, Borges e Braga, passa a ser a origem das diferenças. O corpo da mulher negra, a partir de Sarah Baartman, representa a própria contradição, ora despertando a repulsa, ora o desejo. Em ambas as possibilidades, porém, a evidência está focada nas suas supostas características zooides, aproximando seu corpo do corpo animal “ou até confundindo-se com ele” (Braga, 2011, p. 6).

Essa maneira de ver e interpretar a mulher negra se manteve no período pós-abolição, e, ao longo do século XX, foi difundida de diferentes maneiras, através de livros e revistas, peças de teatro, letras de músicas, anúncios publicitários, programas de televisão, histórias em quadrinhos e nos múltiplos discursos em circulação que ora abastecia, ora era abastecido por essas produções.

Esses discursos, então, se somam a outros – jurídicos, religiosos, educativos, psicológicos –, com a intenção de evidenciar quais “os sujeitos e as práticas que são bons ou que são maus, integrados ou desintegrados, produtivos ou prejudiciais para o conjunto da sociedade” (Louro, 2009, p. 86). Esses discursos operam com a lógica do dispositivo, conceito proposto por Michel Foucault. Para o autor, todo dispositivo “é sempre um dispositivo de

⁵ O conceito de branquidade define as práticas daqueles indivíduos brancos que assumem e reafirmam a condição ideal e única de ser humano, portanto, o direito pela manutenção do privilégio perpetuado socialmente (cf. Edith Piza, 2002).

poder” (Carneiro, 2005, p. 38), um lugar onde “os sujeitos se tornam visíveis, como negativo da ordem” (Wellausen, 2007, p. 3).

O conceito de dispositivo de Foucault (1979, p. 244) procura demarcar

[...] um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre estes elementos. Em segundo lugar, gostaria de demarcar a natureza da relação que pode existir entre estes elementos heterogêneos. Sendo assim, tal discurso pode aparecer como programa de uma instituição ou, ao contrário, como elemento que permite justificar e mascarar uma prática que permanece muda; pode ainda funcionar como reinterpretação desta prática, dando-lhe acesso a um novo campo de racionalidade. Em suma, entre estes elementos, discursivos ou não, existe um tipo de jogo, ou seja, mudanças de posição, modificações de funções, que também podem ser muito diferentes. Em terceiro lugar, entendo dispositivo como um tipo de formação que, em um determinado momento histórico, teve como função principal responder a uma urgência. O dispositivo tem, portanto, uma função estratégica dominante (Foucault, 1979, p. 244).

Acredito, então, que essa definição de dispositivo fornece elementos teóricos importantes para discutir relações raciais, interseccionadas com gênero, para argumentar que as mudanças ocorridas ao longo do século XX não atingiram de maneira significativa o modo como a mulher negra é vista e retratada, interpretada como “uma categoria engessada como a visão essencialista das identidades pressupõe” (De Paula, 2012, p. 2). Para essa discussão, vou utilizar três personagens de histórias em quadrinhos: Lamparina, Maria Fumaça e Nega Maluca.

História em quadrinhos, mulher negra e estereótipos

O conceito de história em quadrinhos que utilizo é o mesmo proposto por Antônio Luiz Cagnin (1975, p. 25), que a define como um sistema narrativo formado por dois códigos de signos gráficos: a imagem e a linguagem escrita.

A história em quadrinhos no Brasil – sua produção e consumo – é um espaço predominantemente masculino branco e, assim como as artes plásticas, é caracterizada pela invisibilidade de personagens negras – um não dito nas palavras de Foucault – e pela sub-representação e subalternização

das mulheres, “evidencia[ndo] diferentes aspectos da ideologia patriarcal que constrói o feminino de acordo com suas necessidades” (Barcellos, s.d.).

A partir dos estudos sobre relações raciais, é possível analisar a interação dessa linguagem com o racismo, que também “atua para estabelecer o branco como norma de humanidade” e para a “negação da existência plena do negro” (Silva, 2008, p. 7). Já os estudos de gênero fornecem subsídios para constatar que as mulheres são retratadas a partir de uma concepção masculina heterossexual, que os quadrinistas consideram feminino e operam para reforçar hierarquias onde o protagonismo deve sempre ser exercido pelos homens.

Nos dois casos, são visões essencializadoras e as relações de força presentes nesse processo são mostradas pendendo mais para um lado do que para outro, mascarando situações de resistência para que as estratégias de dominação pareçam mais eficientes do que realmente são.

As três personagens que discuto se afastam do estereótipo da mulher negra hipersexualizada, mesmo porque Lamparina ainda é uma criança, e Maria Fumaça, uma adolescente. Nega Maluca, apesar de adulta, tem o corpo construído nos moldes infantis, inclusive com ausência de seios.

Mesmo que a personagem Lamparina pareça ter em torno de 9 a 10 anos de idade e Maria Fumaça esteja longe de ser considerada uma pessoa adulta, tomo a liberdade para incluí-las na categoria mulher negra⁶, pois o que está em debate são as maneiras estereotipadas de representação de seus corpos, havendo, portanto, elementos que tornam possível essa aproximação, especialmente pelo fato de que ser criança ou adolescente negra não representou um marcador importante no modo como são retratadas por seus autores.

Estereótipos como subalternidade – de gênero e de raça –, falta de inteligência e traços simiescos que procuram acentuar a “feíura” do corpo negro, colocando sob suspeita sua humanidade, são observadas nas três personagens, discursos que podem ser analisados de forma análoga, através do dispositivo quando Foucault, em *O nascimento da clínica* (1963) e *A história da loucura* (1978), identifica o limite entre o que pode ser entendido como normal ou patológico, para se produzir o outro, o louco, o doente. Assim “temos em Foucault um *eu* que é dotado de razoabilidade, porque produziu

⁶ A categoria mulher é excluyente porque diz respeito apenas ao grupo racial branco heterossexual cisgênero, exigindo sempre a adição de algum adjetivo para informar quando se trata de outro modelo de mulher: negra, indígena, latina, lésbica, transexual etc.

o louco; normalidade, porque produziu o anormal; e de vitalidade, porque inscreveu o Outro no signo da morte” (Carneiro, 2005, p. 42; grifo da autora).

É sob a perspectiva da disseminação de um *eu* normalizado que a construção estereotipada de personagens negras se justifica. Criadas por quadrinistas brancos em períodos distintos – Lamparina por J. Carlos em 1924⁷, Maria Fumaça por Luiz Sá em 1950 e Nega Maluca por Newton Foot em 1995 –, as três apresentam personalidade e características físicas muito semelhantes, como se tivessem sido criadas pela mesma pessoa, num mesmo momento, mostrando que assim como o *eu*, o *outro* é constantemente atualizado.

Embora eu não pretenda analisar os indivíduos quadrinistas e afirmar que de fato fossem movidos por um pensamento racista consciente, é visível a sintonia de suas criações com o racismo vigente, que não apenas autorizava, mas estimulava esse tipo de representação. Os traços grotescos que destacam a feiura das personagens estão inscritos na lógica desse racismo e os ataques à cor da pele tem “o corpo [como] seu verdadeiro campo de batalha” (Souza, 1983, p. 5), com a intenção deliberada de mostrar quanto o corpo negro é repulsivo. Assim, um dos poucos espaços que lhe resta na esfera pública é o da paródia e do risível.

E é justamente nesse espaço que focalizo minha discussão.

Lamparina, Maria Fumaça e Nega Maluca!



Lamparina, de J. Carlos, 1924; Maria Fumaça, de Luiz Sá, 1950; Nega Maluca, de Newton Foot, 1995.

⁷ Para Chinen (2013), a estreia da personagem aconteceu em 1924, data diferente da apresentada por Cardoso (2005, p. 10), o qual afirma que Lamparina “integra-se oficialmente ao elenco de personagens d’O Tico-Tico em 25 de abril de 1928”.

Lamparina estreia nas páginas da revista infantil *O Tico-Tico* num momento em que o país se esforçava para colocar em prática um projeto de modernização pautado em teses eugenistas (Vieira, 1995), pelas quais se afastar de seu passado escravista e embranquecer a população era fundamental.

A revista, fundada em 1905, expressava em seu conteúdo o desejo de tornar real “o projeto de uma nação integrada” (Gonçalo Júnior, 2004, p. 52), “espelhando os valores almejados pelas camadas dominantes da sociedade” (Vergueiro e Santos, 2008, p. 28).

Para tanto, não podia ser apenas mero entretenimento e, ao longo dos anos, procurou preservar “uma postura firme em relação a seus objetivos didático-pedagógicos, mantendo-se arraigada à missão de entreter, informar e formar, de maneira sadia, a criança brasileira” (Vergueiro e Santos, 2008, p. 24). Desde o início, “os editores da revista fizeram questão de enfatizar que *O Tico-Tico* não se destinava apenas ao deleite das crianças, mas também ao seu engrandecimento como estudantes e futuros cidadãos” (Gonçalves, 2012, p. 2).

Levando-se em conta quem tinha acesso à escola no início do século XX, é possível supor que os editores se dirigissem a um público bem específico, objetivando “formar um determinado tipo de cidadão e louvar um padrão de comportamento: aquele que ajudaria a construir a sociedade imaginada pelos diretores da revista e pelas classes sociais que eles representavam” (Vergueiro e Santos, 2008, p. 29), já que os seus leitores eram formados por “crianças em idade escolar, em média entre 8 e 12 anos de idade, pertencentes às classes médias urbanas” (Gonçalves, 2012, p. 2) e provavelmente brancas.

Nessa nova ordem que se anunciava, da qual a revista *O Tico-Tico* fazia parte e operava como um mecanismo eficiente na imensa rede de dispositivos de poder, não havia espaço para a população negra, já que a modernidade, associada à urbanidade, ao progresso, à técnica e à ruptura, era representada pelos brancos adultos, o oposto dos negros, relacionados à tradição, ignorância, universo rural e passado (Gouvêa, 2005, p. 84).

As características apontadas por Gouvêa podem ser identificadas em Lamparina, que, na opinião de Chinen (2013, p. 124) talvez

[...] seja o caso mais notório de uma representação negativa da imagem do negro nos quadrinhos brasileiros. Lamparina tem um aspecto de um animal, com os braços arrastados ao longo do corpo nas proporções de um chimpanzé. A roupa que veste

é semelhante a uma peça rústica feita de pele de onça ou outro felino selvagem, comum nas representações de aborígenes africanos feitas pelo cinema e os desenhos animados da época.

Além das características apontadas, Lamparina também não tem cabelos, as pernas são curtas e os pés, sempre descalços, são enormes, desproporcionais ao corpo, reforçando seu aspecto simiesco e um tanto andrógino, já que, no conjunto, apresenta características físicas que podem ser interpretadas como masculinas.

A ausência de cabelos na personagem contribui para o reforço da ideia de que a distância que a separa de um macaco é mínima, sendo o cabelo um dos elementos centrais na construção da identidade negra (Gomes, 2000) e “saber lidar, manusear e tratar do cabelo crespo está intimamente associado a estratégias individuais de construção da identidade negra” (Gomes, 2000, p. 8).

Antes de ser capturada e trazida para o Brasil “por Carrapicho e Jujuba” (Vergueiro, 2005, p. 177), para ser transformada em serviçal da família nos mesmos moldes do regime escravista, Lamparina vivia na selva, provavelmente em alguma região de África, longe da “civilização”, e, por isso, tinha dificuldades para ajustar-se à sociedade brasileira do início do século, estando o tempo todo envolvida em confusões “por ingenuidade ou falta de inteligência mesmo” (Chinen, 2013, p. 125). Até “as tarefas mais simples, como encher um balde de água, dar um recado, fazer uma compra na quitanda, resultam sempre em pequenas tragédias” (Cardoso, 2005, p. 11).

Por outro lado, suas habilidades físicas são exploradas exaustivamente “movidada pelos *instintos*, revela grande iniciativa e energia inesgotável” (Cardoso, 2005, p. 11; grifo meu), sendo comuns situações em que aparece correndo “como uma corça ligeira” (J. Carlos apud Vergueiro e Santos, 2005, p. 5), pulando, escalando paredes e pedras, nadando, brigando, onde ficam explícitos não apenas um reforço às suas características zoológicas, mas também um processo de masculinização que a habilitaria para o exercício do trabalho pesado a que é submetida.

Os modos da garota também contribuem para esse reforço. Em “A vingança da lua”, por exemplo, uma história de uma página, J. Carlos (apud Azevedo, 2005, p. 33) explica que “há meninos que gostam de fazer careta para tudo. São careteiros como macacos. Lamparina tem essa feia mania”. Para Cardoso (2005, p. 11; grifo meu), no entanto, “o maior pecado de Lamparina é a gula

que a transforma numa *ladra compulsiva* de mamões, pêssegos, carambolas, guabiobas e principalmente bananas dos pomares vizinhos”.

Ao longo de suas aventuras são inúmeras as situações em que foge e é perseguida como um animal, para depois ser recapturada e punida severamente. As punições são as mais variadas, como ser devorada e regurgitada por uma onça, ser atacada por um bando de patos selvagens ou ter suas costas atingidas por estrelas pontudas lançadas pela Lua: “as suas pontas finas, se foram enterrando nas costas da fugitiva. [...] Ficou parecendo um ouriço-caixeiro, toda espinhosa. Quanto mais corria, mais as estrelas enfiavam. E os garotos da rua, vendo aquilo, davam gargalhadas” (J. Carlos apud Azevedo, 2005, p. 33).

Essa forma de tratamento, porém, “não causava nenhuma indignação ao público, pelo contrário, criava um efeito humorístico compatível com os padrões então vigentes” (Chinen, 2013, p. 124) e conquistava grande número de admiradores e admiradoras (Cardoso, 2005, p. 11).

Ao acentuar as características raciais de Lamparina, no desenho e no texto, associadas às situações que despertam a reprovação das outras personagens e o riso do público leitor, as fronteiras entre normalidade e anormalidade são reforçadas, ainda mais se levar em conta que os signos presentes na trama evidenciam a suposta superioridade natural do grupo racial branco, independente da faixa etária, “cotejados sistematicamente com os símbolos de estigmatização da negritude, seu contraponto necessário” (Carneiro, 2005, p. 66).

Apenas para ilustrar, na mesma revista *O Tico-Tico*, no início da década de 1930, outra personagem negra ganha forma pelas mãos do mais renomado quadrinista da época, Luiz Sá. Trata-se de Azeitona, um garoto atrapalhado e fisicamente muito parecido com Lamparina, mas que usa roupas e é natural do Brasil. Sua presença na revista é um reforço da ideia de que infância é um privilégio da criança branca de classe média, já que a criança negra pobre é mostrada na mesma perspectiva que um adulto, sujeita às iguais obrigações e punições.

A criação de Azeitona coincide com o início do governo Getúlio Vargas, período em que o discurso da inexistência de hierarquias e diferenças raciais ganha força, a fim de tornar possível a construção de um conceito homogeneizante de “raça brasileira”, ideia que será defendida por Gilberto Freyre em *Casa grande & senzala*, obra fundamental para a popularização do discurso da democracia racial, lançada em 1937.



Azeitona, de 1930, e Maria Fumaça, de 1950 – ambos de Luiz Sá.

Azeitona será, em minha opinião, referência para outra criação de Luiz Sá, tratada neste artigo, Maria Fumaça, que nasce vinte anos depois, em 1950, apresentando os mesmos traços estereotipados

[...] que viriam a marcar a maioria, senão a totalidade, das representações de negros nos quadrinhos e nas charges de modo geral. No rosto: lábios extraordinariamente grossos a ponto de abarcar toda a parte inferior da cabeça, olhos saltados e orelhas proeminentes. O corpo era esguio e seus braços desproporcionalmente longos (Chinen, 2013, p. 121 e 122).

Some-se a essa descrição o lacinho de fita no alto da cabeça, uma referência “a imagem-clichê do canibal africano presente em quadrinhos e desenhos animados, especialmente os norte-americanos” (Vergueiro e Santos, 2005, p. 218) do início do século XX, que reforçava o aspecto selvagem.

Além do biótipo e do nome, Maria Fumaça, que associava a pele negra à fuligem, o comportamento da empregada doméstica adolescente também operava para lhe dar um aspecto caricato, já que “o humor da série se calca muito na ingenuidade e na ignorância de Maria” (Chinen, 2013, p. 127), “apresentada como uma pessoa pouco inteligente que comete gafes e interpreta de maneira enviesada as ordens do patrão” (Vergueiro, 2005, p. 177-78).

A estrutura das histórias protagonizadas por ela, bem como o sucesso entre o público leitor, evidencia que a crença no determinismo racial tinha muitos simpatizantes no país, e que as mulheres negras – mesmo as mais jovens como Maria Fumaça – deveriam aceitar passivamente seu destino

sem questionamentos, mesmo porque não possuíam capacidade intelectual para fazê-los.

As relações de poder presentes na trama, entre a patroa branca e a empregada negra, colocava em cena uma prática bastante comum no Brasil: o hábito de famílias com algum poder aquisitivo “adotarem” meninas pobres, oferecendo casa e comida em troca da realização do trabalho doméstico. A naturalidade com que a exploração da mão de obra de uma adolescente negra é mostrada reflete também o comportamento da sociedade, que agia de modo a mascarar as relações de dominação aí embutidas, que, em certa medida, reproduziam uma visão escravagista de sociedade.

Suas aventuras foram veiculadas na *Revista Cirandinha*, uma publicação dos mesmos editores de *O Tico-Tico*, destinada a meninas, que “trazia contos de fadas, histórias com personagens femininas, ilustradas por Luiz Sá, receitas, poesias e atividades consideradas importantes para a formação das mulheres” (Vergueiro e Santos, 2008, p. 30).

Embora em desvantagem, quando comparadas aos homens, meninas e mulheres brancas eram informadas que estavam numa posição superior em relação à população negra e que a pele branca modelada e remodelada pela intersecção de uma série de práticas discursivas disciplinares se configurava num marcador importante, não apenas no processo de construção de uma identidade (Hall, 1997), mas também para definir os espaços de poder.

No mesmo ano de 1950 em que aparece a personagem Maria Fumaça e é realizado no Recife (PE) o 1º Congresso do Negro Brasileiro, a música “Nega maluca”, uma composição de Evaldo Ruy e Fernando Lobo, gravada por Linda Batista, se transforma no maior sucesso do carnaval do país. De acordo com Fernando Lobo, a letra fora baseada num fato real presenciado por Evaldo Ruy, que, ao invés de ajudar a jovem que fora abandonada com uma criança nos braços, decidiu fazer chacota da situação.

Na letra da música, Ruy assume o papel do suposto pai e adota a posição de vítima, tratando a mãe da criança de maneira depreciativa como “nega maluca”. No refrão, ele descreve toda a cena: “tava jogando sinuca,/ Uma nega maluca me apareceu,/ Vinha com um filho no colo,/ E dizia pro povo, que o filho era meu” (Ruy e Lobo, 2014).

A atitude de Evaldo Ruy tomando partido de um homem branco que não conhecia evidencia que as relações de poder entre esses homens e as mulheres negras na metade do século XX mantinha uma estrutura similar

às observadas no regime escravista, onde não havia, por parte deles, outro interesse com essas mulheres que não apenas o sexual, e negar a paternidade de crianças que nasciam desses relacionamentos era natural.

Além de participar da autoria da música, Fernando Lobo afirma que foi ele o responsável por criar uma fantasia⁸ que levava o nome da música e fora inspirada na personagem Topsy de *A cabana do Pai Tomás*, descrita no livro publicado em 1852, de Harriet Beecher Stowe, como uma garota órfã de 8 a 9 anos com a pele muito preta, maltrapilha, com os cabelos de lã trançados em todas as direções.

Topsy foi transformada em *blackface* em um musical da Broadway em 1923, numa adaptação da obra de Stowe para os palcos – provável referência utilizada por Lobo para criar a fantasia –, cujo espetáculo chamado *Topsy & Eva* teve grande sucesso e ficou anos em cartaz.

Na época em que a nega maluca fora introduzida no carnaval brasileiro, ainda estava em operação por aqui resquícios de discursos eugenistas, enquanto na Europa, que tinha parte de sua economia dependente da exploração de suas colônias na África, não havia a certeza de que a população negra era realmente humana e continuava-se exibindo adultos e crianças negras em jaulas.

A partir da década de 1960, com a popularização da televisão no Brasil, a representação estereotipada da mulher negra ganha voz e movimento, ora nas telenovelas, ora nos programas humorísticos.

As poucas personagens negras identificadas nas telenovelas são reveladoras de uma visão sobre as mulheres negras desconectada da realidade e que se resumem a determinadas práticas e ocupações consideradas de menor importância.

O reforço a essa visão se observa nos programas de humor em que a prática da *blackface*, introduzida na televisão brasileira em 1969 na novela *A cabana do Pai Tomás*, se tornou um dos recursos mais utilizados, potencializando ao extremo a deformação do corpo da mulher negra.

Charô Nunes (2013) explica que a *blackface* não é uma piada inocente, “é um instrumento racista clássico que se iniciou no teatro estadunidense quando atores brancos pintavam seus rostos de preto para criar retratos

⁸ De acordo com Fernando Lobo, a fantasia nega maluca foi uma encomenda da loja *A Exposição*, que funcionava no Rio de Janeiro, tornando-se um estrondoso sucesso de venda naquele mesmo ano, 1950, sendo até hoje uma fantasia comumente usada no carnaval.

estereotipados de pessoas negras, contribuindo para a disseminação e decantação do racismo”.

É a partir da década de 1980, porém, período em que coincide com as comemorações do centenário da assinatura da Lei Áurea, que essa prática será popularizada no Brasil. Mãe Mundinha, Véio Zuza, Coalhada e Azambuja⁹ são alguns exemplos de *blackfaces* que conseguiram grande audiência. Além de reforçar o discurso de que tinham pouco ou nenhum caráter e inteligência limitada, as personagens destacavam que a forma de se comunicar da população negra era primária, bem diferente da população branca.

Assim, mais uma vez é na esfera do paródico e do risível que o corpo negro ganha visibilidade, como a caricatura grotesca do corpo branco.

É nesse período também que o Movimento Negro brasileiro passa por um processo de reformulação, e algumas ativistas que também atuavam no movimento feminista publicam uma série de artigos questionando o machismo observado nos movimentos sociais negros e o racismo presente no movimento feminista. Nomes como os de Luiza Bairros, Beatriz Nascimento, Lélia Gonzalez, Sueli Carneiro, Edna Roland, Jurema Werneck, Nilza Iraci e Matilde Ribeiro, entre outros, ganham notoriedade “contribuindo para o aprofundamento dos debates internos sobre a importância de se pensar gênero articulado ao pertencimento racial, apontando que racismo e sexismo devem ser trabalhados juntos” (Rodrigues, 2013, p. 3).

A reflexão proposta por essas mulheres coloca sob suspeita a solidariedade das feministas brancas com questões relativas ao racismo e denunciam que mesmo “mulheres brancas de orientações políticas mais progressistas negavam a importância da raça e suas implicações nas vivências das mulheres negras, sendo tal hesitação fruto de seu próprio privilégio advindo do racismo” (Rodrigues, 2013, p. 3).

Os dados estatísticos utilizados por essas pensadoras confirmam que o acesso à educação, ao mercado de trabalho e à remuneração, entre os anos de 1960 e 1980, privilegiavam apenas as mulheres brancas, mantendo as mulheres negras em situação de desvantagem: “ao mesmo tempo em que são subordinadas numa dada situação social pelos homens, também oprimem mulheres negras e de extratos sociais inferiores” (Rodrigues, 2013, p. 8).

⁹ Mãe Mundinha era interpretada pela comediantes Maria Tereza no programa *A Praça é Nossa*, que ia ao ar nas noites de sábado pelo SBT (Sistema Brasileiro de Televisão). Véio Zuza, Coalhada e Azambuja, personagens criadas e interpretadas por Chico Anysio, foram ao ar em vários programas da Rede Globo.

Essa dificuldade de compreensão de como o racismo afeta o cotidiano das mulheres negras talvez explique, ao menos em parte, a popularização da *black-face* no Brasil, identificada na figura da Nega Maluca, a *blackface* mais popular do país, que, desde a década de 1950, é presença frequente no carnaval de rua e de clubes, em apresentações de teatro profissional e amador, festas a fantasia etc., interpretada como algo naturalmente aceito, inclusive pela comunidade negra, já que se sustenta no discurso de que nada mais é que uma inocente brincadeira.

Talvez por isso, o quadrinista Newton Foot¹⁰ não tenha sido criticado quando lançou em 1995 – ano da Marcha Zumbi dos Palmares contra o Racismo, pela Cidadania e a Vida –, na Revista *Lúcifer*¹¹, a personagem Nega Maluca com todos os estereótipos que o nome sugere, “com olhos esbugalhados e lábios extremamente exagerados” (Chinen, 2013, p. 190) e ainda com nariz extremamente largo, braços longos e o corpo levemente encurvado, o que lhe confere características zooides, traços que parecem ter sido inspirados na fantasia desenvolvida por Evaldo Ruy para o carnaval de 1950. De acordo com Ruy, a fantasia era composta por um vestido vermelho com bolas brancas, que poderia ser completado com uma carapinha com tranças e laços vermelhos na ponta, o rosto pintado de preto, meias pretas e sapatos baixos. Na versão de Foot, o cabelo foi substituído por um lenço amarelo e as mãos cobertas por luvas na tonalidade da pele branca da personagem Joel Madruga, com quem contracena.

O uso do lenço compondo o figurino da personagem pode ser interpretado como uma alusão a uma peça importante do vestuário tradicional de algumas mulheres negras, em especial aquelas ligadas às religiões de matriz africana, mas também pode ser visto como uma resposta aos apelos “às normas e aos preconceitos higienistas” (Gomes, 2000, p. 7), já que o cabelo crespo “é visto como símbolo de inferioridade, sempre associado à artificialidade (esponja de bombril) ou com elementos da natureza (ninho de passarinhos, teia de aranha enegrecida pela fuligem) (Gomes, 2000, p. 8) e também como sinônimo de desleixo e falta de higiene; por isso, torna-se imperativo livrar-se dele.

¹⁰ Em 1987, Foot publicou pela Press Editorial a revista *Bhunda*. O personagem que dá nome à publicação “é um nativo de uma selva não identificada, mas que carrega todos os clichês dos selvagens africanos correntes no início do século XX. [...] Na aparência, lembra a Lamparina de J. Carlos com seus traços simiescos e o modo de expressar primário” (Chinen, 2013, p. 176).

¹¹ Essa revista, publicada pela editora paulistana Circo, teve poucos números. O que nos referimos é o n. 2, mar.-abr. 1995.

A exemplo de Lamparina e Maria Fumaça, Nega Maluca, endereçada ao público adulto, se caracteriza pela pouca inteligência, além de estar subordinada a um homem branco, o detetive Joel Madruga, uma personagem que homenageia o compositor Lamartine Babo.

Ambientadas na década de 1940, suas aventuras gravitam em torno do carnaval e do universo do samba, sendo muitas vezes o elo que unia a cultura dita dominante e a cultura popular. Ainda que esteja inserida em um ambiente reconhecido como afro-brasileiro, dominando os códigos culturais que servem de pano de fundo para o roteiro, Nega Maluca não é a protagonista, e mais uma vez identificamos o reforço não só das hierarquias raciais, mas também de gênero. Como assistente de Joel Madruga, não tem autonomia na trama, pois suas atitudes estão sempre atreladas às do chefe.

A maneira como as ações são desenvolvidas opera para transmitir uma ideia de convivência e integração nos moldes do discurso da democracia racial, mascarando, como alerta Foucault, uma prática discriminatória que permanece muda.

Chama a atenção também o fato de que a personagem mais ouve do que fala, sendo recorrente uma expressão facial que fica entre a surpresa e a curiosidade, transmitindo a ideia de que parece não entender o que está acontecendo.

Algumas considerações

Minha intenção, como assinali, foi discutir a representação da mulher negra em três momentos específicos do século XX, a partir da análise de três personagens de histórias em quadrinhos.

Essa discussão exigiu uma incursão por outras áreas do conhecimento para tentar entender como determinadas visões se atualizam e, em alguns casos, se ampliam, atingindo outros espaços.

Apesar das inegáveis conquistas das mulheres brasileiras em vários setores ao longo do século XX, ainda assim é possível falar em permanências quando se trata das mulheres negras, relegadas a espaços menores e de menor importância, associadas a um passado escravista, onde o dispositivo estava centrado na ideia do “senhor” como dono absoluto de seus corpos e no modo de funcionamento desse sistema onde a hierarquia “criada por brancos – e imposta a negros – formava um mercado humano em que homens vendiam homens” (Braga, 2011, p. 7).

Em relação ao modo como essas mulheres são vistas e retratadas por homens brancos, ora como portadoras de uma sexualidade exagerada, ora como portadoras de uma estética e de um intelecto que as aproximam de animais, coloca em cena, nas duas situações, o dispositivo que atua para questionar se são humanas ou não, demarcando as fronteiras do que é considerado normal e anormal. Essa forma de representação coloca a mulher negra na esfera do paródico e do risível, uma maneira de mascarar as estratégias de poder que estão em operação.

Embora fictícias, essas personagens estão alinhadas às reflexões de Frantz Fanon (1983) quando afirma que o problema da população negra, para o homem branco, é o fato de ser negra e, por isso, é interpretada como não humana ou menos humana por não apresentar os ideais de brancura preconizados pelos europeus. Lamparina, Maria Fumaça e Nega Maluca são retratadas da maneira que são não porque são mulheres, mas porque são negras, ainda que estejam submetidas às normas de uma sociedade machista, estando suas ações restritas a ambientes privados. Elas existem, explica Fanon (1983), como objeto na linguagem de homens brancos. São projeções destes que determinaram, pelo controle da palavra e imagens, onde deveriam estar e como deveriam existir.

Tomando como referência os espaços em que transitam Lamparina, Maria Fumaça e Nega Maluca e a partir do que propõe Foucault, é possível afirmar que elas, assim como acontece na vida das mulheres negras reais, não foram excluídas totalmente da sociedade: foram colocadas em lugares específicos para que exerçam minimamente a liberdade! Dessa maneira, ao essencializar suas trajetórias, individual ou como categoria, o dispositivo se efetiva como “uma função estrategicamente dominante”, nas palavras de Foucault (1979, p. 244).

Referências bibliográficas

- AZEVEDO, Ezequiel de (2005). *O Tico-Tico – cem anos de revista*. São Paulo: Via Lettera.
- BARCELLOS, Janice Primo (s.d.). “O feminino nas histórias em quadrinhos. Parte 1: A mulher pelos olhos dos homens”. Disponível em: <http://www.eca.usp.br/nucleos/nphqeca/agaque/ano2/numero4/artigosn4_1v2.htm>. Acesso em: 4 jan. 2014.

- BRAGA, Amanda (2011). “Dispositivos de uma beleza negra no Brasil”, em Silel, Uberlândia, Edufu, *Anais*, v. 2, n. 2. Disponível em: <<http://desejante.files.wordpress.com/2013/10/beleza-negra.pdf>>. Acesso em: 29 jul. 2013.
- BORGES, Rosane da Silva (2012). “Mídia, racismos e representação do outro”, em BORGES, Roberto Carlos da Silva & BORGES, Rosane. *Mídia e racismo*. Petrópolis, RJ: DP et Alii; Brasília, DF: ABPN.
- CAGNIN, Antônio Luiz (1975). *Os quadrinhos*. São Paulo: Ática.
- CARDOSO, Athos Eichler (2005). “J. Carlos e os primeiros personagens infantis das HQ brasileiras”. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2005/resumos/R1974-1.pdf>>. Acesso em: 24 mar. 2014.
- CARNEIRO, Aparecida Sueli (2005). *A construção do outro como não ser como fundamento do ser*. Tese (doutorado) em Educação. São Paulo: Universidade de São Paulo.
- CHINEN, Nobuyoshi (2013). *O papel do negro e o negro no papel – representação e representatividade dos afrodescendentes nos quadrinhos brasileiros*. Tese (doutorado) em Ciências da Comunicação. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (Eca-USP).
- CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira (2009). “Algo além do moderno: a mulher negra na pintura brasileira no início do século XX”. *Revista 19&20*, Rio de Janeiro, v. IV, n. 2. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_maraliz.htm>. Acesso em: 19 set. 2011.
- COUTINHO, Lúcia Loner (2010). *Antônia sou eu, Antônia é você: identidade de mulheres negras na televisão brasileira*. Dissertação (mestrado) em Comunicação Social. Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.
- DAMASCENO, Janaína (2001). “O corpo do outro. Construções raciais e imagens de controle do corpo feminino negro: o caso da Vênus Hotentote”. Disponível em: <http://www.fazendogenero.ufsc.br/8/sts/ST69/Janaína_Damasceno_69.pdf>. Acesso em: 24 jan. 2014.
- DE PAULA, Rogéria Costa (2012). “Corpo negro – mídiatizações e performances de raça”. Disponível em: <http://www.iel.unicamp.br/sidis/anais/pdf/PAULA_ROGERIA_COSTA_DE.pdf>. Acesso em: 24 jan. 2014.
- FANON, Frantz (1983). *Peles negras. Máscaras brancas*. Rio de Janeiro: Fator.
- FOUCAULT, Michel (1979). *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal.

- GOMES, Nilma Lino (2000). “Trajetórias escolares, corpo negro e cabelo crespo: reprodução de estereótipos ou ressignificação cultural?”. *Revista Brasileira de Educação*, São Paulo, n. 21, p. 40-51.
- GONÇALO Júnior, (2004). *Guerra dos gibis: a formação do mercado editorial brasileiro e a censura aos quadrinhos, 1933-1964*. São Paulo: Companhia das Letras.
- GONÇALVES, Roberta Ferreira (2012). “A escola disfarçada em brincadeiras: a história do Brasil contada nas páginas de *O Tico-Tico*”. Disponível em: <<http://www.seminariodehistoria.ufop.br/ocs/index.php/snhh/2012/paper/view/1267/683>>. Acesso em: 24 jan. 2014.
- GOUVÊA, Maria Cristina Soares de (2005). “Imagens do negro na literatura infantil brasileira: análise historiográfica”. *Educação e Pesquisa*, São Paulo, v. 31, n. 1, p. 77-89.
- HALL, Stuart (1997). *Representation: cultural representations and signifying practices*. London: Sage.
- LOURO, Guacira Lopes (2009). “Heteronormatividade e homofobia”, em JUNQUEIRA, Rogério Diniz (org.). *Diversidade sexual na educação: problematizações sobre a homofobia nas escolas*. Brasília: MEC; Unesco.
- NICHOLSON, Linda (2000). “Interpretando o gênero”. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 8, n. 2.
- NUNES, Charô (2013). “Blackface? Yes we can!”. Disponível em: <<http://blogueirasnegras.org/2013/04/18/blackface-yes-we-can/>>. Acesso em: 4 jan. 2014.
- PELLEGRINI, Luis (2009). “Saartjie: a Vênus Hotentote”. *Revista Planeta*, São Paulo, Editora Três, n. 442, jul. Disponível em: <www.terra.com.br/revistaplaneta/edicoes/442/artigo144012-1.htm>. Acesso em: 24 out. 2011.
- PIZA, Edith (2002). “Porta de vidro: entrada para branquitude”, em CARONE, Iray & BENTO, Maria Aparecida da Silva (orgs.). *Psicologia social do racismo: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil*. Rio de Janeiro: Vozes.
- RODRIGUES, Cristiano (2013). “Atualidade do conceito de interseccionalidade para a pesquisa e prática feminista no Brasil”, em SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Centro de Comunicação da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 16 a 20 de setembro de 2013. *Anais*.

- Disponível em: <http://www.fazendogenero.ufsc.br/10/resources/anais/20/1384446117_ARQUIVO_CristianoRodrigues.pdf>. Acesso em: 29 mar. 2014.
- RUY, Evaldo & LOBO, Fernando. “Nega maluca” (Letra de música). Disponível em: <<http://letras.mus.br/evaldo-ruy/1635343/>>. Acesso em: 24 jan. 2014.
- SANTOS, Jocélio Teles dos (1997). “Incorrigíveis, afeminados, desenfreados: indumentária e travestismo na Bahia do século XIX”. *Revista de Antropologia*, v. 40, n. 2, São Paulo. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77011997000200005>. Acesso em: 19 fev. 2015.
- SILVA, Paulo Vinícius Baptista (2008). “Projeto Racismo e Discurso na América Latina: notas sobre personagens negras e brancas no discurso midiático brasileiro”, em III SIMPÓSIO INTERNACIONAL SOBRE ANÁLISE DO DISCURSO, Belo Horizonte, Núcleo de Análise do Discurso (NAD) e Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 1 a 4 de abril de 2008. *Anais*.
- SOUSA, Neusa Santos (1983). *Tornar-se negro*. Rio de Janeiro: Graal.
- VERGUEIRO, Waldomiro (2005). “O papel da mulher em *O Tico-Tico*”, em VERGUEIRO, Waldomiro & SANTOS, Roberto Elísio dos (orgs.). *O Tico-Tico 100 anos – centenário da primeira revista de quadrinhos do Brasil*. Vinhedo, SP: Opera Graphica.
- VERGUEIRO, Waldomiro & SANTOS, Roberto Elísio dos (2008). “A postura educativa de *O Tico-Tico*: uma análise da primeira revista brasileira de histórias em quadrinhos”. *Revista Comunicação & Educação*, ano XIII, n. 2, São Paulo. Disponível em: <www.revistas.usp.br/comueduc/article/download/42300/45971> . Acesso em: 24 jan. 2014.
- VIEIRA, Luiz Renato (1995). *O jogo de capoeira: cultura popular no Brasil*. Rio de Janeiro: Sprint.
- WELLAUSEN, Saly da Silva (2007). “Os dispositivos de poder e o corpo em *Vigiar e punir*”. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/~aulas/pdf3/26.pdf>>. Acesso em: 19 jun. 2013.

Resumo

Neste artigo, discuto formas estereotipadas de representação do corpo da mulher negra na sociedade brasileira no século XX. Uso como fonte de interrogação três personagens

de histórias em quadrinhos – Lamparina, Maria Fumaça e Nega Maluca –, por entender que estas apresentam características reforçadoras de hierarquias raciais e de gênero ao operarem com uma lógica que procura estabelecer conceitos de normalidade com base no pertencimento racial. O corpo negro é então apresentado como o *outro*, sendo o campo da paródia e do risível um dos poucos espaços onde é autorizado a transitar. Meu debate dialoga com as reflexões pós-estruturalistas, tomando como referencial teórico o conceito de dispositivo desenvolvido por Michel Foucault, o qual considera que todo dispositivo, em maior ou menor proporção, é um dispositivo de poder.

Palavras-chave: corpo, mulher negra, história em quadrinhos, estereótipo, dispositivo.

Abstract

In this article, I discuss stereotypical forms of body representation of black women in Brazilian society in the twentieth century. I use three comics' characters as sources of interrogation – Lamparina, Maria Fumaça and Nega Maluca – understanding that they exhibit characteristics that reinforce racial and gender hierarchies by operating under a logic that seeks to establish concepts of normality based on racial belonging. The black body is then presented as the other, and the field of parody and the laughable is one of the few places where it is allowed to transit. My discussion dialogues with poststructuralist reflections, taking as its theoretical reference Michel Foucault's concept that every device, to a greater or lesser extent, is a power device.

Keywords: body, black woman, comics, stereotype, device.

Recebido em 30 de setembro de 2014.

Aprovado em 4 de fevereiro de 2015.