

Edição v. 41  
número 3 / 2022

Contracampo e-ISSN 2238-2577  
Niterói (RJ), 41 (3)  
set/2022-dez/2022

A Revista Contracampo é uma revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense e tem como objetivo contribuir para a reflexão crítica em torno do campo midiático, atuando como espaço de circulação da pesquisa e do pensamento acadêmico.

A lógica da obliteração como repertório:  
o embranquecimento reencenado ao  
longo da memória arquivada de *Aquarius*

The logic of obliteration as a repertoire:  
whitening reenacted throughout  
*Aquarius'* archival memory

POLLYANE BELO

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) – Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.  
E-mail: pollyanebelo@gmail.com  
ORCID: 0000-0003-3875-1945

AO CITAR ESTE ARTIGO, UTILIZE A SEGUINTE REFERÊNCIA:

BELO, Pollyane. A lógica da obliteração como repertório: O embranquecimento reencenado ao longo da memória arquivada de Aquarius. *Contracampo*, Niterói, v. 41, n. 3, set./dez. 2022.

**Submissão em: 20/01/2022. Revisor A: 28/02/2022; Revisor B: 08/03/2022. Revisor C: 21/03/2022. Aceite em: 13/09/2022.**

**DOI – <http://dx.doi.org/10.22409/contracampo.v41i3.52842>**

## Resumo

A versão jovem de Clara, personagem do longa-metragem *Aquarius*, é interpretada por Bárbara Colen (uma mulher autodeclarada negra) e, quando mais velha, é vivida por Sônia Braga (uma mulher autodeclarada branca). Este artigo pretende pensar os elementos estéticos, afetivos e narrativos que mediam a branquitude e a negritude quando conveniente, e com isso, obliteram traços racializados não-brancos de um corpo-subjetividade negra. Para tal, as cenas do filme foram justapostas a arquivos extra-fílmicos que trazem imagens das duas atrizes. Assim, propõe-se, com o caso de Clara, vislumbrar parte do projeto de embranquecimento brasileiro como uma memória incorporada que deságua nos responsáveis pela pré-produção, desenvolvimento cinematográfico e produções midiáticas parabólicas do filme.

### Palavras-chaves

Embranquecimento; Obliteração; Repertório; Cinema; Aquarius.

## Abstract

The young version of Clara (a character in the feature film *Aquarius*) is played by Bárbara Colen (a self-declared black woman) and, when older, by Sônia Braga (a self-declared white woman). This article intends to think about the aesthetic, affective and narrative elements that mediate whiteness and blackness when convenient and because of that it obliterates non-white racialized traits of a black body-subjectivity. For such, the film's scenes were juxtaposed to extra-filmic archives that bring the two actresses. Thus, Clara's case enables a glimpse in the Brazilian whitening project as an embodied memory that flows into those responsible for pre-production, cinematographic development and the film's parabolic media products.

### Keywords

Whitening; Obliteration; Repertoire; Cinema; Aquarius.

## Introdução

*Aquarius* (MENDONÇA FILHO, 2016) conta a história de Clara, uma mulher com mais de 60 anos, de classe média, que passou por um câncer de mama em sua fase jovem e que hoje vive só, no mesmo prédio de poucos andares que morou quase toda sua vida, homônimo ao título do filme. A trama aborda as tentativas de modernização e especulação imobiliária na orla da praia da Boa Viagem (Recife - PE), recortada pela grande janela da sala de Clara.

Na sua versão jovem, vista na breve primeira sequência do filme, Clara é encarnada por Bárbara Colen, uma mulher autodeclarada negra,<sup>1</sup> e pelo resto da trama o papel fica a cargo de Sônia Braga, uma mulher autodeclarada branca.<sup>2</sup>

Este artigo busca, portanto, mapear as sutilezas da mediação racial midiática feita através dos corpos de diferentes raças que interpretam a mesma personagem. A primeira análise se deu de maneira estética e narrativa das cenas do filme. Em seguida, uma pergunta surgiu em torno da pré-produção da obra: por que uma mulher negra foi escalada para partilhar uma personagem com outra branca? Para tal efeito, viu-se necessário colher arquivos extra-fílmicos e de momentos próximos e distantes a *Aquarius*, pois verificou-se uma dimensão de ordem afetiva: qual a afetação *aproxima* as duas figuras na seleção para o filme? Os arquivos trazidos para este fim foram: uma matéria jornalística com fotos do Jornal Extra apresentando a atriz novata Bárbara Colen aos leitores, simultânea ao lançamento do longa, e uma digressão ao trabalho do passado de Sônia Braga na novela *Gabriela* (AVANCINI, 1975), papel que a coloca como mulher não-branca a partir de uma modulação de sua pele.

Com este movimento pretendo remeter à abordagem materialista do pensamento composicional (SILVA, 2016). Aproximo arquivos fílmicos e midiáticos – “a memória ‘arquivada’ [que] existe na forma de documentos” (TAYLOR, 2013, p. 48), catalogações textuais, orais e imagéticas – a um registro de aniquilamento simbólico e material da população não-branca (movimento racista global). Tal aproximação é realizada a fim de trazer à tona a memória incorporada (TAYLOR, 2013) brasileira que contribui para o apagamento de corpos-subjetividades e símbolos não-brancos, isto é, que alimenta a lógica da obliteração (SILVA, 2006) nos arquivos trazidos aqui.

Por memória incorporada, ou repertório, considero as ações voltadas para o movimento corporal, a oralidade, a gesticulação, a vocalização, a interação - em resumo, o conhecimento fugaz, subalternizado em relação ao letrado, o conhecimento que possui empiria radical que não está circunscrito à captura descritiva e reprodução acadêmica modernas. Sobretudo, a memória incorporada, mesmo podendo estar impressa no arquivo, contrapõe a capacidade estante da memória arquivada, visto que

o repertório requer presença - pessoas participam da produção e reprodução do conhecimento ao “estar lá”, sendo parte da transmissão. Em oposição aos objetos no arquivo, supostamente estáveis, as ações do repertório não permanecem as mesmas. O repertório ao mesmo tempo guarda e transforma as coreografias de sentido (TAYLOR, 2013, p. 50).

---

<sup>1</sup> Em 2020, a Mostra Cin-Delas no Canal Brasil transmitiu depoimentos sobre a representatividade de mulheres negras no cinema. Dentre as entrevistadas estava Bárbara Colen: “Eu cresci numa geração que as novelas eram brancas, né? Os cabelos eram lisos, eu brincava com barbies loiras. Então, até que ponto isso me enfraqueceu? Não sei te dizer. (...) Até no meu posicionamento como atriz é difícil às vezes, eu me sinto, às vezes, como uma impostora, como se eu não tivesse o direito de tá ali. Como se eu não tivesse a imagem pra tá ali. Como se a imagem certa fosse a imagem branca, sabe? Então é uma questão de desconstrução de imaginário mesmo.” (COLEN, 2020, s/p.)

<sup>2</sup> A autodeclaração de Braga pode ser extraída do seguinte depoimento em entrevista ao portal UOL ao comentar um papel de seu currículo de novelas: “Antes de ‘Gabriela’, eu só fazia personagens de branque-las neuróticas, meninas que falavam esquisito”, explicou a atriz (...). “Sempre fui muito branca. Arduíno Colasanti (1936-2014), quem eu namorava na época, começou a me levar para passeios de barco. Voltei morena e molinha, pronta para encarnar ‘Gabriela’.” (BRAGA, 2019, s/p.)

A fim de compreender a presença repertorial dos agentes humanos e midiáticos que ignoram o imperativo estético da brancura de Sônia Braga e a negrura de Bárbara Colen, o ensaio apresenta a seguinte exposição: a) primeiramente, situo as circunstâncias históricas e discursos de dominação em torno da miscigenação brasileira tomada como “democracia racial”; b) demonstro como a lógica da obliteração é resultado deste mito e da figura mestiça, que ocupa o lugar síntese do processo dialético das raças, transformando-a em um instrumento apaziguador das divergências raciais nacionais; c) analiso os artifícios estéticos e narrativos intra/extra-filme e o papel pendular dos arquivos na construção da brancura de Clara no ano de lançamento de *Aquarius*; d) recupero arquivos extra-filme distantes do ano de estreia da obra (2016) mas não separados do processo de embranquecimento do filme, que atiram e reiteram o último.

## Pano de fundo

A miscigenação engendrada na história nacional recebe o estatuto de dispositivo<sup>3</sup> eugênico após sua revisão por estudos críticos ao mito da democracia racial (AZEVEDO, 1975; NASCIMENTO, 1978; MUNANGA, 1999; OLIVEIRA e OLIVEIRA, 1979; PIZA e ROSEMBERG, 2003; SKIDMORE, 1976). Tal mito aponta como a principal discriminação social a ordem socioeconômica, e desconsidera as hierarquias entre brancos e não-brancos, na “democracia racial” estas relações já estão equilibradas. O Brasil é retratado como a morada da harmonia entre as raças, aqui não existe preconceito de cor.

Para se consolidar e tornar-se cada vez mais forte, o mito manipula alguns fatos evidenciados na realidade da sociedade brasileira, como a mestiçagem, as personalidades míticas e os símbolos da resistência cultural negra no país. Ele vai afirmar que somos um povo mestiço – ou seja, nem branco, nem negro e nem índio –, uma nova ‘raça’ brasileira, uma raça mestiça. Quem vai discriminar quem, se somos todos mestiços? (MUNANGA, 2017, p. 38)

Ao mesmo tempo que a miscigenação é ideologicamente construída como a resolução das desigualdades raciais no Brasil, ela é ancorada em alguns dos seguintes pressupostos pseudocientíficos: a poligenia, o postulado que defende origens diferentes para as raças humanas; os estudos lombrosos ou antropologia criminal, um corolário de classificação e dedução de predisposições criminosas conforme a constituição física da pessoa; e a mestiçagem degenerativa, ou seja, a centralização na pureza da raça branca que toma como degenerescência frutos da mistura de pessoas não-brancas com a pessoa branca.

Parte considerável desses discursos foram assimilados por instituições, como a escola de medicina da Bahia (MANDARINO e GOMBERG, 2010) e as escolas de Direito de São Paulo e do Recife, cujas ações para acelerar o branqueamento da população designaram: a extradição de pessoas que foram escravizadas de volta para o continente africano; a intercessão na adoção de políticas restritivas no que se refere à imigração; e a limitação da diáspora às pessoas brancas e de preferência, europeias (SCHWARCZ, 1994; ALVAREZ, 2002), com direito a auxílio transporte e estadia.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> O conceito de dispositivo deriva da sua concepção foucaultiana, isto é, “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 tecer entre estes elementos” (FOUCAULT, 2000, p. 244).

<sup>4</sup> O Decreto nº 528, de 28 de Junho de 1890, estabelecia que o Estado restituiria às companhias de transporte 120 francos do valor do transporte de cada europeu adulto, 60 francos de passagens relativas à crianças entre 8 e 12 anos, e 30\$ de 7 a 3 anos de idade. Era prometido uma bonificação de 100 mil francos às companhias marítimas que houvessem transportado 100 mil imigrantes europeus no período de um ano. Além disso, o dono de terras que tivesse cem famílias europeias como inquilinos de sua propriedade, receberia o prêmio de 5:000\$. Em contrapartida, os comandantes de embarcações que trouxessem os “indígenas da Ásia, ou da África” seriam multados entre 2:000\$ a 5:000\$, podendo perder o posto de comando caso houvesse reincidência. Disponível em: <https://bit.ly/3muA8Oh>. Acesso em: 26 set. 2021.

O cenário de supressão socioeconômica e jurídica possibilita a ascensão da sintomática sociopsicológica racial nacional: “a neurose cultural brasileira” (GONZALEZ, 1984). Neurótico é o prognóstico dado ao indivíduo que articula meios de ocultar o sintoma, e sua ignorância tácita lhe acarreta vantagens. Nesse diapasão, ao considerar as articulações do governo brasileiro e das instituições através da história para manter povos negros precarizados e dominados, o sintoma que ele recalca é o próprio racismo. As classes dirigentes se embasam em justificativas jurídicas, econômicas e científicas (como as citadas anteriormente), para diluir e retirar-se do confronto direto com os modos que criou para camuflar a discriminação racial.

As artimanhas neuróticas racistas elencadas, apadrinhadas pelos chefes de estado, configuram-se como medidas eugênicas codependentes do *stimulus* externo (FANON, 2008), ou seja, aquilo que aponta amiúde a negritude de um corpo-subjetividade negro em um ambiente branco. A ideologia do embranquecimento age indiretamente na subjetivação de pessoas negras seja pelos decretos escritos, seja pelas discriminações na vida cotidiana, pois ela não permite que essas pessoas esqueçam que não são brancas, ou não são brancas o suficiente, causando ojeriza autodirigida e aversão aos seus próximos.

Seria possível dizer que o trabalho indireto mais eficiente para o embranquecimento da população criado no jogo do reconhecimento de quem é humano<sup>5</sup> foi a ideia de que a raça é algo modulável física e subjetivamente, tanto no tempo de vida da própria pessoa, quanto no projeto de futuro da linhagem da família. Em outras palavras, a elite branca nacional em sua neurose faz uma falsa promessa a quem não faz parte da branquitude brasileira: a pessoa negra pode sair do eterno ensaio da humanidade. Ao branquear-se, há a esperança da possível inclusão no grupo do Ser. O comentário sardônico feito por Frantz Fanon (2008) ilustra a perspectiva dessa “expurgação” da raça negra através do embranquecimento dos descendentes de pessoas escravizadas: “(...) há algo mais ilógico do que uma mulata que se casa com um negro? Pois é preciso compreender, de uma vez por todas, que está se tentando salvar a raça” (p. 63). Sua crítica se refere às relações raciais na Martinica, mas ainda pode ser considerada válida quando a aproximamos do comentário de Lélia Gonzalez sobre a mimetização nacional do embranquecimento, simbolizado pelo “herói sem nenhum caráter” brasileiro:

Como todo mundo sabe, Macunaíma nasceu negro, “preto retinto e filho do medo da noite”. Depois ele branqueia como muito crioulo que a gente conhece, que, se bobear, quer virar nórdico. É por aí que dá prá gente entender a ideologia do branqueamento, a lógica da dominação que visa a dominação da negrada mediante a internalização e a reprodução dos valores brancos ocidentais (GONZALEZ, 1984, p. 237).

O valor atávico da estratégia de destruição de corpos-subjetividades, culturas, saberes, visões e sentidos de matrizes africanas e originárias do que foi chamado na colonização de *Terra Brasilis*, também possui a dimensão da *performance*. Em vista disso, dois pontos são basilares no trajeto por este pano de fundo da mestiçagem nacional: o seu peso espalhado pelos arquivos, ou seja, a memória arquivada inscrevendo o projeto de embranquecimento na materialidade - as leis, as pseudociências, as instituições de ensino - está na escrita, na tipografia, na pintura;<sup>6</sup> o segundo, está na memória incorporada, aquilo que

<sup>5</sup> Friso que as regras do jogo foram criadas pela própria elite branca brasileira que se colocou como centro e referência primária de humanidade.

<sup>6</sup> É interessante trazer em nota a pintura *A Redenção de Cam* (1895), de Modesto Brocos, pois a obra circunscreve semiologicamente o cenário da miscigenação nacional. O quadro pode ser descrito da seguinte forma: à esquerda, uma mulher negra retinta mais velha está de pé sobre chão de terra, em um cenário externo, com as mãos erguidas para o céu em agradecimento. No centro, uma mulher negra de pele clara e mais jovem está sentada, também com os pés sobre a terra, e tem o filho branco sobre os joelhos. À direita da pintura está o homem branco sentado sob a soleira de uma porta, observando sua prole. Sua branquura é contrastada pelo interior da casa que não está nítido na obra. Seus pés, são os únicos que pisam em um calçamento de pedras. A obra é fundamental para pensar na condição desejante de embranquecimento. Objetivamente, a pintura retrata a junção do português com a “mulata”, acarretando no final branco, e aniquilação da ascendência negra. A avó celebra a “graça atendida”, seus descendentes não possuem mais “o problema da raça”. O progresso (o calçamento de pedras) e a ascensão social é o futuro

pode eivar a memória arquivada de tal projeto. As ações incorporadas estão nas minúcias das dinâmicas raciais, situadas no tempo e no espaço, e que simultaneamente, viajam e influenciam outras performances de outras culturas e outros tempos funcionando em parte como atos de transferências que cortam a vida. A condição desejante do embranquecimento imprimiria uma memória incorporada através dos séculos de colonização, desaguando nos dias atuais.

A partir daqui estamos falando do repertório da aniquilação total que ao mesmo tempo não tem separação da violência racial, usa-a como meio para chegar ao seu objetivo. É um projeto de futuro ainda pertencente ao presente. Se a memória arquivada contempla aquilo que pode ser recolhido materialmente para escrever esse texto, o repertório da performance considerada está no lusco-fusco das imagens e é sinônimo de obliteração das pessoas negras no jogo da humanidade.

## Obliteração

A lógica da obliteração é o termo acionado por Denise Ferreira da Silva (2006) para explicar o processo histórico, científico, econômico, jurídico, e em especial, erótico de diluição e, posteriormente, aniquilação das populações não-brancas no Brasil. Partindo da tese de Gilberto Freyre ([1933] 2003) que instituiu o mestiço como sujeito nacional de reiteração pós-colonialista<sup>7</sup> brasileira, Silva aponta para o valor estratégico e histórico que a miscigenação ocupa como ferramenta política/simbólica que contribuiu para a subalternização racial diante daquele que não é transparente ao racismo.

Para entender a proposta de Silva, torna-se fundamental dar conta das ficções criadas pelo arcabouço moderno/colonial, fruto dos movimentos iluministas francês e alemão, que fabulam distinções corporais e mentais (moral e intelectual) entre pessoas brancas e pessoas não brancas. Portanto, a racialização é a instrumentalização de códigos sobre aquilo que não é inteligível como características brancas em determinado contexto com intuito de dominação. Essa instrumentalização se apresenta como necessária quando o encontro entre brancos, os autointitulados humanos e superiores, e os não-brancos, os sobredeterminados inferiores, acontece. A branquitude é soberana na sua transparência racial que ela engendra em torno de si mesma. Assim, os povos não-brancos, nomeados dessa forma pela dialética racial criada pela branquitude, ocupam a categoria racial que orbita em torno do sujeito moderno/colonial, fora do reconhecimento da humanidade (FANON, 2008; HARNEY e MOTEN, 2019; KILOMBA, 2019; SILVA, 2019).

No caso específico brasileiro, a retórica freyreana constrói o sujeito nacional se apoiando não apenas no dualismo branco/não-branco. Sua escrita, ancora-se nas explicações científicas da diferença racial e cultural corroboradas pelas ferramentas da Antropologia e Relações de Raça dos anos de 1930. Tais relatos sociológicos utilizados pelo autor autorizam o argumento que o sujeito nacional moderno (o português), desde sua origem “híbrida mouresca” – facilitada pela localização e relação próxima de Portugal do/com continente africano –, daria ao português afabilidade para com os africanos, abatendo a segregação sexual e discriminação dos primeiros contra os últimos. O colonizador brasileiro, no raciocínio de Freyre, possuía qualidades fundamentais para inaugurar uma “civilização moderna”, ao sul do Equador, e, por consequência, “assimilar” as “culturas e raças inferiores”.

Por outro lado, tanto a escrita antropológica do “nativo” como sempre já “desaparecendo” quanto a afirmação das relações de raça da sociologia de que a miscigenação constitui a única solução do “problema de relações raciais” apoiariam a tese de que o Brasil é uma democracia racial exatamente devido à falta de “preconceito racial” dos portugueses, que resultou no rápido desaparecimento de índios e africanos vulneráveis do Brasil. Enquanto índios, africanos e europeus estão

---

certo. Disponível em: <https://bit.ly/3GENlvO>. Acesso em: 26 out. 2021.

<sup>7</sup> Nesse sentido pós-colonial se configura apenas como temporalmente posterior à época do colonialismo.

sempre já democraticamente unidos no sujeito nacional transparente, a miscigenação constituiria a “diferença intrínseca” do Brasil, endossando assim a realidade dos brasileiros desesperançadamente miscigenados com uma transparência precária (tropical) (SILVA, 2006, p. 73).

O mestiço ascende aqui como a amálgama da identidade nacional segundo Freyre, e, assim, seu processo de fabricação oculta de forma velada a divergência dicotômica da categorização e hierarquização racial. Para Silva (2019), a descrição positiva do mestiço como alegoria que traduz a sociedade brasileira é apenas mais uma forma de instrumentalizar sua morte e a morte da negritude que ele ainda carrega. O mestiço, nesta releitura, é o excesso, o resultado da violência sexual entre senhores brancos e mulheres negras escravizadas. Uma sobra que ascende no seu momento primário como profícua para os interesses coloniais/capitalistas<sup>8</sup> dos senhores da casa grande, ela está apta a trabalhar nos trópicos e fomentar as riquezas de seu dono. No entanto, a longo prazo, este excesso da miscigenação se configura como dejetivo, algo escatológico que merece encontrar seu fim para consolidar a sociedade branca soberana.

Isto é, a miscigenação inscreve com segurança um movimento histórico duplo, a saber, a trajetória teleológica – o movimento em direção à transparência – do sujeito branco/europeu de uma “civilização moderna” patriarcal, a trajetória escatológica de seus “outros”; mas, mais importante, também institui um sujeito social precário, o mestiço – o brasileiro mais ou menos negro ou branco –, cujo destino é realizar um desejo de auto-apagamento (Idem, p. 73-74).

Na passagem acima, evidencia-se a função do sujeito mestiço no cenário nacional para além de uma alegoria diluidora de conflitos raciais. É delegado a ele o lugar de intermediador no projeto de branqueamento que se dá entre a população não-branca e a almejada ubiquidade da branquitude. O mestiço representa o tempo que está por acabar, o tempo que ainda carrega pessoas não-brancas, porém já não tão retintos, seu corpo é prenúncio de seu próprio fim.

Na escrita da transparência precária desse sujeito simbólico nacional a partir de propriedades raciais e culturais, Silva (2006) identifica que Freyre produz a trajetória temporal do mestiço, e, portanto, a ideia de miscigenação harmônica como um efeito do desejo português. “Seu movimento crucial é escolher o patriarcado, dentre as concepções modernas de autoridade jurídica e relações econômicas, para fazer da ‘família’ e da ‘vida sexual’ lugares privilegiados do emprego do desejo do português (masculino)” (Idem, p. 74). Logo, o desejo do senhor da casa grande tem autorização jurídica-moral, o que o torna soberano em suas terras e sobre corpos circunscritos nestas: todas as mulheres da fazenda são sua propriedade legal. Esposa e filha são disponibilizadas pelo matrimônio e a escravidão permite a tomada da mulher negra pela compra. Dessa forma, o desejo erótico do português para Freyre não é marcado por uma transgressão erótica, um retorno à certa animalidade como o estudo do tema por Bataille propõe,<sup>9</sup> pois “do começo ao fim, [ela é] possibilitada pela regulação, não é estabelecida como uma quebra de normas, mas é possível justamente porque o sujeito do erótico é também o sujeito soberano das regras” (Idem, p. 77-78).

Assim, o desejo do português condiciona a reprodução regulada e autorizada de sua propriedade legal. O corpo da mulher negra escravizada se torna um instrumento sexual de produção de proles que serão legalmente reclamadas como também propriedade do senhor. Nesta conjuntura, o texto de Freyre institui o europeu e a escrava “como os principais agentes de miscigenação (ao invés de agente e instrumento)” (Idem, p. 79). A celebração democrática racial organizada por Freyre só contribui para reforçar o signifiante de liberdade erótica no sistema colonial brasileiro, ou seja, a criação de um cenário

---

<sup>8</sup> Capitalismo e colonialismo não podem ser separados. Historicamente os dois são codependentes. Ver Quijano (2002, 2005, 2009).

<sup>9</sup> Silva destaca *A parte maldita* (BATAILLE, 1993) para explicar a proposição que o filósofo francês realiza entre o erótico e sua aproximação de certo “estado de natureza”. O erótico para o autor opera através da quebra da razão, na transgressão das regras que constituem o indivíduo como humano.

particular onde o homem branco português possa continuar produzindo economicamente a partir de seu desejo anuído jurídico-moralmente, cuja concretização acontece por intermédio de um instrumento, aqui no caso, o corpo da mulher negra escravizada. Tal corpo, na escrita de Freyre, é sempre/já aniquilado ontologicamente/materialmente e seus descendentes tem por destino o dispêndio a serviço das elites brancas escravocratas.

Em contrapartida, a ficcionalização do mestiço como síntese do mito da democracia racial camufla esse desejo produtivo/destrutivo do português. Afinal, parece que a miscigenação e seus “produtos” consagram o equilíbrio das raças, e por isso, o mestiço ascende como sujeito social simbólico. Não obstante, quem figura como *sujeito nacional moderno/colonial* na materialidade das decisões, poder, ganhos, privilégios e de vidas mais vivíveis foi (e ainda é) o branco (português), pois é ele que tem direito de ser senhor de suas próprias vontades, cujas realizações acontecem produtivamente para seu próprio ganho. Segundo Denise Ferreira da Silva,

(...) enquanto o produto do desejo português, o mestiço, se torna o símbolo da especificidade do Brasil, sendo uma figura fundamentalmente instável, pois é uma incorporação temporária da brasilidade, um passo necessário para sua expressão real, o sujeito brasileiro é sempre já branco, pois Freyre, assim como outros antes dele, constrói o português como o sujeito verdadeiro da história brasileira. Por trás desse texto está uma preocupação com as consequências dessa representação de brasilidade, mais especialmente com as escritas atuais sobre violência urbana, que, penso, são a materialização esperada de uma narrativa hegemônica nacional, que está fundamentada no desaparecimento do mestiço, o sujeito social que é, primeiramente e principalmente, o produto de um desejo destrutivo (SILVA, 2006, p. 63).

No lastro deste desejo produtivo/destrutivo não-transgressor resguardado pelo mito da democracia racial, engendra-se conhecimento, memória e sentido de identidade social. O projeto de embranquecimento mina, então, a tessitura social como um ato de transferência vital. Isto é, o desejo português, o deflagrador da lógica da obliteração, cujo projeto econômico, jurídico e erótico acontece por trás da cortina do mito da democracia racial, é, nesse sentido, seminal para repertório, pois constitui a perpetuação de uma memória incorporada através do processo colonizatório brasileiro e que atravessa o tempo e espaço.

Diante disso, é válido lembrar que embora o repertório seja comumente atrelado às performances que dão continuidade a memória incorporada das populações subalternizadas na colonização, e que podem se propagar fora da captura arquivista (dominada e instituída pelos colonizadores), o repertório não necessariamente será contrapartida aos arquivos. O arquivo e o repertório, em suma, o conjunto da performance não é “(...) claramente binário - com o escrito e o arquivado constituindo o poder hegemônico e o repertório oferecendo o desafio anti-hegemônico. A performance pertence tanto aos fortes quanto aos fracos.” (TAYLOR, 2013, p. 53).

Nesse sentido, a “miscigenação harmônica” brasileira produz arquivo e repertório dentro de um processo performático violento: o projeto de embranquecimento que corta a história nacional. Cabe questionar, então, se a memória incorporada e arquivada da lógica da obliteração carrega/transborda na/rapsódia de arquivos referente a *Aquarius*.

## Arquivo *Aquarius*

Aos 4 minutos e 6 segundos do longa, Clara aparece pela primeira vez para quem assiste. A cena é localizada temporalmente em 1980 e está contida no segmento do filme “Parte 1 – O Cabelo de Clara”. Trata-se da versão mais jovem da personagem, interpretada pela mineira Bárbara Colen. O cenário é noturno, a fotografia do filme joga uma luz âmbar sobre seu corpo – recurso fotográfico audiovisual que “contém” o tempo (AUMONT, 1995), neste caso, o passado da mulher. Junto à estratégia da tonalidade



da luz eivada pelo tempo de 1980, há um sutil borramento de sua figura proporcionado por uma lente transparente, ressaltando a presença do vidro do carro dentro do qual ela está sentada (Captura de Tela 1). Mais à frente na narrativa, na mesma noite, temos a retratação da festa de aniversário de uma parente de Clara, dada no fatídico apartamento. Seu tom de pele não muda nessas passagens devido a luz fiel a sua temporalidade (Captura de Tela 1). Em justaposição aos recursos fotográficos retrô, uma característica do corpo de Colen é silenciada: o seu cabelo cacheado volumoso foi cortado até adquirir um corte “à la Elis Regina”, como seu marido fictício o descreve, visto que Clara havia passado por um tratamento agressivo contra o câncer de mama no ano anterior.

Captura de Tela 1 – Sequência de Clara (Colen) em 1980



Fonte: Adaptado de imagens da Globoplay

Aos 17 minutos e 45 segundos, somos apresentados à versão envelhecida de Clara, interpretada pela paranaense Sônia Braga (Captura de Tela 2).<sup>10</sup> Logo na primeira sequência da personagem, temos a cena dela indo à praia durante o dia – ação que no decorrer do filme mostra-se cotidiana. Não há indicação no universo diegético sobre qual ano aquela cena se circunscreve, porém sua fotografia traz a temporalidade atual nas imagens que são “construídas a partir do princípio da transparência: (...) a cena possui uma fotografia (iluminação) tipicamente naturalista, que representa “um mundo real” e produz um *efeito de presença*” (DAMASCENO, p. 61).

A impressão contemporânea<sup>11</sup> demarcada por esta fotografia direta, regada de luz natural (diferente da iluminação da Clara jovem), suscita um paradoxo narrativo e estético na demarcação da distância racial entre Colen e Braga: mesmo que a tez de Braga, em contraste com seus longos cabelos pretos e lisos, indique visualmente uma tonalidade mais alva diante da luz natural, o seu ato de ir à praia a deixa bronzeada (Captura de Tela 2). Esta ação joga dúvida na imagem do seu passado já exibido. Para quem assiste o longa pode ser que a Clara jovem (Bárbara Colen) também fosse uma ávida frequentadora das areias de Boa Viagem e a iluminação noturna com sua fotografia amarelada alusiva aos anos 80, a fizesse parecer mais escura que sua versão mais velha quando posta à luz do sol naturalista. O método dissimulativo alude ao racismo estruturante na história da iluminação fotográfica/filmica que pretere a cor das pessoas não-brancas.<sup>12</sup>

<sup>10</sup> Considerando que este texto trata sobre apagamentos, é válido ressaltar a baixa presença de atores e atrizes pernambucanos no núcleo central de uma obra que se passa em Recife, com exceção de Irandhir Santos e Zoraide Coletto. Esta oclusão evidencia certa ausência do sotaque pernambucano durante o filme, priorizando sotaques predominantemente ao sul da região nordeste. Infelizmente este apagamento territorial não poderá ser examinado neste artigo por motivo de extensão e respeito ao limite de texto permitido pela revista.

<sup>11</sup> O filme não especifica o ano deste novo momento como faz com o prenúncio de 1980.

<sup>12</sup> Em *Looking at Shirley, the Ultimate Norm: Colour Balance, Image Technologies, and Cognitive Equity* (2009), Lorna Roth demonstra como a tecnologia fotográfica foi construída e padronizada ao redor da pele caucasiana, preterindo imagetivamente as nuances dos tons de pele negros, amarelos e vermelhos. Tais reverberações fotográficas podem ser encontradas desde as emulsões para revelação até o maquinário das câmeras digitais. Roth defende que a miopia no processo de captura da pele não-branca não está relacionada a um problema técnico. Na verdade, deve-se a uma escolha dos desenvolvedores da indústria fotográfica em busca do público com mais poder aquisitivo para seus equipamentos: a porcentagem

Logo, a praia, os cabelos e as cores da luz fotográfica do filme se transformam em mediação entre as identidades de cor das duas mulheres. Em outras palavras, artifícios narrativos e estéticos do filme acionam uma conciliação racial que apazigua a diferença entre a branquitude de Sônia Braga e a negritude de Bárbara Colen em arremate, ou seja, independente se a intenção autoral da obra passa ou não expressamente pela obliteração – seja no corte de cabelo verossímil a um tratamento pós-quimioterápico, seja nas luzes indiretas e diretas da fotografia –, em última instância, o apagamento de traços negros está impresso na tela fílmica.

Captura de Tela 2 – Sequência de Clara (Braga) no contemporâneo



Fonte: Adaptado de imagens da Globoplay

## Arquivos parabólicos a *Aquarius*

Uma pesquisa feita pela autora foi realizada no mecanismo de busca *Google* para encontrar notícias *online* sobre a participação de Bárbara Colen no longa e possíveis demarcações raciais sobre a mesma. A janela de tempo considerada foi relativa a todo o ano de 2016, pois buscamos os discursos imediatos ao lançamento da obra, isto é, como Bárbara Colen foi *recontada* nos arquivos jornalísticos contemporâneos ao filme. Três artigos dedicados exclusivamente a Colen foram encontrados: um do portal online UAI e outros dois de jornais que possuem versões *online* e impressa,<sup>13</sup> *Hoje em Dia* e *Extra*. As matérias são respectivamente: *Bárbara Colen volta à cidade da infância em “Aquarius”*;<sup>14</sup> *Destaque em ‘Aquarius’, Bárbara Colen tem projetos no cinema e no teatro*;<sup>15</sup> e *Atriz mineira vive Sonia Braga jovem no filme “Aquarius”: ‘Quando a vi, fiquei paralisada’*. A última matéria foi escolhida para a análise pois é a única que traz mais de uma foto de Bárbara Colen, além de fazer um comentário mais atento ao físico da atriz: a redação frisa que a mulher precisou cortar os “longos fios ondulados” para interpretar Clara.

Lançada em sete de setembro de 2016, seis dias após a estreia nacional do filme, Colen foi apresentada pela redação do *Extra* como uma atriz desconhecida que pediu exoneração de seu cargo como funcionária pública para poder focar na nova carreira. A citação direta de Colen revela a justificativa dada pelo diretor de *Aquarius* para sua contratação: “fui escolhida mais pela energia do que pela semelhança com a Sonia” (COLEN, 2016, s/p.). A própria Colen comenta na entrevista que foi impactada

---

branca da população, que podemos atrelar ao racismo estrutural (ALMEIDA, 2018). É importante esse ponto ser ressaltado em nota, pois ele explicita a indissociabilidade da ação humana na tecnologia, e por conseguinte, na estruturação de vieses racistas no aparelho representacional. Segundo Roth, a película na base do filme que entra em reação com a luz e produtos químicos para formar a imagem “poderia ter sido projetada inicialmente com mais sensibilidade ao *continuum* de amarelo, marrom e tons de pele avermelhados, mas o processo de design teria que ser motivado pelo reconhecimento da necessidade de uma ampla dinâmica entre as faixas de cores” (ROTH, 2009, p. 118, tradução nossa).

<sup>13</sup> Não foi verificado se as notícias sobre a atriz também saíram na versão publicada física dos jornais.

<sup>14</sup> Disponível em: <https://bit.ly/3vZyyHi>. Acesso em: 26 set. 2021.

<sup>15</sup> Disponível em: <https://bit.ly/3vY4BHI>. Acesso em: 26 set. 2021.

por certa semelhança ao ver o filme: “(...) até que me achei parecida” (Idem). A explicação fornecida por Kléber Mendonça Filho, isto é, a “energia” sentida não explicita diretamente uma relação entre energia e racialização, o que pode ser especulado por quem lê a matéria como algo relativo à atitude, tom, entonação etc. Contudo, as estratégias da lógica da obliteração que permeiam este lugar de presença do repertório são tácitas, isto é, operam no momento que Colen, presencialmente, é inscrita em uma proximidade com Braga por Mendonça Filho. Não é apenas o que foi dito (“energia”) mas pela transmissão de atos repertoriais não-ditos propiciados pelo “estar lá” (TAYLOR, p. 50). Se falamos de apagamento/silenciamento – aqui neste caso da negrura –, é de se considerar atos de transferência que não vem à tona no discurso oral/falado. A memória incorporada aqui realiza um sutil exercício: o movimento análogo (Colen similar a Braga) que um terceiro (o diretor) realiza não é qualificado primeiramente pela raça da pessoa mestiça não-branca (Colen). Não há a priorização dessa marca figurativa na experiência de contratação para o filme. O que nos leva a questionar: por que a racialização dessa mulher negra de pele clara não é um elemento condicional para uma dessemelhança categórica entre Colen e Sônia Braga? Por que a racialização de Colen não desafia materialmente a “energia” que cria a afinidade entre as duas atrizes?

A miscigenação positiva cria um espaço para possíveis respostas. Não desconsidero outros pontos de proximidade entre as duas que foram verificados por Kléber Mendonça Filho, porém, o movimento histórico da lógica da obliteração, alimentado pela “democracia racial”, disponibiliza ferramentas para essa racialização passar despercebida como potencial tensão entre as figuras. Cria-se um ambiente onde a diferença racial não é uma questão primária.

Aqui a diferença racial não tem nenhuma função na configuração jurídica, econômica e moral do Brasil colonial. Ao contrário, está determinada na interioridade do sujeito “levemente bronzeado” do patriarcado. Não surpreende que a lógica da exclusão não possa capturar o modo da sujeição racial que esse relato autoriza, pois assume que a miscigenação, como um processo e como indicador da obliteração da diferença racial, institui configurações sociais em que o racial não opera como estratégia de poder (SILVA, 2006, p. 74).

Como resumido na seção *Obliteração* e revisitado nesta passagem, o sujeito social mestiço, na sua simbologia, carrega a diferença racial em seu interior, para Freyre, uma diferencia intrínseca do Brasil. O elemento racial desse sujeito não tem poder real na inquietação do social visto que o hibridismo é a marca homogeneizante e fundamental da brasilidade. Essa linha de pensamento abre espaço para a lógica da exclusão não tomar o racial como fator de diferença incontornável pois a pele “levemente bronzeada” está de acordo com a secundarização da raça diante da “configuração jurídica, econômica e moral” e em sua captura em presença fora da “estratégia de poder”. A transparência precária (tropical) do sujeito mestiço debilita a identificação desse mestiço como um sujeito racial pré-determinado e subjugado pelo sujeito nacional moderno (português). Tal transparência fragiliza o delineamento não apenas das violências que o mestiço não-branco sofre, mas do próprio mestiço não-branco.

Sendo assim, o repertório da lógica da obliteração que acontece no momento anterior a gravação das cenas, em presença dos agentes, ameniza o imperativo racial de Colen. Alegoricamente, podemos reler “energia” como parte visível de algo que abriga em sua sombra a reprodução do desejo destrutivo do português. Desse modo, não nos compete investigar se a real intenção do diretor foi ou não embranquecer Bárbara Colen, mas sim verificar as condições prévias e estruturais do repertório de embranquecimento nacional que no seu lastro permite a escrita do apagamento do sujeito mestiço também neste caso particular. Em síntese, nas imagens de *Aquarius*, independente da “energia” significar outra coisa, a mulher mestiça não-branca se torna branca. Ela é, assim como apontado por Silva, o fim da sua própria raça, fim já articulado na pré-produção e, posteriormente, nas filmagens do longa.

Este fato é negociado pela própria expectorialidade de Colen, ela também se vê semelhante à

Braga. A propósito, não estou afirmando que Barbara Colen negue a diferença racial entre ela e Braga. Essa informação não foi encontrada durante a pesquisa. O ponto aqui é demarcar que a não-priorização do imperativo racial também resvala aqui, isto é, encontra-se uma mediação da semelhança entre as duas que não passa prioritariamente pela racialização.

As imagens escolhidas para ilustrar a matéria (Fotografias 1, 2, 3 e 4) e o enfoque do texto corroboram o contrato de apaziguamento da negritude de Colen intra-filme, entretanto, dessa vez em um arquivo satélite à produção audiovisual. Nota-se a iluminação direta e cabelos mais alisados nas Fotografias 1 e 3, cujo adjetivo “ondulado” se aplica mais adequadamente ao mesmo tempo que ignora a estrutura dos fios da atriz nas Fotografias 2 e 4, as quais retratam fios visivelmente encaracolados. Tal amenização dos cabelos de Colen remete ao caso específico de branqueamento da mulher negra no contexto nacional. É exigido de sua figura que se molde à margem da “boa aparência”, isto é, dentro dos parâmetros de beleza da branquitude eurocentrada (GONZALEZ, 1984). Apesar de seus esforços técnicos para conseguir determinada função empregatícia e/ou escolar, a mulher negra precisa negociar com o filtro do branqueamento, cuja negociação se dá “(...) através de uma performance estética que inclui desde o cabelo alisado, o modo de se vestir e de se comportar até a religião que se professa” (ANDRADE, 2016, p. 706).<sup>16</sup> As construções narrativas e imagéticas sobre o corpo de Colen no artigo jornalístico reverberam esse filtro “palatável” de sua negritude e feminilidade.

Percebemos que a única foto de Colen e Braga juntas (Fotografia 4) exibida pela notícia é uma imagem em preto e branco retirada da rede social Instagram da primeira, na qual as tonalidades das peles das atrizes apesar de estarem demarcadas por uma diferença de tonalidade, não escapam à certa pasteurização por conta da saturação nula da imagem.

Em uma foto da coletiva de imprensa de *Aquarius* que aconteceu no dia 29 de setembro de 2016,<sup>17</sup> e que não faz parte da notícia trazida, notamos tonalidades diferentes entre as duas mulheres (Figura 5). Cabe dizer que esta foto também se encontra disponibilizada no Instagram de Colen<sup>18</sup> e é datada de um mês antes da estreia do filme, por conseguinte, a publicação é um mês e sete dias anterior à matéria do jornal citado, estando disponível no momento de sua montagem.

Fotografia 1 – Colen de corpo inteiro e corte de cabelo curto



Fonte: Ethel Braga / Reprodução Jornal Extra

---

<sup>16</sup> Esse papel particular de adaptação à branquidade que a mulher negra precisa encarar, ecoa na declaração de Colen, quando a mesma aponta a matriz estética branca como a origem de seu sentimento de impotência citada na nota de rodapé 1, “(...) eu me sinto, como uma impostora, como se eu não tivesse o direito de tá ali. Como se eu não tivesse a imagem pra tá ali. Como se a imagem certa fosse a imagem branca, sabe?”.

<sup>17</sup> Disponível em: <https://bit.ly/3nJhr8X>. Acesso em: 25 out 2021.

<sup>18</sup> Disponível em: <https://bit.ly/3w28laV>. Acesso em: 25 out 2021.

Fotografia 2 – Colen com cabelos cacheados



Fonte: Ethel Braga / Reprodução Jornal Extra

Fotografia 3 – Colen com cabelos ondulados



Fonte: Rodrigo Guedes / Reprodução Jornal Extra

Figura 4 – Colen e Braga em foto sem saturação



Fonte: Instagram pessoal de Bárbara Colen / Reprodução Jornal Extra

Figura 5 – Colen e Braga em coletiva de imprensa para o filme *Aquarius*



Fonte: Manuela Scarpa / Brazil News

Na sequência das imagens, sobretudo nas Fotografias 2 e 3, demarco o clareamento na iluminação e edição desses materiais. Em tais parâmetros estéticos que excluem nuances de negrura da pele ainda vigoram resquícios dos primórdios do fazer fotográfico,<sup>19</sup> buscando promover a ideia de brancura mais próxima do ideal estético caucasiano e o subsequente reconhecimento que este carrega (CRAIG-HENDERSON, 2014). Contudo, ao tratarmos da obliteração, é ineficaz apontar se as escolhas das fotografias pela editoria da matéria de Bárbara Colen em montagem clareada são conscientes ou inconscientes, isolando e individualizando, assim, o problema nos responsáveis pela escrita e editoração da notícia. O repertório da lógica da obliteração é autônomo em sua herança das práticas autoritárias de embranquecimento caudatárias das elites brancas brasileiras. Ele não é sobredeterminado pelo dispositivo eugênico, ele caminha ao seu lado, concedendo força e conquista em sua aderência, num movimento de codependência. É uma costura de sentidos brancos que são *sentidos* pelos agentes envolvidos, mas que não se limitam a eles. Logo, as fotografias apresentadas mostram o quanto o repertório da obliteração é estrutural e, ao mesmo tempo, molecular afetando a percepção e significação racial. A curadoria dos arquivos fotográficos pode não ter sido ostensiva e intencionalmente racista, contudo, tal obliteração acontece mesmo sem ser necessariamente deliberada. Ela se dá assentada no lastro histórico de uma cultura expressiva e incorporada no embranquecimento, e simultaneamente, nas sutilezas dos gestos e práticas dos conhecimentos armazenados nos corpos, cujos encontros interpessoais podem (re)produzir tal cultura.

Em vista disso, ao tentar tratar do repertório obliterador – os atos que *podem* não estar arquivados materialmente e que constituem, simultaneamente, certa efemeridade e continuidade no percurso histórico nacional –, a dimensão afetiva na seleção de Colen para o papel “sentida” pelo diretor emerge como ponto importante.

No que se refere ao afeto, tomo-o sob a égide das economias afetivas (*affective economies*, AHMED,

<sup>19</sup> Ver nota de rodapé 12.

2004), e, portanto, ele constrói realidades particulares, não apenas como uma disposição psicológica, mas como mediador da “relação entre o psíquico e o social, e entre o individual e o coletivo” (Idem, p. 119).<sup>20</sup> O afeto, nesta perspectiva, cria uma aderência entre símbolos e figuras, “colando” (*sticking*) duas ou mais singularidades em um mesmo guarda-chuva de sentido, e gerando, desse modo, um efeito de coerência que ressoa na ideia de “coletivo”. Sendo assim, a inflexão realizada sobre o conceito de afeto se distancia de sua capacidade de habitar uma pessoa ou uma figura positivamente – não é essencialmente sobre aquilo que causa certa emoção em determinada pessoa –, é sobre o afeto “aproximar” (*bind*) pessoas, figuras e sentidos, criando efeito no real.

Nesse sentido, a racialização de Bárbara Colen não passa incólume pela lógica da obliteração pois existe uma identificação afetiva de um valor artístico aceitável que emana da branquitude de Sônia Braga. Se “a mulata é o meio termo, parte do caminho andado, entre a negritude e a branquitude” (CRAVEIRO e CARVALHO, 2017, p. 74), a “energia” é correlato de “ótima atuação”, cujo paradigma tende à brancura de Braga. Bárbara Colen não é negra retinta e por isso o repertório obliterador a revisita mais próxima da branquitude pelo afeto causado por sua ótima encenação e pelo preterimento do racial não-branco no relato da miscigenação positiva nacional organizada por Freyre. O trabalho de Colen *afeta* de forma semelhante ao de Sônia Braga, e por isso, *cola* as duas figuras, retornando-as à transparência da branquitude. A primeira deixa de ser uma mulher negra mestiça, “o símbolo da especificidade do Brasil, (...) uma figura fundamentalmente instável, (...) uma incorporação temporária da brasilidade” (SILVA, 2006, p. 63), e através de sua arte pareada à brancura de Braga, Colen encarna a real expressão racial brasileira (branca), por fim, oblitera-se sua parte negra.

## Arquivos distantes, porém, não separados

A eventual ausência de qualquer registro (textual ou categoricamente imagético) da redação do jornal *online* acerca da mensagem de branqueamento entre gerações que o filme traz e a pequena parte dedicada à Colen no início do filme, cristaliza que a atriz é uma imagem que orbita ao redor de Braga e de sua subsequente branquitude. A omissão do nome de Colen no título da notícia jornalística analisada, a qual se refere a ela como a “atriz mineira” que ficou paralisada ao ver “Sônia Braga”, corrobora esse fato. Ademais, a sua aparição na tela, e na consecutiva divulgação midiática da obra, deve se adequar à atriz que seria a estrela do filme, cuja trajetória profissional já está consolidada em cenário nacional e internacional,<sup>21</sup> diferente da primeira, uma novata no setor audiovisual.

Na esteira dessa dinâmica vinculativa das atrizes, a carreira de Sônia não pode ser ignorada nesta análise. Especificamente, um papel de seu passado pode se mostrar importante na consagração de Colen como sua parte jovem. Braga alçou reconhecimento nacional através da novela *Gabriela* (AVANCINI, 1975), exibida pela Rede Globo, uma adaptação para a televisão feita por Walter Jorge Dust do romance de Jorge Amado, *Gabriela, Cravo e Canela* (1958). A história se passa no município da Bahia, Ilhéus. Braga encarna a epítome da “mulata brasileira” (Captura de Tela 3), papel que exigiu da atriz modificações no tom de sua pele.<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> No original: “(...) to mediate the relationship between the psychic and the social, and between the individual and the collective.” (Tradução feita pela autora).

<sup>21</sup> Em 2020, Sônia Braga foi eleita pela revista *The New Yorker* a 24ª melhor atriz do século XXI. A revista indicou 25 atores e atrizes para o ranking. Braga foi a única brasileira (DARGIS e SCOTT, 2020). Dito isto, é fundamental reiterar que este artigo parte de um recorte racial nacional. Mesmo Sônia Braga ser considerada uma “latina” ao se lançar nos Estados Unidos e na Europa, e por isso, não-caucasiana, este fato não extingue a sua branquitude *autodeclarada* em território brasileiro. Dessa forma, não se pode relegar à relativização a brancura de sua aparição, negando assim tensões raciais voltadas para o mestiço não-branco que tentei demonstrar no decorrer desta escrita e todo um arcabouço de significação histórico de lutas nacionais para o reconhecimento da população negra.

<sup>22</sup> A autodeclaração racial de Braga reitera a consciência sobre tal modulação. Ver nota de rodapé 2.

Sônia Braga, que já tem o tipo híbrido, para encenar Gabriela, precisou bronzear-se bastante. Isso demonstra o conhecimento dos diretores das novelas sobre o grau de aceitação dessas personagens em relação ao telespectador, como comprova a forte ressonância estabelecida entre Sônia Braga e o público-alvo brasileiro, perpetuando-a como modelo da Gabriela amadiana e de outras personagens, no cinema e na TV, como Dona Flor e Tieta (CALDAS, 2009, p. 124).

Para Caldas, Sônia Braga ocupa o “tipo híbrido”, mesmo estrelando em *Saramandaia* (MAMBERTI e SARACENI, 1976) no ano seguinte a *Gabriela*, novela na qual exibiu um tom de pele bem mais claro que a personagem anterior (Fotografia 7). Sendo assim, o legado arquivístico de *Gabriela* não alimenta apenas o arquétipo da mulata nacional, com *Aquarius*, percebemos que a própria figura de Sônia Braga ainda é colocada neste lugar de fluidez racial dupla que corta o tempo – da branquidão à negrura e vice-versa. Não é apenas Bárbara Colen que sofre uma pausterização à lá branquidão, Sônia Braga ser “híbrida” no seu passado de “Gabriela amadiana” sinaliza o mesmo repertório da obliteração, que é ativado à mercê do desejo do branco (português) destrutivo, visceralmente erótico.<sup>23</sup>

Captura de Tela 3 – Sônia Braga em cena de Gabriela (AVANCINI, 1975)



Fonte: IMDb

Fotografia 7 – Sônia Braga e Juca de Oliveira interpretando Marcina e João Gibão, respectivamente, em *Saramandaia* (MAMBERTI e SARACENI, 1976)

---

<sup>23</sup> Gabriela foi e ainda é uma figura altamente sexualizada, seja no audiovisual ou na literatura. A personagem é retratada como uma moça pobre e que seduzia os homens “sem querer”. Sublinha-se que o foco de interesse romântico-sexual de Gabriela é o seu antigo patrão, o estrangeiro sírio chamado Nacib. Mesmo sendo do oriente médio, Nacib em terras brasileiras se assemelha ao autoritarismo europeu na sua relação com a “mulata”. Ele se comporta como dono de Gabriela, encarnando o desejo erótico destrutivo do branco.





Fonte: Rede Globo Divulgação

Em outras palavras, “o grau de aceitação” do público brasileiro está diretamente ligado (*binded*) pela vontade erótica do desejo destrutivo, desaguando na lógica da obliteração. Sendo assim, Sônia Braga se (é) *transforma(da)* em “mulata”, palatável para este desejo. Seu corpo é colado momentaneamente aos signos da mestiça cobiçada, a qual possui especificidade racial alegórica ao lusco-fusco entre a negritude e branquitude. Sônia Braga, através de Gabriela, torna-se uma personagem brasileira midiática seminal ao materializar o objeto do desejo irreprimido do português, remetendo a um corpo que gerará o fim da raça negra, seja no seu consumo intra-trama (na novela *Gabriela*) e/ou extra-trama (no imaginário popular).

Ocorpoda “mulata” encarnada por Braga e alegórico à Colen sofre violência dupla. Ontologicamente, a “mestiça” ocupa o lugar do excesso, da sobra, ela não é íntegra e digna de humanidade plena. Em função disso, seu corpo precisa ser consumido pelo desejo destrutivo do português para ser apagado da história brasileira, para criar descendentes integralmente brancos em sua fenotípia. Sônia Braga, então, ascende como lembrete: em 1975, sua imagem é usada pela força produtiva do desejo destrutivo do verdadeiro sujeito nacional (o português) que consome “aquilo que é necessário para demarcar sua particularidade.” (SILVA, 2006, p.71), isto é, a humanidade plena do sujeito branco. Ao mesmo tempo, a figura de Braga desvencilha-se das zonas de negrura, retornando à transparência (brancura) em 2016, e assim, promove e participa do violento apagamento da negritude do corpo de uma mulher não-branca mestiça de pele clara (assim como Gabriela).

Em suma, o repertório da lógica obliteração é reforçado porque no passado Sônia Braga pôde interpretar uma personagem não-branca mesmo sendo uma mulher branca. A sua “incorporação temporária de brasilidade” (SILVA, 2006, p. 63) acontece em vida. A não importância do racial como elemento categórico para a organização de um Brasil miscigenado “por excelência”, confere à figura de Braga a possibilidade de modular sua branquitude e assim habitar o sujeito social precário. É fundamental perceber que a atriz, considerando sua autodeclaração, parte de um lugar indubitável de transparência plena (brancura) para chegar à transparência precária (mestiçagem não-branca). Em *Aquarius*, a Clara de Braga ensaia novamente esse gesto, porém, com outro corpo (Clara de Colen) que é contíguo narrativamente e esteticamente à sua branquitude dentro da trama, assim como fora dela, nos arquivos extra-fílmicos trazidos. Por fim, a brancura de Braga operacionaliza a sua saída do papel de instrumento erótico utilizado pelo desejo destrutivo português para a produção de mais sujeitos sociais precários.

## Considerações finais

Neste artigo, vimos que o repertório da lógica da obliteração realoca Bárbara Colen como uma figura satélite de Sônia Braga, e conseqüentemente, a negritude da primeira é revista pelos parâmetros

branquitude da segunda. A memória arquivada trazida demarca majoritariamente o quadro de apagamento e “balanceamento” racial nos seguintes pontos: a) na iluminação ora amarelada noturna; ora naturalista diurna das cenas de *Aquarius*; b) no corte do cabelo de Clara, uma característica racial negra importante do corpo de Colen, e a inserção desse corte como recurso narrativo de acordo com o quadro prévio de câncer passado pela personagem; c) a nomeação jornalística de seus cabelos como “ondulados” quando são encaracolados; d) as escolhas de fotos para a reportagem em consonância com o apaziguamento do filme; e) a nostalgia da alegoria “mulata” e “hibridéz” racial no passado de Sônia Braga intermediando a negritude de Colen.

Portanto, as leituras sobre o embranquecimento de *Aquarius* não podem ser realizadas apenas pela ótica discursiva econômica justapostas pela questão racial, isto é, é insuficiente afirmar que “no filme, os brancos são ricos e de sucesso, enquanto os não-brancos são desconfiáveis e subalternos (...), quem enriquece embranquece também, como acontece na vida de Clara” (MESSINA et. al, 2019, p. 123). Apesar da linearidade da narrativa poder ser tomada como uma alegoria à história do projeto de embranquecimento nacional – Clara quando jovem é negra e depois torna-se branca –, devemos atentar para a obliteração sendo projetada como repertório antes mesmo da feitura do filme.

Neste trançado, o desejo destrutivo branco continua colando figuras e sentidos brancos e não-brancos nos arquivos e aproximando seus repertórios da obliteração. Essas performances aludem ao mito da democracia racial, já que em 2016, a Clara (o nome preconiza) de 1980 já está embranquecida no momento que Sônia Braga a substitui, chegando à aniquilação final de suas características negras, a oclusão completa do excesso produzido pelo desejo destrutivo. Já Braga, quando enquadrada na fabricação da “mulata” para a escopofilia em 1975, alimenta o simbólico e o material, que deságua 41 anos depois no seu “bronzamento” adquirido na Praia de Boa Viagem e em uma mulher com a tez semelhante à de Gabriela elencada para fazer sua versão mais nova.

Ao tomar este caminho, proponho que a lógica da obliteração não apenas atue como repertório da branquitude, ascendendo nos arquivos pelo tempo, o repertório obliterador necessita do afeto como agregador dos agentes envolvidos na pré-produção, na própria cena fílmica, na divulgação jornalística, na recepção pela audiência, no passado e no futuro.

## Referências

AHMED, Sara. Affective Economies. **Social Text**, v. 22, n. 2, p. 117-139, 2004.

ALMEIDA, Silvio de. **Racismo Estrutural**. São Paulo: Sueli Carneiro/Pólen, 2019.

ALVAREZ, Marcos César. A Criminologia no Brasil ou Como Tratar Desigualmente os Desiguais. **Dados**, v. 45, n. 4, p. 677-704, 2002.

ANDRADE, Danubia. O gênero negro: apontamentos sobre gênero, feminismo e negritude. **Estudos Feministas**, v. 24, n.3, p. 691- 713, set./dez. 2016.

AQUARIUS. Direção de Kléber Mendonça Filho. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 2016. HD Digital (145 min), son., color.

AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Campinas: Papyrus, 1995.

AZEVEDO, Thales de. **Democracia racial: ideologia e realidade**. Petrópolis: Vozes, 1975.

BATAILLE, George. **The Accursed Share**. New York: Zone Books. 1993. v. II e II.

BRAGA, Sônia. Sônia Braga: “Estou de saco cheio de ter de ficar contornando a verdade”. Entrevista concedida a Carlos Helí de Almeida. **UOL**, Filmes, 20 ago. 2019. Disponível em: <https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2019/08/20/sonia-braga-estou-de-saco-cheio-de-ter-de-ficar-contornando->

a-verdade.htm. Acesso em: 20 set. 2020.

BUARQUE DE HOLANDA, Sérgio. **Raízes do Brasil**. 1936. 20. ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1988.

CALDAS, Sônia Regina de Araújo. **Gabriela, Baiana de Todas as Cores**: as imagens das capas e suas influências culturais. Salvador: EDUFBA, 2009.

COLEN, Bárbara. “As Boas Maneiras” e a mulher negra no cinema. **Cine-Delas**, Youtube, 14 mar. 2020. Disponível em: <https://youtu.be/9nPzmd0WqRA?t=137>. Acesso em: 20 set. 2021.

COLEN, Bárbara. Atriz mineira vive Sonia Braga jovem no filme “Aquarius”: “Quando a vi, fiquei paralisada”. **Extra**, 7 set. 2016. Disponível em: <https://extra.globo.com/famosos/atriz-mineira-vive-sonia-braga-jovem-no-filme-aquarius-quando-vi-fiquei-paralisada-20065995.html>. Acesso em: 19 set. 2021.

CRAIG-HENDERSON, Kellina M. Colorism and The Interracial Intimacy: How Skin Colors Matters. In: NORWOOD, Kimberly Jade (Org). **Color matters**: Skin tone bias and the myth of a postracial America, 2014. p. 118-138.

CRAVEIRO, Camila; CARVALHO, Claudia. A um passo da branquitude: o que dizem os corpos das mulatas brasileiras?. **Interfaces Científicas-Humanas e Sociais**, v. 6, n. 2, p. 65-76, 2017.

DAMASCENO, Alex. Além do Flashback: Estéticas Audiovisuais do Fenômeno da Lembrança. **Novos Olhares**, v. 2, n. 1, p. 56-66, 2013

DARGIS, Manohla; SCOTT, Anthony. The 25 Greatest Actors of the 21st Century (So Far). **The New York Times**, Nova York, 25 de nov. 2020. Disponível em: <https://nyti.ms/2ZvybYR>. Acesso em: 24 set. 2021.

FANON, Frantz. **Pele Negras, Máscaras Brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

FOUCAULT, Michel. Sobre a História da sexualidade. In: FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 2000. p. 243 – 27.

FREYRE, Gilberto. **Casa-Grande & Senzala**. 48. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

GABRIELA. Direção de Walter Avancini. Rio de Janeiro: Rede Globo, 1975. SDTV (50min), son., color.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. **Revista Estudos Sociais Hoje**, s. v, s. n., p. 223-244, 1984.

HARNEY, Stefano; MOTEN, Fred. Pretitude e governança. **Revista Arte e Ensaios**, v. 25, n.37, p. 113-121, mar. 2019.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MANDARINO, Ana Cristina de Souza; GOMBERG, Estélio. A Escola de Medicina da Bahia ou o lugar onde Pedro Archanjo foi bedel: representações de estereótipos acerca de macumba, loucura e crime. **RECISS**, v. 4, n. 3, p. 63-69, set. 2010.

MESSINA, Marcelo; DANTAS, Cicero; FURTADO, Jeissyane; GHISI, Lisânia; SOMMA, Teresa Di. Racialidade, Branquitude e Branqueamento no Cinema Brasileiro Contemporâneo: *Que Horas Ela Volta?, Aquarius e o Crime da Gávea*. In: ARAUJO, Denize; CARREGA, Jorge; FECHINE, Ingrid (Orgs.). **Perspectivas Luso-Brasileiras em Artes e Comunicação Vol. 2**. Campina Grande/Algarve: Grupo de Pesquisa Comunicação, Memória e Cultura Popular/CIAC, 2019. Disponível em: [https://ciac.pt/wp-content/uploads/2019/09/Livro%20PERSPECTIVAS%20vol%202\\_compressed.pdf](https://ciac.pt/wp-content/uploads/2019/09/Livro%20PERSPECTIVAS%20vol%202_compressed.pdf). Acesso em: 20 set. 2021.

MOMBAÇA, Jota. **Rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência!**. São Paulo: 32ª Bienal de São Paulo e Oficina de Imagem Política, 2016.

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil**: identidade nacional versus identidade

negra. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

MUNANGA, Kabengele. As ambiguidades do racismo à brasileira. In: KON, Noemi Moritz; SILVA, Maria Lúcia da; ABUD, Cristiane Curi (Orgs.). **O racismo e o negro no Brasil: questões para a psicanálise**. v. 1. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2017. p. 33-44.

NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

OLIVEIRA e OLIVEIRA, Eduardo de. O Mulato: um obstáculo epistemológico. **Argumento**, v. 1, n. 3, p. 65-73, 1979.

PIZA, Edith; ROSEMBERG, Fúlvia. Cor nos censos brasileiros. In: CARONE, Iray (Org.). **Psicologia social do racismo: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 2003.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (Org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latinoamericanas**. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 117-142.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do Poder e Classificação Social. In: SOUSA SANTOS, Boaventura de; MENESES, Maria Paula (Orgs.). **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Edições Almedina 2009. p. 73-118.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade, poder, globalização e democracia. **Novos Rumos**, v. n. 37 p. 4-28, 2002.

ROTH, Lorna. Looking at Shirley, the Ultimate Norm: Colour Balance, Image Technologies, and Cognitive Equity. **Canadian Journal of Communication**, v. 34, n. 1p. 111-136, 2009.

SILVA, Denise Ferreira da. À brasileira: racialidade e a escrita de um desejo destrutivo. **Estudos Feministas**, v. 14, n. 1, p. 61-83, 2006.

SILVA, Denise Ferreira da. **A dívida impagável**. São Paulo: Oficina de Imaginação Política/Living Commons, 2019.

SILVA, Denise Ferreira da. O evento racial ou aquilo que acontece sem o tempo. 2016. In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (Orgs.). **Histórias afro-atlânticas: antologia**. v. 2. São Paulo: MASP, 2018

SKIDMORE, Thomas. **Preto no branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

SARAMANDAIA. Direção de Denise Saraceni e Fabrício Mamberti. Rio de Janeiro: Rede Globo, 1976. SDTV (50min), son., color.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Espetáculo da miscigenação. **Estudos Avançados**, v. 8, n. 20, p. 137-152, 1994.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

---

*Pollyane Belo é doutoranda no Programa de Pós Graduação em Comunicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Bacharel em Estudos de Mídia e Mestre em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Coordena o Grupo de Estudos sobre a Mestiçagem no Brasil e é membra do GRECOS - Grupo de Estudos sobre Comunicação Cultural e Sociedade (LAMI/PPCULT-UFF) e do TRAMA - Comunicação, Arte e Redes Sociotécnicas (PPGCOM - UERJ). Desenvolve pesquisas na área dos estudos interdisciplinares envolvendo: subjetividade, raça, gênero e mestiçagem no Brasil a partir de perspectivas descoloniais, interseccionais e subalternizadas.*