

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

LUCAS MELLO NEIVA

**Deuses brancos, exploradores e selvagens: histórias em quadrinhos e
imaginário racial no Brasil (anos 1930 e 1940)**

Versão corrigida

São Paulo

2022

LUCAS MELLO NEIVA

Deuses brancos, exploradores e selvagens: histórias em quadrinhos e imaginário racial no Brasil (anos 1930 e 1940)

Versão corrigida

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social do Departamento de História, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre.

Área de concentração: História Social

Orientadora: Profa. Dra. Solange Ferraz de Lima

São Paulo

2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

N397d Neiva, Lucas Mello
Deuses brancos, exploradores e selvagens:
histórias em quadrinhos e imaginário racial no Brasil
(anos 1930 e 1940) / Lucas Mello Neiva; orientador
Solange Ferraz de Lima - São Paulo, 2022.
299 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de História. Área de
concentração: História Social.

1. História. 2. Imaginário. 3. Racismo. 4.
História em quadrinhos. 5. Cultura Visual. I. Lima,
Solange Ferraz de, orient. II. Título.

NEIVA, L. M. **Deuses brancos, exploradores e selvagens**: histórias em quadrinhos e imaginário racial no Brasil (anos 1930 e 1940). 2022. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dra. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Profa. Dra. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Agradecimentos

À Profa. Dra. Solange Ferraz de Lima, cuja orientação inteligente e atenta ajudou-me a expandir um pouco mais minha visão de mundo.

Aos professores Waldomiro Vergueiro e Nobu Chinen pelas contribuições valiosas na banca de qualificação, e às professoras Tânia Regina de Luca e Lia Dias Laranjeira, bem como o professor Vergueiro, pelas arguições instigantes e memoráveis na banca de defesa.

Aos amigos e colegas do universo acadêmico, agradeço pela partilha dos ótimos momentos e aprendizados. Um abraço carinhoso para os amigos feitos nas disciplinas, congressos e grupos de estudos – o Seminário de Cultura Visual, o Observatório de Histórias em Quadrinhos da ECA e o Grupo de Estudos Quadrinhos e História.

Por fim, deixo um agradecimento amoroso para minha família e amigos (de todos universos), fundamentais em minha vida. Em especial, agradeço a meus pais, Nena e Augusto, que são professores e participaram com grande interesse e apoio inestimável durante toda a trajetória da pesquisa. E à Ma, pelo amor, parceria e tudo que compartilhamos.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

RESUMO

NEIVA, L. M. **Deuses brancos, exploradores e selvagens: histórias em quadrinhos e imaginário racial no Brasil (anos 1930 e 1940).** 2022. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

O presente trabalho tem como objeto a integração de histórias em quadrinhos de aventura na selva e outras imagens publicadas nos periódicos *O Tico-Tico* e *A Gazetinha* a imaginários raciais vigentes no Brasil nos anos 1930 e 1940. Na pesquisa, procuramos entender de que forma os quadrinhos de aventura na selva e as outras imagens (ilustrações educativas, quadrinhos cômicos, desenhos e fotografias dos leitores) eram mobilizadas por diferentes grupos sociais (artistas e leitores, principalmente) em processos de visualização racial, ou seja, na concepção visual das raças humanas. Em nossa interpretação, as imagens foram mobilizadas de modo a reforçar e atualizar os imaginários raciais vigentes, reafirmando a crença na existência de raças humanas e sua hierarquização, com o estabelecimento da raça branca como padrão de humanidade, por sua suposta superioridade em diversos quesitos, como inteligência, grau civilizacional e beleza, e das raças não brancas, como a negra e a indígena, como o oposto da norma, caracterizando-as como animais e selvagens. A pesquisa foi realizada empregando-se metodologia serial iconográfica, inspirada na iconografia serial proposta por Jérôme Baschet. Para além de Baschet, adotamos como referência autores dos campos da História Visual, da Cultura Visual e dos Estudos Raciais, assim como dos estudos sobre histórias em quadrinhos. A pesquisa emprega como fonte principal os números de *O Tico-Tico* e *A Gazetinha* presentes no acervo digital da Fundação Biblioteca Nacional.

Palavras-chave: Racismo. Imaginário. Cultura Visual. História em quadrinhos. Estereótipo. Caricatura.

ABSTRACT

NEIVA, L. M. **White gods, explorers and savages: comics and racial imaginary in Brazil (1930s and 1940s).** Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

The present work has as object the integration of jungle adventure comics and other images published in the periodicals *O Tico-Tico* and *A Gazetinha* to racial imaginaries present in Brazil in the 1930s and 1940s. In the research, we sought to understand how the jungle adventure comics and the other images (educational illustrations, comic strips, readers' drawings and photographs) were mobilized by different social groups (artists and readers, mainly) in processes of racial visualization, that is, in the visual conception of the human races. In our interpretation, the images were mobilized in order to reinforce and update the present racial imaginaries, reaffirming the belief in the existence of human races and their hierarchization, with the establishment of the white race as the standard of humanity, for its supposed superiority in various aspects, such as intelligence, degree of civilization, and beauty, and of the non-white races, such as the black and indigenous races, as the opposite of the standard, characterizing them as animalistic and savage. The research was carried out using iconographic serial methodology, inspired by the serial iconography proposed by Jérôme Baschet. In addition to Baschet, the research adopts as reference authors from the fields of Visual History, Visual Culture, Racial Studies, as well as Comic Studies. The research employs as main source the issues of *O Tico-Tico* and *A Gazetinha* present in the digital collection of Fundação Biblioteca Nacional.

Keywords: Racism. Imaginary. Visual Culture. Comics. Stereotype. Caricature.

.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO 1	33
<i>O Tico-Tico, A Gazetinha e o mercado de quadrinhos de aventura no Brasil.....</i>	33
Sobre <i>O Tico-Tico</i>	33
Sobre <i>A Gazetinha</i>	42
As mudanças dos anos 1930	47
CAPÍTULO 2	74
A fórmula de aventura em um mundo colonial e racista: dos temas e cenários.....	74
Temas	91
Cenário	93
CAPÍTULO 3	117
A fórmula de aventura em um mundo colonial e racista: dos tipos de personagem	117
Tipos de personagem.....	117
Os heróis	120
Companheiros do herói.....	141
Aliados e inimigos dos heróis.....	161
CAPÍTULO 4	212
Apontamentos sobre circuitos de visualização racial.....	212
Classificação e tipificação da humanidade.....	213
Raças humanas em páginas e quadros educativos (microsérie).....	225
Raças humanas em quadrinhos cômicos (microsérie)	252
Raças humanas em desenhos e outras produções visuais dos leitores (microsérie).....	266
CONSIDERAÇÕES FINAIS	286
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	288
APÊNDICE	295

INTRODUÇÃO

O Tico-Tico, A Gazetinha e imaginário racial

Esta pesquisa tem como objeto um conjunto específico de práticas de visualização racial vigentes no Brasil nas décadas de 1930 e 1940. No estudo, procuramos compreender como histórias em quadrinhos de aventura na selva e outras imagens publicadas nos periódicos infantojuvenis *O Tico-Tico* e *A Gazetinha* foram mobilizadas por diferentes grupos sociais, como artistas e leitores, para o desenvolvimento e manutenção de um imaginário sobre as raças humanas no Brasil.

Nosso foco principal é o período entre os anos de 1934 e 1942, momento em que os periódicos *O Tico-Tico* e *A Gazetinha* publicaram muitas histórias em quadrinhos de aventura na selva. Eram histórias centradas nas aventuras de heróis brancos que enfrentavam perigos das selvas, como a natureza hostil, animais selvagens, monstros antediluvianos e os nativos não brancos, para cumprir diferentes tipos de missões, como a conquista de tesouros escondidos em reinos decaídos ou, então, o governo e a civilização dos selvagens.

Em sua maioria, essas histórias continham hierarquias raciais violentas e estabeleciam de diferentes formas a superioridade dos personagens brancos sobre não brancos. Na história em quadrinhos *Terras Extranhas* (*O Tico-Tico*, 1936-38), por exemplo, as hierarquias estabelecem-se, em grande medida, na oposição entre o herói *George Spot*, um explorador inglês branco, e as hordas de negros caracterizados como selvagens animais, que devem ser superados para que o protagonista cumpra sua missão de descobrir tesouros em uma África misteriosa e fantástica, desconhecida do homem branco. Em outras histórias, como *A Origem de Tarzan e Tarzan e o Negrinho* (*O Tico-Tico*, 1937), a superioridade branca é desenvolvida na medida em que o herói é apresentado como um “Deus Branco das selvas” que exerce poder igualmente sobre animais selvagens e os nativos negros. De modo semelhante, em quadrinhos como *O Fantasma* (*A Gazetinha*, 1936-40), a hierarquia racial apresenta-se no governo que o herói branco civilizado exerce sobre os nativos não brancos, cuja condição selvagem torna impossível o autogoverno e a manutenção própria da “paz da jungla”.

Nos anos 1930 e 1940, *O Tico-Tico* e *A Gazetinha* publicaram uma grande variedade de imagens que operavam na mesma lógica, dialogando com o imaginário racista brasileiro e estabelecendo hierarquias raciais. Para além dos quadrinhos de aventura na selva, podemos citar como exemplos iniciais as histórias das personagens

Lamparina, de J. Carlos, e *Albina*, de Belmonte, cujo humor era fortemente baseado em estereótipos e caricaturas raciais. Ou então, ilustrações de textos educativos, que ensinavam aos leitores que as raças humanas eram realidades biológicas e que a raça branca era superior por ser a mais bela, mais inteligente e civilizada. Assim como os desenhos dos leitores, publicados em seções como *Desenhos que a Gente Faz* da revista *O Tico-Tico*, que tomavam como modelo personagens dos quadrinhos, reproduzindo a heroicidade de *Tarzan* ou a ridicularidade animalésca de personagens cômicas como *Lamparina*.

Para pensar na maneira pela qual esses diferentes tipos de imagem integravam a composição do imaginário racial no Brasil nos anos 1930 e 1940, adotamos como referência autores de diferentes campos, que discutem metodologia de pesquisa historiográfica e assuntos relacionados com o objeto em questão, como imaginário, racismo, mercado editorial e as características formais das histórias em quadrinhos.

Em primeiro lugar, adotamos como ponto de partida algumas considerações sobre História visual apresentadas por Ulpiano Meneses no texto *Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares* (2003)¹. Conforme Meneses, a pesquisa historiográfica deve ter como objeto a sociedade, mas como “as sociedades, seu funcionamento e suas transformações constituem problema de maior complexidade”, o autor defende a necessidade de se estabelecerem “cortes e enfoques para dar conta de aspectos relevantes, articulados ao todo social”². Nesse sentido, a História visual apresenta-se como um campo operacional da pesquisa histórica que examina a dimensão visual da sociedade.

De acordo com Meneses (2003), a pesquisa histórica deve desenvolver-se a partir de problemas históricos e não a partir de tipologias documentais específicas. Nesta perspectiva, o autor defende que o estudo histórico da dimensão visual da sociedade é definido pela investigação de problemas visuais e não pelas “fontes de caráter visual”³. Para o autor, não “se estudam fontes para melhor conhecê-las, identificá-las, analisá-las, interpretá-las e compreendê-las”, estas “são identificadas, analisadas, interpretadas e compreendidas para que, daí, se consiga um entendimento maior da sociedade, na sua transformação”⁴.

¹ MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 23, n. 45, p. 11-36, 2003.

² Ibidem, p. 26.

³ Ibidem, p. 28.

⁴ Ibidem, p. 26.

Partindo dessas considerações, entendemos que as histórias em quadrinhos e outros tipos de imagem publicadas em *O Tico-Tico* e *A Gazetinha* constituem o *corpus* documental para a investigação de um problema visual específico: a construção da noção de raças humanas na dimensão visual da sociedade nos anos 1930 e 1940 (com foco especial no período entre 1934 e 1942, que concentra a maior parte da documentação mobilizada). Nossa hipótese é que práticas como a produção e leitura desses diferentes tipos de imagens foram processos sociais que integraram a configuração do imaginário sobre as raças humanas no Brasil, no período em questão⁵.

Segundo Solange Ferraz de Lima (2014), o imaginário “pode ser definido como o conjunto de imagens funcionando como sistema de referência para os indivíduos”⁶. Nesta perspectiva, “o imaginário pode ser entendido como um campo onde as imagens operam”⁷. Imagens como as histórias em quadrinhos, as ilustrações educativas e os desenhos dos leitores fazem parte da composição deste campo. Quando um artista desenha um quadrinho, quando um leitor representa um personagem, eles o fazem em diálogo com as referências imagéticas que integram o campo, podendo, por exemplo, adotar ou rechaçar modelos de representação como o estereótipo cômico do negro. Além disso, a relação entre os agentes sociais em questão e a composição do campo é dinâmica, na medida em que as novas imagens produzidas pelos artistas e leitores passam a integrar o imaginário, expandindo e modificando-o de diversas formas, seja pela reiteração dos modelos vigentes, pela ressignificação ou pela rejeição. De modo semelhante, o simples ato da leitura dos quadrinhos pode ser considerado uma prática que dialoga com o campo, sendo que a compreensão e a interpretação da história dependem da mobilização de referências presentes na cultura em que o leitor se insere.

Seguindo esta linha de raciocínio, procuramos compreender o imaginário como um campo, desenvolvido a partir de práticas sociais mediadas pela imagem, com o estabelecimento de relações entre pessoas e imagens, assim como, entre pessoas por meio das imagens. Para além desses pontos, é importante observar, também, que o imaginário não é um campo isolado da sociedade, e sim uma parte do todo social, desenvolvendo-se

⁵ Uma versão preliminar da hipótese e da proposta metodológica foi apresentada no texto *A África nos Quadrinhos de O Tico-Tico, dos anos 1930 à década de 1930* (LIMA e NEIVA, 2021).

⁶ LIMA, Solange Ferraz de. **Imagens das Imagens do SESC**. São Paulo: Edições SESC, 2014, p. 16. Segundo Lima (2014, p. 16), a definição de imaginário apresentada relaciona-se com discussões envolvendo autores como Roger Chartier, Raymond Williams, Maurice Aguilhon, Pierre Nora e Carlo Ginzburg, assim como os brasileiros Sandra Jatahy Pesavento, Ulpiano T. B. Meneses, Elias Thomé Saliba e Nicolau Sevcenko.

⁷ LIMA, Solange Ferraz de; NEIVA, Lucas Mello. A África nos Quadrinhos de *O Tico-Tico*, dos anos 1900 à década de 1930. In: **África(s)**. V. 8, n. 15, p. 15-41, 2021, p. 17.

na articulação com as estruturas da sociedade, com suas diferentes dimensões sociais, políticas, econômicas e culturais, em constante transformação.

Esta concepção de imaginário dialoga com ideias amplamente difundidas nos campos da pesquisa historiográfica sobre imaginário e cultura visual, assim como da antropologia da arte⁸. Em *Arte e Agência*, de Alfred Gell (2020), publicado originalmente em 1998, por exemplo, o autor realiza um “estudo teórico das relações sociais que acontecem no entorno dos objetos que atuam como mediadores da agência social”, propondo-se a estudar as “relações sociais entre pessoas e coisas” e “entre pessoas *via* coisas”⁹. Gell (2020) entende o objeto de arte como um artefato cujo sentido é circunstancial, definido pelo modo como se integra ao tecido das relações sociais¹⁰. Conforme a proposta teórica do autor, “a natureza dos objetos de arte é uma função da matriz social-relacional na qual eles se inscrevem. Ela não possui uma natureza ‘intrínseca’, independente de um contexto relacional”¹¹.

Ainda em Gell (2020), as imagens são mobilizadas como índices, ou seja, como resultados e/ou instrumentos da agência social que permitem a realização de uma “operação cognitiva particular” chamada de abdução da agência, um tipo de inferência¹². A partir do objeto artístico, o pesquisador infere a agência de diferentes atores sociais, como artistas e outras pessoas associadas ao objeto, e infere as relações sociais estabelecidas entre os atores/agentes por meio dos objetos em questão.

Para o autor, o agente “é aquele que ‘faz com que os eventos aconteçam’ em torno de si. Como resultado desse exercício de agência, certos eventos acontecem (não necessariamente os eventos específicos que foram ‘pretendidos’ pelo agente)”¹³. Gell (2020) distingue os agentes “primários”, dotados de intenção, dos “secundários”, que são artefatos (como as obras de arte), “por meio dos quais os agentes ‘primários’ distribuem sua agência no meio causal, tornando, assim, sua agência eficaz”¹⁴. Conforme o autor, a noção de agência é sempre relacional e circunstancial. “Para ser ‘agente’, é preciso agir com relação ao ‘paciente’”, sendo o “paciente”, no caso, a pessoa ou objeto que é

⁸ A leitura de autores como Michael Baxandall (2006), Svetlana Alpers (1999) e Alfred Gell (2020), por exemplo, foi importante para o alargamento da compreensão da complexidade do objeto, por mais que nem todos tenham sido mobilizados diretamente na metodologia. No caso desta pesquisa, por razões práticas, não temos como objetivo nos aprofundarmos nessas discussões, mas apenas adotar alguns autores como referência, como ponto de partida para o desenvolvimento da reflexão sobre os problemas colocados.

⁹ GELL, 2020, p. 32; p. 40. Grifo do autor.

¹⁰ *Ibidem*, p. 47.

¹¹ *Ibidem*, p. 31.

¹² *Ibidem*, p. 41-44.

¹³ *Ibidem*, p. 45.

¹⁴ *Ibidem*, p. 51.

afetada/o “de modo causal pela ação do agente”¹⁵. As posições de agente e paciente são sempre momentâneas. A depender do contexto, os agentes têm potencial para serem pacientes, e os pacientes, potencial para a agência. Além disso, a posição de paciência não é completamente passiva e comporta resistências¹⁶.

É importante ressaltar que não seguimos a metodologia apresentada por Gell em *Arte e Agência* (2020). Adotamos algumas das ideias discutidas pelo autor apenas como ponto de partida para o desenvolvimento da reflexão proposta na pesquisa, especialmente as noções de que os objetos/imagens não têm significado intrínseco, independente do contexto social em que se inserem, e de que as pessoas se relacionam por meio dos objetos/imagens, os quais podem ser mobilizados para refletir sobre relações sociais estabelecidas no passado. Ao adotarmos essas noções como referência, consideramos que o campo do imaginário é formado por inúmeras relações sociais mediadas por imagens. É que o sentido das imagens se desenvolve nestas relações. No caso de nosso objeto, entendemos que as histórias em quadrinhos e outras imagens publicadas em *O Tico-Tico* e *A Gazetinha* atravessavam uma infinidade de relações sociais, estabelecidas entre editores, artistas e o público leitor. Nessas relações, haveria espaço para múltiplas agências. Por exemplo, os editores, por meio do estabelecimento das linhas e políticas editoriais, favorecendo um ou outro estilo de quadrinho. Ou os artistas, com a agência sobre as imagens em si, na medida em que lhes dão forma. Ou, então, na agência exercida no processo comunicativo com os leitores. Por sua vez, estes também exerceriam agências, seja no estabelecimento de demandas seja na própria leitura. Nesse sentido, podemos tomar como referência Chartier (2002), quando descreve a participação do leitor na construção do sentido de uma obra:

Os textos não são depositados nos objectos, manuscritos ou impressos, que o suportam como em receptáculos, e não se inscrevem no leitor como o fariam em cera mole. Considerar a leitura como um acto concreto requer que qualquer processo de construção de sentido, logo de interpretação, seja encarado como estando situado no cruzamento entre, por um lado, leitores dotados de competências específicas, identificados pelas suas posições e disposições, caracterizados pela sua prática do ler, e, por outro lado, textos cujo significado se encontra sempre dependente dos dispositivos discursivos e formais – chamemos-lhes ‘tipográficos’ no caso dos textos impressos – que são os seus.¹⁷

Por fim, outro ponto de partida importante para a pesquisa é a ideia, amplamente difundida no campo dos estudos raciais, de que as raças humanas não são realidades

¹⁵ GELL, 2020, p. 53.

¹⁶ Ibidem, p. 54.

¹⁷ CHARTIER, 2002, p. 25-26.

biológicas, e sim construções sociais¹⁸. Conforme dispõe Silvio Almeida em *Racismo Estrutural* (2019), por exemplo, raça “não é um termo fixo, estático. Seu sentido está inevitavelmente atrelado às circunstâncias históricas em que é utilizado”¹⁹. Em uma breve contextualização, Almeida explica que o uso da “noção de *raça* como referência a distintas categorias de seres humanos é um fenômeno da modernidade que remonta aos meados do século XVI”, em processos relacionados com “a expansão mercantilista e com a descoberta do novo mundo”²⁰. A partir do século XVIII, com o iluminismo, constituíram-se, em termos intelectuais, “as ferramentas que tornariam possível a *comparação* e, posteriormente, a *classificação*, dos mais diferentes grupos humanos com base nas características físicas e culturais”²¹. No século XIX, continua Almeida, as classificações iluministas, de ordem filosófica, cederam lugar a classificações científicas, marcadas pelas ideias de que “características biológicas – determinismo biológico – ou condições climáticas e/ou ambientais – determinismo geográfico – seriam capazes de explicar as diferenças morais, psicológicas e intelectuais entre as diferentes *raças*”²². De modo geral, esses processos de classificação eram associados aos processos colonialistas e imperialistas europeus, além de resultarem em diferentes tipos de hierarquização, estabelecendo a suposta superioridade dos brancos sobre as demais raças. Nas palavras de Almeida:

a classificação dos seres humanos serviria, mais do que para o conhecimento filosófico, como uma das tecnologias do colonialismo europeu para a submissão e a destruição de populações das Américas, da África, da Ásia e da Oceania²³.

Conforme Almeida (2019), no século XX, depois da Segunda Guerra Mundial e do genocídio realizado pela Alemanha nazista, reforçou-se “o fato de que *a raça humana é um elemento essencialmente político*, sem qualquer sentido fora do âmbito socioantropológico”. Ainda assim, “a noção de raça ainda é um fator político importante,

¹⁸ Assim como Meneses (2003) e Lima (2014), as considerações de Almeida (2019) articulam-se em um campo de conhecimento amplamente desenvolvido. Para além de Almeida (2019), inúmeros pesquisadores trabalham com esta perspectiva teórica. Em nossos estudos, não encontramos autores contemporâneos que sustentam posições diferentes.

¹⁹ ALMEIDA, Silvio. **Racismo Estrutural**. São Paulo: Pólen, 2019, p. 24.

²⁰ *Ibidem*, p. 25.

²¹ *Ibidem*, p. 26.

²² *Ibidem*, p. 29.

²³ *Ibidem*, p. 28.

utilizado para naturalizar desigualdades e legitimar a segregação e o genocídio de *grupos sociologicamente considerados minorias*”²⁴.

No caso do Brasil, nas décadas de 1930 e 1940, a noção de raça ainda era empregada como categoria legítima de classificação e hierarquização da humanidade, como podemos observar nas diferentes fontes mobilizadas nesta pesquisa. Também era empregada de modo a naturalizar as desigualdades, a segregação e o genocídio dos não brancos. As relações entre a noção de raça, as fontes estudadas e o colonialismo e imperialismo ocidentais são particularmente evidentes, se considerarmos que a maior parte das histórias de aventura na selva se passa em terras coloniais ou em vias de serem colonizadas. Em muitas histórias os heróis são exploradores europeus que se associam às forças coloniais na luta contra nativos rebeldes. E na maior parte das narrativas, os heróis enfrentam e matam os nativos, caracterizados como selvagens não brancos, que morrem aos montes, e que são desumanizados a ponto de suas mortes nada significarem.

Para Almeida (2019), o racismo é estrutural, uma “decorrência da própria estrutura social, ou seja, do modo ‘normal’ com que se constituem as relações políticas, econômicas, jurídicas e até familiares, não sendo uma patologia social e nem um desarranjo institucional”²⁵. Nesta perspectiva, o autor entende raça como um “conceito cujo significado só pode ser recolhido em perspectiva relacional”, como uma “relação social, o que significa dizer que a raça se manifesta no interior de uma estrutura social marcada por conflitos e antagonismos”²⁶. Embora nesta pesquisa não tenhamos como objeto dimensões estruturais da sociedade brasileira no período em foco, este modo de pensar a raça pode ser mobilizado como referência para a reflexão sobre o modo como o imaginário racial é configurado a partir das relações estabelecidas entre grupos de pessoas e imagens, por meio de práticas sociais, como o desenho e a leitura.

Ainda segundo Almeida (2019), o racismo também é “*um processo de constituição de subjetividades, de indivíduos cuja consciência e afetos estão de algum modo conectados com práticas sociais*”²⁷. De acordo com o autor, para que o racismo se perpetue, ele deve ser capaz de “produzir um sistema de ideias que forneça uma explicação ‘racional’ para a desigualdade racial” e “constituir sujeitos cujos sentimentos

²⁴ ALMEIDA, S., 2019, p. 31. Grifos do autor.

²⁵ Ibidem, p. 50. Almeida, S. (2019, p. 31) define o racismo como “*uma forma sistemática de discriminação que tem a raça como fundamento, e que se manifesta por meio de práticas conscientes ou inconscientes que culminam em desvantagens ou privilégios para indivíduos, a depender do grupo racial ao qual pertencem*”.

²⁶ Ibidem, p. 52.

²⁷ Ibidem, p. 63. Grifos do autor.

não sejam profundamente abalados diante da discriminação e da violência racial e que considerem ‘normal’ e ‘natural’ que no mundo haja ‘brancos’ e ‘não brancos’²⁸. Ou seja:

Para nos convenceremos de que existem lugares de negro e lugares de branco na sociedade, ou no mínimo não nos espantarmos com essa constatação, não basta ler os livros de autores racistas como Gobineau, Nina Rodrigues ou Oliveira Vianna. É necessário, por exemplo, que, ao frequentar a escola, as lições desses autores racistas sejam acompanhadas de uma realidade em que os professores sejam brancos, os alunos sejam brancos e as pessoas consideradas importantes sejam igualmente brancos. Da mesma forma, o imaginário em torno do negro criminoso representado nas novelas e nos meios de comunicação não poderia se sustentar sem um sistema de justiça seletivo, sem a criminalização da pobreza e sem a chamada ‘guerra às drogas’, que, na realidade, é uma guerra contra os pobres e, particularmente, contra as populações negras. Não seria exagero dizer que o sistema de justiça é um dos mecanismos mais eficientes na criação e reprodução da raça e de seus múltiplos significados²⁹.

Ao empregarmos essas ideias como referência, reforçamos nossa intenção de refletir sobre o papel exercido por práticas sociais como a produção e leitura das histórias em quadrinhos e outros tipos de imagem no desenvolvimento e manutenção do imaginário racista brasileiro do período enfocado, enfatizando a relação entre essas práticas cotidianas e a estrutura social racista do período.

Na pesquisa, procuramos nos alinhar, também, com ideias desenvolvidas no campo de estudos sobre branquitude. Embora o tema seja discutido no Brasil desde a produção de Alberto Guerreiro Ramos, foi apenas nos anos 2000 que passou a ser estudado de forma mais sistemática, inicialmente pelo trabalho de autores como Edith Piza, César Rosato, Verônica Gesser, Maria Aparecida Bento e Liv Sovik³⁰. A pesquisadora Priscila Elisabete da Silva (2017), no texto *O Conceito de Branquitude: reflexões para o campo de estudo*, apresenta alguns dos principais pontos da discussão. Para a autora:

a branquitude é um constructo ideológico, no qual o branco se vê e classifica os não brancos a partir de seu ponto de vista. Ele implica vantagens em detrimento dos não brancos. Tais vantagens são frutos de uma desigual distribuição de poder (político, econômico e social) e de bens materiais e simbólicos. Ela apresenta-se como norma, ao mesmo tempo em que como identidade neutra, tendo a prerrogativa de fazer-se presente

²⁸ ALMEIDA, S., 2019, p. 63.

²⁹ Ibidem, p. 66.

³⁰ CARDOSO, Lourenço. **O Branco “Invisível”**: um estudo sobre a emergência da branquitude nas pesquisas sobre as relações raciais no Brasil (Período: 1957-2007). Coimbra, 2008. 232 p. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Faculdade de Economia e Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, Coimbra, 2008, p. 189; SILVA, Priscila Elisabete da. O conceito de branquitude: reflexões para o campo de estudo. In: CARDOSO, Lourenço; MÜLLER, Tânia M. P. **Branquitude**: estudos sobre a identidade branca no Brasil. Curitiba: Appris, 2017, p. 25.

na consciência de seu portador, quando é conveniente, isto é, quando o que está em jogo é a perda de vantagens e privilégios.³¹

Segundo a autora, os estudos sobre branquitude realizados no Brasil têm atentado para a relação entre a identidade branca e a noção de poder, reconhecendo que a “ideia de hierarquizações cultural e racial, primeiramente imposta pelo colonialismo, foi motriz da composição de identidade forjada não só na oposição ao “Outro”, mas, necessariamente, na sua subordinação”³². Ainda conforme Silva (2017), é consenso entre os pesquisadores da branquitude “a premissa de se tratar de um fenômeno fluído que se modifica através do tempo, ao receber influências de diferentes contextos sócio-históricos”³³. Nesta perspectiva, Silva adverte que o conceito de branquitude “não é homogêneo, podendo receber novas conformações”³⁴.

Em nosso entendimento, nosso objeto dialoga com as questões colocadas nos estudos sobre branquitude. Primeiramente, por estudarmos a representação do branco e sua relação hierarquizada com a representação do “Outro”, não branco, em histórias em quadrinhos e outros tipos de imagem. E, também, por procurarmos discutir, em alguma medida, a construção da branquitude por parte dos agentes envolvidos nos processos de visualização racial analisados.

Tendo em mente as considerações de autores como Meneses (2003), Lima (2016), Gell (2020), Chartier (2002), Almeida (2019) e Silva (2017), procuramos entender como o imaginário racial se desenvolvia a partir de práticas e relações sociais vinculadas aos quadrinhos de aventura na selva. Nosso principal foco reside nas relações estabelecidas pelos artistas entre si, e entre os artistas e os leitores de *O Tico-Tico* e *A Gazetinha*. Nesta interação desenvolve-se o sentido dos quadrinhos, constroem-se e são compartilhadas ideias e concepções visuais e, também, concepções sobre as raças humanas. Mas existem outras relações mediadas pelos periódicos. Para começar, consideramos importante lembrar que *O Tico-Tico* e *A Gazetinha* são objetos de troca atrelados a um mercado editorial, envolvendo diferentes agentes sociais, como os editores, artistas e o público (dos pais que compram às crianças que leem).

É fundamental, ainda, considerar as diferentes formas pelas quais os periódicos mediavam relações sociais estabelecidas entre o público. Em uma situação na qual um

³¹ SILVA, P., 2017, p. 27-28.

³² Ibidem, p. 29.

³³ Ibidem, p. 26.

³⁴ Ibidem, p. 28.

pai presenteia o filho com o último número de *O Tico-Tico* ou de *A Gazetinha*, por exemplo, estes periódicos podem adquirir um papel mediador de uma relação familiar. É mais do que razoável supor que esses periódicos tiveram importância como mediadores de relações sociais entre as crianças e os jovens que os liam. A partir dos periódicos, os leitores formavam laços sociais, nas ocasiões em que uma criança emprestava uma revista à outra, em que liam juntas, conversavam sobre as histórias ou brincavam de encarnar os heróis das histórias.

Em um país cujas relações sociais são normalmente racializadas como o Brasil, todas as relações citadas acima têm potencial para serem atravessadas por clivagens raciais. Podemos imaginar um exemplo revelador que provavelmente se repetiu diversas vezes no passado: um leitor branco de família abastada lendo sua revista em seu quarto ou na sala de estar, enquanto uma empregada negra trabalha na casa, cozinhando, limpando, lavando roupa. Nos quadrinhos da revista, os personagens brancos são servidos por personagens não brancos, da mesma forma que no Brasil, este leitor e tantos outros eram “servidos” por empregados não brancos. Nesse contexto, a leitura dos quadrinhos e as práticas relacionadas, como as brincadeiras em que os leitores se imaginavam no lugar dos heróis, tiveram potencial para reforçar e naturalizar as relações de poder experienciadas no mundo material.

Na pesquisa, procuramos mobilizar as diferentes fontes, imagéticas e textuais, como indícios de relações estabelecidas no passado, no processo de configuração do imaginário racial. Algumas das relações exemplificadas podem ser analisadas a partir das fontes mobilizadas. No entanto, como colocamos acima, nosso foco permanece nas relações estabelecidas entre artistas e leitores no processo de visualização racial.

Para refletir sobre a maneira pela qual as fontes mediavam relações associadas à configuração do imaginário racial, adotamos como referência a proposta metodológica da “iconografia serial” do historiador da arte medieval Jérôme Baschet (2003) apresentada no texto *Pourquoi élaborer des bases de données d'image? Propositions pour une iconographie sérielle*³⁵.

³⁵ BASCHET, Jérôme. Pourquoi élaborer des bases de données d'image? Propositions pour une iconographie sérielle. In: BOLVIG, Axel; LINDLEY, Philip (org.). **History and Images: towards a new iconology**. Turnhout: Brepols Publishers, 2003. As citações diretas de Baschet são traduções livres realizadas em conjunto com a Profa. Dra. Marinilzes Moradillo Mello. É importante ressaltar, também, que adotamos a metodologia de Baschet (2003) como referência para a investigação do nosso objeto, mas não seguimos à risca todos os procedimentos e considerações do autor. Em parte porque a iconografia serial requer a formação de um *corpus* documental mais extenso e completo do que conseguimos trabalhar nesta dissertação (em especial com relação aos “outros” tipos de imagem que não os quadrinhos de aventura na selva); e em parte porque nossa intenção não é seguir estritamente uma metodologia, mas sim desenvolver

Iconografia Serial

Em seu texto, Baschet (2003) defende que o estudo iconográfico não deve fundamentar-se na análise de uma imagem isolada. Segundo o autor, a imagem deve ser entendida em sua relação com outras imagens: “Se é verdade que as imagens pensam, deve-se acrescentar que elas pensam entre si.”³⁶.

Adotando esse princípio, a iconografia serial, método proposto pelo autor, visa abordar a especificidade dos problemas visuais ao pensar a imagem simultaneamente em sua individualidade e em seu caráter coletivo. Abordando, a partir de uma análise qualitativa e quantitativa, a articulação entre a imagem singular, o conjunto de imagens a que se vincula e o contexto social em que esse conjunto é mobilizado. Para Baschet (2003), a possibilidade contemporânea de acessar e manipular estoques consideráveis de imagens tornou possíveis modificações quantitativas e qualitativas nas práticas de pesquisa historiográfica³⁷. Ao trabalhar nesta perspectiva, a iconografia serial adentra um debate que atravessa os campos das ciências sociais, articulando “o individual e o coletivo, o particular e o geral”³⁸.

Para os nossos propósitos, a adoção da metodologia proposta por Baschet (2003) como referência permite a investigação das redes de relações sociais envolvidas nos processos de visualização racial mediados pelas histórias em quadrinhos de aventura na selva e outros tipos de imagem publicadas em *O Tico-Tico* e *A Gazetinha*, possibilitando a investigação da atuação de diferentes indivíduos e grupos sociais na mobilização das imagens para a construção de um imaginário racial, e habilitando a reflexão sobre a articulação entre indivíduo e coletivo nessa construção.

O método da iconografia serial consiste na formação de um *corpus* iconográfico que leve em consideração “todas as obras pertinentes acessíveis”³⁹, e a organização deste *corpus* em diferentes séries constituídas de elementos relativamente homogêneos. Cada “imagem deve ser situada no cruzamento de múltiplas séries. Séries na obra, o ambiente dessa, séries temáticas, tradições formais”. E “cada série, complexa e não linear, é uma

um método de pesquisa coerente com nossa investigação, articulando os autores e ideias que consideramos adequados.

³⁶ BASCHET, 2003, p. 65.

³⁷ Ibidem, p. 59.

³⁸ Ibidem, p. 64.

³⁹ Ibidem, p. 66.

espécie de esfera de relações que é preciso estabelecer em torno de cada imagem singular”⁴⁰. O método tem por objeto:

as gamas de variações incluindo regularidades massivas e combinatória das variáveis, exploração dos campos de possibilidades figurativas. Fazendo aparecer séries de transformações, a análise serial pode ao mesmo tempo tratar produções massivas e restituir a cada obra sua singularidade.⁴¹

Formação do *corpus* iconográfico

De acordo com Baschet (2003), a primeira etapa da construção das séries exige a reunião “por todos os meios disponíveis de um *corpus* tão exaustivo quanto possível”⁴². A formação do nosso *corpus* iconográfico tem como base o problema colocado pela pesquisa, ou seja, foram selecionadas fontes que ajudam a compreender de que forma as histórias em quadrinhos de aventura na selva e outros tipos de imagem publicadas em *O Tico-Tico* e *A Gazetinha* entre 1930 e o começo dos anos 1940 eram mobilizadas como mediadoras de relações sociais no processo de concepção visual das raças humanas.

Para tanto, consultamos os números de *O Tico-Tico* e *A Gazetinha* presentes no acervo digital da Fundação Biblioteca Nacional (FBN). Estimamos que entre 1930 e 1944 foram publicados 644 números de *O Tico-Tico*, sendo 575 disponibilizados no acervo. Assim, entendemos que pudemos consultar cerca de 89% dos números publicados de *O Tico-Tico* no período. O acervo de *A Gazetinha* é ainda mais completo. Estimamos que entre 1930 e 1940 (ano em que se encerrou a segunda fase de publicação), foram publicados 673 números de *A Gazetinha*, sendo 667 disponibilizados no acervo digital da FBN. Foram consultados, portanto, cerca de 99% dos números publicados de *A Gazetinha* nesse período.

A partir dos números consultados, selecionamos fontes iconográficas de interesse e formamos diferentes séries iconográficas:

- 1) Série com histórias em quadrinhos de aventura na selva;
- 2) Microsérie com imagens de caráter educativo sobre raças humanas;
- 3) Microsérie com histórias em quadrinhos cômicas;

⁴⁰ BASCHET, 2003, p. 67.

⁴¹ Ibidem, p. 64.

⁴² Ibidem, p. 67.

- 4) Microssérie com produções visuais dos leitores (desenhos e fotografias de leitores fantasiados).

Série iconográfica: histórias em quadrinhos de aventura na selva

A primeira série, composta pelas histórias em quadrinhos de aventura na selva, constitui o principal tipo de fonte com que trabalhamos. A série foi formada com a maior quantidade de histórias possível. Para tanto foi feita uma inventariação dos quadrinhos de aventura na selva publicados em *O Tico-Tico* e *A Gazetinha* entre os anos 1930 e o começo da década de 1940 (Quadros 1 e 2).

O primeiro passo para a inventariação dos quadrinhos de aventura na selva consistiu no estabelecimento de critérios para sua classificação. Nossa definição de histórias em quadrinhos de aventura na selva toma por referência a definição da fórmula narrativa de aventura elaborada por John Cawelti (1977), em *Adventure, Mystery, and Romance: formula stories as art and popular culture*⁴³, e a discussão sobre os gêneros de histórias em quadrinhos realizada por Randy Duncan e Matthew Smith (2009), no livro *The Power of Comics: history, form and culture*⁴⁴.

Partindo de Cawelti (1977), podemos considerar as histórias em quadrinhos de aventura na selva como um tipo de história que segue a fórmula da narrativa de aventura baseada no cenário das selvas e nos tipos de personagem associados⁴⁵. As histórias que seguem a fórmula “aventura” têm como base uma estrutura narrativa centrada na figura do herói que, individualmente ou em grupo, supera perigos e obstáculos de diferentes naturezas para atingir um objetivo particular, normalmente de caráter moral⁴⁶.

Para Duncan e Smith (2009), gênero (*genre*) é um conceito que permite a classificação de tipos similares de histórias em quadrinhos. Os gêneros podem ser classificados a partir de convenções como cenário, tipos de personagem, padrões narrativos, temas e as técnicas empregadas pelo artista. De acordo com os autores, a estrutura dos gêneros não é excessivamente rígida, permitindo variação no emprego das

⁴³ CAWELTI, John G. **Adventure, Mystery, and Romance: formula stories as art and popular culture**. Chicago: The University of Chicago Press, 1977.

⁴⁴ DUNCAN, Randy; SMITH, Matthew. **The Power of Comics: history, form and culture**. New York: Continuum, 2009.

⁴⁵ Conforme o autor, a fórmula é uma estrutura de padrões narrativos compartilhada em um grande número de obras individuais (CAWELTI, 1977, p. 5).

⁴⁶ CAWELTI, op. cit., p. 39.

convenções. Para que seja considerada uma boa história, deve equilibrar a padronização com algum grau de originalidade⁴⁷.

Estabelecemos o cenário e os tipos de personagem como as convenções mais importantes para a classificação das histórias de aventura na selva em quadrinhos. Dessa forma, foram inventariadas histórias em quadrinhos em que o cenário das selvas é predominante, ocupando pelo menos metade das páginas/capítulos de cada título. E foram inventariados quadrinhos que apresentassem uma parcela significativa dos tipos de personagem relacionados à fórmula básica da aventura na selva, em especial os tipos de heróis, caracterizados como exploradores e *tarzanides*/reis das selvas, e os tipos selvagens, frequentemente cumprindo função de antagonistas.

Histórias em quadrinhos em que as convenções do cenário das selvas e dos tipos de personagens relacionados são presentes em uma escala menor constituem um *corpus* secundário, empregado para complementar a análise de formas de representação visual das raças nos quadrinhos de aventura do período. Podemos citar como exemplos as histórias em quadrinhos *Aventuras de Pernambuco*, *o Marujo* e *Ming Foo*, também chamada de *Negócios da China*.

Em *Aventuras de Pernambuco*, *o Marujo*, história de Oswaldo Storni publicada em *O Tico-Tico* entre 1937 e 1940, o protagonista viaja o mundo enfrentando diferentes tipos de obstáculos. *Pernambuco* luta contra contrabandistas chineses em Nova York, participa de uma guerra no continente asiático e, na parte final de sua aventura, enfrenta perigos da selva na Índia e no Brasil. Já em *Ming Foo*, de Brandon Walsh, publicada em *A Gazetinha* e em *O Tico-Tico*, a partir de 1935, as histórias são de aventura no mar, e o herói enfrenta obstáculos como tempestades, piratas e motins. Em alguns trechos da história os protagonistas descem de seus navios e aventuram-se em ilhas isoladas, habitadas por personagens caracterizados como selvagens não brancos. Estas duas histórias em quadrinhos (e outras similares) não foram classificadas como histórias de aventura na selva e não constam no inventário principal.

Ainda conforme os critérios estabelecidos, não foi considerada uma parcela significativa das histórias de *O Fantasma* para a formação do *corpus* principal. Em algumas aventuras, o *Fantasma* resolve mistérios em cenários urbanos em países como Estados Unidos, Inglaterra, França, Egito e Índia. Em outras histórias, como *Os Caçadores de Escravos*, publicada em 1939 em *A Gazetinha*, a aventura ocorre em grande

⁴⁷ DUNCAN; SMITH, op. cit., p. 196-201.

parte em cenário de natureza, mas não na selva. Na história em questão, o *Fantasma* aventura-se em um deserto da costa arábica para salvar sua companheira *Lita* (Diana, no original)⁴⁸ de ser escravizada pelos vilões árabes *Ali* e o *Grande Soliman*.

Quadro 1: Quadrinhos de Aventura na Selva (O Tico-Tico)

Histórias em Quadrinhos de Aventura na Selva - O Tico-Tico (1934-1942)						
	Título	Autores	Páginas	Periódico	Número	Data
1	O Explorador Denham e o Filho de King Kong	Glenn Cravath	1	O Tico-Tico	1507	22/08/1934
2	Em Busca de um Thezouro: um drama nas selvas amazônicas	A. Plessen e Cícero Valladares	15	O Tico-Tico	entre 1595 e 1609	29/04/36 a 05/08/36
3	Terras Extranhas	Oswaldo Storni	108	O Tico-Tico	entre 1623 e 1731	11/11/36 a 07/12/38
4	A Ilha Sagrada	Carlos Thiré	24	O Tico-Tico	entre 1642 e 1666	24/03/37 a 08/09/37
5	O Mysterio dos Diamantes Amarelos	Aloysio Fragoso	102	O Tico-Tico	entre 1652 e 1759	02/06/37 a 21/06/39
6	Uma Aventura nas Selvas	Oswaldo Storni	1	O Tico-Tico	1658	14/07/1937
7	O Campeão	Oswaldo Storni	1	O Tico-Tico	1661	04/08/1937
8	Uma Prisão Original	Oswaldo Storni	1	O Tico-Tico	1662	11/08/1937
9	Onde Nasceu Tarzan	Oswaldo Storni	1	O Tico-Tico	1668	22/09/1937
10	Tarzan e o Negrinho	Oswaldo Storni	1	O Tico-Tico	1668	22/09/1937
11	O Rei dos Leões	Oswaldo Storni	1	O Tico-Tico	1678	01/12/1937
12	Aventuras de um Jovem Brasileiro	Oswaldo Storni	20	O Tico-Tico	entre 1869 e 1879	ago/41 a jun/42

Fonte: Autoria própria.

⁴⁸ Na maior parte das histórias em quadrinhos de *O Fantasma* publicadas em *A Gazetinha* na década de 1930, a companheira do personagem recebe o nome de *Lita Punch*. Apenas em algumas histórias é referida como *Diana*, nome da personagem no original em inglês e pelo qual ficou conhecida posteriormente no Brasil.

Quadro 2: Quadrinhos de Aventura na Selva (A Gazetinha)

Histórias em Quadrinhos de Aventura na Selva - A Gazetinha (1934 a 1939)						
	Título	Autores	Páginas	Periódico	Número	Data
13	O Filho de King Kong	Glenn Cravath	1	A Gazetinha	60	01/11/1934
14	Ted, o Caçador de Feras	Frank Buck, Glen Cravath, Clarence Gray, Ed. Stevenson	219	A Gazetinha	entre 86 e 523	02/05/35 a 22/06/39
15	No reino das Feras	Não identificado	6	A Gazetinha	entre 91 e 96	06/06/35 a 11/06/35
16	Rin-Tin-Tin nas Selvas Africanas	Não identificado	11	A Gazetinha	entre 173 e 183	16/12/36 a 23/01/37
17	O Valle Perdido	Não identificado	75	A Gazetinha	entre 184 e 274	27/01/37 a 06/11/37
18	Fantasma 1 - Uma nova série de aventuras do Phantasma em	Lee Falk e Ray Moore	25	A Gazetinha	entre 243 e 257	25/08/37 a 28/09/37
19	Fantasma 2 - O Phantasma em O "Mau Campo"	Lee Falk e Ray Moore	25	A Gazetinha	entre 258 e 276	30/09/37 a 11/11/37
20	Léo, Jandyr e Ditão nas Selvas Africanas	Rubens N. Garcia	17	A Gazetinha	entre 300 e 328	08/01/38 a 17/03/38
21	A Conquista das Esmeraldas	Armando Brussolo e Messias de Mello	12	A Gazetinha	entre 418 e 486	15/10/38 a 25/03/39
22	Fantasma 3 - O Fantasma: Rei da Selvas	Lee Falk e Ray Moore	22	A Gazetinha	entre 433 e 469	19/11/38 a 11/02/39
23	Fernão Dias e as Esmeraldas	Armando Brussolo e Messias de Mello	4	A Gazetinha	entre 492 e 546	08/04/39 a 15/08/39
24	Tom Corrigan no Sertão Africano	Sigismundo Walpeteris	23	A Gazetinha	entre 518 e 565	10/06/39 a 28/09/39
25	Uma Aventura em Bornéu	Não identificado	4	A Gazetinha	530	08/07/1939
26	Zatara em Zulú, a Mina de Diamantes	Fred Guardineer	8	A Gazetinha	entre 542 e 546	05/08/39 a 15/08/39
27	Combatendo nas Selvas, com Steve Conrad	Creig Flessel	5	A Gazetinha	entre 1 e 4 (nova numeração)	09/03/40 a 30/03/40

Fonte: Autoria própria.

Outras séries

Os números de *O Tico-Tico* e *A Gazetinha* presentes no acervo digital da FBN também serviram de base para a formação de microsséries iconográficas, constituídas por: histórias em quadrinhos cômicas; imagens educativas sobre as raças humanas; e produções visuais dos leitores (desenhos e fotografias de leitores fantasiados). Como nosso *corpus* principal é constituído pelas histórias em quadrinhos de aventura na selva e uma vez que nosso tempo de pesquisa é limitado, não realizamos um inventário completo das fontes que compõem as outras séries. Estas foram selecionadas pelo potencial que oferecem de auxiliar a investigação.

Outras fontes (não organizadas em série)

Também mobilizamos fontes textuais para auxiliar na investigação do problema colocado. Neste ponto, destacam-se os relatos de leitores da época e textos educativos sobre as raças humanas publicadas nos periódicos. Além disso, em algumas ocasiões, empregamos como fonte conteúdos publicados em outros periódicos, como *O Suplemento Juvenil*, também presente no acervo digital da FBN.

Análise das séries e das fontes avulsas

A reflexão sobre a mobilização das diferentes fontes iconográficas (os quadrinhos de aventura na selva e os outros tipos de imagem) para entender o processo social de formação de um imaginário racial deu-se a partir de dois procedimentos principais: a análise das imagens no interior da série em que estão inseridas; e a análise das imagens a partir das relações que estabelecem com fontes de outras séries.

Conforme Baschet (2003), “a confrontação das imagens de uma mesma série é indispensável para a análise do significado de uma determinada imagem”, uma vez que esta “só tem sentido a partir da diferença ou ainda a partir da dialética das regularidades e diferenças”⁴⁹. No caso das histórias em quadrinhos de aventura na selva, por exemplo, o estudo no interior da série permitiu a verificação de padrões e exceções em diferentes convenções dos quadrinhos, como a estrutura narrativa, o estilo gráfico, o cenário, temas

⁴⁹ BASCHET, 2003, p. 65.

abordados e os tipos de personagem empregados. Uma parte das convenções foi analisada também em termos quantitativos, o que possibilitou uma observação mais segura dos padrões e dos casos que fugiam à regra.

A análise das relações entre as imagens que compõem a série das histórias em quadrinhos de aventura na selva permite, ainda, a reflexão sobre relações estabelecidas no contexto social dos quadrinistas. Ao observarmos características gerais das obras, pudemos inferir a agência dos artistas, refletir sobre a forma como se inserem na rede de relações a partir da produção de seus quadrinhos, na medida em que decidiram adotar determinados modelos, desenvolvê-los ao seu modo, rechaçá-los, etc.

O segundo tipo de procedimento, o cruzamento entre fontes de diferentes séries, também possibilitou a reflexão sobre o papel das imagens na mediação das relações sociais. Ao comparar a série dos quadrinhos de aventura na selva com a série constituída por produções visuais dos leitores, por exemplo, foi possível refletir sobre as relações estabelecidas entre artistas e leitores, sobre a agência de cada um dos grupos e sobre aspectos da dinâmica de recepção/produção de imagens racializadas.

Na reflexão sobre as relações entre os artistas, leitores e as imagens, empregamos como base, em grande medida, discussões acerca de características formais típicas das histórias em quadrinhos. Em termos bastante gerais e pouco precisos, é comum que as histórias em quadrinhos sejam narrativas compostas pela articulação de imagens, na maior parte das vezes separadas por quadros, também chamados de vinhetas. Nas estruturas narrativas mais tradicionais, como é o caso do nosso objeto de estudo, os quadros contêm momentos da história que está sendo contada, a qual avança à medida que o leitor passa de um quadro para o outro. Também é muito comum que a narrativa seja construída articulando-se imagens e textos, contidos em legendas e em balões.

É convencional, ainda, que as histórias em quadrinhos apresentem narrativas relativamente curtas, compostas por poucos quadros. Em *O Tico-Tico* e *A Gazetinha* era frequente que as histórias em quadrinhos cômicas apresentassem as narrativas mais curtas, encerrando-se em si mesmas, muitas vezes compostas em uma única página ou menos, em tiras ou tiras duplas, contendo uma quantidade reduzida de quadros. No caso das histórias de aventura, contudo, embora também existissem histórias de narrativa curta, a maior parte das histórias era longa, podendo se desenrolar por meses ou anos. Mesmo assim, as histórias eram publicadas periodicamente em capítulos curtos, na maior parte das vezes ocupando um espaço similar ao dos quadrinhos cômicos, em uma página ou menos.

Esses aspectos das histórias em quadrinhos – o caráter narrativo, a articulação das imagens e a concisão – são alguns dos fatores mais frequentemente mobilizados para explicação/definição das características típicas do desenho dos quadrinhos. Na pesquisa, Thierry Groensteen (2015) e Daniele Barbieri (2017) são dois autores particularmente importantes para que pensemos sobre a relação entre essas características dos quadrinhos e a configuração do imaginário racial enquanto processo social.

Em *O Sistema dos Quadrinhos* (2015), Thierry Groensteen define o desenho das histórias em quadrinhos como um “desenho narrativo”⁵⁰, cujas principais características seriam o antropocentrismo, a simplificação sinédouca, a tipificação, a expressividade e a convergência retórica. Conforme o autor, o caráter antropocêntrico do desenho das histórias em quadrinhos dá-se pela importância dos personagens e do protagonista em particular como agentes da ação. O quadro, considerado como unidade narrativa básica dos quadrinhos, parece ser projetado para servir de espaço de ação do personagem. Por simplificação sinédouca, Groensteen refere-se à forma como o desenho narrativo elimina frequentemente “o que não é necessário para a inteligibilidade da situação representada”⁵¹. Conforme argumenta, a sequencialidade da história em quadrinhos obriga o desenhista a fazer redundâncias recorrentemente e, por este motivo, a tendência é que se privilegiem elementos de caráter informativo instantâneo. Essa simplificação levaria à tipificação dos personagens, ou seja, a estilização em poucos traços pertinentes que garantem sua caracterização e identificação imediata⁵². Para Groensteen, o risco é que se passe do tipo para o estereótipo, em que tudo é “expresso visualmente por ‘signos externos’ [...] decodificáveis de maneira simples e imediata”⁵³. Por expressividade do desenho narrativo, o autor refere-se à importância de que cada imagem seja o mais eloquente possível, integrando a continuidade da ação e facilitando a compreensão da situação narrada por parte do leitor. Existe um esforço, por exemplo, para que o gestual do corpo e as expressões fisionômicas dos personagens sejam os mais expressivos possíveis. Finalmente, segundo Groensteen, a convergência retórica é o modo como, na história em quadrinhos, diferentes parâmetros da imagem, como os diversos elementos apontados acima, além da moldura, da dinâmica da composição e da colorização, por

⁵⁰ GROENSTEEN, Thierry. **O Sistema dos Quadrinhos**. Nova Iguaçu: Marsupial Editora, 2015, p. 167.

⁵¹ GROENSTEEN, 2015, p. 168.

⁵² *Ibidem*, p. 168.

⁵³ *Ibidem*, p. 168.

exemplo, reforçam-se mutuamente para produção de um efeito singular, compondo o quadrinho como um todo.

Danieli Barbieri, em seu livro *As Linguagens dos Quadrinhos* (2017)⁵⁴, publicado alguns anos antes da obra de Groensteen, apresenta concepções similares sobre o desenho das histórias em quadrinhos, enfocando a concisão e o caráter narrativo deste⁵⁵. Conforme Barbieri (2017), a concisão típica dos desenhos dos quadrinhos deve-se, em grande medida, à forma como a narrativa é normalmente construída. A concisão de informações das imagens facilita o trabalho do leitor, que pode passar rapidamente de um quadro para outro. Além disso, o sentido constrói-se na articulação das imagens, de modo que não é necessário dispor muitas informações em um único quadro. É na transição dos quadros que a leitura se completa⁵⁶.

Barbieri (2017) define, ainda, o desenho como uma técnica de produção imagética em que o artista precisa “*fazer uma seleção das características do objeto que quer representar*”⁵⁷. O artista pode representar um mesmo objeto de diferentes formas, dependendo dos aspectos destacados. Para o autor, o desenho é, portanto, “o resultado de uma seleção das características consideradas importantes em detrimento de outras”, de modo que saber “desenhar não é somente saber criar imagens que se *assemelham* a esse objeto; também – e sobretudo – *é saber criar imagens que destaquem os aspectos do objeto que são importantes para o discurso que se quer fazer*”⁵⁸. Como o objetivo principal do desenho das histórias em quadrinhos é contar uma história, é comum que os aspectos destacados sejam voltados para a construção da narrativa. Embora nesse momento o texto Barbieri tenha como foco os personagens, este aspecto do desenho dos quadrinhos vale para o conjunto da obra, abarcando também, por exemplo, a composição do cenário e das cenas.

Para o autor, o emprego da caricatura na representação dos personagens é um dos recursos que permitem o desenho dos quadrinhos atingir sua maior eficácia. Barbieri (2017) define a caricatura como um exagero expressivo, em que se destacam exageradamente determinados atributos dos personagens, em detrimento de outros, deformando-os. A eficácia deste procedimento depende da seleção qualitativa dos

⁵⁴ BARBIERI, Daniele. **As Linguagens dos Quadrinhos**. São Paulo: Peirópolis, 2017.

⁵⁵ O livro *As Linguagens dos Quadrinhos*, de Barbieri (2017) foi publicado originalmente em 1991 e o livro *O Sistema dos Quadrinhos*, de Groensteen (2015), em 1999 pela primeira vez.

⁵⁶ BARBIERI, op. cit., p. 28.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 30. Grifos do autor.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 31. Grifos do autor.

elementos a serem destacados, de modo que as características caricaturizadas são extraídas de “um conjunto limitado, e já conhecido pelo leitor, de modos alternativos de representar essas características”⁵⁹.

Em nossa interpretação, o funcionamento do desenho dos quadrinhos depende da forma como este se insere em uma determinada cultura visual, nos imaginários compartilhados na sociedade em questão. Recursos como a simplificação sinedóquica, a tipificação, o emprego de estereótipos, o destaque a elementos em detrimento de outros e a caricaturização, dependem do compartilhamento de referências visuais entre os artistas e leitores. Por este motivo, são elementos importantes a serem observados nas imagens, no cruzamento das séries e microsséries, na reflexão sobre as múltiplas relações estabelecidas por artistas e leitores na construção e hierarquização visual das raças humanas. Nessa linha de pensamento, mobilizamos, para além de Groensteen (2015) e Barbieri (2017), outros autores que discutem temas referentes às características formais dos quadrinhos, como Gasca e Gubern (1991); Oliveira (2001), Ramos (2011) e Santos (2015)⁶⁰.

Para além da análise das relações estabelecidas a partir do compartilhamento de estratégias típicas das histórias em quadrinhos, também procuramos situar as conexões entre os quadrinhos, imagens educativas e produções visuais dos leitores, com outras dimensões da sociedade e dos imaginários em que os artistas e leitores se inseriam. No esforço de evitar que o estudo sobre imaginário racial se descole da realidade econômica e social a que se vincula, procuramos, por exemplo, situar as relações entre as imagens analisadas e o mercado de quadrinhos nos anos 1930 e 1940. Para tanto, mobilizamos autores como Almeida (2015), Dávila (2006), Gonçalo Júnior (2011), Hansen (2008), Martins (2001), Santos (2012; 2015), Santos e Vergueiro (2016) e Vergueiro (2005; 2011; 2017)⁶¹.

⁵⁹ BARBIERI, 2017, p. 67.

⁶⁰ Alguns autores são mobilizados com maior frequência, outros apenas para abodar de assuntos pontuais. O trabalho de Oliveira (2001) foi fundamental para a reflexão sobre as dinâmicas de gênero presentes nas histórias em quadrinhos de aventura na selva, particularmente na discussão das relações entre as representações dos heróis, mocinhas e vilãs. A análise de Ramos (2011) sobre as tiras cômicas serviu de base para nossa reflexão sobre a relação entre representação racial e quadrinhos cômicos. Além disso, algumas das considerações de Gasca e Gubern (1991) e Santos (2015) nos ajudaram a pensar diferentes aspectos formais dos quadrinhos de aventura na selva, como a representação dos tipos de personagem e os estilos gráficos empregados.

⁶¹ O trabalho de Almeida (2015) foi de grande ajuda na reflexão sobre a relação entre os quadrinhos de aventura na selva e o mercado de romances de ficção popular. Os dados levantados por Dávila (2006) sobre escolaridade e alfabetização no Brasil nas primeiras décadas do século XX foram de grande importância para a discussão sobre diferenças de raça, classe, gênero e região e o alcance do mercado editorial. As análises de Gonçalo Júnior (2011), Hansen (2008), Santos (2012; 2015) e Vergueiro (2005;

Para refletir sobre as relações entre as imagens publicadas em *O Tico-Tico* e *A Gazetinha* e os processos relacionados às expansões colonialistas e imperialistas e as dinâmicas das estruturas raciais no Brasil mobilizamos um grupo selecionado de autores, como Almeida (2019), Bethencourt (2018), Carvalho e Lima (2012), Chicangana-Bayona (2017), Cunha (1992), Fausto (2013), Ferro (2005), Gomes (2013), Guimarães (2009), Hall (2016), Hasenbalg (1979), Hobsbawm (2010a; 2010b), Hofbauer (2006), Holanda (2000), Lima (1992), Lotierzo (2013), Marins (2007, 2020), McClintock (2010), Moura (1990), Munanga (2019), Perrone-Moisés (1992), Prado e Pellegrino (2014), Ribeiro (2009), Said (2011), Schwarcz (2012), Skidmore (2012), Souza (1993; 2009) e Strömberg (2012). Dada a extensão e complexidade dos temas, buscamos amparo historiográfico na medida das questões suscitadas ao longo da análise da estrutura e funcionamento do imaginário alimentado pela iconografia dos quadrinhos em foco.

Os capítulos

A dissertação se desenvolve em quatro capítulos. No primeiro capítulo, “*O Tico-Tico, A Gazetinha* e o mercado de quadrinhos de aventura na selva”, tratamos o mercado de quadrinhos no Brasil nos anos 1930 e começo da década de 1940. Interessou-nos particularmente a inserção dos quadrinhos estadunidenses de aventura no mercado editorial e sua relação com o lançamento de novos periódicos, como *O Suplemento Juvenil*, *O Globo Juvenil* e *Gibi*, assim como a adaptação de *O Tico-Tico* e *A Gazetinha* ao novo cenário. Procuramos refletir sobre as relações sociais que atravessam esses processos, na dinâmica entre editores, artistas, pais e leitores.

Os segundo e terceiro capítulos, “A fórmula de aventura em um mundo colonial e racista: de temas e cenários” e “A fórmula de aventura em um mundo colonial e racista: dos tipos de personagens”, têm como base a análise da série “Histórias em quadrinhos de aventura na selva”, refletindo sobre o modo como a fórmula de aventura e as diferentes convenções do gênero foram mobilizadas por artistas e integraram o imaginário racial no Brasil nos anos 1930 e 1940. Nos capítulos, procuramos discutir as formas como os quadrinhos de aventura na selva e os artistas associados se conectam aos longos processos

2011; 2017) serviram de base para a discussão sobre diferentes aspectos da participação dos quadrinhos no mercado editorial das primeiras décadas do século XX, como o processo de segmentação dos públicos infantil e juvenil e a competição entre os modelos de publicação europeus e estadunidense.

de conquista, colonização e estabelecimento de hierarquias raciais desenvolvidas com as expansões europeias nos períodos moderno e contemporâneo.

No quarto e último capítulo, “Apontamentos sobre circuitos de visualização racial”, o foco reside na análise das microsséries “raças humanas em páginas e quadros educativos”, “raças humanas em quadrinhos cômicos” e “raças humanas em desenhos e outras produções visuais dos leitores”, que, em seu cruzamento com os quadrinhos de aventura na selva, permitem o desenvolvimento da reflexão sobre a composição do campo de possibilidades de visualização racial dos artistas e leitores. Com as séries, visamos abordar diferentes aspectos do imaginário racial, como a classificação e hierarquização “científica” das raças humanas por meio de tipos raciais, assim como o uso de estereótipos e convenções humorísticas dos quadrinhos no estabelecimento das hierarquias em questão. No capítulo, procuramos, ainda, pensar sobre a forma como os leitores se inseriam nos processos de visualização racial, com atenção à dinâmica da recepção e produção das noções de raças humanas no âmbito da visualidade. Entre os assuntos abordados, damos especial atenção à maneira pela qual diferentes práticas sociais, à primeira vista “inocentes”, como a leitura, o desenho e o uso de fantasias e brincadeiras de “encenação” integravam os leitores aos extensos processos sociais discutidos na pesquisa, ressignificando e reforçando as noções e hierarquias raciais.

CAPÍTULO 1

O Tico-Tico, A Gazetinha e o mercado de quadrinhos de aventura no Brasil

A década de 1930 foi um período de grandes transformações no mercado de histórias em quadrinhos no Brasil, relacionadas com o aumento expressivo do número de periódicos em circulação e a popularização dos quadrinhos seriados de aventura, protagonizados por diferentes tipos de heróis, como detetives, *cowboys*, viajantes do espaço e os heróis das selvas. Essas mudanças se devem, em grande medida, ao sucesso comercial de *O Suplemento Juvenil*, lançado em 1934. *O Suplemento Juvenil* tornou-se muito popular entre leitores brasileiros por trazer ao mercado quadrinhos de aventura que faziam sucesso nos Estados Unidos, como *Tarzan* e *Flash Gordon*. Depois de seu lançamento, surgiram novos periódicos com histórias em quadrinhos de aventura do modelo estadunidense como conteúdo de maior destaque. Periódicos como *O Globo Juvenil* e *Gibi*, para citar apenas alguns dos mais populares. Além disso, *O Tico-Tico* e *A Gazetinha*, periódicos que já existiam, também começaram a publicar quadrinhos de aventura, a fim de se adaptarem às mudanças do mercado.

Neste capítulo, apresentamos uma breve reflexão sobre essas mudanças no mercado editorial, com o fim de discutir dois pontos em particular: a forma como estes processos são atravessados por diferentes relações sociais, estabelecidas entre os editores, os artistas e o público; e a forma como *O Tico-Tico* e *A Gazetinha* (e os quadrinhos neles publicados) atuaram como intermediários nessas relações sociais.

Sobre *O Tico-Tico*

A revista *O Tico-Tico*, pertencente à *Sociedade Anônima O Malho*, foi lançada no Rio de Janeiro em 1905, com o subtítulo *O Jornal das Crianças*, tornando-se uma das primeiras publicações brasileiras voltadas especificamente para o público infantil⁶². Conforme a historiadora Patrícia Hansen (2008), *O Tico-Tico* foi criado num período em que a atividade editorial brasileira começava a ganhar um caráter mais empresarial,

⁶² SANTOS, Roberto Elísio dos. Produção editorial de quadrinhos no Brasil: do surgimento ao Gibi. In: SANTOS, Roberto Elísio dos; VERGUEIRO, Waldomiro; RAMOS, Paulo; CHINEN, Nobuyoshi. **Gibi: A revista sinônimo de quadrinhos**. São Paulo: Via Lettera, 2012, p. 15.

“definindo e segmentando o público para o qual as publicações eram voltadas”⁶³. Nesse contexto, o lançamento da revista pela *Sociedade Anônima O Malho* pode ser interpretado como um meio de a empresa expandir sua atuação nos novos segmentos que surgiam no mercado. A estratégia foi eficaz e *O Tico-Tico* estabeleceu-se como principal publicação infantil até meados dos anos 1930, quando passou a sofrer maior concorrência.

De seu lançamento ao começo dos anos 1940, *O Tico-Tico* era um semanário, publicado todas as quartas-feiras. A revista podia ser adquirida em números avulsos e por assinatura. As assinaturas podiam ser realizadas tanto no Brasil como no exterior, tornando possível ao periódico atingir um público amplo. Em termos de formato editorial, era publicada com medidas comuns às revistas da época (com aproximadamente 23cm x 32cm). Nos primeiros anos de publicação, cada número vinha com cerca de 16 páginas. Com o passar do tempo, esse número aumentou, e nos anos 1930 alcançava cerca de 30 a 36 páginas⁶⁴. A partir de 1941, devido às mudanças no mercado editorial, *O Tico-Tico* passou a ser publicado mensalmente, com uma quantidade consideravelmente maior de páginas.

De acordo com Waldomiro Vergueiro (2005), no início do século XX, uma revista voltada para o público infantil não poderia fazer sucesso sem que seu conteúdo agradasse também a pais e professores⁶⁵. Por este motivo, desde os primeiros anos de publicação, *O Tico-Tico* estabeleceu dois públicos alvos principais: as crianças, leitoras e destinatárias finais; e os adultos, mediadores das leituras. Os adultos eram na maior parte das vezes os pais, mas também podiam ser outros familiares, professores, padres e autoridades adultas de modo geral.

A política editorial pode ser percebida de muitas formas. Em primeiro lugar, pelo formato de publicação e disposição gráfica adotados na revista, que segundo Roberto Elísio dos Santos (2015), foram baseados no modelo editorial de publicações infantis europeias como a revista inglesa *The Boy's Own Paper* e a francesa *La Semaine de*

⁶³ HANSEN, Patrícia Santos. “A arte de formar brasileiros”: um programa de educação cívica nas páginas de *O Tico-Tico*. In: MAGALDI, Ana Maria Bandeira de Mello; XAVIER, Libânia Nacif. **Impressos e História da Educação: usos e destinos**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008, p.45.

⁶⁴ É difícil verificar precisamente, pois os números do acervo digital muitas vezes têm páginas faltando, ou foram digitalizados com páginas de outros números (que provavelmente se soltaram e foram anexadas ao número incorreto).

⁶⁵ VERGUEIRO, Waldomiro. As dimensões educativa e moral de *O Tico-Tico*. In: SANTOS, Roberto Elísio dos; VERGUEIRO, Waldomiro (org.). **O Tico-Tico: 100 anos. Centenário da primeira revista de quadrinhos no Brasil**. São Paulo: Opera Graphica Editora, 2005, p.114.

*Suzette*⁶⁶. Com isso, a revista apresentava-se ao público como uma publicação moderna, alinhada às tendências europeias.

Desde seu primeiro ano de publicação, *O Tico-Tico* procurou entreter e educar os leitores infantis, por meio de um conteúdo diversificado, com histórias em quadrinhos, contos, jogos, atividades e concursos, para além das seções direcionadas à instrução dos leitores. Com relação a essas últimas, foram estabelecidas diferentes seções voltadas aos ensinamentos escolares, morais, cívicos e patrióticos ao longo da trajetória da revista. Em 1905, por exemplo, foi publicada a seção *A Arte de Formar Brasileiros*⁶⁷. Nos anos seguintes outras seções de finalidade educativa foram criadas, como *Lições de Vôvô*, *Correspondência do Dr. Sabetudo* e *Gaiola d'O Tico-Tico*⁶⁸. As seções educativas fixas eram complementadas por conteúdos avulsos, como histórias em quadrinhos educativas, que ensinavam sobre assuntos diversos, desde episódios da história do Brasil a explicações bíblicas sobre a origem das raças humanas (Figuras 142, 145, 146).

Quanto ao entretenimento, as histórias em quadrinhos cômicas, com seus personagens cartunescos e caricaturais, eram o conteúdo de maior destaque. Um desses personagens – *Chiquinho* – um menino loiro de família abastada, levado e bem-humorado, que se metia em diversas desventuras, chegou a tornar-se uma espécie de símbolo da revista, aparecendo constantemente em ilustrações das capas, jogos, brinquedos de montar e propagandas, para além do espaço reservado na contracapa, onde suas histórias eram normalmente publicadas. O personagem era originalmente um decalque do estadunidense *Buster Brown*, de R. F. Outcalt, mas passou a ser desenhado por vários artistas brasileiros, como Luís Loureiro, Augusto Rocha, Alfredo Storni e seu filho Oswaldo Storni, Paulo Affonso e Miguel Hochman⁶⁹.

Assim como *Chiquinho*, inúmeros personagens de quadrinhos cômicos ganharam destaque na revista e a simpatia do público, como o casal *Zé Macaco e Faustina*, de Alfredo Storni, os personagens *Carrapicho*, *Jujuba* e *Lamparina*, de J. Carlos, assim como os trios *Barão de Rapapé*, *Kaximbown* e *Pipoca*, de Max Yantok e, também, *Reco-Reco*, *Bolão* e *Azeitona*, de Luiz Sá, somente para citar alguns dos personagens brasileiros mais famosos. Entre os títulos estrangeiros, merecem ser mencionadas histórias como *Mutt and Jeff*, de Bud Fisher, *Krazy Kat*, de George Herriman, *Gato Félix*, de Otto

⁶⁶ SANTOS, 2012, p. 16.

⁶⁷ HANSEN, 2008, p. 45.

⁶⁸ VERGUEIRO, 2005, p. 114.

⁶⁹ VERGUEIRO, Waldomiro. **Panorama das Histórias em Quadrinhos no Brasil**. São Paulo: Peirópolis, 2017, p. 28.

Mesmer e Pat Sullivan e *Mickey Mouse (O ratinho curioso)*, de Walt Disney e Ub Iwerks⁷⁰.

Embora os quadrinhos cômicos tivessem como principal característica o entretenimento, era comum manterem sintonia com a proposta editorial de instrução dos leitores, de modo que muitas histórias terminavam com um ensinamento moral. Antonio Luiz Cagnin (2005), traz o exemplo das histórias de *Chiquinho*, que nas mãos de Loureiro, misturavam elementos cômicos com elementos moralistas e patrióticos, frequentemente terminando com *Chiquinho* levando uma “surra de escova” por mau comportamento⁷¹.

Para além da revista semanal, *O Tico-Tico* também fornecia outros produtos para o mercado de entretenimento infantil. Desde o primeiro ano de publicação, o periódico mantinha um almanaque de fim de ano, com capa dura e uma grande quantidade de páginas. *O Tico-Tico* também publicou livros que seguiam a linha editorial de entretenimento e educação dos leitores, como os livros da *Biblioteca Infantil*, coleção composta por títulos baseados em personagens de quadrinhos, como *Chiquinho d’O Tico-Tico*, escrito por Carlos Manhães e ilustrado por Alfredo Storni, ou então *Pandareco*, *Viralata e Prachoque*, de Max Yantok, assim como títulos com finalidade educativa, como *Papae*, escrito por Joracy Camargo e ilustrado por Monteiro Filho, descrito como livro “de cultura necessária à infância”, ou *Vôvô d’O Tico-Tico*, escrito por Manhães e ilustrado por Cícero Valladares, descrito como “valiosa collecção de lições de cousas”⁷².

Publicações como os almanaques e os livros representavam uma expansão importante da atuação de *O Tico-Tico* no mercado. Os dois tipos de publicação eram apresentados como opções de presentes de natal, e com livros como os da *Biblioteca Infantil*, *O Tico-Tico* expandia sua esfera de ação para além do mercado de periódicos, sendo vendido também em livrarias.

O Tico-Tico: entre o público-alvo e o público leitor

O perfil do público-alvo e a imagem que o periódico quer passar, de educativo, divertido e de bom gosto, podem ser observados em representações de leitores publicadas na revista ao longo de suas primeiras décadas de existência. A história em quadrinhos

⁷⁰ SANTOS, 2012, p.17.

⁷¹ CAGNIN, Antonio Luiz. Chiquinho, Buster Brown, a mais brasileira das personagens americanas. In: VERGUEIRO, Waldomiro; SANTOS, Roberto Elísio dos (org.). **O Tico-Tico: 100 anos. Centenário da Primeira Revista de Quadrinhos no Brasil**. São Paulo: Opera Graphica Editora, 2005, p. 30.

⁷² *O Tico-Tico*, n. 1.472, 20/12/1933. Acervo digital FBN.

*Manda Quem Póde*⁷³ (Figura 1), de João Batista Ramos Lobão, publicada na capa do primeiro número de *O Tico-Tico*, em 11 de outubro de 1905, é particularmente reveladora nesse sentido.



Figura 1: *Manda Quem Póde*, de Lobão, *O Tico-Tico*, n. 1, 11/10/1905. Edição fac-símile.

O quadrinho começa com um grupo de crianças demandando ao personagem-símbolo de *O Malho* um jornal exclusivo para o público infantil, como se observa na legenda dos primeiros dois quadros:

⁷³ Edição fac-símile de *O Tico-Tico*, número 1, publicado originalmente em 11/10/1905. Encartado em SANTOS, Roberto Elísio dos; VERGUEIRO, Waldomiro (org.). *O Tico-Tico: centenário da primeira revista em quadrinhos do Brasil*. Vinhedo, SP: Opera Graphica Editora, 2005.

O MALHO: - Mas isso é grave? É revolução? que é que vocês querem, afinal de contas, ó pequenas esperanças da Pátria?

- Queremos um jornal exclusivamente para nós. Você, seu 'Malho', é muito bem feito, é muito divertido, mas... não nos basta!

O MALHO: -Eu acho que vocês todos tem razão. Na verdade chega a ser uma injustiça que no Brasil todas as classes tenham o seu jornal e só vocês o não tenham. Pois bem! Futuros salvadores da Pátria e mães de famílias futuras, d'aqui em diante às quartas-feiras, exigi de vossos paes o 'Tico-tico'!

Nos dois quadros centrais vemos um pai de família chegando em casa e sendo recebido pelos filhos, pela esposa e pela sogra, todos ansiosos para ler *O Tico-Tico*. Quando percebem que o pai trouxe biscoitos ao invés da revista, todos se revoltam: a menina chora, o menino joga os biscoitos no chão e os pisoteia, e a esposa e a sogra discutem com o homem.

A solução é apresentada nos últimos dois quadros, com o pai de família comprando exemplares de *O Tico-Tico* na rua e trazendo pra casa revistas não só para as crianças, mas para os adultos também:

- E olhem que não tive remédio senão vir mesmo comprar este tal 'Tico-tico'! Para que é que 'O Malho' foi inventar mais esta? Só se vêem pequenos por todos os cantos a lerem o 'Tico-tico'... Vá, passe-me 3 números, a sogra também ha de querer, que os velhos viram crianças..

- Mas então os senhores estão nas suas sete quintas? E até a sogra? Eu não dizia! Sabes que mais, minha cara mulher? Nós dois não podemos ficar roubados! Vou comprar mais dois 'Tico-ticos' um p'ra mim, outro p'ra você. Vira tudo criança, daqui em diante! Vira tudo criança!

Podemos entender *Manda Quem Póde* como evidência das diferentes relações sociais entre os editores, o artista e os leitores. Com o quadrinho, os editores e o artista mandam o recado de que *O Tico-Tico* é uma revista voltada para as crianças, mas que também pode ser uma fonte de entretenimento para os adultos. Os editores sugerem, ainda, os tipos de relações/vínculos que os leitores podem estabelecer mediados pela revista: o pai pode cumprir com sua função de provedor ao mesmo tempo que fortalece diferentes laços familiares. No estabelecimento dessas relações, é significativa a escolha em fazer este anúncio no formato de uma história em quadrinhos cômica. Desta forma, os editores e o artista simultaneamente cumprem com os objetivos de propaganda e demonstram o tipo de conteúdo de entretenimento que os leitores podem esperar. Também é significativa a escolha de iniciar o quadrinho com o personagem símbolo de *O Malho*. Com isso, estabelecem um vínculo com os adultos leitores da revista, e apresentam *O Tico-Tico* como sua versão infantil.

Para além dessas questões, *Manda Quem Póde* também fornece, talvez involuntariamente, uma informação importante sobre o público pretendido pela revista. Todos os leitores representados – as crianças, o pai, a mãe, a sogra – são brancos. O único personagem negro é o menino que vende o jornal nas ruas. Dessa forma, estabelece-se um direcionamento racial, com os brancos, e as crianças brancas em especial, apresentados como público-alvo. Estabelece-se, também, uma hierarquia racial, na medida em que o lugar dos brancos é o ambiente familiar, marcado pela leitura, diversão e aprendizado, ao passo que o lugar da criança negra é a rua, marcado pelo trabalho.

O mesmo tipo de recado continuou a ser transmitido pelos editores e artistas ao longo das primeiras décadas de publicação de *O Tico-Tico*. O perfil do público-alvo e a imagem que o periódico quer passar, de educativo, divertido e de bom gosto, também podem ser observados na ilustração da capa do número 1451, publicada em 26 de julho de 1933 (Figura 2). A ilustração, intitulada *Trabalho de quarta-feira*, traz um pai de família sentado confortavelmente em um sofá, cercado de seus filhos e esposa, todos lendo *O Tico-Tico*. Novamente, os editores e o artista sugerem ao leitor o tipo de relação que se pode formar através da revista, com o pai em papel de protagonista familiar, atuando como provedor e mediador da leitura dos filhos. Além do mais, os personagens são desenhados em uma sala sofisticada, e leem com interesse, mas em uma postura contida e de elegância. Todo o conjunto apresenta o público como uma família branca de elite e *O Tico-Tico* como uma leitura que edifica e entretém simultaneamente. Esse sentido da imagem é complementado com a legenda “A leitura d’“O Tico-Tico” para enlevo dos filhinhos”.

Em nosso entendimento, os exemplos podem ser considerados evidências do modo como os editores apresentavam *O Tico-Tico* aos leitores: uma revista adequada a um público familiar, branco e bem de vida. Também é evidência de que os editores miravam este perfil como público-alvo.

Com relação ao público que de fato lia *O Tico-Tico*, imaginamos que as imagens não estivessem totalmente descompassadas com a realidade dos leitores do periódico. Embora seja razoável supor que *O Tico-Tico* também tivesse leitores não brancos e de classe baixa, dados como os índices de alfabetização no período e depoimentos de leitores indicam que o público majoritário era provavelmente branco e de classe média ou alta.



Figura 2: *Trabalho de quarta-feira*, *O Tico-Tico*, n. 1.451, 23/07/1933. Acervo digital FBN.

Jerry Dávila, em *Diploma de Brancura: política social e racial no Brasil – 1917-1945* (2006)⁷⁴, apresenta dados relativos ao acesso à escola e à alfabetização no período de nosso interesse. Baseando-se no levantamento “População geral e em idade escolar, em 1935”, do Arquivo Gustavo Capanema, o autor apresenta um cenário de disparidade radical de acesso à escola em meados dos anos 1930⁷⁵. Conforme a pesquisa, em 1935, apenas 35,5% das crianças entre 7 e 12 anos frequentavam a escola no Brasil.

Essa disparidade variava muito entre os estados. No Distrito Federal, cerca de 64,8% das crianças dessa idade frequentavam as escolas. Em São Paulo, a porcentagem

⁷⁴ DÁVILA, Jerry. *Diploma de Brancura: política social e racial no Brasil – 1917-1945*. São Paulo: Editora Unesp, 2006.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 119.

caía para 53,5%, no Rio de Janeiro, para 38,4%, e em Minas Gerais, para 32,8%. Conforme o levantamento, os estados do Norte e do Nordeste se encontravam em uma situação de desigualdade ainda maior, com exceção do Amazonas, que apresentava 48,2% de frequência escolar em crianças desta idade. O Pará e o Rio Grande do Norte apresentavam 28,4% e 27,2% de frequência escolar, respectivamente. Já os estados da Bahia e do Maranhão apresentavam apenas 15% e 14% de crianças entre 7 e 12 anos nas escolas.

Aliando-se aos dados do levantamento “Alfabetização em relação à cor, nos estados”, também do Arquivo Gustavo Capanema, é possível observar que essas disparidades entre os estados eram acompanhadas de diferenças de alfabetização por cor e por gênero. Conforme o levantamento, em 1940 no Distrito Federal, 86% dos homens brancos e 81% das mulheres brancas eram alfabetizados. Ainda no Distrito Federal, cerca de 76% e 64% dos homens e mulheres pardos e 59% e 44% dos homens e mulheres negros tinham alfabetização. Já na Bahia, apenas cerca de 42% e 34% dos homens e mulheres brancos eram alfabetizados, contra 24% e 16% dos homens e mulheres pardos e a porcentagem ínfima de 16% e 11% dos homens e mulheres negros⁷⁶.

Por fim, Dávila (2006) também aponta a diferença entre os mundos urbano e rural como outro fator de grande impacto no acesso à alfabetização no Brasil nos anos 1930 e 1940. Segundo o relatório anual do Ministério da Educação e da Saúde de 1939, por exemplo, as capitais dos estados possuíam 14% da população, mas cerca de 37% dos professores e 27% dos alunos. Além disso, os estudantes das capitais representavam 37% dos alunos a completar os estudos elementares, e 63% dos que iniciavam a educação secundária⁷⁷.

É necessário cautela com dados estatísticos sobre alfabetização. Para Ana Luiza Martins (2001), por exemplo, o cuidado é importante devido à existência de uma diferença significativa entre ser alfabetizado e praticar efetivamente a leitura⁷⁸. Ainda assim, os dados apresentados por Dávila (2006) podem ser tomados como indícios das diferenças sociais de acesso à educação e à leitura no período em foco. Para além dessas informações, sabemos que *O Tico-Tico* circulava e era bem aceito pelas classes altas nas

⁷⁶ DÁVILA, 2006, p. 123.

⁷⁷ Ibidem, p. 118.

⁷⁸ MARTINS, Ana Luiza. **Revistas em Revista: imprensa e práticas culturais em tempos de república**, São Paulo (1890-1922). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp: Imprensa Oficial do Estado, 2001, p. 198.

primeiras décadas do século XX. Como aponta Martins (2001), “Rui Barbosa não se furtou a afirmar em público a origem de determinada citação: ‘Isto eu li no *Tico-Tico*’”⁷⁹.

Testemunhos de leitores do período podem, também, contribuir para a compreensão de como a circulação do periódico era relativamente restrita a grupos sociais privilegiados, conforme podemos observar pelo depoimento da escritora Maria Helena Cardoso sobre sua relação com *O Tico-Tico* durante a infância:

Naquele tempo, quem possuía uma assinatura d’*O Tico-Tico*, único jornal infantil com penetração pelo Interior, era um ser privilegiado aos meus olhos. Ficava imaginando como pedir emprestado, como seduzir o felizardo, dono de tesouro assim inestimável.

Gustavo, menino feioso, amarelo, raquítico, de orelhas acabanadas e voz fanhosa, se tornou para mim numa criança bonita e simpática, apenas porque possuía uma assinatura d’*O Tico-Tico*, recebendo no fim do ano um almanaque grande cheio de estórias cada qual mais linda. Como seria feliz se pudesse ler aquele jornalzinho com calma, folheando as páginas vagarosamente, contemplando bem todos aqueles bichos coloridos personagens meus queridos, como Zé Macaco, Faustina, Chiquinho, Cachimbom na Pandegolândia, tudo aquilo que eu via às pressas, com quatro ou cinco cabeças curiosas por cima do meu ombro e receosa de que o dono, ciumento do seu tesouro, me interrompesse no meio do prazer, arrancando-me o jornalzinho das mãos, como ameaçava fazer a todo momento⁸⁰.

O depoimento permite, ainda, um vislumbre dos tipos de relações estabelecidas entre leitores que eram intermediadas pela revista. É um exemplo de relações de amizade, com as crianças lendo juntas, emprestando a revista uma à outra. Mas também é um exemplo de diferenciação social, em que o dono da revista é colocado em certo lugar de privilégio.

Sobre *A Gazetinha*

A Gazetinha começou a ser publicada em 1928 como seção do jornal paulistano *A Gazeta*, editado na época por Cásper Libero. A partir de 1929, tornou-se suplemento do jornal, com o título de *A Gazeta Edição Infantil*. Como suplemento, o periódico teve três fases de publicação: a primeira de setembro de 1929 a outubro de 1930; a segunda, de setembro de 1933 a março de 1940; e a terceira de março de 1948 a junho de 1950⁸¹.

⁷⁹ MARTINS, 2001, p. 410.

⁸⁰ LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. **A Formação da Leitura no Brasil**. São Paulo: Editora Ática, 2003, p. 230.

⁸¹ SANTOS, 2012, p. 25-27.

Nas três primeiras fases, o suplemento era publicado em formato tabloide (aproximadamente 28 x 38cm), com cerca de 16 páginas.

O periódico inseriu-se no mercado editorial brasileiro no fim dos anos 1920, em contexto bastante diferente do experienciado pela revista *O Tico-Tico*. No período, a concorrência no mercado editorial infantojuvenil já havia crescido consideravelmente e a popularidade do modelo editorial europeu começava a declinar. O aumento da concorrência pode ser observado pelos dados da produção periodística brasileira entre 1912 e 1930, coletados pelo Departamento Nacional de Estatística e discutidos por Martins (2001) no livro *Revistas em Revista*⁸². A autora alerta para a necessidade de ler as informações estatísticas com cautela, levando-se em consideração a possível inexatidão dos dados coletados e a precariedade da publicação de periódicos no período. No entanto, mesmo que impreciso, o levantamento permite observar a expansão do mercado de periódicos do começo do XX até 1930, com destaque especial ao segmento infantil do mercado. Conforme mostra Martins, o levantamento geral de títulos publicados passou de 1.377 no ano de 1912 para 2.959 em 1930, representando um aumento de 114,9% em dezoito anos. Nesse cenário, o segmento do periodismo infantil foi um dos que mais se expandiu, atrás apenas do segmento esportivo, que cresceu 1.060%. No ano de 1912, foi registrado apenas um título voltado para o público infantil, e em 1930 foram levantados 11 títulos, significando um aumento de 1.000%⁸³.

Além de encontrar um cenário comercial mais concorrido, *A Gazetinha* também foi introduzida no mercado em um momento caracterizado pela popularização de modelos editoriais dos periódicos estadunidenses, em detrimento dos modelos europeus, até então predominantes. Essa popularização foi particularmente expressiva nos periódicos que publicavam quadrinhos⁸⁴. Uma das características do modelo estadunidense que se popularizou no Brasil entre o fim da década de 1920 e o começo dos anos 1930 é, por exemplo, a publicação de suplementos jornalísticos. A história dos quadrinhos norte-americanos é vinculada aos suplementos jornalísticos desde o século XIX, quando em 1895 o jornal *The New York World*, de W. R. Hearst, começou a publicar um suplemento dominical com os desenhos de R. F. Outcault. Os painéis ilustrados, intitulados *Hogan's Alley*, e o personagem *Yellow Kid*, em especial, são considerados um marco na história

⁸² MARTINS, 2001, p. 278.

⁸³ Ibidem, p. 279.

⁸⁴ SANTOS, Roberto Elísio dos; VERGUEIRO, Waldomiro. *A Gazetinha e os suplementos de histórias em quadrinhos no Brasil*. In: **Imaginário!**. João Pessoa, n. 11, p. 103-125, 2016, p. 104, p. 113.

dos quadrinhos, devido à sua popularidade e influência no meio⁸⁵. A partir do fim do XIX, com o sucesso do modelo, tornou-se comum a publicação de quadrinhos nos suplementos dominicais. Eram, muitas vezes, versões especiais das tiras diárias dos jornais, que aos domingos eram publicadas em páginas inteiras e em cores, o que permitia aos quadrinistas diferentes experimentações artísticas.

A Gazetinha dialogava com este modelo estadunidense, uma vez que era publicada como suplemento de jornal. Além disso, desde os primeiros números, *A Gazetinha* publicou majoritariamente quadrinhos estadunidenses distribuídos pela *King Features Syndicate*, com títulos como *O Gato Félix (Gato Estopim)*, *Mr. Jack* e *Little Jimmy*, de Jimmy Swinnerton, e *Dolly (A Princesa Encantada)*, de Grace Drayton, uma das primeiras mulheres quadrinistas de sucesso nos Estados Unidos. Ainda assim, quadrinhos brasileiros também recebiam destaque. Os quadrinhos do palhaço *Piolin*, de Gomez Dias e Nino Borges, por exemplo, eram frequentemente publicados nas capas do suplemento.

A forma como *A Gazetinha* editava os quadrinhos importados também tem importância, em termos de avanço do modelo estadunidense. Conforme Santos e Vergueiro (2016), no modelo europeu que predominava, os textos (tanto diálogos como textos narrativos) eram normalmente posicionados em legendas embaixo dos quadros. Em *A Gazetinha* tornou-se cada vez mais comum a prática de empregar os balões de fala para os diálogos, deixando as legendas sobretudo para textos de caráter narrativo⁸⁶.

A mudança foi bastante significativa, ainda mais se levarmos em conta que o modelo europeu permaneceu em *O Tico-Tico* mesmo com o adentrar dos anos 1930, como se pode observar no exemplo selecionado de uma página de *As Proezas do Gato Felix* publicado na revista em 1934 (Figura 3). Ao compararmos o exemplo de *O Tico-Tico* com um quadro do mesmo personagem publicado em *A Gazetinha* em 1929 (Figura 4), podemos observar a realização de escolhas diferentes por parte dos editores e artistas de

⁸⁵ Para além de “marco” da história dos quadrinhos, alguns consideram o *Yellow Kid* como o primeiro personagem de quadrinhos. A ideia é problemática por diferentes motivos. Principalmente, pela preocupação em se estabelecer um mito de origem para as histórias em quadrinhos, adotando-se uma explicação teleológica que ignora que o desenvolvimento dos quadrinhos como um processo social complexo, atravessado por muitos agentes, situados em tempos e lugares diferentes. As histórias em quadrinhos não são um fenômeno que tem um ponto de origem único, que contém em si todo o potencial de desenvolvimento da mídia. Uma reflexão mais pormenorizada da problemática pode ser vista no livro *História e quadrinhos: contribuições ao ensino e à pesquisa*, organizado por Victor Callari e Márcio dos Santos Rodrigues (2021). Os textos *Apontamentos para a Pesquisa Histórica sobre Quadrinhos*, de Rodrigues (2021, p. 37-47), e *Angelo Agostini e os Quadrinhos: algumas questões*, de Ivan Lima Gomes (2021, p. 62-72), são de especial interesse, nesse sentido.

⁸⁶ SANTOS; VERGUEIRO, 2016, p. 115-116.

cada periódico. Em *O Tico-Tico*, apagam-se as falas do balão, para inseri-las na legenda. Em *A Gazetinha*, mantém-se a forma original.



Figura 3: *As Proezas do Gato Félix* (recorte), *O Tico-Tico*, n. 1.478, 31/01/1934. Acervo digital FBN.



Figura 4: *Aventuras do Gato Estopim* (recorte), *A Gazetinha*, n. 6, 10/10/1929. Acervo digital FBN.

Por outro lado, *A Gazetinha* também mantinha laços com o modelo estabelecido no país por *O Tico-Tico*. Assim como *O Tico-Tico*, *A Gazetinha* procurava mostrar-se como uma leitura divertida e educativa. Em termos de entretenimento, o periódico também publicava conteúdos diversificados, como as histórias em quadrinhos, contos, jogos e passatempos. Da mesma forma que *O Tico-Tico*, as histórias em quadrinhos cômicas constituíram o conteúdo de maior destaque, principalmente da primeira fase de publicação até o começo da segunda fase, em meados da década de 1930.

Assim como *O Tico-Tico*, *A Gazetinha* dedicava espaço a conteúdos educativos, com seções fixas como *As Lições de Papae* e *Bibliotheca em Miniatura*. *Lições de Papae* foi uma das principais seções educativas de *A Gazetinha*. A nosso ver, a seção é uma referência quase explícita à seção *Lições de Vôvô*, publicada regularmente em *O Tico-Tico* mais de duas décadas antes do lançamento do suplemento infantil de *A Gazeta*, o que pode ser interpretado como evidência de que, embora o modelo estadunidense fosse adotado, referências nacionais, como *O Tico-Tico*, também tiveram importância na montagem de *A Gazetinha*.

***A Gazetinha*: entre o público-alvo e o público leitor**

Assim como *O Tico-Tico*, entendemos que *A Gazetinha* objetivava alcançar dois tipos de público-alvo: as crianças leitoras e os adultos mediadores da leitura. Os exemplares consultados apresentam diversas evidências deste tipo de direcionamento. A

capa da edição número 1 da segunda fase de publicação de *A Gazetinha*, iniciada em 14 de setembro de 1933, por exemplo, pode ser entendida como um claro esforço dos editores para chamar a atenção do público infantil, destacando os personagens cômicos que os leitores encontrariam no suplemento: “dois filhos do Belmonte”, no caso os personagens *Paulino* e *Balbina* (cujo nome seria depois mudado para *Albina*), e “três filhos do Messias”, os personagens *Tutú*, *Titi* e *Toto* (Figura 5).

Por outro lado, conteúdos publicados no interior do periódico asseguravam aos adultos que se tratava de uma publicação educativa e de bom gosto. Também no início da segunda fase de publicação, quase todo número apresentava fotografias de visitas de *A Gazetinha* aos grupos escolares de São Paulo, mostrando os alunos se divertindo e manuseando o periódico dentro da escola, sob a guarda de figuras de autoridade, como diretores e professores. No número 8, por exemplo, publicado em 2 de novembro de 1933, foi reservada praticamente uma página inteira à visita de *A “Gazeta Infantil” no Grupo Escolar “Rodrigues Alves”* (Figura 6).



Figura 5: Capa anunciando personagens de Belmonte e Messias, *A Gazetinha*, n. 1, 14/09/1933. Acervo digital FBN.



Figura 6: *A Gazetinha* no grupo escolar "Rodrigues Alves", *A Gazetinha*, n. 8, 02/11/1933. Acervo digital FBN.

Na página, apresenta-se uma montagem de fotografias tiradas na visita, em que vemos os alunos lendo a revista, posando junto a um quadro-negro, posando de mãos dadas, e sentados em fileira. Três dos alunos das fotografias são destacados por um círculo: uma indicação da sorte dos estudantes, que ganharam uma “assignatura annual da ‘Gazetinha’”. No texto que acompanha as fotos, exalta-se como os repórteres do suplemento foram bem recebidos pelo diretor da escola, como as crianças ficaram felizes com a visita, e como o ambiente passava a impressão de “ordem” e “disciplina”.

Se no exemplo de *Trabalho de Quarta-feira* (Figura 2), *O Tico-Tico* procura conquistar o público adulto ao relacionar sua leitura com o ambiente familiar, mediado pela figura paterna, no exemplo de *A Gazetinha* busca-se legitimar o periódico ao associá-lo com o ambiente escolar, assim como com as figuras do diretor e da professora. No exemplo, os leitores “ideais” do suplemento são alunos ordeiros e disciplinados.

Com relação ao público que de fato lia *A Gazetinha*, é razoável imaginar que fosse composto pelas mesmas camadas da população que liam *O Tico-Tico*, especialmente se levarmos em consideração os fatores apontados acima, como as muitas desigualdades no acesso à educação e à alfabetização. A principal diferença é que *A Gazeta* era um jornal mais voltado para o estado de São Paulo, sendo provável que a maior parte dos leitores se concentrasse nesse estado⁸⁷.

As mudanças dos anos 1930

Os anos 1930 trouxeram grandes mudanças ao mercado de histórias em quadrinhos no Brasil, com o aprofundamento de processos que vinham se desenvolvendo desde as décadas anteriores, como o aumento do número de títulos voltados para o público infantil e o estabelecimento do modelo editorial estadunidense. Esses processos se associaram a novos fenômenos, como a ampliação do mercado em direção a um público “juvenil” e a popularização de histórias de aventura no cinema, na literatura e nos quadrinhos.

⁸⁷ Na pesquisa, não foi possível aprender por completo os modos de distribuição de *A Gazetinha*. Ao que nos parece, depois da fase como seção de *A Gazeta*, o periódico foi distribuído como suplemento do jornal, como um encarte. Posteriormente, assim como *O Tico-Tico*, *A Gazetinha* passou a ser comercializada individualmente, de modo avulso e a partir de assinaturas. *A Gazetinha* foi publicada com preços de venda diferentes para São Paulo, Rio de Janeiro e demais estados brasileiros, o que nos leva a crer que sua circulação ultrapassava o estado de origem. De toda forma, consideramos que o periódico circulou majoritariamente no estado de São Paulo.

Na propaganda, *King Kong* é anunciado como “O maior film do seculo!” e como “O maior espetáculo que o cinema já produziu!”. Além disso, apresenta de modo sensacionalista, bem ao estilo *pulp*, cenas que posteriormente se tornariam icônicas, com o monstro escalando os arranha-céus de Nova York enquanto segura a personagem *Ann Darrow* e enfrenta a artilharia de uma esquadrilha de aviões, e também com *King Kong* lutando contra dinossauros em um cenário de selvas.

Com a capa do *Estado de S. Paulo*, podemos observar a visibilidade que as histórias de aventura na selva ganhavam no período, sendo que a propaganda apresenta diversas convenções características do gênero. Primeiramente, com o destaque da figura do monstro “selvagem” em oposição às forças da “civilização” e, também, com a caracterização das selvas como um lugar primitivo, habitado por dinossauros e monstros antediluvianos. Além disso, a ameaça dessas forças selvagens contra a figura da mulher branca, fragilizada e sensualizada, é outro elemento muito comum, tratando-se de um dos recursos mais recorrentes da aventura na selva. Inúmeras vezes, as histórias se desenvolvem a partir da captura da mulher branca, que deve ser salva pelo herói, homem branco civilizado, cuja figura caracteriza-se como o oposto de seus inimigos selvagens.

A visibilidade das histórias estadunidenses de aventura e sua presença no cotidiano dos leitores de *O Tico-Tico* e *A Gazetinha* podem ser observadas, também, nos diversos anúncios dos filmes do *King Kong* publicados nos periódicos. Em maio de 1933, por exemplo, foi publicado na revista um anúncio com jogo de quebra-cabeças em que os leitores deveriam recortar para montar a imagem de *King Kong* (Figura 8). Como vemos na explicação da brincadeira, o quebra-cabeças montado poderia ser usado pelos leitores para o abatimento do preço das entradas do filme:

Reunam e collem os pedaços acima sobre papelão ou papel, e, assim, terão em ‘carne e osso’ Sua Majestade ‘KING KONG’, o notável protagonista do film que os cinemas Eldorado e Broadway exhibirão, conjuntamente, a partir de 15 do corrente. Todos os nossos amiguinhos que apresentarem ás bilheterias a figura de ‘King Kong’ já collada em papel, gosarão de um abatimento no preço das entradas.

Em agosto do ano seguinte, a *RKO Pictures* voltou a publicar anúncios de *O Filho de King*, sequência do filme do personagem. No número 1.506 de *O Tico-Tico*, de 15 de agosto de 1934, o estúdio publicou mais uma vez um jogo de quebra-cabeças, valendo desconto na entrada do cinema. Além disso, no mesmo número foi publicado o brinquedo de montar do *King Kong* (Figura 9).

Ainda em agosto de 1934, a RKO publicou em *O Tico-Tico* outro conteúdo publicitário, no formato de história em quadrinhos, intitulado *O Explorador Denham e o Filho de King Kong – Film da RKO, a ser exibido, breve, no BROADWAY* (Figura 10). A RKO também anunciou em outros periódicos voltados para o público infantojuvenil. Em *A Gazetinha*, por exemplo, a mesma história em quadrinhos de *King Kong* foi publicada no número 60, de 1º de novembro de 1934.

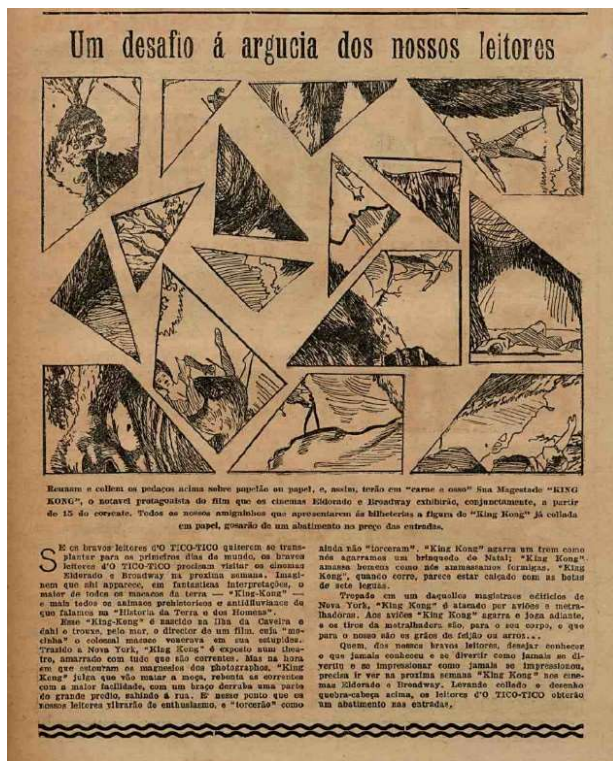


Figura 8: Anúncio *King Kong* em quebra-cabeça, *O Tico-Tico*, n. 1.440, 10/05/1933. Acervo digital FBN.



Figura 9: Boneco de *King Kong* (brinquedo de montar), *O Tico-Tico*, n. 1.506, 15/08/1934. Acervo digital FBN.

Ao mesmo tempo, crescia a presença das histórias estadunidenses de aventura no campo da literatura. Em seu estudo, Leandro Antônio de Almeida (2015), por exemplo, aponta para o forte crescimento do mercado nacional de livros de ficção popular, como os romances de amor, os gêneros policiais e de aventura nos anos 1930, muitos dos quais eram de origem norte-americana⁸⁸. As coleções de literatura de ficção popular eram voltadas para o público jovem e também tinham anúncios publicados em periódicos de quadrinhos, como se observa nas propagandas das editoras *Empresa Editora Brasileira* e a *Companhia Editora Nacional*, publicadas em *O Tico-Tico* nos números 1.473, de

⁸⁸ ALMEIDA, Leandro Antônio de. Repercussão da expansão da ficção popular no Brasil dos anos 1930. *rev. hist.* (São Paulo), n. 173, p.359-393, jul.-dez., 2015.

dezembro de 1933 (Figura 11) e 1.475, de janeiro de 1934 (Figura 12), assim como em *A Gazetinha*, número 105, de setembro de 1935 (Figura 13).

O TICO-TICO - 4 - 22 - Agosto - 1934

O explorador Denham e o filho de King Kong

Film da RKO, a ser exibido, breve, no BROADWAY

O explorador Denham, em busca de novas aventuras, foi parar em Java, onde encontrou a...

...formosa Hilda Peterson. Ao continuar a viagem para a ilha Skull, a bordo apareceu Hilda que também...

...queria compartilhar das suas aventuras. Ao chegarem à ilha, encontraram uma aldeia de selvagens. Desembarcaram e no interior da ilha...

...encontraram um macaco colossal, o Filho de King Kong, que lutava e ainda um urso monstruoso...

...e mais adiante faria o mesmo com um gigantesco "allosauro", animal ante-diluviano.

Na luta, o Filho de King Kong saiu ferido, mas Denham tratou...

...dê-lo com carinho. E o explorador a um...

...lugar onde havia tesouro escondido. Mas, quando Denham ia se apoderar do tesouro, houve um terremoto: os seus companheiros conseguiram...

...lugar, mas Denham e o Filho de King Kong, ficaram na ilha, que começou a submergir. E Denham teria morrido...

...se o Filho de King Kong não o salvasse, erguendo-o sobre as ondas. O macaco morreu, mas...

...Denham conseguiu escapar e casar-se ainda com a encantadora Hilda.

NOTA: - Tendo sido transferidas as exibições de "O Filho de King Kong", o abatimento de 50% sobre o preço das entradas do Broadway, concedido ao leitores que armaram a página publicada no nosso número passado, somente terá valor quando for exibido aquele filme.

Figura 10: *O explorador Denham e o filho de King Kong*, anúncio da RKO, *O Tico-Tico*, n. 1.507, 22/08/1934. Acervo digital FBN.



Figura 11: Propaganda da Empresa Editora Nacional, *O Tico-Tico*, n. 1.474, 27/12/1933. Acervo digital FBN.



Figura 12: Propaganda da Companhia Editora Nacional, *O Tico-Tico*, n. 1.475, 10/01/34. Acervo digital FBN.



Figura 13: Propaganda Companhia Editora Nacional (detalhe), *A Gazetinha*, n. 105, 12/09/35. Acervo digital FBN.

Conforme Almeida (2015), o fim dos anos 1920 e o começo dos anos 1930 foram um período favorável ao surgimento e estabelecimento de inúmeras editoras no Brasil, devido principalmente à retração da importação de livros portugueses e franceses (até então predominantes no mercado) com a crise de 1929. Uma das principais estratégias adotadas pelas novas editoras era a formação de coleções voltadas para segmentos específicos, como a coleção de ficção popular *Terramarear* da *Companhia Editora Nacional*. A coleção, voltada para o público juvenil, era composta principalmente de

títulos estrangeiros traduzidos, o que reduzia os custos de produção e os preços de venda⁸⁹.

A importância da coleção *Terramarear* verifica-se nos dados sobre as tiragens dos exemplares da *Companhia Editora Nacional* no ano de 1933, conforme nos mostra Almeida. Em 1933, a coleção somou uma tiragem de 230 mil exemplares, representando 19,1% das obras da editora, atrás apenas da tiragem de livros didáticos, que representavam 28,3% das publicações⁹⁰. Mais uma vez, com as propagandas, podemos observar diferentes agências em jogo, envolvendo atores diversos, como os autores e editores dos *pulps* americanos e do contexto europeu, como Edgar Burroughs com *Tarzan* e Rudyard Kipling com *Mogli*, além dos agentes brasileiros, envolvidos nas editoras nacionais. Novamente, as propagandas servem de evidência da presença das narrativas de aventura no cotidiano dos jovens no período.

O Suplemento Juvenil e as mudanças no mercado de quadrinhos

O Suplemento Juvenil foi inserido no mercado editorial brasileiro no contexto de formação do segmento juvenil no mercado e de avanço dos produtos culturais estadunidenses no país, com as narrativas de aventura ganhando popularidade tanto no cinema como na literatura. O periódico foi introduzido no mercado em março de 1934 com o nome de *O Suplemento Infantil*, integrando uma série de suplementos do jornal getulista *A Nação*, como os suplementos humorístico, policial, feminino e esportivo.

De acordo com Gonçalo Júnior (2011), o jornal *A Nação* foi montado em 1933 a partir dos equipamentos e da estrutura física de *O Jornal*, de Assis Chateaubriand, fechado pelo capitão João Alberto Lins de Barros em 1932. Segundo o autor, o capitão aceitou a ideia de publicar os suplementos por acreditar que estes poderiam fortalecer o jornal ao “amenizar a imagem de panfleto partidário”⁹¹. A proposta de publicação dos suplementos teria vindo do jornalista Adolfo Aizen, que realizara uma viagem aos Estados Unidos no ano anterior para fazer cobertura jornalística do Cruzeiro Turístico e Cultural à América do Norte, organizado pelo Touring Club do Brasil. Segundo Gonçalo Júnior (2011), Aizen percebeu como nos Estados Unidos os suplementos direcionados

⁸⁹ ALMEIDA, L. A., 2015, p. 367-370.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 371.

⁹¹ GONÇALO JÚNIOR. **A Guerra dos Gibis**: a formação do mercado editorial brasileiro e a censura aos quadrinhos, 1933-1964. São Paulo: Cia das Letras, 2011, p.29.

para públicos específicos aumentavam de modo significativo as vendas dos jornais. Os suplementos infantojuvenis faziam muito sucesso, chegando a atingir um público mais amplo do que seria esperado, com leitores de idades variadas. Nesses suplementos, eram publicados conteúdos diversos como passatempos, curiosidades e histórias em quadrinhos. Os quadrinhos seriados de aventura, em particular, eram acompanhados com ansiedade, número a número, por uma grande quantidade de leitores⁹².

As histórias em quadrinhos de aventura eram uma novidade relativamente recente nos Estados Unidos. Segundo Roberto Elísio dos Santos (2012), até fins da década de 1920, publicavam-se nos jornais do país principalmente quadrinhos cômicos, em formato de tira nos dias normais e em páginas inteiras em cores nos suplementos dominicais. No fim da década de 1920 e no começo dos anos 1930, os quadrinhos de aventura começaram a se popularizar no país. Eram quadrinhos seriados, de narrativa contínua, que mantinham forte vínculo com as histórias de aventura do cinema e da literatura *pulp*, como as histórias de faroeste, de detetives, as aventuras espaciais e aventuras na selva. De fato, dois dos primeiros títulos de quadrinhos do período, *Tarzan* e *Buck Rogers*, ambos publicados pela primeira vez em 1929, eram oriundos da literatura *pulp*.

De acordo com Santos (2012), ainda nos Estados Unidos Aizen entrou em contato com a *King Features Syndicate*, distribuidora de quadrinhos pertencente a William Randolph Hearst, e conheceu como funcionava o sistema de produção e distribuição de histórias em quadrinhos no país⁹³. De volta ao Brasil, o jornalista teria firmado acordo com Arroxelas Galvão, representante da *King Features Syndicate* no país para publicar o material da distribuidora nos suplementos. Com o acordo, o encarte infantil de *A Nação*, ainda com o nome de *O Suplemento Infantil*, pôde trazer ao mercado brasileiro as histórias em quadrinhos de aventura que faziam sucesso nos Estados Unidos, com títulos como *Buck Rogers*, *Agente Secreto X-9*, *Flash Gordon*, *Tarzan* e *Jim das Selvas*⁹⁴. O periódico também apresentava histórias em quadrinhos brasileiras de aventura desde seu primeiro número, quando publicou, por exemplo, *Os Exploradores de Atlântica ou As Aventuras de Roberto Sorocaba*, de Monteiro Filho⁹⁵.

Infelizmente, o acervo digital da Biblioteca Nacional não guarda exemplares de *O Suplemento Infantil/O Suplemento Juvenil* de antes de 1937. No entanto, um exemplo

⁹² GONÇALO JÚNIOR, 2011, p. 24-30.

⁹³ SANTOS, 2012, p. 29.

⁹⁴ GONÇALO JÚNIOR, op. cit., p. 30.

⁹⁵ SANTOS, op. cit., p. 29.

de 1939, como *Tarzan* (Figura 14), permite que apontemos algumas das características dos quadrinhos inseridos no mercado brasileiro por *O Suplemento Juvenil*. É importante ressaltar que não foi exatamente a esse quadrinho que os leitores de 1934 tiveram acesso, mas, mesmo assim, o exemplo vale como apresentação dos tipos de histórias e personagens que se popularizaram ao serem lançados pelo periódico.

O exemplo de *Tarzan* (Figura 14), desenhado por Burne Hogarth, é um quadrinho seriado, que se encontra no 26º capítulo, publicado em página dupla, em cores. A narrativa é centrada nas ações do herói, *Tarzan*, que se movimenta agilmente, lutando e saltando entre árvores, para salvar *Toug*, seu amigo símio, de um grupo de “selvagens” africanos. Nos quadros finais, insere-se o momento de suspense: os macacos preparam um ritual para sacrificar um homem “selvagem”. *Tarzan* sucumbirá à selvageria ou salvará o homem?

O modelo da narrativa e a forma como é desenhada diferem muito do padrão de quadrinhos habitualmente publicados no Brasil até os anos 1930, em periódicos como *O Tico-Tico* e *A Gazetinha*. O quadrinho é desenhado no estilo que Roberto Elísio dos Santos (2015) denomina como estilo gráfico realista, em que “o artista pretende representar com fidelidade personagens e objetos, empregando técnicas como a perspectiva e os estudos de anatomia e fisionomia”⁹⁶. O estilo difere muito do padrão cartunesco e caricatural dos quadrinhos cômicos, predominantes em *O Tico-Tico* e *A Gazetinha* até então. No exemplo de *Tarzan*, o estilo é mobilizado de modo a focar a anatomia e o movimento, com destaque dos músculos e ações dos personagens.

Histórias em quadrinhos nos moldes estadunidenses de aventura eram publicadas em *O Suplemento Infantil* desde o seu lançamento. No período, conforme aponta Gonçalo Júnior (2011), eram vendidos inicialmente pelo preço de 200 réis. No anúncio do jornal, enfatizava-se como os suplementos eram baratos, saindo mais em conta que “um café ou uma caixa de fósforo”⁹⁷. Conforme o autor, o suplemento aumentou substancialmente as vendas de *A Nação*, sendo que no dia em que era publicado, a tiragem do jornal passava de 60 mil exemplares, cerca de três vezes a tiragem anterior à introdução dos encartes⁹⁸.

Alguns meses depois do lançamento dos encartes em *A Nação*, Aizen fundou *O Grande Consórcio de Suplementos Nacionais* para publicar os suplementos de forma

⁹⁶ SANTOS, Roberto Elísio dos. Aspectos da linguagem, da narrativa e da estética das histórias em quadrinhos: convenções e rupturas. In: SANTOS, Roberto Elísio dos; VERGUEIRO, Waldomiro (org.). **A Linguagem dos Quadrinhos**: estudos de estética, linguística e semiótica. São Paulo: Criativo, 2015, p. 44.

⁹⁷ GONÇALO JÚNIOR, 2011, p. 30.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 33.

independente. Nesse momento, Aizen mudou o nome de *O Suplemento Infantil* para *O Suplemento Juvenil*, ampliando o alcance do público-alvo, de modo a incluir leitores adolescentes⁹⁹. A mudança de público-alvo foi bastante significativa, tornando-se uma tendência do mercado de histórias em quadrinhos na década de 1930.



Figura 14: *Tarzan, O Suplemento Juvenil*, n. 788, 28/12/1939. Acervo digital FBN.

⁹⁹ GONÇALO JÚNIOR, 2011, p. 52.

O relato de Diamantino da Silva, leitor do período, em seu livro *Quadrinhos Dourados: a história dos suplementos no Brasil* (2003), ajuda a entender como parte dos leitores experienciaram estas mudanças. No livro, Diamantino conta como ele, pessoalmente, não se interessava muito por histórias em quadrinhos, “não ligava muito para *O Tico-Tico*”, “achava muito infantil” para o seu gosto¹⁰⁰. O autor conta que preferia ir ao Cine Guarany e ao Cine São Bento, em Santos, assistir a seriados de aventura e faroeste como “‘A Sombra do Escorpião – Ralph Bird’, ‘O Cavaleiro Alado – Tom Mix’, ‘O Cavaleiro Vermelho – Buck Jones’, ‘A Montanha Misteriosa – Ken Maynard’, ‘O Sertão Desaparecido – Clyde Beatty’”¹⁰¹. Conforme seu relato, *O Suplemento Juvenil* mudou a sua relação com os quadrinhos:

Certo dia, voltava da escola caminhando pela rua Visconde do Embaré, quando, ao dobrar a esquina, me deparei com o Vadico na porta da Sapataria Ferreira, de propriedade de seu pai. Ao me ver, veio correndo me mostrar todo contente o jornalzinho que estava lendo e que acabara de comprar. Tratava-se de um tablóide de 12 páginas chamado *Suplemento Juvenil*, que logo conquistou minha simpatia e iria mudar de vez meu conceito e de todo o meu grupo sobre as histórias em quadrinhos. Flash Gordon, Bill, o agente secreto X 9 e outros heróis que foram chegando a partir dos números seguintes: Tarzan, Jim das Selvas, Dick James, Inspetor Wade, começaram a fazer a minha cabeça.¹⁰²

O depoimento de Diamantino da Silva permite vislumbrar o impacto que *O Suplemento Juvenil* causou em uma parcela dos jovens do período. Permite também um vislumbre no mundo do entretenimento juvenil do período, marcado pelo fascínio pelos filmes de aventura estadunidenses. Esse é um ponto importante, pois *O Suplemento Juvenil* não fez sucesso sozinho. O periódico foi lançado em um momento em que os produtos culturais estadunidenses ganhavam grande evidência no mercado de entretenimento brasileiro, inclusive no meio dos quadrinhos. No mercado de quadrinhos, esse movimento já ganhava força com *A Gazetinha* a partir de 1929. Mas no fim dos anos 1920, até *O Tico-Tico* começou a sentir esse impacto, com o lançamento, por exemplo, dos quadrinhos do *Mickey (As Aventuras do Ratinho Curioso)*, do *Krazy Kat (As Aventuras do Gato Maluco)* e do *Gato Félix* em 1929. Conforme Afonso Botari, essas mudanças não foram bem-vindas pelos desenhistas da revista, que as enxergavam como

¹⁰⁰ SILVA, Diamantino da. **Quadrinhos Dourados: a história dos suplementos no Brasil**. São Paulo: Opera Graphica Editora, 2003, p.11.

¹⁰¹ Ibidem, p. 11.

¹⁰² Ibidem, p.12.

uma “invasão cultural americana”¹⁰³. O depoimento de Botari, jornalista que fora leitor de *O Tico-Tico* em sua juventude (anos 1900 e 1910) e conhecedor do meio editorial e dos quadrinhos em sua vida profissional, fornece-nos uma noção de que o processo de “americanização” não ocorreu sem conflitos.

Tendo isso em mente, é importante ressaltar que, mesmo com a ampliação do público-alvo, do infantil para o juvenil, e com o reforço ao modelo editorial estadunidense, *O Suplemento Juvenil* também dialogou com as práticas editoriais presentes no mercado brasileiro desde o começo do século XX. Assim como *O Tico-Tico* e *A Gazetinha*, *O Suplemento Juvenil* publicava conteúdos educativos e cívicos que poderiam angariar a simpatia dos pais dos leitores, como as seções *Aprender a aprender* ou *Como estuda o Rabedeco*, em que Rabedeco, “garoto estudioso e bisbilhoteiro”, ensinava técnicas de estudo e contava aos leitores o que aprendera em aulas particulares com o professor Rafael Murilo, e *Piparote e A volta ao mundo*, seção voltada ao ensino de geografia¹⁰⁴. O suplemento também publicava biografias de “homens ilustres” e comemorava datas cívicas como “o Descobrimento do Brasil, a Libertação dos Escravos, a Inconfidência Mineira, a Guerra do Paraguai, a Independência do Brasil, a Proclamação da República” e “o aniversário do então presidente Getúlio Vargas”¹⁰⁵.

Além disso, *O Suplemento Juvenil* também investiu em publicações especiais e de capa dura. Ainda em 1934 lançou a primeira *Edição Maravilhosa*, número especial com 64 páginas, em que se publicavam dois capítulos de cada quadrinho, contos e conteúdos diversos. Alguns números vinham com histórias completas. Conforme Diamantino da Silva (2003), essas edições acabaram se tornando trimestrais, saindo em março, junho, setembro e dezembro¹⁰⁶. A *Edição Maravilhosa* de dezembro apresentava-se como alternativa de presente de natal, concorrendo diretamente com o tradicional almanaque de fim de ano de *O Tico-Tico*, com a diferença de o conteúdo ser majoritariamente de temática de aventura. *O Suplemento Juvenil* publicou, ainda, álbuns com histórias em quadrinhos completas de heróis como *Bill*, *o Agente Secreto*, *Flash Gordon* e *Jim das Selvas*¹⁰⁷.

¹⁰³ SANTORO, Fábio. Entrevista com Afonso Botari (1899-2005): o primeiro leitor de *O Tico-Tico*. In: SANTOS, Roberto Elísio dos; VERGUEIRO, Waldomiro (org.). **O Tico-Tico: 100 anos**. Centenário da primeira revista de quadrinhos no Brasil. São Paulo: Opera Graphica Editora, 2005, p. 251.

¹⁰⁴ SILVA, D., 2003, p.34.

¹⁰⁵ Ibidem, p.35.

¹⁰⁶ Ibidem, p.23.

¹⁰⁷ Ibidem, p.14.

Apesar do diálogo com os modelos editoriais de *O Tico-Tico*, foram a adoção do modelo estadunidense e a publicação dos quadrinhos de aventura que deram maior destaque a *O Suplemento Juvenil*, tornando-o um fenômeno no período. O suplemento fez grande sucesso comercial, chegando a sair três vezes por semana e atingindo a marca de 300 mil exemplares por número¹⁰⁸. E conforme relata Diamantino da Silva (2003) em seu depoimento, *O Suplemento Juvenil* era tão popular que os números podiam se esgotar no mesmo dia em que saíam: “O número 28 teve que ser reimpresso, devido à avalanche de pedidos de leitores que não haviam conseguido comprar seus exemplares”¹⁰⁹.

Para Waldomiro Vergueiro (2011), este sucesso comercial do suplemento levou a mudanças no mercado editorial brasileiro¹¹⁰. Nos anos seguintes ao seu lançamento, em 1934, foram lançados novos títulos, impulsionados pela popularidade dos quadrinhos de aventura nos moldes estadunidenses.

Em maio de 1937, Adolfo Aizen, editor de *O Suplemento Juvenil*, lançou *Mirim*, primeira publicação brasileira a adotar o formato meio-tabloide ou *comic-book* (cerca de 21 x 28 cm)¹¹¹. Assim como *O Suplemento Juvenil*, *Mirim* também chegou a ser publicado três vezes por semana, e contou com edições especiais, como *Meio de Mez*, *Mirim Mensal* e *Biblioteca Mirim*, esta última uma coleção de livros de bolso de capa dura, com cerca de 200 a 300 páginas, que trazia como conteúdo histórias em quadrinhos de personagens de aventura como *Flash Gordon*, *Mandrake* e *Dick Tracy* e também cômicos, como *Popeye* e *Mutt e Jeff*¹¹².

Ainda em 1937, no mês de junho, Roberto Marinho, editor e proprietário do jornal *O Globo*, lançou *O Globo Juvenil*, seguindo o mesmo formato de publicação de *O Suplemento Juvenil* e com foco na publicação de histórias em quadrinhos estadunidenses de aventura. A entrada de Marinho no mercado de quadrinhos acirrou a concorrência. De acordo com Santos (2012), o periódico logo começou a publicar quadrinhos populares da *King Features Syndicate*, como *O Fantasma* e *Brick Bradford*, *Fernandinho* (L’il Abner) e *Brucutu* (Alley Oop)¹¹³.

¹⁰⁸ SANTOS, 2012, p. 29.

¹⁰⁹ SILVA, D., 2003, p. 23.

¹¹⁰ VERGUEIRO, Waldomiro. Desenvolvimento e tendências do mercado de quadrinhos no Brasil. In: SANTOS, Roberto Elísio dos; VERGUEIRO, Waldomiro (org.). **A História em Quadrinhos no Brasil: Análise, Evolução e Mercado**. São Paulo: Laços, 2011, p. 20.

¹¹¹ Ibidem, p. 21.

¹¹² SANTOS, op. cit., p. 31.

¹¹³ Ibidem, p. 30.

Em abril de 1938, Aizen lançou *O Lobinho*, uma revista em formato *standard*, com oito páginas, em preto e branco, em que também se publicavam histórias em quadrinhos de aventura como *Tarzan* e *Buck Rogers*. Segundo Santos (2012), nesse formato *O Lobinho* chegou a ser publicado diariamente e, em 1940, tornou-se uma revista mensal, no formato meio-tabloide ou *comic-book*, com 72 páginas e histórias em quadrinhos completas. Aizen criou *O Lobinho* tendo em vista a concorrência do mercado de periódicos. Em depoimento realizado no documentário *Quadrinhos: a nona arte*, do Canal Brasil, Paulo Adolfo, filho de Aizen, afirma que o editor criou a revista com este nome para impedir um eventual lançamento de um periódico com o nome “O Globinho”, por parte de Roberto Marinho, editor de *O Globo*¹¹⁴.

Em abril de 1939, Marinho lançou *Gibi*, revista de 32 páginas, publicada no formato meio-tabloide/*comic-book*, passando a concorrer com a revista *Mirim*, lançada em 1937 por Aizen. A revista era impressa majoritariamente em preto e branco, com poucas páginas coloridas, e saía inicialmente duas vezes por semana, com histórias em quadrinhos do *King Features Syndicate* já publicadas por *O Globo Juvenil*, como os mencionados *O Fantasma* e *Brick Bradford*, além de eventuais histórias em quadrinhos brasileiras e conteúdos diversos, como textos educativos e contos¹¹⁵.

Ainda em 1939, Marinho adquiriu os direitos da maior parte dos personagens de *O Suplemento Juvenil* pertencentes à distribuidora de Hearst, incluindo personagens de aventura de grande popularidade como *Flash Gordon* e *Jim das Selvas*, de Alex Raymond; *Príncipe Valente*, de Hal Foster; *Tim e Tom*, de Lyman Young, e *Mandrake*, de Lee Falk e Phil Davis. Com isso, *O Suplemento Juvenil* permaneceu apenas com *Tarzan*, na época desenhado por Burne Hogarth, *Terry e os Piratas*, de Milton Caniff, e *Dick Tracy*, de Chester Gould¹¹⁶. Conforme Santos (2012), depois de adquirir os personagens mais populares do *King Features Syndicate*, Marinho alterou a periodicidade de *Gibi*, que passou a sair três vezes por semana e distribuiu a publicação dos quadrinhos entre a revista e *O Globo Juvenil*. Este saía às terças e sábados e o *Gibi* saía às quartas, sextas e domingos. Em dezembro de 1939, Roberto Marinho lançou o *Gibi Mensal*, em formato menor (18 x 26 cm), e com cem páginas, em que se publicavam histórias

¹¹⁴ SANTOS, 2012, p. 32-33.

¹¹⁵ Ibidem, p. 43.

¹¹⁶ GONÇALO JÚNIOR, 2011, p. 71; VERGUEIRO, 2017, p. 40.

completas. Conforme Santos (2012), foi “nessa fase que o *Gibi* conquistou imenso público e se tornou sinônimo de revista em quadrinhos”¹¹⁷.

De acordo com Santos (2012), em 1940, Assis Chateaubriand, proprietário dos Diários Associados, também entrou na disputa pelo mercado de histórias em quadrinhos com a revista *O Gury*, apresentada com o subtítulo *O filhote do Diário da Noite*. A revista trazia histórias e cartuns cômicos, como *O Amigo da Onça*, de Péricles de Andrade Maranhão, que já era publicado na revista *O Cruzeiro*. Trazia também histórias de aventura, como *Nyoka, a Rainha das Selvas*, e de super-heróis, gênero que começou a se popularizar no fim dos anos 1930, como *Capitão América*. A revista desdobrou-se em duas edições: *O Gury Cômico*, publicado no primeiro dia de cada mês, e *O Gury Mensal*, publicado no dia 15 de cada mês. *O Gury Mensal*, produzido pela Editora *O Cruzeiro*, circulou até 1962, principalmente com histórias de aventura e ficção científica¹¹⁸.

O Tico-Tico e A Gazetinha no novo contexto

Com as mudanças no mercado editorial de periódicos infantojuvenis, publicações que já existiam antes do lançamento de *O Suplemento Juvenil*, como *O Tico-Tico* e *A Gazetinha*, procuraram adaptar-se ao novo contexto, reformulando suas políticas editoriais, reduzindo o espaço reservado a conteúdos tradicionais, como as histórias em quadrinhos cômicas, e destacando conteúdos de aventura.

O Tico-Tico foi um dos periódicos mais afetados pelas mudanças no mercado editorial. De seu lançamento em 1905 até a década de 1930, a revista manteve-se como o periódico infantil de maior reconhecimento e circulação. Depois de *O Suplemento Juvenil*, a revista passou a ser mais diretamente afetada pela expansão do mercado de entretenimento voltado para o público juvenil, dado o aumento da concorrência. Como resposta, a partir de 1936, *O Tico-Tico* começou a publicar histórias em quadrinhos de aventura, apresentando títulos como de *Em Busca de um Thezouro: um drama na selva amazônica*, roteirizada por A. Plessen e desenhada por Cícero Valladares, e *Terras Extranhas*, de Oswaldo Storni. As duas histórias em quadrinhos receberam bastante destaque na revista, sendo anunciadas nas capas de *O Tico-Tico*, números 1.596 e 1.624, de maio e novembro de 1936 (Figuras 15 e 16). A nosso ver, as capas podem ser pensadas

¹¹⁷ SANTOS, 2012, p. 49.

¹¹⁸ Ibidem, p. 32-33.

como evidência da agência dos editores de *O Tico-Tico*, em um esforço de integrar a revista ao novo contexto, apresentando-a ao público como uma opção de lazer conectada às tendências e interessante não somente ao público infantil, mas também ao público jovem.



Figura 16: Anúncio de *Em Busca de um Thezouro*, de Plessen e Valladares, *O Tico-Tico*, n. 1.596, 06/05/36. Acervo digital FBN.



Figura 15: Anúncio de *Terras Extranhas*, de Oswaldo Storni, *O Tico-Tico*, n. 1.624, 18/11/36. Acervo digital FBN.

Ainda assim, é interessante observar a escolha editorial de introduzir as mudanças a partir de nomes conhecidos pelo público, apelando simultaneamente para a tradição do periódico. Em meados dos anos 1930, Cícero Valladares era um dos artistas que há mais tempo trabalhava em *O Tico-Tico*, com seus trabalhos datando aos primeiros anos de publicação da revista. Já Oswaldo Storni era filho de Alfredo Storni, outro artista muito conhecido pelo público por seu trabalho em *O Tico-Tico*, onde desenhava desde pelo menos 1906. Alfredo Storni foi um dos desenhistas de *Chiquinho*, e seus personagens *Zé Macaco* e *Faustina* figuram entre os mais populares da revista.

Com as capas, podemos, ainda, observar como as imagens foram produzidas tomando como referência convenções das histórias de aventura nos moldes estadunidenses. Diferentemente das capas cômicas usuais de *O Tico-Tico*, as duas capas são desenhadas com emprego do estilo realista, privilegiando a ação e introduzindo o

elemento do suspense, características típicas do quadrinho de aventura. Nas duas capas há a expectativa do desfecho da ação, com os heróis se preparando para defender um homem do ataque da onça na capa desenhada por C. Valladares e com a expectativa do enfrentamento com o segundo “selvagem”, que ainda se aproxima na capa de O. Storni.

No caso da capa de Storni, o desenho é especialmente semelhante aos quadrinhos de aventura estadunidenses, o protagonista assemelhando-se muito com os heróis de quadrinhos de aventura na selva como *Jim das Selvas* ou *Ted, o Caçador de Féras*, publicados no Brasil desde 1934 e 1935, pelo menos. As linhas cinéticas que dão força e movimento ao seu soco também são típicas dos quadrinhos de aventura. E os selvagens com quem o herói luta, igualmente poderiam ter saído de qualquer quadrinho norte-americano de aventura.

A adoção do modelo estadunidense por parte dos artistas brasileiros pode ser analisada tomando por referência o conceito de *troc*, empregado por Michael Baxandall (2006) em *Padrões de Intenção*¹¹⁹. No livro, Baxandall usa o conceito para pensar na relação que se estabelece entre o artista e a cultura em que se insere. Trata-se de uma relação semelhante às relações econômicas presentes no mercado, em que um artista receberia um valor monetário em troca da obra produzida. O conceito de *troc*, no entanto, abrange mais sutilezas na transação, na qual “a satisfação proporcionada pelos trabalhos” do artista encontra “reciprocidade num aumento de sua confiança em si, nos sentimentos exacerbados, em novas ideias, papéis, heranças e capacidades, e também no dinheiro”¹²⁰. Pensando dessa forma, entendemos que ao adotar o modelo dos quadrinhos norte-americanos, altamente populares no período, um artista estaria não somente respondendo a demandas econômicas do mercado, de seus editores e de seu público, mas também dialogando com demandas de cunho artístico, como veremos adiante.

Storni, ao produzir quadrinhos altamente semelhantes às obras estadunidenses publicadas no Brasil, adquire o mesmo *status* daqueles artistas. O autor ganha com isso não somente dinheiro e oportunidades de trabalho, mas influência e admiração, tornando-se uma referência em seu campo, tanto para seus colegas de profissão como para o público. É importante ressaltar que, para Baxandall (2006), “formas e demandas provenientes do ‘mercado’, no sentido usual da palavra, interferem nesse espaço de

¹¹⁹ BAXANDALL, Michael. **Padrões de Intenção**: a explicação histórica dos quadros. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

¹²⁰ *Ibidem*, p. 118.

troc”¹²¹. No caso do mercado de histórias em quadrinhos nos anos 1930, esse processo é evidente. As definições do que significava um “bom” quadrinho (e um “bom” quadrinho de aventura, especificamente) foram muito pautadas pelas forças do mercado, caracterizado pela concorrência entre os periódicos, em um cenário de popularização dos produtos culturais dos Estados Unidos. Assim, não é contraditório que artistas como Oswaldo Storni pudessem ser favorecidos ao mesmo tempo economicamente e em outros tipos de “trocas”, ao adotarem os modelos norte-americanos como referência.

Talvez os exemplos mais explícitos dessa relação entre o trabalho de Storni e o mercado de entretenimento juvenil do período sejam as versões de *Tarzan* do artista, publicadas em *O Tico-Tico*, número 1668, de 22 de setembro de 1937. Para esta edição, Storni produziu duas histórias em quadrinhos, *Tarzan e o Negrinho* (Figura 17) e *Onde Nasceu Tarzan* (Figura 44). A primeira história foi publicada na capa de *O Tico-Tico*, sinal do destaque que o artista tinha conquistado no periódico. O quadrinho mostra-nos uma adoção explícita do modelo estadunidense, primeiramente pela “apropriação” do personagem, desenhado com suas principais convenções, vestindo apenas uma tanga, com destaque para os músculos, agilidade e força física, além da referência ao uso do cipó para locomoção e ao “grito do *Tarzan*” nos quadros laterais. Depois, pela estrutura narrativa, que elege a aventura na selva como ponto central, destacando o enfrentamento entre *Tarzan* e o leopardo, para o salvamento do “negrinho”.

Se tomarmos as considerações de Thierry Groensteen (2015) sobre o *layout* da página de quadrinhos como referência, essa estrutura fica ainda mais evidente. Para o autor, cada quadro pode ser entendido como um momento na narrativa¹²². Além disso, a forma do quadro, seu tamanho e seu posicionamento com relação ao *layout* da página, informam seu conteúdo e orientam os processos perceptivos e cognitivos do leitor¹²³. A relação entre o posicionamento do quadro e a configuração geral do *layout* estabelece, ainda, diferentes relações de vizinhança entre o quadro em foco e os demais quadros da história¹²⁴. No caso de *Tarzan e o Negrinho*, a importância do momento de confronto entre *Tarzan* e o leopardo afirma-se pela centralidade e tamanho do quadro em que a ação ocorre, e também pela relação que este estabelece com os demais quadros da narrativa, que servem de moldura para este momento central. Em *Tarzan e o Negrinho*, Storni

¹²¹ BAXANDALL, 2006, p. 119.

¹²² GROENSTEEN, 2015, p. 46.

¹²³ Ibidem, p. 45-49.

¹²⁴ Ibidem, p. 45.

mobiliza todos esses recursos, a “apropriação” de *Tarzan*, o estilo de desenho, o enquadramento e a estrutura narrativa, para apresentar ao leitor uma versão condensada do modelo de aventura estadunidense. Com isso, em uma única página, o autor apresenta domínio do modelo e se coloca em posição de disputa com os principais nomes internacionais.

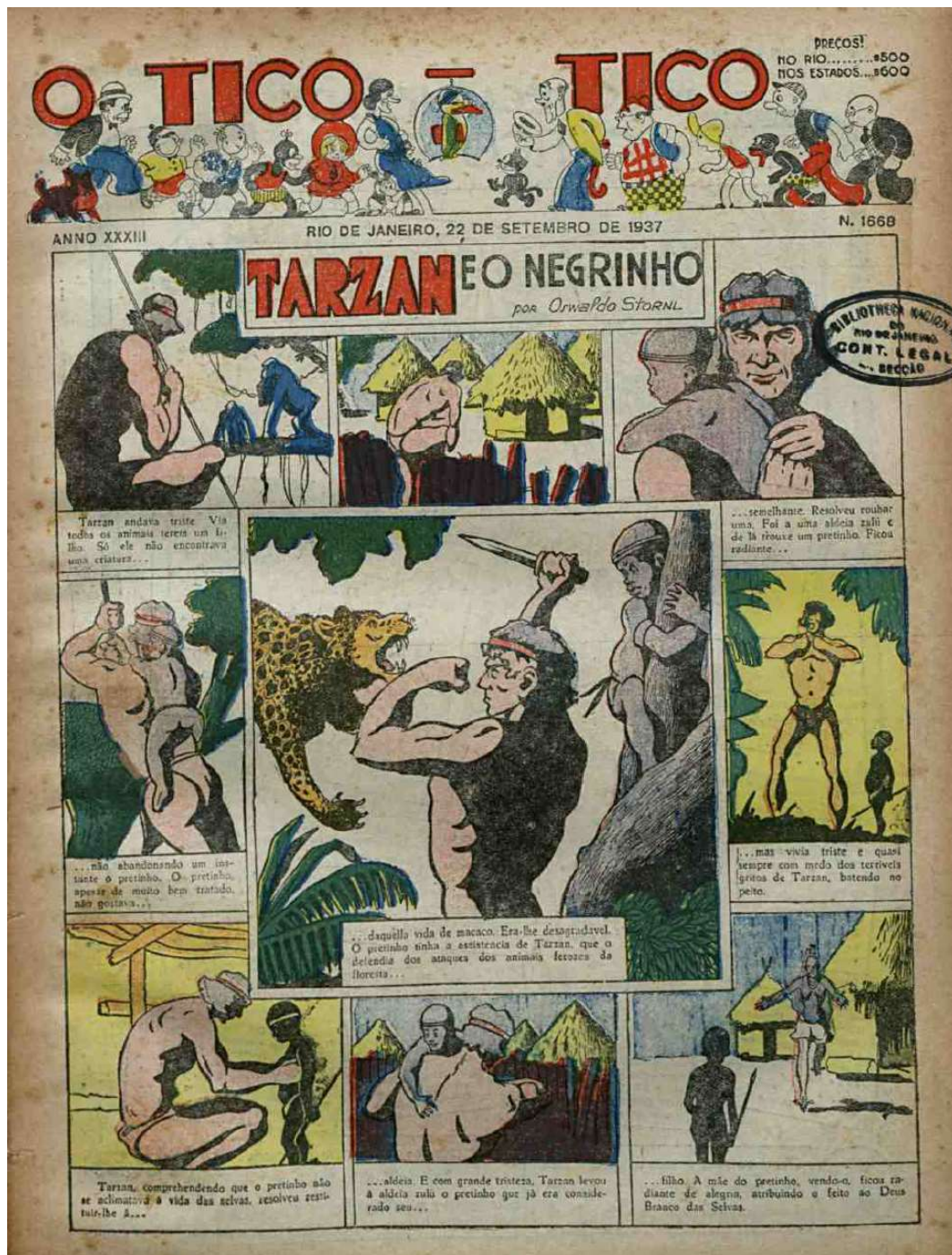


Figura 17: *Tarzan e o Negrinho*, O. Storni, *O Tico-Tico*, n. 1.668, 22/09/1937. Acervo digital FBN.

Retornando à reação de *O Tico-Tico* às mudanças do mercado, *Em Busca de um Thezouro e Terras Extranhas* deram início a um período de alguns anos em que a revista publicou uma quantidade significativa de histórias de aventura. Até o começo dos anos 1940, a revista publicou muitos quadrinhos de aventura, privilegiando autores brasileiros como Carlos Thiré, com histórias como *A Ilha Sagrada*, *O Tesouro do Faraó* e *Três Legionários da Sorte*; Aloysio Fragoso, com *O Mistério dos Diamantes Amarelos*, além dos já mencionados A. Plessen, Cícero Valladares e Oswaldo Storni. Entre as estrangeiras, o quadrinho de *Ming Foo*, de Brandon Walsh, foi um dos maiores destaques, sendo publicado por longos períodos. Uma boa parte das histórias de aventura publicadas em *O Tico-Tico* no período tinham como cenário as selvas, e, no nosso levantamento, observamos a presença intensa desse tipo de história em 1937 e 1938, seguido de um declínio nos anos seguintes¹²⁵.

Nesses anos, Oswaldo Storni foi o autor brasileiro de aventura que mais recebeu destaque em *O Tico-Tico*. Storni publicou histórias de aventura de diferentes tipos, como *Terras Extranhas* (aventura na selva), *O Outro Mundo* (ficção científica), *A Quadrilha Negra* (policial) e *As Aventuras de Pernambuco, o Marujo*, que misturava diferentes gêneros. Além disso, produziu muitas capas de aventura para a revista, especialmente em 1937, em que explorou temas diversos, como a guerra em *Recompensa* e *A Vida pela Pátria* (Figuras 18 e 19) e a sobrevivência nas selvas, com quadrinhos como a já mencionada *Tarzan e o Negrinho*, ou então *Uma Aventura nas Selvas* e *Uma Prisão Original* (Figuras 20 e 21).

Além da publicação de quadrinhos de aventura, outra reação perceptível em *O Tico-Tico* foi a referência a histórias populares do gênero, como *Tarzan* ou *King Kong*, nos quadrinhos cômicos. O tema é abordado com mais detalhes no Capítulo 4, “Apontamentos sobre circuitos de visualização racial”, mas vale apresentar um exemplo, pelo menos. Em *Azeitona banca o Tarzan*, publicado em *O Tico-Tico*, n. 1.598, de 20 de maio de 1936, o quadrinista Luiz Sá adota o personagem estadunidense e o modelo narrativo de suas histórias como referência para produção de uma história cômica (Figura 22). No quadrinho, Luiz Sá inverte todas as convenções de *Tarzan* para produção de efeito cômico: enquanto *Tarzan* é um herói branco e musculoso, *Azeitona* é preto e arredondado; enquanto *Tarzan* é ágil e salta de cipó em cipó, *Azeitona* é desastrado, e sua tentativa de aventura termina com o cipó se rompendo e o personagem se machucando.

¹²⁵ Ver gráfico “O Tico-Tico: páginas de quadrinhos de aventura na selva publicadas por ano (1934-1943)”, na seção de apêndice, p. 297.



Figura 18: Recompensa, O. Storni, *O Tico-Tico*, n. 1.660, 28/07/1937. Acervo digital FBN.

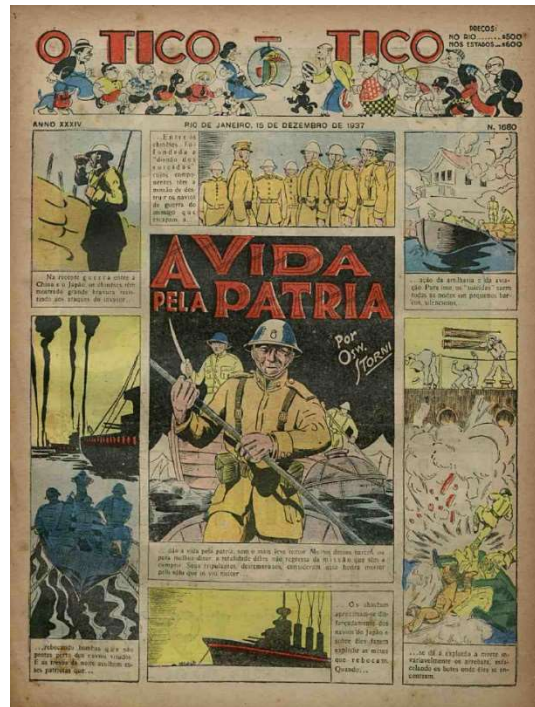


Figura 19: A Vida Pela Pátria, O. Storni, *O Tico-Tico*, n. 1.680, 15/12/1937. Acervo digital FBN.



Figura 20: Uma Aventura nas Selvas, O. Storni, *O Tico-Tico*, n. 1.658, 14/07/1937. Acervo digital FBN.



Figura 21: Uma Prisão Original, O. Storni, *O Tico-Tico*, n. 1.662, 11/08/1937. Acervo digital FBN.



Figura 22: Azeitona banca o Tarzan, Luiz Sá, *O Tico-Tico*, n. 1.598, 20/05/1936. Acervo digital FBN.

Por mais que *O Tico-Tico* tenha investido em histórias de aventura de diferentes formas, todas essas mudanças foram introduzidas mantendo-se o modelo editorial praticamente intacto. A revista continuou a apresentar-se como uma leitura divertida e instrutiva, repleta de seções educativas. Além disso, os quadrinhos cômicos continuaram a ter grande visibilidade na revista. Personagens cômicos brasileiros e estrangeiros continuaram povoando as páginas de *O Tico-Tico*. Por muito tempo, as histórias de *Lamparina*, de J. Carlos, eram sempre publicadas nas páginas coloridas. E o *Chiquinho* permaneceu sempre com seu espaço reservado na contracapa da revista.

As mudanças efetuadas por *O Tico-Tico* não foram suficientes para que a revista mantivesse sua posição frente à crise da concorrência no mercado, de modo que a publicação entrou em decadência. No começo dos anos 1940, este processo culminou na redução da periodicidade da revista, que pela primeira vez, passou a ser publicada mensalmente. Na seção *Lições de Vôvo* de 23 de julho de 1941, é explicado aos leitores que para compensar sua ausência em todas as quartas-feiras do mês, *O Tico-Tico* “surgirá a partir da próxima edição muito mais bonito, com o número de páginas grandemente aumentado”, “trazendo histórias empolgantes, várias páginas de armar com jógos, bonecas para vestir e outras diversões próprias para a idade de vocês”.

Na nova fase, os conteúdos de aventura deixaram de ser anunciados com tanta ênfase, sendo que as propagandas focavam mais nos personagens cômicos e na variedade de conteúdos, características tradicionais da revista, como se observa no exemplo de 23 de julho de 1941 (Figura 23). As propagandas podem ser interpretadas como sinal do fracasso das mudanças editoriais de meados dos anos 1930 e reforço do modelo tradicional.

Já *A Gazetinha* reagiu de modo bastante diferente ao novo cenário no mercado de periódicos, mudando completamente sua política editorial e concentrando-se na publicação de conteúdos de aventura. O suplemento do jornal *A Gazeta* foi um dos primeiros periódicos a publicar histórias em quadrinhos de aventura depois de *O Suplemento Juvenil*. Já em 1935, começou com histórias estadunidenses como *Brick Bradford* e *Ted, o Caçador de Féras*, além de *Negócios da China* (chamado de *Ming Foo* em *O Tico-Tico*). Em 1936, trouxe para o Brasil *O Fantasma*, de Lee Falk e Ray Moore, um dos personagens mais famosos do período. E, alguns anos mais tarde, o periódico foi pioneiro na introdução dos quadrinhos de super-heróis no mercado nacional, a partir da publicação de *Super-Homem* em dezembro de 1938¹²⁶.

As mudanças editoriais em *A Gazetinha* estão muito relacionadas ao mercado mais amplo de entretenimento voltado para os segmentos juvenis. *Ted, o Caçador de Féras*, por exemplo, fazia parte de um grande conjunto de produtos de entretenimento associados a Frank Buck, um famoso caçador e colecionador de animais estadunidense. Conjunto de obras que incluíam diversos livros e filmes, como o “bestseller” *Bring ‘Em Back Alive*, de 1930, e o filme homônimo lançado em 1932 pela *RKO Pictures*, mesma produtora dos filmes de *King Kong*. O filme foi exibido no Brasil, como podemos observar pela propaganda publicada em 25 de outubro de 1933 em *O Tico-Tico* (Figura 24).

Além disso, nesses primeiros anos, *A Gazetinha* publicou muitos quadrinhos associados ao mundo do cinema, como as histórias protagonizadas por Shirley Temple, *Rin-Tin-Tin* e *Betty Boop*. O periódico publicou, também, muitas adaptações em quadrinhos de narrativas do mundo dos cinemas e da literatura de ficção popular. A primeira destas adaptações foi o quadrinho *Capitão Blood*, roteirizado por Armando Brussolo e desenhado por Messias de Mello (Figura 25). O quadrinho, iniciado em outubro de 1936, é uma adaptação do personagem literário de Rafael Sabatini, publicado

¹²⁶ SANTOS, 2012, p. 26.

no Brasil pela *Companhia Editora Nacional*. Como filme, *Captain Blood* estreou nos Estados Unidos em 1935, com Errol Flynn interpretando o personagem principal.



Figura 23: Anúncio da nova fase, *O Tico-Tico*, n. 1.868, 23/07/1941. Acervo digital FBN.



Figura 24: Anúncio do filme de Frank Buck, *O Tico-Tico*, n. 1.464, 25/10/1933. Acervo digital FBN.

As adaptações inauguraram um período de muita oportunidade para artistas brasileiros publicarem quadrinhos de aventura em *A Gazetinha*. A dupla Brussolo e Messias, por exemplo, produziu uma grande quantidade de adaptações, como *Sherlock Holmes*, *O Conde de Monte Cristo* e *Os Três Mosqueteiros*, além de trabalhos autorais como, por exemplo, *A Conquista das Esmeraldas* e *Fernão Dias e as Esmeraldas*, em que as histórias de bandeirantes paulistas eram narradas de modo aventureiro. Messias de Mello desenhou, ainda, muitas outras histórias, como *Audaz*, *o Demolidor*, roteizada por Álvaro Moura, o “Aruom”.

O caso de Messias de Mello é interessante, no que diz respeito ao modo como o novo contexto do mercado afetou o trabalho dos artistas. Messias de Mello já trabalhava no suplemento há alguns anos, com personagens cartunescos, como os já mencionados *Tutú*, *Titi* e *Totó*. Nesses primeiros anos, quadrinhos desenhados por Messias normalmente eram publicados na contracapa de *A Gazetinha*, de modo que o artista já tinha um destaque considerável. No entanto, foi a partir das mudanças editoriais do

periódico que o *status* do artista mudou, tornando-o referência em seu meio. Tal como Oswaldo Storni em *O Tico-Tico*, a adaptação de Messias ao estilo predominante no período concedeu ao artista uma posição diferenciada, rendendo-lhe a oportunidade de firmar-se como um dos principais artistas do suplemento na segunda fase de publicação. Essa adaptividade de Messias pode ser observada nos exemplos do anúncio de *Capitão Blood* e de um capítulo de *Fernão Dias e as Esmeraldas*, publicados nos números 162 e 546 de *A Gazetinha*, em outubro de 1936 e agosto de 1939, respectivamente (Figuras 25 e 26). Assim como no exemplo do *Tarzan* de Oswaldo Storni, com *Capitão Blood* e *Fernão Dias e as Esmeraldas* Messias coloca-se como um artista capaz de assumir uma posição de igualdade com os produtos culturais estrangeiros ao dominar as principais convenções do modelo estadunidense. Em *Capitão Blood*, o artista faz isso se “apropriando” de um personagem famoso e, em *Fernão Dias e as Esmeraldas*, ao adaptar uma narrativa brasileira para o formato estrangeiro.

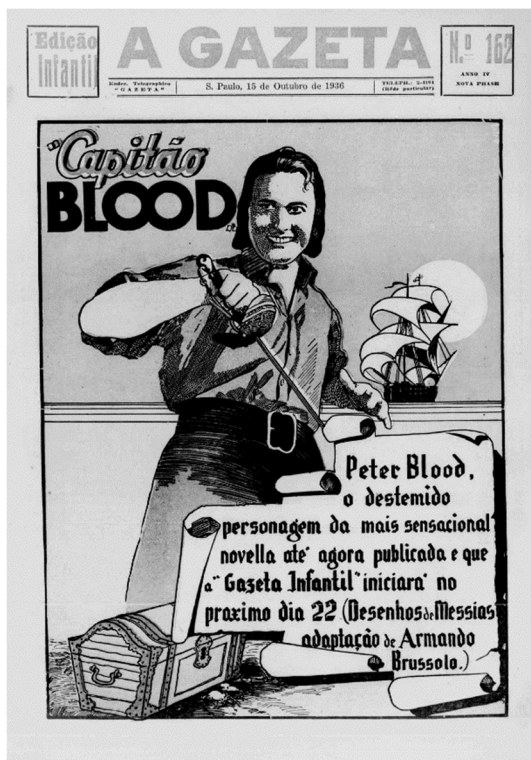


Figura 26: Anúncio de *Capitão Blood*, Messias de Mello, *A Gazetinha*, n. 162, 15/10/1936. Acervo digital FBN.



Figura 25: *Fernão Dias e as Esmeraldas*, Messias de Mello, *A Gazetinha*, n. 546, 15/08/1939. Acervo digital FBN.

Para além destes exemplos, outros artistas tiveram oportunidade de publicar seus trabalhos no suplemento. Merece ser mencionada *A Garra Cinzenta*, história de grande sucesso, que misturava elementos dos gêneros policial, terror e ficção científica, e que

chegou a ser publicada internacionalmente. Assim como exemplos menos conhecidos, mas que nos interessam pelo tema, como a história de aventura na selva *Léo*, *Jandyra e Ditão nas selvas africanas*, de Rubens N. Garcia, possivelmente um leitor do periódico.

Estes quadrinhos são apenas algumas das muitas histórias de aventura que preencheram as páginas de *A Gazetinha* entre 1935 e 1940, ano em que se encerra a segunda fase de publicação do suplemento (só voltaria a ser publicado em 1948). Diferentemente de *O Tico-Tico*, que se adaptou às mudanças no mercado mantendo muito do modelo editorial antigo, *A Gazetinha* remodelou-se completamente, tornando as histórias de aventura seu principal conteúdo. A estratégia do suplemento deu bons resultados, de modo que o periódico pôde crescer junto com a expansão do mercado juvenil, como se nota pelo aumento da periodicidade do suplemento: nos primeiros anos de publicação, *A Gazetinha* era publicada apenas uma vez por semana. A partir de dezembro de 1936, passou a sair duas vezes por semana, às quartas-feiras e sábados, e, em agosto de 1937, começou a ser publicada três vezes na semana, às terças-feiras, quintas-feiras e sábados. Nesse mesmo ano, como um sinal da consolidação do novo modelo, *A Gazetinha* deixou de ser publicada com o subtítulo “Edição Infantil” e em 1939 foi renomeada como *A Gazetinha: edição juvenil d’A Gazeta*.

Conclusão

Neste capítulo, procuramos apresentar um breve panorama das mudanças no mercado editorial brasileiro dos anos 1930 e começo dos anos 1940, focando a forma como os periódicos *O Tico-Tico* e *A Gazetinha* se inseriram nesses processos. O período foi marcado por grandes transformações em diferentes campos do mercado de entretenimento brasileiro, com o avanço de produtos culturais estadunidenses no cinema, na literatura e nos quadrinhos. Histórias de aventura de personagens como *King Kong* e *Tarzan* tornaram-se populares e ajudaram na consolidação de dois fenômenos de forte impacto no campo dos quadrinhos: o estabelecimento do modelo editorial estadunidense e do segmento juvenil no mercado.

No campo dos quadrinhos, estes processos atrelam-se ao sucesso comercial de *O Suplemento Juvenil*, responsável pela introdução no país dos diferentes tipos de quadrinhos de aventura que conquistavam o público nos Estados Unidos, como *Tarzan*, de aventura na selva, e muitos outros, como *Buck Rogers* e *Flash Gordon*, de ficção científica/aventura no espaço, ou as histórias policiais do *Agente Secreto X-9*. O sucesso

do suplemento foi seguido da multiplicação de títulos voltados para os segmentos infantojuvenis e que adotavam os modelos editoriais estadunidenses como referência, privilegiando a publicação de quadrinhos de aventura, como a revista *Mirim*, *O Globo Juvenil*, *O Lobinho*, *Gibi* e *O Gury*.

Como vimos, as mudanças dos anos 1930 afetaram intensamente *O Tico-Tico* e *A Gazetinha*. A integração de *O Tico-Tico* e *A Gazetinha* ao cenário mercadológico foi analisada a partir das características materiais, de estilo e de conteúdo dos periódicos. Igualmente, foi a partir dessas especificidades que pudemos entender e precisar as relações entre editores, artistas e público. Para além disso, depoimentos de leitores, como Maria Helena Cardoso e Diamantino da Silva, permitiram-nos vislumbrar a experiência do público com os periódicos e com as mudanças dos anos 1930.

No próximo capítulo, “A fórmula de aventura em um mundo colonial e racista: de temas e cenários”, avançamos com a análise sobre as histórias em quadrinhos de aventura na selva publicadas em *O Tico-Tico* e *A Gazetinha*, de modo a refletir como estes periódicos, e os quadrinhos em si, atuaram como um dos muitos vetores sociais em processos de visualização racial no Brasil do período. No caso, a reflexão desenvolve-se com a discussão do papel de duas das principais convenções do gênero aventura na selva – os temas e o cenário – no estabelecimento de relações entre artistas e os imaginários colonialistas e racistas vigentes no período.

CAPÍTULO 2

A fórmula de aventura em um mundo colonial e racista: dos temas e cenários

As narrativas dos quadrinhos de aventura na selva publicados em *O Tico-Tico* e *A Gazetinha* nos anos 1930 e 1940 fundamentavam-se, em sua maioria, nos feitos de heróis brancos em lugares “exóticos” da África, Ásia, Oceania e América, onde sobrepujavam diferentes tipos de perigos para que pudessem cumprir suas missões, que abrangiam desde a descoberta de tesouros perdidos até a instauração da ordem civilizacional nessas terras “selvagens”.

Neste capítulo, voltamos nossa atenção para essas narrativas, com o objetivo de pensar sobre algumas das relações que estabeleciam com os imaginários colonialistas e racistas vigentes no Brasil do período. Para tanto, em um primeiro momento, realizamos uma breve contextualização das relações entre a fórmula de aventura e a formação dos imaginários em questão. Em seguida, analisamos duas das principais convenções dos quadrinhos de aventura na selva, pensados enquanto gênero – os temas e os cenários – para refletir sobre o modo como eram mobilizadas por artistas na elaboração de suas histórias, articulando-as aos imaginários e contribuindo para seus desenvolvimentos.

A fórmula de aventura no contexto do colonialismo

Como mencionamos anteriormente, adotamos como referência para nossa definição da narrativa de aventura algumas das ideias presentes no livro *Adventure, Mystery and Romance: formula stories as art and popular culture*, de John Cawelti (1977)¹²⁷. No livro, Cawelti parte do conceito de fórmula para analisar estruturas e convenções artísticas em obras literárias estadunidenses de meados do século XX, dando particular ênfase ao modo como as fórmulas da aventura, do melodrama e do mistério são empregadas em histórias de faroeste, de máfia e detetive do período.

De acordo com Cawelti (1977), as fórmulas são estruturas de convenções narrativas e dramáticas empregadas em uma grande quantidade de obras individuais¹²⁸. O conceito diferencia-se de gênero literário por sua amplitude: a fórmula de aventura, por

¹²⁷Cabe elucidar que Cawelti (1977) produz uma teoria própria, muito baseada no conceito de arquétipo. Nesta pesquisa, adotamos como referência apenas algumas das ideias defendidas pelo autor, articulando-as às referências teóricas por nós privilegiadas.

¹²⁸CAWELTI, 1977, p. 5.

exemplo, pode ser observada em gêneros diferentes de história, como as novelas medievais de cavalaria ou os filmes contemporâneos de faroeste¹²⁹. Conforme o autor, a fórmula de aventura é normalmente centrada na figura do herói que, individualmente ou em grupo, enfrenta e supera obstáculos e perigos para cumprir uma missão importante e de caráter moral. Ainda, a caracterização específica do herói, dos obstáculos e diferentes elementos da história, depende de fatores culturais, assim como da temática da narrativa. Para que a fórmula funcione, é preciso que a narrativa seja incorporada por figuras, cenários e situações com sentido apropriado para as culturas nas quais as histórias se inserem¹³⁰.

No caso do nosso objeto de estudos, as histórias em quadrinhos de aventura na selva ecoam narrativas, ideias e imagens “aventurescas” em circulação no mundo ocidental desde a antiguidade, mas com a especificidade das culturas contemporâneas em que se inserem, dialogando com um cenário global marcado por colonialismos, imperialismos e racismos.

Muitos elementos estruturantes da narrativa dos quadrinhos de aventura na selva encontravam-se presentes, de diferentes formas, nos imaginários de tempos anteriores. Elementos como as imagens de terras longínquas, misteriosas, repletas de perigos e tesouros, compunham histórias que remontam à antiguidade, como a *Odisseia*, que narra a história de um herói que viaja por terras estranhas, enfrentando obstáculos como monstros e seres selvagens, comedores de homens, como as harpias ou o gigante ciclope antropófago *Polifemo*¹³¹.

Nos tempos medievais, o “Oriente maravilhoso” ocupou lugar central na composição dos imaginários ocidentais, guardando o Paraíso terrestre e aliando o sonho por riquezas materiais, com suas “ilhas transbordantes de pérolas, madeiras preciosas, especiarias, peças de seda”, à “exuberância fantástica da natureza, dos homens, dos animais – uns e outros, monstruosos”¹³². Esses imaginários tomaram forma em relatos de viajantes como Marco Polo, que em sua descrição da ilha de Angamã, por exemplo, reúne

¹²⁹ Neste caso, Cawelti (1977, p. 6) refere-se ao uso do termo “gênero” para designar tipos populares de história, como o faroeste ou o policial, e não no sentido da distinção de tipos literários mais amplos, como o drama, a prosa ficcional e a poesia lírica, ou conceitos como tragédia, comédia, romance e sátira.

¹³⁰CAWELTI, 1977, p. 39-40.

¹³¹CHICANGANA-BAYONA, Yobenji Aucardo. **Imagens de Canibais e Selvagens do Novo Mundo: do maravilhoso medieval ao exótico colonial** (séculos XV-XVII). São Paulo: Editora Unicamp, 2017, p. 69.

¹³²SOUZA, Laura de Mello e. **O diabo e a Terra de Santa Cruz: feitiçaria e religiosidade popular no Brasil colonial**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 39.

este sonho pelas riquezas e a imagem de figuras como os cinéfalos, homens com cabeça de cachorro presentes no imaginário ocidental desde a antiguidade:

Angamã é uma ilha muito grande, sem lei nem rei. Os habitantes são idólatras, vivem como os animais selvagens. Temos a apontar uma estranha visão dessa gente. Nesta ilha, os homens tem cabeça e dentes de cão, e sua cara parece-se com os dos mastins. São muito cruéis e comem tantos homens quanto possam apanhar e que não sejam de sua tribo. Têm especiarias variadas e abundantes. Alimentam-se de arroz, leite e toda a espécie de carnes [...] ¹³³

No período moderno, com a expansão ultramarina europeia e os processos de colonização da América, os imaginários sobre as terras distantes ganharam novos ares. No diário da Primeira Viagem de Colombo, em novembro de 1492, os cinéfalos e outros monstros antropófagos do imaginário antigo e medieval, como os ciclopes, eram retomados e associados aos povos indígenas que habitavam o Caribe:

longe dali havia homens de um olho só e outros com cara de cachorro, que eram antropófagos e que, quando capturavam alguém, degolavam, bebendo-lhe o sangue e decepando as partes pudendas ¹³⁴

As atualizações desses imaginários foram acompanhadas do deslocamento/desenvolvimento de inúmeros mitos para o continente americano, como os mitos do Paraíso terrestre, das Amazonas, e os mitos sobre a existência de reinos e lugares maravilhosos, cheios de riquezas a serem tomadas, como o Dourado ou a Serra das Esmeraldas ¹³⁵. Mitos estes que se desenvolveram em paralelo com a associação do Novo Mundo com o inferno, como um lugar onde os habitantes selvagens praticavam idolatrias e feitiçarias diabólicas, ou então com o purgatório, como um lugar para o qual se poderia enviar os degredados para a “purgação” de suas culpas ¹³⁶.

¹³³ CHICANGANA-BAYONA, 2017, p. 68.

¹³⁴ Ibidem, p. 67.

¹³⁵ HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Visão do Paraíso**: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil. São Paulo: Brasiliense/Publifolha, 2000, p. 25; p. 30; 43-46.

¹³⁶ SOUZA, Laura de Mello e. **Inferno Atlântico**: demonologia e colonização. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 28; p. 89. Conforme Laura de Mello e Souza (1993, p. 25), se “a descoberta de novos mundos pôde revigorar os símbolos do maravilhoso, foi capaz também de fortalecer a demonologia européia”. Para a autora, a demonologia foi um complexo ramo do conhecimento no período moderno, relacionada com o surgimento do pensamento científico, que pode ser associada à *heterologia*, e que no contexto americano atuou na nomeação e classificação do “Outro ameaçador” (SOUZA, 1993, p. 24-25). Nas palavras da autora, sem “aludir ao vôo noturno ou ao sabá, muitos dos cronistas e eclesiásticos que descreveram as práticas mágico-religiosas americanas fizeram-no utilizando a terminologia que conheciam e empregavam para designar os agentes satânicos por excelência. Sacerdotes maias, incas ou astecas, xamãs, caraíbas e pajés tupis, enfim, todos os responsáveis pelo espaço sagrado foram quase sempre chamados de bruxos e feiticeiros – termo aliás empregado por muitos até os dias de hoje, mas que se cunhou nos Quinhentos, no rastro da demonologia e da caça às bruxas europeia (SOUZA, 1993, p. 27-28). Quanto

De certa forma, as histórias em quadrinhos de aventura na selva relacionam-se com esses imaginários, na medida em que muitos dos elementos que os compõem serviram de referência para seu desenvolvimento, como discutiremos mais adiante. Mas a principal conexão é com o imaginário colonialista e racista contemporâneo aos artistas e leitores.

No Brasil, nos anos 1930 e 1940, artistas e leitores viviam em um mundo marcado por hierarquias raciais e pelo imperialismo ocidental dos séculos XIX e XX. Para começar, a escravidão era um fenômeno ainda muito recente. A abolição formal do regime escravista ocorrera há apenas cerca de meio século, de modo que muitos brasileiros que de alguma forma tinham experienciado o regime ainda eram vivos e mantinham a memória daqueles tempos. Além disso, as desigualdades raciais decorrentes de séculos de escravidão permaneciam vivas de diferentes formas na sociedade. Carlos A. Hasenbalg (1979), por exemplo, descreve como em diversas regiões do Brasil, escravizados permaneceram ligados ao setor agrário, em estruturas sociais hierarquizadas, ao serem absorvidos “por um sistema de relações sociais caracterizado pela dependência senhorial e o clientelismo”¹³⁷. Na região Sudeste, a abolição da escravatura coincidiu com a adoção em grande escala do trabalho de imigrantes europeus, e a população não branca permaneceu marginalizada com relação às oportunidades relativas à economia capitalista em formação. Nos anos 1930, as oportunidades começaram a se ampliar devido às mudanças da política imigratória, mas mesmo assim “a relação hierárquica entre os grupos branco e não branco não foi alterada drasticamente”¹³⁸. Antonio Sérgio Guimarães (2009) resume a permanência dessas desigualdades quando afirma que “a ordem hierárquica, seja estamental, seja racial, sobre a qual se fundou a sociedade escravocrata no Brasil”, não foi rompida por inteiro, “nem com a Abolição, nem com a República, nem com a restauração democrática do pós-guerra, tampouco com a República Nova”¹³⁹. O autor descreve como depois da escravidão, as desigualdades raciais passaram a ser “atribuídas à operação de mecanismos

ao purgatório, no começo do período moderno, o purgatório, ainda uma ideia relativamente recente, tinha o sentido de um “inferno com duração limitada, opondo-se à duração das penas infernais propriamente ditas” (SOUZA, 1993, p. 89). No século XVI, as colônias portuguesas assumiram uma posição análoga no imaginário, como um lugar onde as pessoas cumpriam penas, podendo retornar “uma vez purgadas as culpas” (SOUZA, 1993, p.89).

¹³⁷ HASENBALG, C. A. **Discriminação e Desigualdades Raciais no Brasil**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979, p. 161.

¹³⁸ *Ibidem*, p. 161.

¹³⁹ GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. **Racismo e Antirracismo no Brasil**. São Paulo: Editora 34, 2009, p. 14.

sociais mais sutis – a educação escolar, a seletividade do mercado de trabalho, a pobreza, a organização familiar, etc.”¹⁴⁰.

Essas permanências na estrutura social foram acompanhadas da manutenção de ideias e imaginários racistas. Na década de 1870, as teorias raciais europeias ganhavam importância nos debates intelectuais brasileiros, à medida que crescia a preocupação com a composição racial da população brasileira¹⁴¹. As teorias raciais mantiveram-se no centro das discussões por algumas décadas e por mais que estivessem em declínio nos anos 1930, ainda tinham grande relevância no pensamento e na educação brasileiros. No período entreguerras, Oliveira Vianna, um dos últimos expoentes da defesa das teorias raciais, permanecia como um dos intérpretes da realidade brasileira mais lidos no país¹⁴². Como muitos intelectuais brasileiros de seu tempo, Vianna defendia que a superioridade da raça branca levaria ao branqueamento da população no país e, conseqüentemente, ao progresso civilizacional. A crença na existência biológica de raças humanas, hierarquizadas de acordo com sua escala evolutiva e de civilização, assim como a convicção no branqueamento brasileiro, era arraigada e fazia-se presente até mesmo nos periódicos infantis, que publicavam conteúdos didáticos destinados à educação dos leitores sobre esses assuntos, como veremos no Capítulo 4, “Apontamentos sobre circuitos de visualização racial”.

Os artistas e leitores eram, ainda, contemporâneos do regime de segregação racial dos Estados Unidos, o que não pode ser ignorado, se levarmos em consideração a importância dos quadrinhos e outros produtos culturais estadunidenses no mercado brasileiro. Além disso, ideologias de supremacia racial, como o nazismo, eram consideradas por muitos como alternativas modernas aos “decadentes” Estados liberais, e mostravam-se presentes em diferentes instâncias no cenário brasileiro, desde, por exemplo, a atividade do partido nazista em si, atuante de forma legal entre 1928 e 1938, até sua presença em grupos de grande expressão política, como a Ação Integralista Brasileira (AIB). Para Boris Fausto (2013), cálculos aproximados indicam que a AIB chegou a ter cerca de 150 mil membros em seu período de maior prestígio, em 1937. Com o lema “Deus, Pátria e Família”, a organização se aproximava do ideário fascista, com discursos nacionalistas, antiliberais e antisemitas, e embora Plínio Salgado, fundador e

¹⁴⁰ GUIMARÃES, 2009, p. 43.

¹⁴¹ MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a Mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2019, p. 49.

¹⁴² SKIDMORE, Thomas. **Preto no Branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro (1870-1930)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 277.

líder da organização, insistisse pouco nesses posicionamentos racistas, membros proeminentes como Gustavo Barroso eram defensores da ideologia nazista¹⁴³.

Com relação ao colonialismo, nos anos 1930 e 1940, uma porção extremamente significativa do mundo ainda se encontrava sob jugo dos impérios coloniais ocidentais. Assim como as teorias raciais, o imperialismo era um fenômeno relativamente recente e muito contemporâneo. A palavra fora introduzida na política da Grã-Bretanha nos anos 1870, sendo que sua “explosão no uso geral” teria acontecido apenas nos anos 1890¹⁴⁴. Na década de 1900, o imperialismo tornou-se tema central na discussão intelectual. Conforme J. A. Hobson, intelectual conservador britânico do período, o conceito encontrava-se “na boca de todo mundo... e [era] usado para denotar o movimento mais poderoso na política atual do mundo ocidental”¹⁴⁵. Esse movimento semântico foi acompanhado de um processo de conquista, anexação e administração de uma parte considerável do mundo por algumas poucas potências ocidentais. Conforme Hobsbawm (2010), entre 1880 e 1914, a maior parte do mundo, excetuando-se a Europa e as Américas, foi dividido em territórios sob governo direto ou indireto de poucos Estados, especialmente a Grã-Bretanha, França, Alemanha, Itália, Holanda, Bélgica, Estados Unidos e Japão¹⁴⁶. Para além da nova divisão dos territórios, parte considerável dos territórios coloniais permaneceram sob um domínio estabelecido anteriormente, como é o caso das colônias portuguesas de Angola e Moçambique¹⁴⁷. Segundo o autor, em termos práticos, não “restou qualquer Estado independente no Pacífico” e por volta de 1914, a África pertencia inteiramente aos impérios ocidentais, excetuando-se apenas a Etiópia, a Libéria e aquela “parte do Marrocos que ainda resistia à conquista completa”¹⁴⁸. Ainda segundo Hobsbawm (2010) embora a Ásia mantivesse extensos territórios nominalmente independentes, o período viu os impérios europeus mais antigos expandirem e completarem seus domínios, com os britânicos anexando a Birmânia ao Império Indiano e ampliando e reforçando sua zona de influência sobre o Tibete, a Pérsia e o Golfo Pérsico; os russos avançando sobre a Ásia Central, sobre a Sibéria e a Manchúria; e os

¹⁴³ FAUSTO, Boris. A vida política. In: GOMES, Angela de Castro (org.). **Olhando para Dentro: 1930-1964** (História do Brasil Nação: 1808-2010; v.4). Rio de Janeiro: Objetiva, 2013, p. 98.

¹⁴⁴ HOBBSAWM, Eric. **A Era dos Impérios, 1875-1914**. São Paulo: Paz e Terra, 2010b, p. 103.

¹⁴⁵ HOBBSAWM, 2010b, p. 103

¹⁴⁶ Ibidem, p. 99.

¹⁴⁷ Ibidem, p. 99.

¹⁴⁸ Ibidem, p. 99-100.

holandeses firmando seu controle na Indonésia. Além disso, impérios praticamente novos foram formados pela conquista francesa da Indonésia e japonesa da Coreia e Taiwan¹⁴⁹.

Embora as Américas não tenham configurado o palco principal para o imperialismo europeu no período, este se fazia muito presente na forma da dependência econômica da maioria dos países americanos às potências europeias. Soma-se a isso o fato de que os Estados Unidos tenham se juntado à corrida colonial, conquistando territórios antes pertencentes à Espanha, como Porto Rico e as Filipinas¹⁵⁰. Para além desses fatores, desenvolveu-se nas Américas uma espécie de imperialismo “interno”, na medida em que a colonização prosseguia com processos genocidas de expansão sobre territórios indígenas ao longo dos séculos XIX e XX, com realização de extermínios, como nas “campanhas do deserto” argentinas ou na “marcha para o oeste” estadunidense¹⁵¹.

No Brasil, a expansão violenta sobre territórios indígenas aconteceu continuamente desde o início da colonização. Durante o período colonial, a “guerra justa” e a escravização de indígenas foram legitimadas a partir da caracterização dos mesmos como bárbaros, ferozes e cruéis, que se recusavam à conversão, impediam a propagação da fé católica, praticavam a antropofagia, e hostilizavam os colonizadores, este último sendo o argumento de maior impacto¹⁵². Conforme descreve Beatriz Perrone-Moisés (1992), são numerosos os documentos de autoridades coloniais que recomendavam a destruição total dos indígenas inimigos, falando em termos de “guerra ‘rigorosa’, ‘total’, ‘veemente’, a ser movida ‘cruamente’, fazendo aos inimigos ‘todo o dano possível’, de preferência até a sua ‘extinção total’”¹⁵³. O texto da autora traz vários exemplos de documentos do gênero, como uma Carta do governador geral do Brasil, de 1688, que aludindo à “Guerra dos Bárbaros”¹⁵⁴, recomendava aos capitães-mores a realização das

¹⁴⁹ HOBBSAWM, 2010b, p. 100.

¹⁵⁰ Ibidem, p. 99-100.

¹⁵¹ PRADO, Maria Lígia Coelho; PELLEGRINO, Gabriela. **História da América Latina**. São Paulo: Contexto, 2014, p. 67-70; MADLEY, Benjamin. **An American Genocide: the United States and the California Indian Catastrophe, 1846-1873**. New Haven/London: Yale University Press, 2016, p. 1-15.

¹⁵² PERRONE-MOISÉS, Beatriz. Índios livres e índios escravos: os princípios da legislação indigenista do período colonial (séculos XVI a XVIII). In: CUNHA, Manuela Carneiro da (org.). **História dos Índios no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras/Secretaria Municipal de Cultura/FAPESP, 1992, p. 123-127.

¹⁵³ Ibidem, p. 126.

¹⁵⁴ “A denominada Guerra dos Bárbaros, Levante Geral dos Tapuia ou Confederação dos Kariri iniciar-se à em 1687, como reação ao movimento expansionista dos portugueses sobre as terras indígenas, após a vitória sobre os holandeses (STUART FILHO, 1966, p. 62), e só se encerrará em começos do século XVIII. O povoamento na região tornou-se mais intenso devido a uma Ordem Régia de 29/4/1654, em que d. João IV concedia sesmarias aos soldados e oficiais que haviam lutado na Guerra da Restauração.” (DANTAS; SAMPAIO; CARVALHO, 1992, p. 442).

entradas e guerras como bem entendessem “que possa ser mais ofensiva”, “degolando-os e seguindo-os até extinguir, de maneira que fique exemplo desse castigo a todas as mais nações que confederadas com eles não temiam as armas de sua majestade”¹⁵⁵.

Para Manuela Carneiro da Cunha (1992), até o século XIX, a questão da escravização e da mão de obra foi a maior preocupação da política brasileira com relação aos indígenas. A expansão sobre os territórios tornou-se a questão principal à medida que diminuiu a importância do emprego de indígenas como mão de obra, debatendo-se entre fins do XVIII e meados do XIX se “se devem exterminar os índios ‘bravos’, ‘desinfetando’ os sertões”, solução mais defendida pelos colonos, “ou se cumpre civilizá-los e incluí-los na sociedade política – solução em geral propugnada por estadistas e que supunha sua possível incorporação como mão de obra”¹⁵⁶. A expansão sobre territórios indígenas deu-se de muitas formas. Embora a guerra oficial promovida pelo Estado não tenha configurado o principal meio, ela também foi empregada, como no caso da “guerra justa” realizada contra os “genericamente chamados Botocudos, para liberar para a colonização o vale do Rio Doce no Espírito Santo e os campos de Garapuava, no Paraná”¹⁵⁷.

Além disso, expansões violentas, propagadas por colonos, continuaram a ocorrer ao longo dos séculos XIX e XX. Em São Paulo, por exemplo, a construção da Estrada de Ferro Noroeste do Brasil levou a conflitos entre a companhia administradora da estrada e os Kaingang, com o financiamento de investidas contra os indígenas. Segundo Berta Ribeiro (2009), do conflito surgiram especialistas em massacres indígenas, “os célebres ‘bugreiros’, que queimavam as aldeias, devastavam as roças e matavam indiscriminadamente homens, mulheres e crianças”¹⁵⁸. Conforme a autora, as maiores matanças aconteceram entre 1908 e 1910, e o processo levou à expansão de grileiros sobre territórios indígenas, adquirindo “terras fertilíssimas a baixo preço”¹⁵⁹.

Esses processos expansionistas nas Américas nos séculos XIX e XX podem ser associados ao contexto global do imperialismo. A associação era feita pelos contemporâneos, como nos mostra um trecho dos escritos de Francisco Adolpho de

¹⁵⁵ PERRONE-MOISÉS, 1992, p. 126.

¹⁵⁶ CUNHA, Manuela Carneiro da. Política indigenista no século XIX. In: CUNHA, Manuela Carneiro da (org.). **História dos Índios no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras/Secretaria Municipal de Cultura/FAPESP, 1992, p. 134.

¹⁵⁷ Ibidem, p. 136.

¹⁵⁸ RIBEIRO, Berta. **O Índio na História do Brasil**. São Paulo: Global, 2009, p. 87.

¹⁵⁹ Ibidem, p. 87.

Varnhagen, em que o autor aponta paralelos entre as guerras de conquista e submissão contra os indígenas no país e a missão civilizatória dos impérios europeus:

Longe de condenarmos o emprego da força para civilizar os índios é forçoso convir que não havia algum outro meio para isso. Nós mesmos, hoje em dia, havemos de recorrer a ele, quer em benefício do país, que necessita de braços, quer para desafrontar a dignidade humana, envergonhada de tanta degradação, quer finalmente a benefício desses mesmos infelizes que, ainda quando reduzidos à condição dos africanos escravos na nossa sociedade, lograriam uma vida mais tranquila e segura, à que lhes proporciona a medonha e perigosa liberdade de seus bosques.

Empregue-se a guerra, se tanto for mister, para conseguirmos estes fins. Em geral, a guerra tem sido um grande meio civilizador entre os homens. Exemplo recente temos na Argélia submetida ao domínio civilizador da cristianíssima França¹⁶⁰.

Nos anos 1930 e 1940, tanto a estrutura imperialista mundial, como a ação dos Estados americanos sobre territórios indígenas, permaneciam extremamente atuais, mesmo que em novos contextos. Com relação aos impérios ocidentais, desenvolvia-se um longo processo de crise e dismantelamento que perdurou até a década de 1970, com a independência das colônias portuguesas na África. Nos anos 1940, uma série de independências se realizou na Ásia com, por exemplo, a independência da Síria e do Líbano em 1945, ou então a independência da Índia e do Paquistão em 1947, e da Birmânia, Ceilão, Palestina e Índias Orientais holandesas (Indonésia) em 1948¹⁶¹. Já na África, foi apenas nos anos 1950 e 1960 que a descolonização atingiu a maior parte do continente, alcançando os vastos territórios britânicos, franceses, italianos e belgas¹⁶².

No que tange ao avanço sobre populações e territórios indígenas no Brasil, o regime varguista dos anos 1930 e 1940 colocou grande ênfase na nacionalização dos indígenas, assim como na expansão da atuação do Estado sobre as fronteiras e sertões brasileiros. A nacionalização dos indígenas condizia com o imaginário até então vigente, paralelo ao pensamento imperialista da “missão civilizadora”, de que os indígenas se encontravam em patamares inferiores da evolução humana, em uma “infância social”, e

¹⁶⁰ RIBEIRO, 2009, p. 95-96.

¹⁶¹ HOBSBAWM, Eric. **Era dos Extremos: o breve século XX (1914-1991)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010a, p. 214-215.

¹⁶² O período concentrou quase a totalidade das independências africanas. Tomando por referência *Colonization: a global history*, de Marc Ferro (2005, p. 309), podemos citar territórios britânicos, como o Sudão (1956), Gana (1957), Nigéria (1960), Serra Leoa, (1961), Burundi e Uganda (1962), Quênia e Tanzânia (1963), Malawi e Zâmbia (1964), Botswana e Lesoto (1966); territórios franceses como Marrocos e Tunísia (1956), a Guiné (1958), Camarões, Chade, Costa do Marfim, Daomé, Gabão, Mali, Malgaxe, Mauritânia, Nigéria, as repúblicas do Alto-Volta, Centro-Africana e do Congo, Senegal e Togo (1960), Argélia (1962) e Gâmbia (1965); territórios italianos, como a Líbia (1951) e a Somália (1960); e belgas, com a República do Congo e Ruanda (1962).

que, por isso, dever-se-ia compartilhar o progresso brasileiro com eles, incorporando-os a partir da educação, com “uma verdadeira ‘pedagogia da nacionalidade’ e do ‘civismo’”, conforme descreve Antônio Carlos de Souza Lima (1992)¹⁶³. Para o autor, a nacionalização dos indígenas articulou-se com o propósito do governo de controle territorial, a partir do uso deles como “guardas de fronteira” e, principalmente, do reconhecimento de terras próprias aos diferentes povos. Isso porque, conforme Lima (1992), “para o discurso protecionista [...] o índio é a ‘origem’ da nacionalidade brasileira”, de modo que reconhecer as terras “é reconhecer à própria Nação o direito ao território que ocupa: *nacionalizar os índios* é assegurar o controle sobre os rincões mais isolados desse mesmo território”¹⁶⁴. No fim dos anos 1930 e começo dos anos 1940, já no Estado Novo, a política indigenista de Vargas aliou-se à chamada “Marcha para o Oeste”, programa que previa a nacionalização do país, de ocupação dos territórios em que o Estado ainda não se fazia efetivamente presente, com o intuito de tornar “o Brasil uma terra de brasileiros, por eles efetivamente ocupada”¹⁶⁵, principalmente com base em de políticas de povoamento, de transporte e comunicação.

Essa complexa formação de estruturas colonialistas e racistas entre o século XIX e o começo do século XX, nas Américas e no mundo, desenvolveu-se integrada a um imaginário análogo, racializante e legitimador das colonizações e impérios ocidentais, que colocava o homem branco, ocidental, como auge da evolução humana, atingindo o maior grau de civilização, tecnologia e cultura, em contraposição às demais raças, inferiores em diferentes escalas civilizacionais, com os indígenas e os negros normalmente posicionados nos graus mais baixos, perto da animalidade.

Esses imaginários articulavam-se em mananciais de diferentes imagens, nos mais variados suportes. Anne McClintock (2010) mostra-nos como imagens contidas nas propagandas e caixas de produtos da vida doméstica ocidental, como sabões, alvejantes, pastas de dente, fósforos, tabacos, bebidas etc., agiam na construção do imperialismo, legitimando-o e inserindo-o como espetáculo visual na vida cotidiana europeia¹⁶⁶. A

¹⁶³ LIMA, Antônio Carlos de Souza. O governo dos índios sob a gestão do SPI. CUNHA, Manuela Carneiro da (org.). **História dos Índios no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras/Secretaria Municipal de Cultura/FAPESP, 1992, p. 165.

¹⁶⁴ Ibidem, p. 167. Grifos do autor.

¹⁶⁵ GOMES, Angela de Castro. População e Sociedade. In: GOMES, Angela de Castro (org.). **Olhando para Dentro: 1930-1964** (História do Brasil Nação: 1808-2010; v.4). Rio de Janeiro: Objetiva, 2013, p. 62.

¹⁶⁶ McCLINTOCK, Anne. **Couro Imperial: raça, gênero e sexualidade no embate colonial**. Campinas: Editora da Unicamp, 2010, p. 323-327.

propaganda de biscoitos da companhia *Huntley & Palmers* (Figura 27)¹⁶⁷, um dos muitos exemplos mobilizados pela autora, apresenta em sua composição alguns dos principais elementos constituidores do imaginário colonialista, legitimando hierarquias entre colonizadores e colonizados a partir da naturalização das relações de poder, com os primeiros sendo servidos pelos segundos, em uma cena pacífica, enquanto tomam chá e comem biscoitos. Conforme aponta McClintock, a submissão do colonizado é desenvolvida pela sua feminização, na medida em que assume um trabalho “doméstico”, associado ao feminino. A colônia é caracterizada pelo exótico, como lugar de natureza selvagem, matas e elefantes, mas é um exótico domesticado, controlado e tranquilo, devido à presença do império. Trata-se da civilização chegando à selva, a partir de um dos hábitos “domésticos” mais característicos desse imaginário: o chá da tarde, servido com biscoitos da marca propagandeada. Ao mesmo tempo, é a colônia chegando às casas inglesas, gerando um vínculo entre as partes distantes do império e a vida metropolitana cotidiana, associando a prática de tomar chá com o imaginário imperialista.

O imaginário imperialista do período desenvolveu-se na articulação de incontáveis imagens similares ao visto no anúncio dos biscoitos *Huntley & Palmers*, com a exploração do “exótico” colonial como espetáculo visual legitimador das hierarquias imperiais e raciais, como nos pavilhões coloniais das exposições universais, em que produtos, plantas, animais e até homens e mulheres oriundos das colônias eram exibidos para fins de entretenimento e como exemplos legitimadores do alcance dos impérios ocidentais e de sua missão civilizadora. Os zoológicos humanos, também montados fora das exposições universais, continuaram a ser realizados até meados do século XX¹⁶⁸, sendo, portanto, bastante contemporâneos aos artistas e leitores. Também merecem ser lembradas as inúmeras imagens e textos orientalistas, que construía o “Oriente” como um lugar de decadência e de fantasia erótica, com seus haréns proibidos e mercados sexualizados de escravas como convites ao olhar voyeurista masculino branco. Pinturas orientalistas do tipo popularizaram-se na Europa do século XIX, nas mãos de pintores como Eugène Delacroix, Edward Long e Théodore Chassériau, com obras emblemáticas

¹⁶⁷ A imagem encontra-se disponível digitalmente no site do Victoria and Albert Museum, de Londres: <http://collections.vam.ac.uk/item/O561034/huntley-palmers-biscuits-poster/huntley--palmers-biscuits-poster-wh-smith/>. Acesso em abril de 2022.

¹⁶⁸ OLIVEIRA, Cinthya. Human rights & exhibitions, 1789-1989. *Journal of Museum Ethnography*, no. 29 (March 2016), p. 71-94.

como *Les femmes d'Algers dans leurs appartements* (1834), *The babylonian marriage market* (1875) e *Intérieur oriental* (c. 1850-52), respectivamente¹⁶⁹.

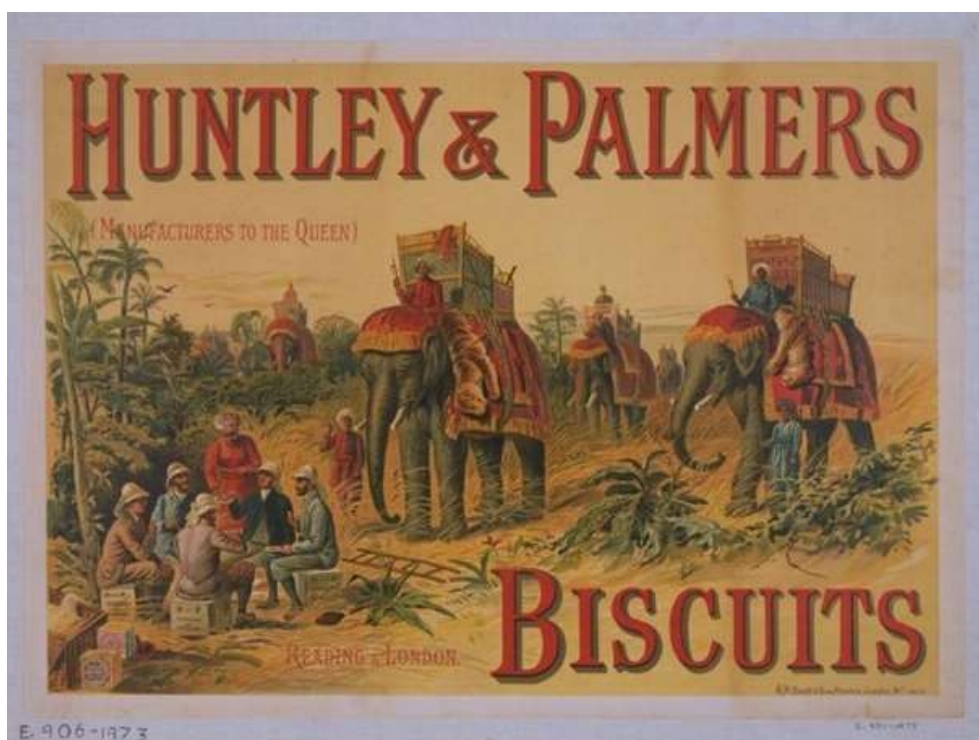


Figura 27: Poster dos biscoitos *Huntley & Palmers*, litografia colorida, impresso por W. H. Smith, 1891. Acervo Victoria and Albert Museum.

No campo da literatura, o século XIX e o começo do XX constituíram um período de expansão de narrativas de aventura em lugares exóticos, voltadas em sua maioria para crianças e jovens do gênero masculino. O romance *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe, publicado originalmente em 1719, ganhou tamanha popularidade no século XIX que se tornou referência para uma grande quantidade de obras, as chamadas “*robinsonnades*”, como *A família suíça Robinson*, de David Wyss, de 1812, ou *The rival Crusoes, or the shipwreck*, de Agnes Strickland, publicado em 1826, e *Masterman ready: or, the wreck of the Pacific*, de Frederick Merryat, datado de 1841¹⁷⁰. A nosso ver, são obras que remetem muito à adaptação da fórmula de aventura ao imaginário colonialista do período. O romance de Defoe, e muitos outros, integraram-se à construção do imaginário

¹⁶⁹ LOTIERZO, Tatiana. **Contornos do (in)visível: A redenção de Cam, racismo e estética na pintura brasileira do último Oitocentos.** Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). São Paulo: USP-FFLCH, 2013, p. 185-210.

¹⁷⁰ BUTTS, Denis. Shaping boyhood: British empire builders and adventurers. In: HUNT, Peter (ed.). **International companion encyclopedia of children's literature.** London, New York: Routledge, 2004, p. 340-341.

colonialista na medida em que frequentemente apresentavam como padrão narrativo a aventura de homens brancos ocidentais em terras de natureza selvagem, carentes de civilização, estabelecendo esses lugares imaginários como apropriados para a ação e intervenção dos protagonistas brancos. Edward Said (2011), por exemplo, descreve *Robinson Crusóé* como um romance “cujo protagonista é o fundador de um novo mundo, que ele governa e reivindica para o cristianismo e para a Inglaterra”¹⁷¹. Da mesma forma que *Robinson Crusóé* e diversos relatos de viagem antes dele, como o relato de Hans Staden do século XVI, muitas narrativas literárias de aventura do XIX contavam a história de um herói branco que sofre naufrágio em terras “exóticas” e tem que sobreviver a diferentes perigos da natureza, para além dos nativos selvagens. Nem todas as histórias da época continham o elemento narrativo do naufrágio, mas o padrão das viagens em terras distantes era recorrente, assim como o eventual retorno do protagonista à sua terra natal, na maior parte das vezes coberto de honra e tesouros¹⁷². Parte do imaginário colonialista das histórias desenvolvia-se a partir das relações estabelecidas entre o herói e os nativos, que podiam se apresentar como aliados subordinados, companheiros de viagem, guias etc., como a figura do *Sexta-feira* em *Robinson Crusóé*, ou então na forma de obstáculos a serem superados, como os selvagens canibais presentes em tantas narrativas.

No começo do século XX, as histórias de aventura em lugares exóticos continuaram a ser publicadas de maneira massiva, ganhando contornos fantásticos e sensacionalistas na ficção de literatura popular, como os *pulps* estadunidenses. Edgard Rice Burroughs, por exemplo, fez parte de um movimento de expansão da fronteira das aventuras para o espaço em 1912, quando começou a publicar a história de *John Carter*, um veterano da Guerra Civil Americana, que é transportado misteriosamente para Marte, onde enfrenta alienígenas selvagens, entre outros perigos. O autor também teve papel fundamental no desenvolvimento do *pulp* de aventura com a publicação das histórias de *Tarzan*, também a partir de 1912. Assim como tantos personagens da literatura de fórmula aventureira, *Tarzan* chega involuntariamente às terras “exóticas” onde ocorrem suas aventuras, sendo abandonado ainda bebê na costa africana por marinheiros amotinados, junto com seus pais, os lordes ingleses *Greystoke*. Os pais do herói falecem e ele é criado pela macaca *Kala*, que junto com os outros símios chamam-no de *Tarzan*, equivalente a

¹⁷¹ SAID, Edward. **Cultura e Imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 128.

¹⁷² BUTTS, Denis, 2004, p. 344-345.

“Pele Branca” em sua língua¹⁷³. A inteligência superior do personagem, aliada às suas habilidades físicas excepcionais, permite que o herói prevaleça sobre os perigos da natureza hostil, tornando-se o “rei das selvas” ou então, nas palavras de Oswald Storni algumas décadas depois, o “deus branco das selvas”. Assim como *Robinson Crusoe*, *Tarzan* tornou-se um marco para as narrativas de aventura e na construção do imaginário colonialista e racista do período, figurando em uma infinidade de imagens e produtos culturais e servindo de modelo para a criação de personagens semelhantes, os “tarzanides”.

No âmbito das histórias em quadrinhos, charges, cartuns e formas de artes análogas, o século XIX e começo do XX foram marcados por uma profusão de imagens de temáticas imperialistas. Fredrik Strömberg, em seu livro *Black Images in the Comics: a visual history* (2012), traz exemplos da produção do período, como as histórias *The surprising adventures of Mr. Touchango Jones, an emigrant*, de Albert Smith e H. G. Hine, publicado na revista humorística inglesa *Man in the moon*, em 1848, e *Civilisons l’Afrique!*, de autoria do cartunista Camilleff e publicada em 1893 na revista humorística francesa *L’image pour rire*. Os dois exemplos mostram como o imaginário imperialista era multifacetado, sendo que na primeira história reforça-se a ideologia colonialista, na medida em que os autores adotam uma estrutura narrativa altamente disseminada no imaginário, que se inicia com *Touchango Jones* sendo capturado por negros selvagens, se desenvolve com a rainha dos selvagens se apaixonando pelo protagonista e termina com o personagem derrotando o rei, esposo da rainha, e tornando-se o novo rei de *Quashybungo*. Já o segundo exemplo, *Civilisons l’Afrique*, integra o imaginário de modo mais complexo: por um lado, os africanos são caracterizados conforme o estereótipo inferiorizante do negro selvagem; por outro, a narrativa ironiza a colonização europeia, sugerindo que a “civilização” levada aos africanos seria na realidade a oferta de bebidas alcoólicas e a realização de massacres¹⁷⁴.

¹⁷³SERVER, Lee. **Encyclopedia of Pulp Fiction Writers**. New York: Facts on File, Inc., 2002, p. 45.

¹⁷⁴STRÖMBERG, Fredrik. **Black Images in the Comics: a visual history**. Fantagraphics Books, 2012, p. 44-51. Para além dos exemplos mencionados, é importante ressaltar que obras de caráter imperialista continuaram a ser publicadas na Europa com o avançar do século XX. Talvez o exemplo mais notório seja a história de *Tintim* que se passa no Congo, publicada pela primeira vez na Bélgica em 1931, no *Le Petit Vingtième*, suplemento infantil do periódico conservador *Le Vingtième Siècle* (MORAES, 2015, p. 32). Na pesquisa, tomamos como foco principalmente os quadrinhos publicados em *O Tico-Tico* e *A Gazetinha* nos anos 1930 e 1940. Como *Tintim* não se enquadra neste recorte, não nos detemos na análise da obra. Ainda assim, são impressionantes os paralelos entre a obra de Hergé e nosso objeto de análise, como pudemos observar a partir da leitura da obra em si e de diferentes pesquisas, como as empreendidas por Filho (2017), Krachenski (2020), Lima (2014) e Moraes (2015).

No Brasil, nas primeiras décadas do século XX, para além do emprego de estereótipos raciais, como nos casos já mencionados de *Lamparina*, *Albina* e *Azeitona*, era comum a publicação de quadrinhos cômicos com narrativas ambientadas na África e outros lugares associados ao imaginário imperialista, com a presença de estrangeiros colonizadores e personagens “nativos”, representados como selvagens, colocados em situações humorísticas, baseadas em suas dificuldades de lidar com a civilização. Embora com menor frequência, a temática também foi explorada em quadrinhos de aventura, como *Max Muller*, de A. Rocha, publicado entre 1913 e 1916 em *O Tico-Tico*. Nesse quadrinho, o personagem principal – *Max Muller* – é um brasileiro de ascendência alemã, que viaja pelo mundo vivendo diversas aventuras, enfrentando perigos como piratas, bandidos, nativos e animais selvagens, com a história terminando com sua participação na Primeira Guerra Mundial. Em sua passagem pela África, o personagem chega ao continente na forma convencional das “*robinsonnades*”, como um naufrago, e vê-se forçado a enfrentar canibais negros, animais como leões e gorilas, além do clima árido do deserto do Saara. O imaginário imperialista faz-se presente na representação do continente africano e seus habitantes como selvagens e na aliança que o herói estabelece com colonizadores franceses. Na sequência dos números 429 e 431 de *O Tico-Tico*, por exemplo, *Max Muller* conversa com um comandante francês em uma composição similar ao visto na propaganda dos biscoitos *Huntley & Palmers*. O comandante auxilia *Muller* em sua viagem, recebendo o personagem em seu acampamento e mandando três de seus homens para acompanhá-lo na travessia da floresta, onde enfrentam um gorila feroz (Figura 28).

Com relação ao contexto americano, imaginários paralelos desenvolveram-se ao longo dos séculos XIX e XX, mas com destaque à oposição entre os brancos “civilizados” e os indígenas “selvagens”. Parte desse imaginário também se desenvolveu na forma de espetáculo, como os *shows* do “Oeste bravo” de Buffalo Bill, em que o enfrentamento de *cowboys* e indígenas era encenado para as plateias ocidentais¹⁷⁵. No Brasil oitocentista, podemos tomar como exemplo o trabalho de Angelo Agostini, com sua famosa obra *As Aventuras de Zé Caipora*, publicada entre 1883 e 1906, em que o protagonista passa muitos capítulos embrenhado em selvas brasileiras, enfrentando animais como onças e sucuris, além de indígenas cruéis e selvagens. O caráter racial desses confrontos evidencia-se em diferentes passagens da história. Em determinado momento, *Zé Caipora*

¹⁷⁵HOBSBAWN, 2010a, p. 133.

interrompe um sacrifício que iria ser realizado pelo chefe dos “Itambaru ris”, atirando contra o chefe na hora exata em que este desferia um ataque contra a índia *Inaiá*. O chefe, assustado com o “feitiço de homem branco”, manda que seus homens persigam *Zé Caipora*, que é auxiliado por seus companheiros. Segue-se uma verdadeira cena de matança, com vários indígenas caindo mortos ao chão. No fim da sequência, ao avaliar a tragédia que se desencadeou, um aliado do herói conclui: “Com índios não se pode agir de outro modo, não há meio de convencê-los; ou eles morrem ou nos matam, pois que sejam eles, que nos fazem menos falta!”.



Figura 28: Max Muller, de A. Rocha. *O Tico-Tico*, nos. 429 e 431, de 24/12/1913 e 07/01/1914. Acervo digital FBN.

No governo de Vargas, o imaginário referente ao avanço da civilização sobre as fronteiras e sertões brasileiros ganhou novo impulso, na medida em que a “Marcha para o Oeste” se tornou um dos motes principais do projeto de governo do Estado Novo. A imagem do bandeirante, já popular no imaginário paulista, passou a ser mobilizada em âmbito nacional, como um desbravador das terras brasileiras, não como um “invasor”, mas como “conquistador’ do que já é seu por direito”, conforme descreve Angela de

Castro Gomes (2012)¹⁷⁶. Com isso, o imaginário sobre o bandeirante, os indígenas, e a exploração dos sertões ganhou grande destaque, sendo desenvolvido em diferentes frentes, em propagandas oficiais do governo, em materiais didáticos sobre a história do Brasil, em contos, livros e, também, histórias em quadrinhos.

É nesse contexto amplo, de constituição de imaginários colonialistas e racistas, que se inserem as histórias em quadrinhos de aventura na selva publicadas em *O Tico-Tico* e *A Gazetinha* nos anos 1930 e 1940, como empregos da fórmula narrativa de aventura. São, em sua maioria, histórias de heróis brancos que viajam por terras “exóticas” enfrentando e superando a natureza selvagem, os nativos canibais, animais e monstros ferozes, para cumprir com diferentes tipos de missão, caracterizadas em sua maioria pela luta pela sobrevivência, mas também por motivos de importância moral, como a busca por tesouros para suas nações e pela proteção, colonização e civilização dos nativos. Essas histórias podem ser pensadas simultaneamente como produto dos imaginários, bem como resultado das relações estabelecidas entre os artistas na construção destes imaginários, na medida em que compartilharam ideias, referências visuais e recursos típicos do desenho dos quadrinhos para composição de suas obras.

Em nosso entendimento, a aventura na selva pode ser pensada não somente como um emprego da fórmula de aventura, mas também como um gênero de histórias em quadrinhos, caracterizado pelo emprego de recursos e convenções típicos. Nesta concepção, adotamos como referência a definição de Randy Duncan e Matthew Smith (2009), que entendem os gêneros de quadrinhos como tipos semelhantes de histórias que compartilham, entre outras características, convenções como padrões narrativos, tipos de personagem, temas e cenários¹⁷⁷. Nas próximas seções do capítulo, partimos da análise da série “Histórias em quadrinhos de aventura na selva” para iniciar a reflexão sobre algumas das principais características do gênero (no caso, os temas e o cenário) e sobre o papel destas histórias como vetores na formação e reconfiguração dos imaginários colonialista e racista no país.

¹⁷⁶ GOMES, Angela de Castro, 2012, p. 60. Paulo Garcez Marins mostra-nos, por exemplo, como nos anos 1920 numerosos brasões de cidades paulistas foram compostos por Walsh Rodrigues com a figura tipificada do bandeirante (MARINS, 2020, p.419-420). Antes disso, a imagem do bandeirante heroico tornou-se tema de destaque no Museu Paulista principalmente a partir de meados dos anos 1910, sob a gestão de Affonso Taunay (MARINS, 2007, p. 100.)

¹⁷⁷ DUNCAN; SMITH, 2009, p. 196-201.

Temas

Tomando como referência Duncan e Smith (2009), entendemos o tema como uma mensagem recorrente no interior de uma narrativa ou que perpassa uma série de narrativas. Conforme os autores, os temas abordados em uma história em quadrinhos configuram um dos principais tipos de convenção de gênero. E independentemente de o tema ser incluído consciente ou inconscientemente pelos autores da história, sua repetição é um indicativo de sua importância na narrativa. Os autores exemplificam discutindo o tema do individualismo em histórias em quadrinhos de faroeste: uma narrativa comum ao gênero é a do herói que impede que os cidadãos de uma vila condenem e enforcem o homem errado, encontrando o verdadeiro criminoso. Neste tipo de história o herói faz justiça ao se colocar contra a vontade da maioria, passando uma mensagem de valorização do individualismo em oposição a uma coletividade ignorante. Para os autores, esse tipo de mensagem se torna uma convenção do gênero do faroeste na medida em que se repete regularmente nestes tipos de história¹⁷⁸.

A partir da leitura das histórias em quadrinhos de aventura na selva inventariadas, distinguimos quatro temas recorrentes, interconectados, que podem ser associados a este tipo de narrativa: o “bem” *versus* o “mal”; o “homem” *versus* “natureza”; “civilização” *versus* “barbárie/selvageria”; “branco” *versus* o “não branco”. Trata-se de temas que dialogam diretamente com os imaginários colonialistas e racistas do período, e são desenvolvidos pelos artistas a partir da mobilização de diversos recursos das histórias em quadrinhos, como na caracterização do cenário, dos padrões narrativos, dos tipos de personagem e dos estilos gráficos empregados. Assim como ocorre com o restante das convenções, as histórias não precisam apresentar todos os temas para que possam ser enquadradas no gênero da aventura na selva. Além disso, a importância de cada tema pode variar de história para história.

Os temas identificados fazem parte dos processos de racialização do “Outro” no imaginário ocidental contemporâneo, conforme discutidos por Stuart Hall em *Cultura e Representação* (2016)¹⁷⁹. Ao discutir o discurso racializado dos senhores de escravos estadunidenses, por exemplo, Hall observa como este se estrutura em um conjunto de

¹⁷⁸ DUNCAN; SMITH, 2009, p. 201.

¹⁷⁹ HALL, Stuart. **Cultura e Representação**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.

oposições binárias, como “civilização/branco” e “selvageria/negro”, de modo que se distinguem supostas ligações:

por um lado, entre as ‘raças’ brancas e o desenvolvimento intelectual – requinte, aprendizagem e conhecimento, crença na razão, presença de instituições desenvolvidas, governo formal, leis e ‘contenção civilizada’ em sua vida emocional, sexual e civil, os quais estão associados à ‘Cultura’. Por outro lado, a ligação entre as ‘raças’ negras e tudo que é instintivo – a expressão aberta da emoção e dos sentimentos em vez do intelecto, falta de ‘requinte civilizado’ na vida sexual e social, dependência dos costumes e rituais e falta de desenvolvimento de instituições civis, tudo isso ligado à ‘Natureza’¹⁸⁰.

De acordo com Hall (2016), “as representações populares da ‘diferença’ racial’ nesse contexto da escravidão estadunidenses desenvolviam-se, principalmente, em torno de dois temas: “o *status* subordinado e a ‘preguiça inata’ dos negros – ‘naturalmente’ nascidos e aptos apenas para a servidão, mas, ao mesmo tempo, teimosamente indispostos a trabalhar de forma apropriada à sua natureza e rentável para seus senhores”¹⁸¹ e “o inato ‘primitivismo’, a simplicidade e a falta de cultura, que os tornavam geneticamente incapazes de ‘refinamentos civilizados’”¹⁸².

Para o autor, a prática de “naturalizar a ‘diferença’ foi típica dessas políticas racializadas de representação”. A prática seguia uma lógica simples, de que se as diferenças entre negros e brancos fossem “culturais”, elas estariam sujeitas à mudança, mas se são “naturais”, “estão além da história”, sendo fixas e permanentes, de modo que a “‘naturalização’ é, portanto, uma estratégia representacional que visa *fixar* a ‘diferença’ e, assim, *ancorá-la* para sempre. É uma tentativa de deter o inevitável ‘deslizar’ do significado para assegurar o ‘fechamento’ discursivo ou ideológico”¹⁸³.

Nas histórias em quadrinhos de aventura na selva, a naturalização das “diferenças” raciais entre brancos e os vários grupos de nativos não brancos, sejam negros, indígenas americanos, do Sul e Sudeste Asiático, é uma parte estruturante das narrativas e acontece em grande parte no desenvolvimento de temas, articulados nas oposições binárias citadas, como argumentaremos no decorrer da dissertação.

¹⁸⁰ HALL, 2016, p. 167-168.

¹⁸¹ Ibidem, p. 169.

¹⁸² Ibidem, p. 170.

¹⁸³ Ibidem, p. 171.

Cenário

As histórias de aventura na selva publicadas em *O Tico-Tico* e *A Gazetinha* entre os anos 1930 e 1940 passam-se em lugares de natureza “selvagem” que integram os imaginários colonialistas e racistas como terras “exóticas”, habitadas por povos primitivos, distantes do homem branco e da civilização ocidental. A maior parte das narrativas é desenvolvida nos continentes que foram palco das políticas imperialistas ocidentais nos séculos XIX e XX, com onze histórias localizadas na África, oito ambientadas no Sul e Sudeste Asiático e uma na Oceania. Para além destas, cinco histórias ocorrem nos sertões e fronteiras do Brasil, nos lugares definidos em imaginários análogos brasileiros como selvagens e afastados da civilização branca, que se concentraria principalmente nos litorais urbanizados, com foco especial no eixo Rio-São Paulo (considerando que *O Tico-Tico* era carioca e *A Gazetinha*, paulista). Duas histórias, ainda, não informam o lugar onde se passa a narrativa: os quadrinhos *No Reino das Feras* e *Combatendo nas Selvas, com Steve Conrad*, ambos publicados em *A Gazetinha*, em 1935 e 1940, respectivamente. Mesmo assim, a caracterização dos cenários os integra aos imaginários em questão, apresentando-os como lugares de natureza selvagem, distantes da civilização.

O cenário é um dos aspectos mais importantes dos quadrinhos de aventura na selva, cumprindo com funções fundamentais na estruturação das narrativas. Nas histórias, o cenário das selvas tem um caráter ambíguo que remete aos imaginários sobre as “terras distantes”, apresentando-se como um lugar horrível, mas que promete recompensas maravilhosas, uma vez superados os seus perigos. Dessa forma, é mobilizado tanto no desenvolvimento dos obstáculos a serem superados pelos heróis, como das missões a serem cumpridas.

Com relação aos obstáculos, o cenário das selvas pode ser considerado uma espécie de “grande antagonista”, que concentra em si os termos negativos das oposições binárias temáticas da aventura na selva. Enquanto os heróis são construídos de modo a remeter à imagem do bem – o homem branco, ocidental, civilizado e colonizador –, o cenário das selvas remete às ideias e imagens que fazem oposição a este conjunto. De modo que o tema principal do “homem” *versus* “natureza” associa-se aos outros temas: o “bem” *versus* “mal”, a “civilização” *versus* “barbárie/selvageria” e o “branco” *versus* “não branco”. Por este motivo, mesmo nas ocasiões em que os protagonistas estão apenas atravessando os territórios selvagens, esforçando-se para sobreviver, enfrentando a

hostilidade do ambiente e do clima, o tema geral da aventura continua sendo a articulação do conjunto de oposições binárias, para além da temática mais evidente do “homem” versus “natureza”.

Em muitas histórias, ou capítulos de histórias, a narrativa concentra-se na exploração das terras selvagens, com os personagens enfrentando obstáculos como as florestas densas, rios caudalosos, pântanos e cavernas, além das aldeias e ruínas embrenhadas nesses territórios. É o caso de quadrinhos como *Aventuras de um Jovem Brasileiro*, *Em Busca de um Thezouro: um drama na selva amazônica*, *Ted, o Caçador de Feras*, *Terras Extranhas* e *Tom Corrigan no Sertão Africano*, entre outros, cuja narrativa é centrada na viagem de exploradores brancos por territórios selvagens.

Tomando como exemplo o quadrinho *Aventuras de um Jovem Brasileiro* (Figura 29), de Oswaldo Storni, publicado em *O Tico-Tico* entre agosto de 1941 e junho de 1942, podemos observar alguns dos recursos empregados pelo artista no desenvolvimento do caráter “antagônico” do cenário das selvas e a articulação do tema “homem” versus “natureza” com outros temas típicos. No capítulo publicado em janeiro de 1942, a narrativa avança à medida que os protagonistas, o jovem *Chico Félix* e o *Professor*, se deslocam no cenário das selvas, adentrando territórios cada vez mais perigosos.



Figura 29: *Aventuras de um jovem brasileiro*, de O. Storni. *O Tico-Tico*, n. 1.874, janeiro de 1942. Acervo digital da FBN.

Diferentes elementos do quadrinho estabelecem a selva como uma espécie de antagonista ou obstáculo a ser superado, como a densidade da mata, que preenche os quadros e engloba os personagens, indicando a dificuldade e periculosidade da travessia. Além disso, a travessia é organizada em uma sequência de quadros que destaca de modo intercalado personagens e cenário, a partir do emprego de diferentes planos de visão, abrindo e fechando as cenas. A nosso ver, essa organização dá à travessia sentido de diálogo ou confronto entre personagens e as selvas. Por fim, à medida que os personagens avançam, o cenário torna-se mais denso e escuro, gerando suspense sobre os perigos que esconde. Entre os perigos possíveis, encontram-se elementos relacionados às oposições binárias, como o risco de encontrarem indígenas selvagens. No caso da primeira página, a tensão é aliviada quando a mata revela um aliado ao invés de um inimigo: um “índio amigo”, que trabalhara com “homens brancos”, conforme escreve Storni.

O indígena é apresentado como parte integrada às selvas, uma “revelação” que poderia ser esperada nas mesmas. O estabelecimento das selvas como lugar do indígena e como “não-lugar” do homem branco é explicitado verbalmente quando o personagem explica que depois de trabalhar com os brancos por dez anos, decidira retornar às selvas, que era melhor para ele.

Na segunda página, o suspense é introduzido mais uma vez pela articulação entre os personagens e o cenário das selvas. Na sequência, o “índio amigo” percebe um perigo iminente, escondido nas matas, representado por uma cena panorâmica das selvas com traços sonoros que indicam o “barulho horrível” escutado pelo personagem. Trata-se do “sinal de alarme dos índios chavantes!”, ele explica aos brancos. Da mesma forma que o “índio amigo”, os “chavantes” são apresentados de forma muito integrada ao cenário, mas, no caso, como parte dos perigos das selvas, de modo a reforçar seu caráter antagônico.

Diferentes aspectos da natureza são mobilizados como obstáculos a serem superados pelos heróis dos quadrinhos. Podemos tomar como exemplo *Ted, o Caçador de Feras*, quadrinho publicado em *A Gazetinha* entre os anos de 1935 e 1939, em que os personagens passam cerca de doze capítulos enfrentando uma tempestade e suas consequências na floresta. Primeiramente, os personagens precisam se proteger da tempestade, das ventanias e relâmpagos, e o fazem abrigando-se em uma caverna. Depois, precisam se proteger dos animais selvagens que, fugindo da tempestade, tentam

adentrar o refúgio improvisado. Por fim, a tempestade forma um rio caudaloso, que os personagens enfrentam para conseguir avançar em sua jornada (Figura 30)¹⁸⁴.

As histórias analisadas apresentaram inúmeros exemplos de perigos naturais sendo empregados como obstáculos a serem superados pelos heróis: tempestades, tufões, areias movediças, fogos florestais, erupções vulcânicas etc. Em *A Ilha Sagrada*, de C. Thiré, publicada em *O Tico-Tico* em 1937, vemos o exemplo do herói *Terry*, deparando-se com as matas em chamas e temendo que seja tarde demais para salvar *Ann*, seu interesse amoroso (Figura 31).



Figura 30: Rio caudaloso em *Ted, o Caçador de Fêras*, desenhos de Glen Cravath. *A Gazetinha*, n. 121, 31/12/35. Acervo digital da FBN

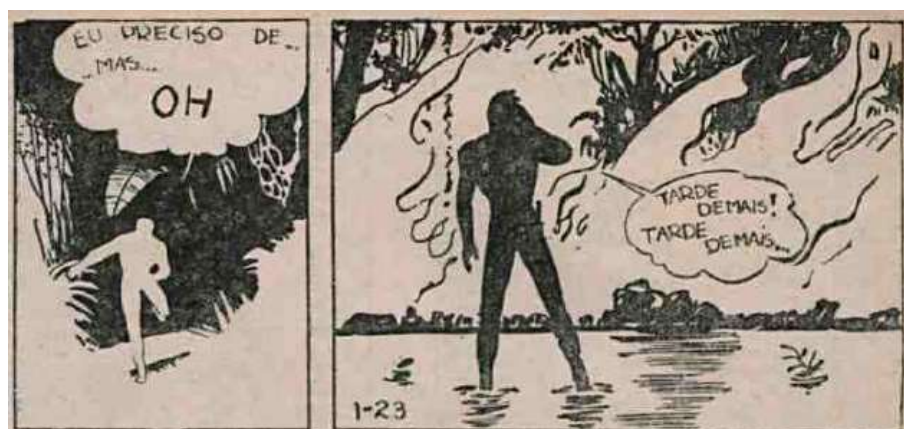


Figura 31: Fogo em *A Ilha Sagrada*, de C. Thiré. *O Tico-Tico*, n. 1.664, 25/08/37. Acervo digital FBN.

¹⁸⁴ Em nosso entendimento, o exemplo é interessante não somente por evidenciar a importância do confronto entre “homem” e “natureza” nas histórias, mas, também, por permitir que pensemos na forma como esse aspecto das narrativas era experienciado no cotidiano dos leitores. Os doze capítulos em questão foram publicados entre outubro de 1935 e janeiro de 1936, o que significa que um leitor assíduo teria passado cerca de três meses investido em uma narrativa focada majoritariamente no enfrentamento “direto” entre os heróis e as forças da natureza.

Para além dessas “forças da natureza”, as selvas guardam perigos como animais selvagens e monstros, que são empregados principalmente como obstáculos a serem superados pelo herói, integrando, também, o conjunto de elementos que definem os temas da aventura na selva.

Os animais selvagens têm um papel importante nos quadrinhos de aventura na selva. As cenas de confronto entre heróis e animais são muito frequentes e, além disso, os animais selvagens se configuram como principal obstáculo em mais de um terço das histórias analisadas (11 de 27).

A maior parte dos quadrinhos que apresentam animais como principal obstáculo são narrativas de sobrevivência às selvas, como *Uma Prisão Original* (Figura 21), de Oswaldo Storni, publicada em *O Tico-Tico* em 1937, em que o protagonista sofre um acidente aéreo e se vê preso no meio do rio Amazonas, cercado de crocodilos. Ou então, como outros quadrinhos do autor publicados na revista em 1937, como *Uma Aventura nas Selvas* e *O Campeão* (Figuras 20 e 108). Nessas histórias, os heróis são caçadores brancos que deparam-se com animais selvagens em suas viagens na Índia e na África. Os protagonistas brancos salvam um guia indiano e um africano negro “selvagem”, respectivamente, do ataque de um tigre e um leopardo. Assim como no exemplo de *Aventuras de um Jovem Brasileiro* (Figura 29), o tema “homem” versus “natureza” é mobilizado para o desenvolvimento de outros aspectos da narrativa de aventura na selva, como o estabelecimento de uma hierarquia entre os heróis brancos e os nativos não brancos, no caso, pela incapacidade dos não brancos se defenderem sozinhos.

Em outras histórias, como em *Ted, o Caçador de Féras*, a caça de animais selvagens apresenta-se como principal fio condutor da narrativa. Um bom exemplo é o trecho em que o herói e seus companheiros são aprisionados pela rainha *Takahala*, que pretende sacrificá-los. Nesse momento, é a habilidade de caça de *Ted*, aliada à sua superioridade tecnológica, que possibilita que os personagens sobrevivam. Como condição para libertar *Ted*, a rainha ordena que ele cace o terrível tigre *Harimu Bezar* usando suas armas de fogo ou, nas palavras da rainha, “o fogo mágico dos canos de metal”. No trecho, assim como nos exemplos anteriores, o tema do “homem” versus “natureza” é mobilizado mais uma vez como fio condutor, a partir do confronto entre herói e animal. E, novamente, articula-se com os outros temas, estabelecendo hierarquias raciais e de civilização.

Em outras histórias, os animais selvagens são empregados como aliados dos heróis e não como forças antagonicas. Os aliados animais são normalmente empregados para

representar o poder que o herói exerce sobre a natureza. O modelo principal deste tipo de relação é *Tarzan*, “rei das selvas”, ou então “Deus Branco das Selvas”, como coloca Oswaldo Storni em *Tarzan e o Negrinho* e *A Origem de Tarzan*, publicadas em *O Tico-Tico* em 1937 (Figuras 17 e 44).

Um dos quadrinhos que mais apresenta aliados animais é *Ted, o Caçador de Feras*. No quadrinho, a superioridade do herói é frequentemente demonstrada por sua capacidade de domá-los, tornando-os aliados. Podemos tomar como exemplo os capítulos dedicados à caçada do *elefante branco sagrado*, em que *Ted, Catarina* e *Ali*, companheiros do herói, se aventuram nas terras dos “mogis” em nome do *Maharajah*, governante local, para caçar o elefante, venerado pelos selvagens. *Catarina* e *Ali* são capturados pelos nativos e colocados para serem sacrificados, pisoteados pelo elefante. No último momento, contudo, *Ted* intervém, domando o elefante e salvando seus companheiros. Ao verem o elefante ser domado pelo herói, os selvagens caem de joelhos e levantam os braços em pose de adoração, exclamando “o elefante virou-se contra nós”. A partir deste momento, o elefante torna-se aliado de *Ted*, que conta com seu auxílio em suas aventuras até entregá-lo ao *Maharajah* (Figura 32).

Em algumas histórias, as selvas não escondem apenas animais hostis, mas também diferentes tipos de monstros, que cumprem funções semelhantes ao serem empregados como recursos para a caracterização do cenário e desenvolvimento dos temas. Histórias como *Combatendo nas Selvas, com Steve Conrad*, de Creig Flessel, *O Filho de King Kong*, de Glenn Cravath, *O Mistério dos Diamantes Amarelos*, de Aloysio Fragoso, *O Valle Perdido*, sem autoria identificada, e *Terras Extranhas*, de Oswaldo Storni, apresentam uma grande variedade de monstros, na maior parte das vezes animais pré-históricos, dinossauros, criaturas antediluvianas, contra os quais os heróis precisam lutar em suas jornadas.

Pensando nas discussões sobre o desenho dos quadrinhos, como vimos em Groensteen (2015) e Barbieri (2017), é possível entender os monstros como um recurso de destaque de aspectos relevantes da caracterização das selvas. Nesse sentido, os monstros podem ser considerados como um exagero das características hostis da natureza, como uma potencialização da agressividade das selvas a ser superada pelos heróis. Por isso, são um recurso altamente eficaz de caracterização do cenário como “antagonista”.

Os monstros auxiliam, também, na caracterização das selvas como um lugar do passado, estagnado no tempo e que, portanto, ainda não foi tocado pela civilização. O emprego de dinossauros e monstros antediluvianos é particularmente eficaz nesse sentido.

Com o recurso, os artistas desenvolvem diferentes aspectos dos temas da aventura na selva, reforçando a caracterização dos protagonistas brancos como evoluídos e civilizados na medida em que apresentam seus antagonistas como caracterizações extremas do “primitivo”, como podemos observar nos exemplos de *O Valle Perdido* e *Terras Extranhas* (Figuras 33 a 35), assim como *O Explorador Denham* e *o Filho de King Kong*, visto no capítulo 2 (Figura 10).

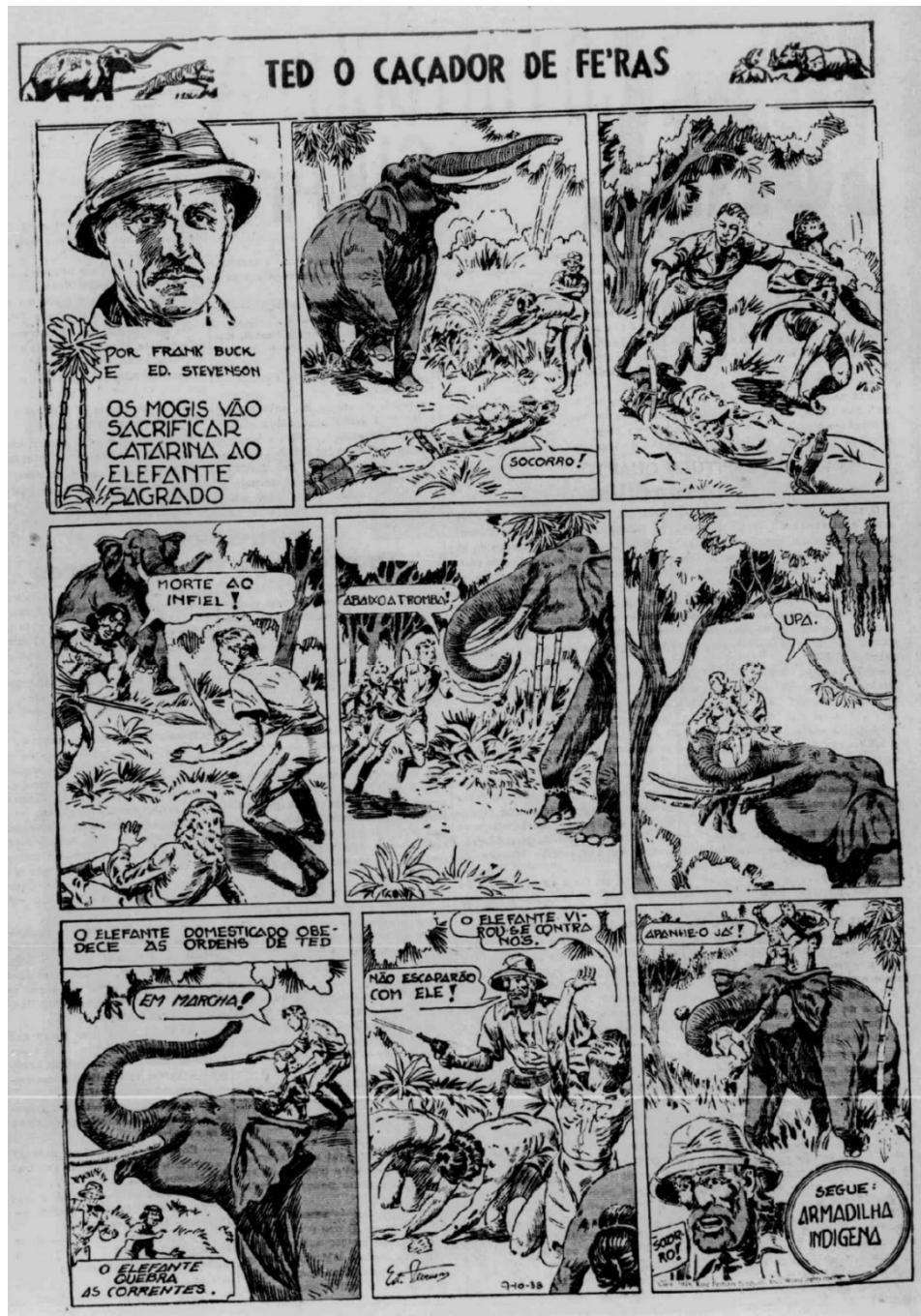


Figura 32: Elefante branco. Ted, o Caçador de Feras, desenhos de Ed. Stevenson. *A Gazetinha*, n. 412, 01/10/38. Acervo digital FBN.

Nos exemplos de *O Valle Perdido*, a oposição “civilização” versus “barbárie/selvageria” destaca-se ainda mais, na medida em que os heróis usam recursos como armas de fogo e tanques de guerra para combater os monstros e salvar os nativos, cuja inferioridade civilizacional os deixa indefesos, necessitando da ajuda dos estrangeiros.

Já no caso de *Terras Extranhas*, o monstro antediluviano caracteriza o cenário não somente como lugar do passado, mas, também, como um lugar de fantasia e mistério. Isso porque o artista, ao invés de confrontar os protagonistas com animais pré-históricos “reais”, escolhe fazê-lo com um animal inventado, “uma mistura de tigre bengalez com rinoceronte”.



Figura 33: *O Valle Perdido*, *A Gazetinha*, n. 201, 31/03/37. Acervo digital FBN.



Figura 34: “Animal antediluviano”, *Terras Extranhas*, de O. Storni. *O Tico-Tico*, n. 1.639, 03/03/37. Acervo digital FBN.



Figura 35: “Animal antediluviano”, *Terras Extranhas*, de O. Storni. *O Tico-Tico*, n. 1.640, 10/03/37. Acervo digital FBN.

Nas histórias, os monstros também eram usados para atribuir outras características às selvas, auxiliando na representação destas como um lugar associado ao inferno, e como um lugar onde a natureza é tão marcante que humanidade e animalidade se confundem.

Podemos tomar *Terras Extranhas* como exemplo. Na história, Storni caracteriza a África como um lugar infernal, de modo a integrar o quadrinho às antigas tradições que projetavam nas colônias e “terras distantes” do mundo ocidental imagens do Inferno terrestre, demonizando o desconhecido, e caracterizando-o como o “Outro”. Essas associações tornam-se particularmente evidentes quando, em sua travessia pelo continente, o protagonista *George Spot* e seu companheiro *Miquimba* são guiados por um homem traiçoeiro para o país dos homens morcegos, um lugar montanhoso, árido, de picos pontiagudos que remetem ao imaginário sobre o inferno. Os heróis são capturados e levados ao rei dos homens morcegos, que os prende em cordas e os pendura em um penhasco, para que sejam comidos por condores monstruosos (Figura 36).

O exemplo é importante, pois mostra um caso extremo da articulação entre os temas, com o cenário e seus habitantes na maior parte do tempo caracterizados principalmente sob o prisma da “natureza”, assumindo um caráter explicitamente “maligno” e infernal. Além disso, a contraposição entre *Spot* e essa “África infernal” reforça a definição do herói como “bom” segundo os critérios do imaginário cristão. Como consequência, as outras características definidoras do herói, como sua branquitude e vinculação à civilização, também adquirem certo aspecto sagrado.

Ainda em *Terras Extranhas*, Storni também desenvolve a narrativa a partir do emprego de monstros clássicos, presentes no imaginário ocidental desde tempos antigos e medievais, como os gigantes, dragões e cinéfalos, mencionados nos relatos de viagem de Marco Polo e Cristóvão Colombo. Com essas referências, o artista associa, novamente, sua obra à vasta tradição das histórias de heróis que exploram terras distantes e

misteriosas. A nosso ver, esses monstros ganham novos sentidos à medida que se associam aos imaginários colonialistas e racistas contemporâneos. Os cinéfalos e as mulheres serpentes, por exemplo, ganham conotações raciais, na medida em que são monstrificações/animalizações de seres humanos racializados como não brancos, como veremos mais adiante, aos tratarmos dos tipos de personagem (Figuras 90, 91, 122).



Figura 36: Referência ao inferno, com homens morcegos, *Terras Extranhas*, de O. Storni. *O Tico-Tico*, n. 1.667, 15/09/37. Acervo digital FBN.

O cenário é empregado, ainda, como recurso para desenvolver os temas a partir da representação de territórios raciais, lugares controlados por grupos racializados de personagens, como as aldeias indígenas nas histórias que se passam no Brasil e as aldeias de negros “selvagens” da África ou Sul e Sudeste Asiático, que se contrapõem aos acampamentos dos exploradores brancos ou, então, aos territórios coloniais mantidos pelos impérios europeus. As histórias apresentam, muito frequentemente, o conflito territorial como mote de desenvolvimento das tramas. Com a caracterização do cenário como lugar de conflito territorial entre brancos e não brancos, ou entre colonizadores e nativos, o cenário integra-se a um elemento central dos imaginários legitimadores do colonialismo do período.

Uma parcela significativa das histórias apresenta momentos que se passam em aldeias dos povos caracterizados como selvagens. Normalmente as aldeias são compostas de um conjunto de casas/cabanas de madeira, palha e folhagens diversas, indistintas umas das outras, frequentemente posicionadas em uma configuração circular e rodeadas das selvas, com o desenho das silhuetas de árvores e arbustos preenchendo o fundo. Trata-se de um desenho estereotipado, em que as aldeias e casas são representadas de modo rigidamente padronizado, a partir de um conjunto limitado de referências, que remetem às ideias de simplicidade, escassez de recursos e tecnologia, de primitivismo e selvageria. Ao serem desenhadas misturadas com o cenário das selvas e com as casas construídas de materiais “naturais”, como a madeira e as folhagens, as aldeias apresentam-se como lugares integrados à natureza, como sua faceta humana (Figura 37).

As aldeias integram as narrativas de diferentes formas, contribuindo para o desenvolvimento dos temas da aventura. Em muitas ocasiões, personagens brancos estão atravessando um território selvagem e são atacados e capturados pela tribo que controla a região, sendo levados para o líder, que ordena que sejam sacrificados ou preparados para a canibalização. Novamente, o cenário é mobilizado como parte dos obstáculos a serem superados pelo herói. Se o herói foi capturado junto, a trama desenvolve-se com a necessidade do personagem e seus personagens escaparem da aldeia. Caso contrário, a trama é desenvolvida com as ações do herói para se infiltrar e resgatar os aprisionados. Elementos como o sacrifício e a canibalização, nesses momentos, reforçam a caracterização dos brancos como civilizados e dos não brancos como selvagens, integrados à natureza.



Figura 37: Aldeia selvagem em *Terras Extranhas*, de O. Storni. *O Tico-Tico*, n. 1.707, 22/06/38. Acervo digital FBN.

Nas histórias em que atravessar as selvas é parte da narrativa, são comuns momentos de descanso em acampamentos, normalmente desenhados com tendas brancas e com fogueiras, e em cenas dos personagens descansando, alimentando-se e discutindo os assuntos relacionados à viagem. O acampamento é como um “porto seguro”, o estabelecimento de um território do homem civilizado no meio das selvas, sendo comumente mobilizado no desenvolvimento de temáticas como “civilização” *versus* “barbárie/selvageria” e “branco” *versus* “não branco”, para além do “homem” *versus* “natureza”. No exemplo de *Terras Extranhas* (Figura 38), o protagonista *George Spot* e seus aliados desfrutam de uma refeição civilizada em um acampamento, em uma cena muito semelhante à observada na propaganda dos biscoitos *Huntley & Palmers* ou no quadrinho de *Max Muller* (Figuras 27 e 28), com os personagens brancos sendo servidos por colonizados não brancos. Neste quadro em particular, a hierarquia racial é colocada de diferentes formas. O único personagem negro da cena está servindo os personagens brancos, e enquanto estes são desenhados no centro do quadro e iluminados, o personagem negro é desenhado na borda, na parte mais sombreada. Além disso, o personagem negro é desenhado de modo estereotipado, vestindo apenas um pano branco à cintura e curvando-se de forma servil aos personagens brancos.

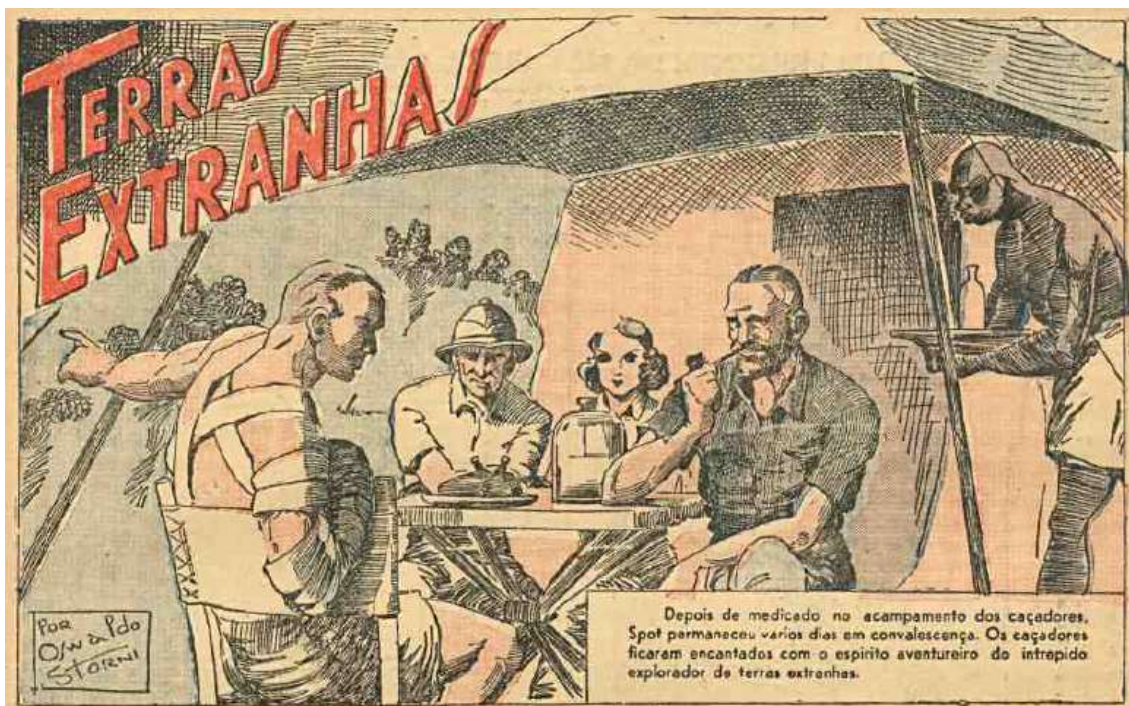


Figura 38: Acampamento em *Terras Extranhas*, de O. Storni. *O Tico-Tico*, n. 1.685, 26/01/38. Acervo digital da FBN.

Em outro exemplo de *Terras Extranhas* podemos perceber outros recursos empregados pelo artista na mobilização do cenário no desenvolvimento dos temas da aventura na selva, em especial no estabelecimento de hierarquias raciais. No capítulo 65 da história, de fevereiro de 1938, vemos a separação entre os personagens negros da expedição e *Maria*, companheira branca de *Spot* (Figura 39). O guia *Miquimba*, visto normalmente ao lado de *Spot* e *Maria*, passa seu tempo confraternizando com os carregadores negros. Enquanto *Maria* descansa dentro da tenda, os carregadores e *Miquimba* ficam do lado de fora. Neste trecho da história, Storni usa o cenário para elaborar as oposições, com o estabelecimento de um lugar do branco, humanizado e civilizado e um lugar do negro, animalizado e selvagem. Na cena, a caracterização racial dos personagens negros é mobilizada para produzir um efeito de suspense e apreensão. A inferiorização dos personagens negros passa pela comparação dos mesmos com animais, e os sons combinados dos negros e dos animais assustam *Maria*, como podemos observar na legenda dos quadros:

Depois de vários dias de marcha, a caravana acampou numa clareira da mata. Era uma noite de luar. Os negros tocavam o “tam-tam” enquanto *Miquimba* dansava. *Maria*, no interior da barraca, não conseguia dormir. O “tam-tam” dos negros, os rugidos dos leões e o uivar das ienas tornavam-na nervosa.



Figura 39: Acampamento em *Terras Extranhas*, de O. Storni. *O Tico-Tico*, n. 1.686, 02/02/38. Acervo digital FBN.

O cenário dialoga de modo ainda mais direto com os imaginários colonialistas e racistas a partir da inserção de espaços coloniais nas histórias. Assim como acontece em *Max Muller* (Figura 28), algumas histórias apresentam momentos em que os heróis se encontram em territórios coloniais, estabelecendo diferentes tipos de alianças com as autoridades imperiais. Em *Terras Extranhas*, por exemplo, *George Spot* e seus companheiros enfrentam rebeldes árabes, que “guerreavam as nações que tinham colônias na África”. O herói e os companheiros são presos e julgados como espões coloniais pelos bandidos árabes, sendo sentenciados a morte por fuzilamento. Quando os personagens estão prestes a serem executados, a legião estrangeira intervém. *Spot* e seus companheiros ajudam no combate, que termina com a captura do chefe árabe, reforçando o domínio francês no território. Já o quadrinho *Tom Corrigan no Sertão Africano* se inicia com o protagonista reunindo-se com o *Coronel Martin Barry*, em seu escritório em uma cidade colonial africana. Na reunião, o *Coronel Barry* fornece equipamentos e informações ao herói, avisando-lhe dos perigosos selvagens, “verdadeiros demônios” que “nem nossa tropa colonial os resistiria”. Além disso, destacam-se na cena diversos elementos que remetem ao imaginário colonial, como o uniforme do coronel, o mapa e o globo terrestre, estes últimos representando o poder exercido sobre o espaço colonial. A reunião à mesa, com os personagens desfrutando taças de vinho, também remete à ideia de civilização,

assemelhando-se aos exemplos citados anteriormente, como os biscoitos *Huntley & Palmers* (Figura 40).



Figura 40: Escritório colonial do Coronel Barry. *Tom Corrigan no Sertão Africano*, de S. Walpeteris. *A Gazetinha*, n. 518, 10/06/39. Acervo digital FBN.

Por fim, as selvas também cumprem com funções narrativas relativas à missão do herói, apresentando-se como um lugar perigoso que, se superado, poderá trazer recompensas maravilhosas. Já mencionamos histórias como *Uma Prisão Original*, na qual a “missão” do herói é sobreviver, e *Ted, o Caçador de Fêras*, na qual as missões normalmente envolvem a caça de animais selvagens. Para além destes tipos de história, muitos quadrinhos são estruturados em torno da aventura do herói em busca de tesouros escondidos na selva. São histórias que dialogam com imaginários construídos sobre as “terras distantes”, desde antes do período das expansões ultramarinas, marcados pelas buscas do Paraíso Terrestre e de reinos e lugares maravilhosos, repletos de riquezas.

Em algumas histórias, os artistas referenciam estes imaginários diretamente, como nas mencionadas histórias de bandeirantes *A Conquista das Esmeraldas* e sua continuação, *Fernão Dias e as Esmeraldas*, da dupla Armando Brussolo e Messias de Mello, publicadas em *A Gazetinha* nos anos de 1938 e 1939. As duas histórias narram, ao estilo da aventura na selva, os esforços dos bandeirantes Marcos Azeredo e Fernão Dias

Paes Leme para encontrar a mítica “Serra Verde” ou “Serra das Esmeraldas”, que “em suas entranhas oculta as ambiciosas esmeraldas”, nas palavras de Brussolo.

A fantasia sobre as esmeraldas faz parte do conjunto de imaginários sobre “terras distantes” que foram se atualizando desde os tempo antigos. Em *Visão do Paraíso* (2000), Sérgio Buarque de Holanda discute como as esmeraldas povoavam os imaginários da antiguidade como pedras belíssimas, possuidoras de diversas virtudes sobrenaturais, e como posteriormente foram consideradas gemas “tipicamente paradisíacas” ao serem incorporadas pelo imaginário cristão. Símbolos da vida eterna, as esmeraldas fizeram-se presentes em descrições clássicas do “Paraíso Terrestre”, como nas interpretações de santo Agostinho, figurando sobretudo “nas águas e areias do Fison, um dos quatro rios do Éden, identificado pelos antigos intérpretes com o Ganges”¹⁸⁵. No período moderno, as esmeraldas despertariam o fascínio dos portugueses e descendentes do início da colonização brasileira até pelo menos a segunda metade do século XVII¹⁸⁶. Em nossa interpretação, com os quadrinhos sobre as bandeiras, Messias de Mello e Brussolo contribuíram para a atualização desses imaginários, integrando-os em diversos novos contextos – da popularização dos quadrinhos de aventura no mercado juvenil às reinvenções paulistas e estadonovistas da imagem do bandeirante, por exemplo.

Em outras histórias em quadrinhos de aventura na selva, o tesouro encontrava-se em cidades escondidas, e em ruínas de povos perdidos. Assim como no exemplo anterior, nesses casos também existe uma conexão com imaginários passados, como os mitos das “amazonas” e dos muitos “Dourados” americanos¹⁸⁷. No quadrinho *Aventuras de um Jovem Brasileiro* (1941-42), por exemplo, os protagonistas *Chico Félix* e *Professor* saem em uma “missão no Oeste” promovida pelo governo brasileiro, embrenham-se nos sertões do Mato Grosso e encontram ruínas de uma cidade antes habitada por descendentes dos incas. Nas ruínas, os personagens encontram um “mineral maravilhoso, mais leve que o alumínio e mais forte que o aço”. Quando retornam ao Rio de Janeiro, repassam o conhecimento para autoridades militares, que constroem uma usina destinada ao aproveitamento do metal na indústria armamentista, empregando o *Professor* como

¹⁸⁵ HOLANDA, 2000, p. 87.

¹⁸⁶ Ibidem, p. 85.

¹⁸⁷ Conforme Holanda (2000, p. 43), “À imagem ou não do Dourado propriamente dito – o dos Omágua e de Manoa – e também do Dourado de Meta, isto é, dos Chibcha, foram repontando aqui e ali muitos outros reinos áureos ou argênteos, não menos lisonjeiros para a desordenada cobiça dos soldados. Georg Friederici consegue assinalar, em sumária relação, o Dourado de Paititi, nas regiões de Mojos e Chiquitos; o Dourado dos Césares, na Patagônia, até o Estreito de Magalhães e, para o norte, na área de Chaco; o Dourado das Sete Cidades, no território no Novo México atual, e o de Quivira, ao oriente das grandes planuras da América do Norte”.

técnico-dirigente da parte industrial e *Chico Félix* como seu assistente, ficando este último “orgulhoso de servir, assim, seu país”. A nosso ver, da mesma forma que os quadrinhos de Messias de Mello e Brussolo, o quadrinho de Storni integra-se a uma ampla gama de imaginários, contribuindo para a atualização destes. No caso, o forte diálogo com a “Marcha para o Oeste” e com o patriotismo do período, na medida em que os aspectos morais da missão do herói são cumpridos, reforça ideias basilares destas ideologias e imaginários.

Assim como os outros elementos do cenário, as ruínas e cidades perdidas são frequentemente empregadas como recursos para o desenvolvimento dos temas da aventura na selva. De modo geral, ruínas concedem uma noção de temporalidade ao lugar onde a narrativa acontece, associando-o ao passado. Pode ser um lugar parado no tempo, um lugar atrasado, que não evoluiu. Ou então um lugar que regrediu, que fora habitado por grandes civilizações que desapareceram, e que no tempo em que as aventuras ocorrem é tomado pela natureza e por tribos selvagens. Desta forma, a África, o Sul e Sudeste Asiáticos, o Brasil e os outros lugares onde as histórias se passam são caracterizados não apenas como selvagens, mas também como primitivos, atrasados ou parados no tempo.

Em *Terras Extranhas*, por exemplo, já nos primeiros capítulos *Spot*, *Maria* e *Miquimba* encontram em uma ruína o “fabuloso tesouro que pertencera aos faraós dos séculos passados”, uma “grande arca cheia de joias, moedas, collares, braceletes, pulseiras, anéis, tudo de ouro, com milhares de pedras preciosas”. Enquanto estão recolhendo o máximo do tesouro que podem, são levados por “homens mumias” à presença do “Rei Mumia”, que ordena a prisão dos heróis, iniciando uma cena de combate (Figura 42). Na sequência, a construção de um cenário que referencia o Egito antigo cumpre com as funções de desenvolver a “missão” do herói de encontrar tesouros e os obstáculos a serem superados, as monstruosas múmias. Além disso, reforça temas caros à narrativa, ao apresentar o conflito do herói moderno, evoluído, contra uma terra antiga, estagnada no tempo.

Posteriormente, ainda em *Terras Extranhas*, os heróis são aprisionados no reino da *Rainha Mulata*, um reino misterioso, decadente e cheio de tesouros. O cenário do reino é mobilizado de modo semelhante, mas com a diferença da presença de arquiteturas e ornamentos “orientalistas”, de modo que Storni utiliza outros elementos dos imaginários colonialistas e racistas do período para o desenvolvimento de aspectos como a missão e os obstáculos do herói, ainda reforçando a oposição entre o “branco” e o “não branco”, o “civilizado” e o “bárbaro/selvagem”, a “natureza” e a “humanidade” e o “bem” e o “mal”.



Figura 41: Ruínas, tesouros e múmias em *Terras Extranhas* (recortes), de O. Storni, *O Tico-Tico*, nos. 1.628 e 1.629, de 16/12/36 e 23/12/36. Acervo digital FBN.

Em outros quadrinhos, como *O Mistério dos Diamantes Amarelos*, de Aloysio Fragoso, publicado em *O Tico-Tico* entre 1937 e 1939, as temáticas são elaboradas a partir da caracterização das ruínas como templos dedicados a deuses e ídolos sanguinários, primitivos, que exigem sacrifícios humanos, qualificando a selvageria dos nativos a partir de ideias como a idolatria e a superstição. No quadrinho, o piloto de avião *Bartley* é encarregado por um amigo, negociante de diamantes, de investigar um assassinato envolvendo a descoberta de valiosos diamantes amarelos. Em sua aventura, o protagonista se vê obrigado a explorar o antigo templo dedicado a “Mola”, o “terrível ídolo guerreiro”, “em cujas entranhas de pedra se escondem segredos de gerações passadas que os tempos apagaram da memória dos homens...”. No capítulo 9 da história, Fragoso apresenta a imagem do ídolo que marca a entrada do templo, desenhado como uma estátua caricatural de um homem negro, com nariz e lábios grossos, e com destaque a elementos que lhe dão tom sobrenatural e sinistro, como o trono com caveiras, os olhos sem pupilas e a expressão severa (Figura 43). A narrativa de Fragoso ressalta a crueldade e sanguinolência causadas pelas superstições dos “Cabeça de pedra”, adoradores do ídolo, associando essas ideias à racialização dos nativos e da terra, entendida como a “negra África”:

o ídolo era “adorado pelo povo mais agressivo e forte que o solo da negra África já abrigou. Em toda selva negra os ‘Cabeças de pedra’ que idolatravam Mola eram temidos pelo seu espírito guerreiro, e a sede de sangue era tal que, de tempos em tempos, se o ídolo não via com seus olhos de pedra a destruição e a guerra em volta da aldeia turbulenta, exigia o sacrifício de centenas de mulheres e crianças que eram incendiadas entre seus braços possantes...”



Figura 42: "Grande Mola", ídolo de *O Mistério dos Diamantes Amarelos*, de Aloysio Fragoso, *O Tico-Tico*, n. 1.660, 28/07/37. Acervo digital FBN.

Em algumas das histórias as ruínas também são cenário para que os heróis enfrentem obstáculos, como deslizamento de pedras e desmoronamento das estruturas. O capítulo 10 de *Rin-Tin-Tin nas Selvas Africanas*, publicada em *A Gazetinha* em 1937, é outro bom exemplo de como o cenário era mobilizado na construção da narrativa de aventura na selva. Neste caso, além de oferecer um obstáculo a ser superado pelos protagonistas, o cenário integra-se à estrutura narrativa do quadrinho, no sentido de participar do modo como o desenho é organizado (Figura 44).

Nas histórias em quadrinhos, existe uma relação determinante entre a organização espacial das imagens e a condução da narrativa. Thierry Groensteen, em *O Sistema dos Quadrinhos* (2015), define o processo que estabelece a divisão do espaço nas histórias em quadrinhos como *layout*, e o processo de articulação dos materiais icônicos e linguísticos como decupagem¹⁸⁸. Enquanto o *layout* define parâmetros como a forma, a

¹⁸⁸ Conforme o autor, a decupagem baseia-se em duas funções do requadro, a função de separação e de indicador de leitura. A função de separação assegura a condição de leitura típica das histórias em quadrinhos, fazendo dos quadros unidades que possam ser lidas separadamente. A função de indicador de leitura parte do pressuposto simples de que um requadro é “sempre um indicativo de algo a se ler”. O autor entende requadro como o contorno das imagens, o traço que as delimita. O requadro é o traço que delimita o quadro de uma história em quadrinhos (GROENSTEEN, 2015, p. 33-36; p. 53; p. 63).

área e o lugar de um quadro, a decupagem atribui ao quadro coordenadas temporais¹⁸⁹, indicando ao leitor a articulação sequencial dos quadros e imputando ao conjunto de quadros um caráter narrativo¹⁹⁰. Juntos, o *layout* e a decupagem constituem o processo de organização narrativa de uma história em quadrinhos.

No exemplo de *Rin-Tin-Tin nas Selvas Africanas*, o *layout* e a decupagem dialogam com o cenário das ruínas colapsando e com a ação dos personagens para escapar. A partir do meio do quadrinho, na tira dupla central, *Rin-Tin-Tin*, o detetive *Dauntless* e o menino *João* movimentam-se para baixo, descendo uma escadaria e desviando-se dos blocos de pedra que caem à sua volta. Essa movimentação é acompanhada e direcionada pelo posicionamento dos quadros, na medida em que, na segunda fileira, o primeiro quadro é desenhado um pouco menor que o segundo, formando uma imagem que espelha sutilmente a forma da escadaria. Nos quadros abaixo, o cenário continua a destacar-se como fator de organização do *layout* e da sequência narrativa, indicando diferentes caminhos para a leitura da sequência. Abre-se uma fenda no chão e *João* quase cai. Conforme o caminho convencional, o leitor deve seguir lendo os dois quadros de baixo à esquerda e, por fim, o quadro maior do canto inferior à direita. Contudo, a organização da narrativa é mais dinâmica, permitindo leituras mais diretas. Existe um caminho direto entre a segunda fileira, localizada no meio da página, e o quadro final, primeiro com *João* correndo escadaria abaixo e depois com o personagem caindo e se segurando na fenda (Figura 44).

Por fim, o exemplo de *Rin-Tin-Tin nas Selvas Africanas* permite-nos observar como o cenário é empregado em uma das convenções mais tradicionais das narrativas de aventura, o *cliff-hanger*. Como mencionamos anteriormente, nas histórias de aventura, é comum que os capítulos se encerrem com os heróis quase sucumbindo a um perigo, gerando um suspense com relação ao destino do personagem e convidando o leitor a continuar a leitura no próximo capítulo. No exemplo de *Rin-Tin-Tin*, o recurso é empregado de modo quase literal, com o personagem pendurado em um “penhasco”. A fórmula completa-se no capítulo seguinte, quando o suspense se resolve da forma esperada: *João* se salva, o obstáculo é superado e a narrativa continua.

Partindo dos exemplos apresentados, entendemos que o cenário é uma das convenções mais importantes no desenvolvimento dos quadrinhos de aventura na selva. O cenário é composto de diferentes elementos, que atuam em conjunto em sua

¹⁸⁹ GROENSTEEN, 2015, p. 46.

¹⁹⁰ Ibidem, p. 65; p. 150.

caracterização. A relação entre esses elementos pode ser compreendida como uma subdivisão da convergência retórica descrita por Groensteen (2015), na medida em que os diferentes componentes, como aspectos destacados do cenário (representações da flora, da fauna, aldeias, seus habitantes, acampamentos, ruínas), o estilo gráfico, os temas, o *layout* e a decupagem são mobilizados pelos artistas de modo articulado na construção de um sentido único. No caso, no desenvolvimento da narrativa da aventura na selva.

Dessa forma, as selvas não são somente o ambiente de natureza em que a aventura ocorre, englobando, também, os animais, monstros e humanos que compõem esse cenário, os tesouros que ele esconde, as possibilidades narrativas que ele engendra e as formas como a narrativa é desenvolvida a partir do desenho. No nosso entendimento, existe uma relação de reciprocidade entre o cenário como um todo e os elementos que o compõem. Se por um lado o cenário das selvas qualifica os seus habitantes como selvagens, por outro, a caracterização dos selvagens pela inferiorização racial, associada às noções de primitivo e de maldade, também exerce poder sobre a qualificação do cenário. De modo que o cenário não é somente de natureza hostil, mas também um lugar definido pela racialidade não branca, pela maldade e pela inferioridade evolutiva.

Pensando no caráter narrativo do desenho dos quadrinhos, podemos entender o cenário das selvas como um conjunto articulado destes elementos, mobilizados pelos artistas para cumprir dois dos principais fundamentos que estruturam a fórmula de aventura: os obstáculos a serem superados e as missões a serem cumpridas. Além disso, seguindo a lógica do desenho como seleção e destaque dos elementos importantes à narrativa que se quer construir, podemos entender a composição do cenário como o destaque aos aspectos que compõem a fórmula da aventura, de modo que elementos considerados hostis da natureza, como as chuvas torrenciais e os animais ferozes, são mobilizados para ressaltar a periculosidade da natureza e estabelecer uma relação de oposição ao herói e seus companheiros. Destacam-se, também, elementos que caracterizam a missão do herói, que pode ser simplesmente o sobrepujar da natureza ou, então, a conquista de tesouros e territórios e a propagação da civilização.



Figura 43: *Cliff-hanger* em *Rin-Tin-Tin nas Selvas Africanas*. *A Gazetinha*, n. 182, 20/01/37. Acervo digital FBN.

A construção do sentido do desenho dos quadrinhos, conforme concluímos da leitura de Groensteen (2015) e Barbieri (2017), depende de sua inserção em um sistema social, de modo que artistas e leitores possam compartilhar das referências que compõem as imagens e as tornam inteligíveis. Tendo isso em mente, podemos considerar as imagens que compõem os cenários como indícios de diferentes tipos de relações estabelecidas entre pessoas e objetos (as imagens) e, também, entre pessoas por meio de objetos.

Primeiramente, o cenário é indício das relações estabelecidas entre os artistas e as obras, entendidas como frutos de sua agência. Em seguida, pode ser considerado indício das relações estabelecidas pelos artistas entre si, na formação do gênero aventura na selva, como uma forma compartilhada de produção de quadrinhos, na medida em que mobilizam as mesmas referências e empregam as mesmas convenções. Finalmente, as imagens do cenário das selvas podem ser consideradas evidências da relação entre os artistas e os diferentes imaginários com os quais dialogam, com aspectos dos imaginários servindo de “protótipo” para a elaboração dos quadrinhos, e com os quadrinhos atualizando os imaginários, ampliando-os e ressignificando-os. A partir dos cenários das selvas, os artistas articulam ideias e imagens presentes nos imaginários ocidentais desde a antiguidade, como as noções do herói que se aventura em terras distantes, exóticas, monstruosas e selvagens, mas também guardiãs de maravilhas e tesouros. Essas ideias e imagens são atualizadas pelos quadrinhos, na medida em que os artistas dialogam com imaginários contemporâneos, colonialistas e racistas, tornando as terras distantes lugares de colonização, e racializando tanto as terras como seus habitantes e os heróis que nelas se aventuram.

Conclusão

Neste capítulo, procuramos apresentar uma breve contextualização dos processos de desenvolvimento dos imaginários racistas e colonialistas nos tempos Moderno e Contemporâneo para, em um segundo momento, refletir sobre o modo como a fórmula de aventura e os quadrinhos de aventura na selva – considerados simultaneamente um gênero de quadrinhos e um modelo contemporâneo da fórmula de aventura – articulavam-se a esses imaginários. A análise focou-se, então, em dois aspectos fundamentais do gênero aventura na selva: os temas e o cenário.

Com os temas observados – o “bem” *versus* “mal”, o “homem” *versus* “natureza”, a “civilização” *versus* “barbárie/selvageria” e o “branco” *versus* o “não branco” – os artistas dialogaram com concepções hierárquicas intrínsecas aos imaginários. Esses temas e hierarquias assumiram funções estruturantes da narrativa de aventura na selva ao serem assimilados ao cenário, mobilizado não somente como lugar onde os heróis viviam suas aventuras, mas, também, como alvo das missões dos heróis, fossem elas a simples sobrevivência ao conjunto de obstáculos que caracterizariam as selvas, a conquista de tesouros e riquezas ou, então, a vitória da civilização branca sobre a selvageria não branca.

Nesse diálogo entre artistas e imaginários, reforçaram-se as concepções visuais legitimadoras dos processos de colonização e estabelecimento de hierarquias raciais na sociedade brasileira, na medida em que os continentes que sofreram a expansão colonial e imperialista europeia – a América, a África, a Ásia e a Oceania – foram caracterizados como o oposto do herói idealizado nas histórias, como lugares onde a natureza prevalece sobre a humanidade, definidos por atributos como a selvageria e a maldade, associados à racialidade não branca.

No próximo capítulo, “A fórmula de aventura em um mundo racista e colonial: dos tipos de personagens”, prosseguimos com a análise da série “Histórias em quadrinhos de aventura na selva”, enfocando a caracterização e função narrativa dos principais tipos de personagens, como os heróis brancos, *tarzanides* e exploradores, seus companheiros de aventura e os nativos não brancos, ora apresentados como aliados servís, ora como antagonistas hostis. Procuramos, com isso, aprofundar a relação entre os quadrinhos de aventura na selva e a composição dos imaginários racistas e colonialistas no Brasil dos anos 1930 e 1940, para discutir a participação das histórias nos processos de visualização racial levados a cabo por artistas e leitores.

CAPÍTULO 3

A fórmula de aventura em um mundo colonial e racista: dos tipos de personagem

Neste capítulo, prosseguimos com a análise dos quadrinhos de aventura na selva publicados em *O Tico-Tico* e *A Gazetinha*, tomando como foco o papel dos personagens das histórias nas relações estabelecidas entre diferentes agentes sociais, especialmente artistas e leitores, na formação dos imaginários racistas e colonialistas no Brasil dos anos 1930 e 1940.

Tipos de personagem

Em nossa interpretação, consideramos os tipos de personagem a principal convenção das histórias em quadrinhos do gênero aventura na selva. A estrutura narrativa da fórmula de aventura depende em grande medida dos personagens, tratando-se de uma história centrada nas aventuras de um ou mais heróis, que enfrentam obstáculos perigosos (que podem ser outros personagens) para cumprir uma missão, normalmente de ordem moral. A caracterização da aventura na selva acontece muito em decorrência da forma como os personagens são apresentados, decorrendo dos atributos que caracterizam, por exemplo, os protagonistas como heróis e os antagonistas como seus opostos. Por esses motivos, os tipos de personagens exercem função basilar tanto na estruturação das narrativas como no desenvolvimento dos principais temas da aventura na selva, no caso, o “bem” *versus* “mal, o “homem” *versus* “natureza”, a “civilização” *versus* “barbárie/selvageria” e, especialmente, o “branco” *versus* “não branco”.

Assim como os outros aspectos das histórias em quadrinhos de aventura na selva, é nas relações estabelecidas entre os artistas, os leitores e os imaginários compartilhados que se constrói o sentido dos personagens. Para que um personagem possa ser considerado herói, por exemplo, é preciso que ele apresente as características consideradas heroicas na cultura em que se insere. O mesmo vale para os outros personagens, sejam eles companheiros de aventuras, aliados, antagonistas etc. No caso de narrativas baseadas majoritariamente em imagens, essas características devem ser reconhecíveis em termos visuais, articulando-se com o imaginário socialmente compartilhado entre artistas e os destinatários das narrativas.

Nas histórias em quadrinhos, a tendência dos artistas em privilegiar a concisão das imagens faz que a caracterização dos personagens dependa em grande medida do

emprego de recursos como a “tipificação”, a simplificação do desenho do personagem a partir de sua estilização em poucos traços que agilizam a identificação, e o “estereótipo”, em que todas as informações seriam expressas visualmente por signos externos, simplificadas ao extremo e decodificáveis imediatamente, conforme vimos em Groensteen (2015)¹⁹¹.

Diferentes autores apresentam definições semelhantes da diferença entre o tipo e o estereótipo proposta por Groensteen (2015). Segundo Vânia de Carvalho e Solange Ferraz de Lima (2012) o tipo pode ser definido como “um elemento que, por meio de suas particularidades concretas, representa uma classe de elementos semelhantes”, de modo que “a individualidade daquele elemento serve para representar uma categoria geral”¹⁹². Ainda conforme as autoras, nas sociedades contemporâneas, cujas culturas visuais são marcadas pela disseminação de números crescentes de imagens, as “imagens-tipo são um fenômeno associado a mecanismos de decodificação feitos no interior de mananciais de imagens”¹⁹³. É nesse manancial que artistas e leitores dos quadrinhos mobilizam referências compartilhadas, de modo que personagens possam ser reconhecidos a partir de tipos profissionais, tipos sociais, raciais etc. As autoras definem, ainda, o estereótipo como uma derivação do tipo, “uma simplificação acentuada das características de um objeto, cena, situação, pessoa ou grupo cultural, étnico ou social”¹⁹⁴ ou, então, “uma variação mais acentuada em torno de um núcleo duro de sentidos cristalizados e redutores”¹⁹⁵.

Stuart Hall, em *Cultura e Representação* (2016), mobiliza a definição de tipo e estereótipo defendida por Richard Dyer para pensar na forma como estes se inserem em regimes racializados de representação¹⁹⁶. Conforme discute, a tipificação é um recurso importante, se não imprescindível, para a produção de sentido. Isso porque entendemos o mundo “ao nos referirmos a objetos individuais, pessoas ou eventos em nossa cabeça por meio de um regime geral de classificação em que – de acordo com nossa cultura – eles se encaixam”¹⁹⁷. Hall usa como exemplo a categoria de “mesa” para descrever o processo. Conforme explica, por mais que “nunca tenhamos visto certo tipo de ‘mesa’ [...] temos

¹⁹¹ GROENSTEEN, 2015, p. 168.

¹⁹² CARVALHO, Vânia Carneiro de; LIMA, Solange Ferraz de. Cultura visual na era da reprodutibilidade técnica da imagem. In: **Dobras**. São Paulo. v.5 (n.11), 2012, p. 57.

¹⁹³ Ibidem, p. 58.

¹⁹⁴ Ibidem p. 58.

¹⁹⁵ Ibidem, p. 58

¹⁹⁶ HALL, 2016, p. 174

¹⁹⁷ Ibidem, p. 190.

um conceito geral ou categoria de ‘mesa’ em nossa cabeça e, nele, fazemos ‘caber’ os objetos particulares que encontramos ou percebemos”, ou seja, o particular é entendido pelo seu tipo¹⁹⁸.

Já o estereótipo seria a redução do objeto ou pessoa caracterizada aos traços mínimos do tipo que são, em seguida, “*exagerados e simplificados*”. De modo que “a estereotipagem reduz, essencializa, naturaliza e fixa a ‘diferença’”¹⁹⁹. Para além destes pontos, até aqui em consonância geral com as definições vistas em Groensteen (2015) e Carvalho e Lima (2012), a definição de estereótipo adotada por Hall (2016) também abrange a delimitação da normalidade na sociedade em que atua, servindo na implementação da divisão entre o normal e o anormal, o aceitável e o inaceitável. Motivo pelo qual os estereótipos são mais rígidos que os tipos sociais e suas características definidoras evidentes, fixas e inalteráveis²⁰⁰.

Pensando nesses termos, é possível estabelecer uma diferença entre os recursos empregados pelos artistas na caracterização racial dos diferentes tipos de personagem. As histórias são desenvolvidas de modo integrado aos imaginários colonialistas e racistas do período, a partir de referências compartilhadas entre os artistas e os leitores, em regimes racializados de representação. Na medida em que o conjunto de imagens que caracterizam o branco e a civilização estabelece a normalidade, o padrão a partir do qual se avalia e hierarquiza a humanidade, os personagens brancos são majoritariamente caracterizados a partir de tipos sociais, e os personagens não brancos, que não se enquadram à norma, são caracterizados a partir de estereótipos.

Como o tipo social é mais flexível, é comum que os personagens brancos sejam menos rasos, sendo frequentemente apresentados como indivíduos, com nome, personalidade, laços familiares e de amizade, além de traços visuais de individualização. É por este motivo, também, que os personagens não brancos são desenhados de modo a evidenciar caricaturalmente a racialização dos personagens, reduzindo, simplificando, exagerando, fixando e naturalizando características associadas às raças. Isso é particularmente evidente no emprego do estereótipo da raça negra, invariavelmente caricatural, em que os poucos traços definidores – lábios grossos, nariz largo, cabelo crespo, cor de pele marrom ou preta – são muito exagerados no processo de estereotipagem.

¹⁹⁸ HALL, 2016, p. 190.

¹⁹⁹ Ibidem, p. 191. Grifos do autor.

²⁰⁰ Ibidem, p. 191.

Os heróis

O herói é o principal tipo de personagem que estrutura a fórmula de aventura, sendo, por isso, fundamental nas histórias em quadrinhos de aventura na selva. Trata-se do elemento central da história, a partir do qual a narrativa se desenvolve: o herói protagoniza a história, vive a aventura, supera perigos e dificuldades, cumpre sua missão e sai vitorioso. É o único personagem indispensável, sendo que a narrativa de aventura na selva pode se desenvolver apenas com um herói e o cenário das selvas, que pode abranger simultaneamente os obstáculos e a missão.

Para que um herói seja reconhecido como tal, é preciso que corresponda às ideias e imagens que qualificam o heroísmo na cultura em que este se insere. Nesse sentido, os heróis de aventura na selva são caracterizados de modo a articular e desenvolver os temas da aventura na selva, as oposições binárias entre “bem” e “mal”, “homem” e “natureza”, “civilização” e “barbárie/selvageria”, “branco” e “não branco”, que integram os imaginários colonialistas e racistas do período. Os personagens são desenhados a partir da mobilização de referências visuais que compõem as imagens e ideias dos primeiros termos das oposições binárias, assumindo forma em dois modelos principais: o “rei das selvas” e o “explorador”. Os dois tipos são desenhados em estilo realista como homens brancos com caracterizações particulares, como as vestes de pele de leopardo de *Tarzan* ou as vestes típicas de explorador, caracterizadas pelas roupas cáqui e capacetes de safári, ao que se adicionam as mochilas, armas e equipamentos de viagem²⁰¹. Os heróis das selvas são desenhados, ainda, conforme a imagem típica do herói dos quadrinhos, como homens jovens, altos e musculosos, em consonância com a tradição estética greco-romana²⁰².

O rei das selvas

O rei das selvas é um tipo de herói que habita e governa regiões “selvagens”, frequentemente visto pelos nativos como um “Deus branco das selvas” ou como um homem sobrenatural, quase divino. Nas histórias em quadrinhos publicadas em *O Tico-*

²⁰¹ Nossa pesquisa baseia-se nas histórias em quadrinhos publicadas em *O Tico-Tico* e *A Gazetinha*, periódicos que não publicaram dos anos 1930 aos primeiros anos da década de 1940 quadrinhos de aventura na selva protagonizados por mulheres. No entanto, heroínas das selvas, como *Sheena* e *Nyoka* foram publicadas em outros periódicos brasileiros, como *O Suplemento Juvenil* e *O Gury*.

²⁰² GASCA, Luis; GUBERN, Roman. *El Discurso del Comic*. Madrid: Cátedra, 1991, p.64.

Tico e A Gazetinha, o tipo foi empregado principalmente na caracterização de dois protagonistas, os personagens *Tarzan* e *O Fantasma*, presentes em 5 das 27 histórias analisadas²⁰³. Na maior parte dessas histórias, os heróis protegem os habitantes das selvas de perigos internos, como animais selvagens, e externos, como os bandidos brancos.

Tarzan foi publicado pela primeira vez em 1912 nos Estados Unidos, no livro *Tarzan of the Apes*, romance *pulp* de Edward Rice Burroughs. Depois de sua primeira aparição, *Tarzan* tornou-se uma presença constante na cultura popular, figurando em centenas de livros, filmes, seriados, charges e histórias em quadrinhos, nas quais estreou em 1929, nos Estados Unidos, inicialmente desenhado por Hal Foster, seguido de Rex Maxon e diversos outros artistas²⁰⁴.

Desde o início, as histórias de *Tarzan* apresentavam as principais características da aventura na selva, elaborando temas como o “homem” *versus* “natureza” e o “branco” *versus* “não branco”. Como mencionamos anteriormente, o próprio nome do personagem deriva dessas questões, dado que *Tarzan* significaria “Pele Branca” no idioma dos símios com os quais vivia. Devido à popularidade do personagem, as histórias de *Tarzan* tornaram-se um dos principais modelos do gênero aventura na selva, tendo o herói se consolidado como referência para a criação de outros personagens, os “tarzanides”, inúmeros reis e rainhas das selvas, caracterizados pelas convenções mais comuns, como a tanga ou o uso do cipó, e que viviam os mesmos tipos de aventuras, enfrentando perigos das selvas e protegendo seus habitantes.

No Brasil, *Tarzan* alcançou grande popularidade na década de 1930. No âmbito da literatura, a série de livros de Burroughs foi publicada pela Companhia Editora Nacional a partir de 1933. Com relação às histórias em quadrinhos, foi publicado pela primeira vez pelo periódico *O Suplemento Juvenil*, de Adolfo Aizen, em 1934. Em *O Tico-Tico e A Gazetinha*, as únicas histórias em quadrinhos protagonizadas pelo personagem no período foram as mencionadas *Tarzan e o Negrinho* e *Onde Nasceu Tarzan*, de Oswaldo Storni, ambas publicadas em *O Tico-Tico*, número 1.668, de 22 de setembro de 1937.

Como discutido brevemente no Capítulo 1, o *Tarzan* de Storni pode ser pensado como evidência de diferentes relações estabelecidas entre o artista e o contexto social em

²⁰³ O tipo encontra-se presente em cerca de 8% das páginas analisadas (61 de 733, somando-se todas as histórias em quadrinhos inventariadas). Apêndice, p. 298.

²⁰⁴ GOIDANICH, Hiron Cardoso; KLEINERT, André. **Enciclopédia dos Quadrinhos**. Porto Alegre: L&PM, 2014, p. 167; p. 309.

que se inseria, como as relações entre Storni, os editores de *O Tico-Tico* e o mercado de quadrinhos do período. Para além dessas relações, os quadrinhos também podem ser analisados como indícios das relações estabelecidas na articulação entre artistas na formação e reconfiguração do gênero aventura na selva nos quadrinhos, assim como das relações estabelecidas no interior dos imaginários colonialistas e racistas contemporâneos.

O *Tarzan* de Storni segue o mesmo padrão visual do personagem original e dos tarzanides, desenhado como um homem branco musculoso, de torso parcialmente desnudo, vestindo apenas uma peça de couro de um felino selvagem. A caracterização feita por Storni também parte de outras convenções relacionadas ao personagem original, como o uso de cipó para locomover-se pelas selvas e o grito de *Tarzan*. Em *Tarzan e o Negrinho*, por exemplo, o personagem bate no peito com os punhos enquanto solta um poderoso grito (Figura 17). E em *Onde nasceu Tarzan*, Storni explica que o “grito tão conhecido de Tarzan era o que os monos usavam, ao cair da noite, para se reunirem e dormirem aglomerados, para se defenderem de qualquer perigo” (Figura 45).

Além disso, conforme discutimos no Capítulo 1, *Tarzan e o Negrinho* (Figura 17) apresenta de modo condensado algumas das principais convenções da aventura na selva, com a narrativa centrada na figura do herói, descrito como “Deus Branco das Selvas”, enfrentando um leopardo para proteger o “negrinho” indefeso, articulando temas como “homem” *versus* “natureza” ao mesmo tempo que estabelece hierarquias raciais entre brancos e não brancos. Já no quadrinho *Onde Nasceu Tarzan* (Figura 1), as referências e temas são mobilizados de maneira diferente, numa história que tem como foco a explicação da trajetória do personagem e a representação deste como um “rei das selvas” diante de seus súditos.

Em *Onde nasceu Tarzan*, a origem branca e europeia do personagem tem grande importância na explicação de sua trajetória, sendo rapidamente associada com sua consolidação como rei das selvas e com o estabelecimento de hierarquias raciais entre *Tarzan*, os selvagens e os animais. O quadrinho se inicia com o desenho do herói em sua infância sendo carregado por um gorila como se fosse um filho. Conforme explica a legenda do quadro, essa criança – *Tarzan* – “era filho de um explorador natural da Holanda que morreu, vitimado por febres das selvas”. A narrativa prossegue no quadro seguinte, descrevendo como o menino, “achado por um enorme gorila”, fora “creado em plena selva” e “considerado pelos selvagens como um *deus branco* e respeitado pelos

macacos, no meio dos quaes cresceu”²⁰⁵. Neste quadro, Storni apresenta *Tarzan* já adulto: um imponente rei das selvas. Com a articulação entre os primeiros quadros e legendas, Storni propõe uma leitura de antes e depois, de antecedente e consequente, indicando que a caracterização de *Tarzan* como “deus branco” e “rei das selvas” resulta de sua origem branca e europeia, assim como da hierarquização “natural” entre o menino branco e os nativos das selvas, sejam símios ou humanos.

As hierarquias implicadas nos temas “homem” *versus* “natureza” e “branco” *versus* “não branco” são desenvolvidas não somente pela narrativa, mas, também, pelo desenho de Storni. No quadro central, por exemplo, o personagem é desenhado sobre uma árvore em uma postura poderosa, como um rei diante daqueles que governa. O cenário das selvas, repleto de árvores e cipós, serve de moldura para o *Tarzan*, indicando visualmente a hierarquia estabelecida entre o herói e a natureza que o circunda. Além disso, a árvore onde pisa cumpre com uma função semelhante à de trono, como um lugar elevado, que destaca a imponência do rei sobre seus súditos, um conjunto de homens negros e selvagens, que o observam de forma reverente, com as cabeças ligeiramente abaixadas e os troncos arqueados. A superioridade de *Tarzan* é representada, ainda, na medida em que o personagem é posicionado ao centro, iluminado e com caracterização visual individual, e os selvagens são colocados à margem, escondidos pelas sombras, e como estereótipos, sem identidades pessoais.

Em *Onde nasceu Tarzan* (Figura 44), o estereótipo racial se faz presente, por exemplo, nos lábios grossos do personagem mais à esquerda, e a caracterização como selvagens se dá a partir do destaque a ornamentos como as penas e os brincos largos. Por fim, a superioridade de *Tarzan* é representada no último quadro da narrativa, em que o personagem é destacado do quadro, sobrepondo-se ao quadrinho como um todo enquanto entoava seu poderoso grito.

O Fantasma, criado pelo escritor e quadrinista estadunidense Lee Falk em 1936, é o outro personagem de aventura na selva que classificamos como o tipo “rei das selvas”. Até o começo dos anos 1940, as histórias em quadrinhos do *Fantasma* eram roteirizadas por Lee Falk e desenhadas majoritariamente por Ray Moore. No Brasil, as histórias do *Fantasma* começaram a ser publicadas em *A Gazetinha* a partir de dezembro de 1936, pouco menos de um ano depois do lançamento nos Estados Unidos.

²⁰⁵ Grifo nosso.



Figura 44: *Onde nasceu Tarzan*, de O. Storni. *O Tico-Tico*, n. 1.668, 22/09/37. Acervo digital FBN.

De 1936 a 1940, *A Gazetinha* publicou os seguintes títulos: *Uma Alma de Outro Mundo*; *Uma Nova Série de Aventuras do Phantasma em Uma Alma de Outro Mundo*; *O Phantasma em o "Mau Campo"*; *O Phantasma na Inglaterra*; *O Phantasma e Lita*; *O Phantasma e o Mistério do Maharajah*; *A volta do Phantasma e de Lita*; *O Fantasma: Rei das Selvas*; *Os Caçadores de Escravos*; *O Fantasma no Oriente*; *O Fantasma a Procura de Lita*; e *O Mistério do Cavalo Marinho*. A última história, *O Mistério do*

Cavalo Marinho, foi publicada incompleta, encerrando-se junto com esta fase de publicação de *A Gazetinha* em março de 1940²⁰⁶.

Assim como *Tarzan*, *O Fantasma* era muito relacionado com o universo dos *pulps* estadunidenses. Marco Aurélio Lucchetti (2009) associa as histórias do personagem especialmente às narrativas de ficção popular de detetive e mistério, como as histórias de *O Sombra*, com quem *O Fantasma* se assemelharia devido a seu caráter furtivo e misterioso no combate ao crime²⁰⁷.

Ainda que a maior parte das histórias de detetive e mistério tivessem ambientação urbana, *O Fantasma* tinha grande ligação com as selvas, e muitas de suas histórias se passavam nesse tipo de cenário. Das histórias publicadas em *A Gazetinha*, três enquadram-se em nossa definição de aventura na selva, com mais de metade da narrativa se passando no cenário das selvas: *Uma Nova Série de Aventuras do Phantasma em Uma Alma de Outro Mundo* (1937); *O Phantasma em o “Mau Campo”* (1937); *O Fantasma: Rei das Selvas* (1938-39). Para além destas, muitas histórias apresentam trechos menores que se passam nas selvas, como o quadrinho *Uma Alma de Outro Mundo* (1936-37).

Outro ponto em comum com *Tarzan* é a referência ao imaginário colonialista na origem do personagem. Em *Uma Alma de Outro Mundo*, primeira história do personagem publicada no Brasil, o *Fantasma* conta à *Lita* a sua história, explicando sua origem europeia e a razão da crença dos selvagens acerca de seus poderes sobrenaturais²⁰⁸. Conforme explica, o personagem é descendente de *Sir Christopher Standish*, o primeiro *Fantasma*. *Sir Christopher* era um navegante inglês que realizara com seu pai a viagem do caminho das Índias no ano de 1525, tempo em que “toda a Inglaterra” se admirava com as “fabulosas riquezas do Oriente”. Na viagem, *Sir Christopher* e o pai foram atacados por piratas chineses, que pareciam “homens de outro mundo”. Nesse ataque, os piratas assassinaram o pai de *Sir Christopher* e, na hora em que iriam dominar o navio, a batalha foi interrompida por um “tufão terrível”, que “mandou a pique o navio e os juncos dos piratas”. *Sir Christopher* conseguiu sobreviver e “exausto, foi dar numa remota

²⁰⁶ É importante notar que muitas das histórias foram editadas pelo periódico e os títulos não correspondem necessariamente aos originais publicados em inglês. Conforme Lucchetti (2009, p. 83), em *Uma Alma de Outro Mundo* e *Uma nova série de aventuras do Phantasma em Uma Alma de Outro Mundo* os editores incluíram as histórias *The Singh Brotherhood*, as seis primeiras tiras de *The Sky Band* e parte do quadrinho *Diamond Hunters*. E em *A Volta do Fantasma e de Lita*, os editores reuniram as histórias *Adventures in Algiers* e *The Sharks Nest*.

²⁰⁷ LUCHETTI, Marco Aurélio. **O Fantasma**: uma biografia oficial do primeiro herói fantasiado dos quadrinhos. São Paulo: Opera Graphica Editora, 2009, p. 16.

²⁰⁸ Como explicado anteriormente, a personagem *Lita Punch* posteriormente seria publicada com o nome *Diana Palmer*, o original em inglês.

praia”, onde foi encontrado por “pigmeus que nunca haviam visto homem branco”. Os pigmeus trataram *Christopher* com carinho, “considerando-o como um deus”²⁰⁹. Alguns dias depois, “o mar jogou na praia um pirata chinês, morto” que vestia as roupas europeias do pai de *Sir Christopher*. Reconhecendo que o homem morto era o assassino do pai de *Sir Christopher*, os pigmeus entregaram a sua caveira ao personagem, que pronunciou o primeiro juramento do *Fantasma*:

a caveira do homem que matou meu pae e vestiu a roupa dele! Será para mim o símbolo da vingança. Juro vingança contra os Gopur, contra todos os piratas e a malvadez. Juro que enquanto houver descendentes da minha família, o chefe levará a seu cargo a vingança.

Ao longo das gerações, os filhos dos *Fantasmas* foram assumindo a posição do herói na luta contra os piratas e a vilania de modo geral. Como os filhos usavam as mesmas vestes, reforçou-se a crença no caráter sobrenatural do *Fantasma*, como o “espírito que anda”, uma espécie de homem divino, imortal.

Em *Uma Alma de Outro Mundo*, para além da origem europeia do primeiro *Fantasma* e sua oposição aos piratas chineses, “homens de outro mundo”, evidencia-se a relação hierárquica estabelecida com os pigmeus que o trataram como um deus. Assim como em *Tarzan* de Oswaldo Storni, esta divinização é associada com sua branquidade. Em *Tarzan* isso acontece na medida em que Storni caracteriza o personagem como “deus branco”. Já no caso de *O Fantasma*, os pigmeus tratam *Sir Christopher* “como um deus” por nunca terem visto um “homem branco”, como podemos observar no exemplo do número 231 de *A Gazetinha* (Figura 45). Além disso, da mesma forma que em *Tarzan*, a imagem do “deus branco” é construída simultaneamente pela valorização do branco e pela inferiorização do não branco, tendo em vista que é a superstição e a ignorância dos selvagens que os levam a enxergar o homem branco como um deus.

A definição dos personagens como “deuses brancos” associa-se com a caracterização destes conforme o tipo “rei das selvas”, na medida em que os personagens exercem poder sobre a natureza, o que engloba tanto os animais como as pessoas caracterizadas como selvagens. Em *Onde Nasceu Tarzan* (Figura 44), o herói é desenhado diante de seus súditos, em pé sobre uma árvore, que corresponde a um “trono das selvas”. Ao passo que em algumas histórias do *Fantasma*, o personagem senta-se em um trono de fato, de onde governa, fazendo valer sua “lei das selvas”. Nestas histórias, os temas da

²⁰⁹ Grifo nosso.

aventura nas selvas são desenvolvidos em forte diálogo com os imaginários colonialistas e racistas, a partir da representação dos nativos não brancos como incapazes de autogoverno e de se protegerem dos muitos perigos das selvas, sejam estes os animais, as guerras entre as tribos ou então a ação de brancos mal-intencionados. *O Fantasma* é construído, em contraposição, como um governante branco e civilizado, que protege os selvagens de si mesmos e dos males externos.

Podemos tomar como exemplo *O Fantasma: Rei das Selvas*, publicado em *A Gazetinha* entre novembro de 1938 e fevereiro de 1939. No quadrinho, o herói protege os nativos do bandido branco *Roark*, que gerenciava um esquema ilegal de pesca de pérolas, explorando os povos locais até a morte. No Capítulo 19 da história, depois de derrotar o vilão, *O Fantasma* é desenhado sentado em seu trono na sequência do julgamento de *Roark* (Figura 46), em uma composição muito semelhante à vista em *Onde Nasceu Tarzan* (Figura 44). A imagem é configurada de modo a destacar uma hierarquia racial entre *O Fantasma* e seus súditos, os *bandar*. Assim como em *Tarzan*, a hierarquia é construída pelo destaque da relação governante/governados, com *O Fantasma* posicionado no centro do quadro, em nível elevado e sendo realçado pela luz da tocha, enquanto as figuras dos selvagens aparecem às margens e em nível inferior, de costas e nas sombras, olhando para cima como que admirados com o herói. No capítulo seguinte, *O Fantasma*, agora vitorioso, reaparece sentado em seu trono, enquanto os *bandar* dançam em seu entorno, celebrando o reestabelecimento de seu poder na selva, como se lê na legenda do segundo quadro: “O povo das selvas entregam-se (sic) às danças de regozijo... pela volta da autoridade do Fantasma. E suas leis foram restabelecidas”.

Os temas da aventura na selva são elaborados de modo semelhante nas outras duas histórias do *Fantasma*, com o desenvolvimento de relações raciais hierarquizadas a partir da caracterização do personagem como “rei das selvas” e como “deus branco”. Em *Uma Nova Série de Aventuras de O Phantasma em Uma Alma de Outro Mundo*, publicada entre agosto e setembro de 1937, por exemplo, a narrativa desenvolve-se a partir do interesse de dois bandidos brancos, *Smiles* e *Hill*, em explorar as minas de diamante presentes no território da tribo dos *longo*. No começo da história, as falas de chefes dos *longo* e de seus rivais, os *osi-wey*, explicam que as tribos seguem a lei do *Fantasma*, em parte devido a seus poderes sobrenaturais, mas também porque o personagem é visto como sábio e benevolente. *Tari*, chefe da tribo *longo*, explica a *Smiles* por que não pode lhe conceder o direito de explorar as minas: “o Fantasma disse: quando homem branco vem à jungla, traz guerra, escravidão, doenças e a febre do ouro que faz sofrer”. Depois,

Kyгани, chefe dos *osi-wey*, explica a forma como os selvagens enxergam o protagonista: “É um homem, ou, quem sabe? Um Deus... Vive há alguns séculos – é sábio, poderoso e bom. Mas terrível se os (sic) desobedecerem. Ele nos dá a lei que dá a paz”.



Figura 45: *Sir Christopher*, primeiro *Fantasma*, tratado como deus branco pelos selvagens em *Uma Alma do Outro Mundo*, de Lee Falk e Ray Moore. *A Gazetinha*, n. 231, 14/07/37. Acervo digital da FBN.



Figura 46: *O Fantasma* em seu trono, em *O Fantasma: Rei das Selvas*, de Lee Falk e Ray Moore. *A Gazetinha*, n. 460, 21/01/39. Acervo digital FBN.

Decididos a explorar os diamantes, *Smiles* e *Hill* armam uma trama para fazer que as tribos entrem em guerra, envolvendo o filho do chefe dos *longo* e a filha do chefe dos *osi-wey*. Em seguida, convencem os chefes de que o *Fantasma* está morto e que, portanto, não precisam obedecer mais à sua lei, que mantém a paz na selva. Em sua ingenuidade, os chefes das tribos caem na armadilha de *Smiles* e *Hill* e entram em guerra, tocando seus tambores e cantando que “morreu o Fantasma – a paz da jungla está quebrada”.

O *Fantasma* decide, então, mostrar aos selvagens que retornou, surgindo no meio do campo de batalha, em cima de uma grande caveira, de modo a reforçar a crença dos selvagens em seus poderes sobrenaturais (Figura 47). Os temas “branco” *versus* “não branco” e “homem” *versus* “natureza” são articulados na fala repreensiva do *Fantasma*, que compara seus súditos a animais, incapazes de autogoverno: “Voltei. Encontrei meu povo matando como as feras na floresta”. Na imagem, a hierarquia racial desenvolve-se em muitas frentes, como no contraste entre a posição de poder do *Fantasma*, caracterizado como sobre-humano, e a inferiorização dos selvagens não brancos, comparados a animais. No último quadro do trecho selecionado, os selvagens ajoelham-se e abaixam as cabeças para o protagonista, em sinal de submissão, admitindo sua culpa: “Violamos a paz do Fantasma! Somos culpados”.



Figura 47: *Uma Nova Série de Aventuras do Phantasma em Uma Alma de Outro Mundo*, de Lee Falk e Ray Moore. *A Gazetinha*, n. 254, 21/09/37. Acervo digital da FBN.

O *Fantasma* reestabelece, assim, sua lei na selva e junto com ela a paz entre os nativos. Depois disso, sua posição de governo sobre os selvagens é reforçada na conclusão da história. O herói coloca sua lei acima do governo dos chefes das tribos, ao contrariá-los casando a filha do chefe dos *osi-wey* com o filho do chefe dos *longos*, que já eram apaixonados, como uma forma de unir as tribos e manter a paz (Figura 48). Também estabelece um tribunal para julgar os culpados de infringir a sua lei, sentenciando os chefes a açoitarem um ao outro, em uma cena humilhante e extremamente violenta, que remete aos castigos reservados aos escravizados (Figuras 49 e 50).



Figura 48: O Fantasma realiza casamento entre selvagens. *Uma Nova Série de Aventuras do Phantasma em Uma Alma de Outro Mundo*, de Lee Falk e Ray Moore. *A Gazetinha*, n. 255, 23/09/37. Acervo digital da FBN.



Figura 49: *Uma Nova Série de Aventuras do Phantasma em Uma Alma de Outro Mundo*, de Lee Falk e Ray Moore. *A Gazetinha*, n. 254, 21/09/37. Acervo digital da FBN.



Figura 50: *Uma Nova Série de Aventuras do Phantasma em Uma Alma de Outro Mundo*, de Lee Falk e Ray Moore. *A Gazetinha*, n. 254, 21/09/37. Acervo digital da FBN.

A cena em que o *Fantasma* ordena que os chefes chicoteiem um ao outro é um momento complexo da narrativa, que suscita diferentes questões sobre a relação racial entre os personagens. É significativo que o protagonista não realize o castigo dos chefes das tribos, preferindo encarregar os próprios chefes da ação. Ao delegar a tarefa aos próprios chefes, o *Fantasma* mantém-se em uma posição elevada, condizente com o imaginário de um ser superior, situado entre o humano e o divino, como definiu *Kygani*, o chefe dos *osi-wey*. Conforme se estabelece na obra, o *Fantasma* exerce poder sobre os selvagens porque estes aceitam e querem viver sob seu domínio – a lei do *Fantasma* é o que garante a paz na selva. O modo como o governo do *Fantasma* acontece na narrativa baseia-se em duas noções que se complementam: os selvagens precisam ser tutelados/governados pelo *Fantasma*; e os selvagens têm autonomia para escolher serem governados pelo *Fantasma*. A imagem do *Fantasma* chicoteando os chefes poderia contradizer estas noções, caracterizando um poder mais direto, autoritário, sobre os selvagens.

O explorador

O explorador branco é o tipo de personagem mais recorrente das histórias em quadrinhos analisadas, protagonizando 20 das 27 histórias analisadas²¹⁰. Em nosso estudo, enquadrámos como “tipo explorador” heróis que são estrangeiros às selvas em que se aventuram. As narrativas desses heróis normalmente são estruturadas em algumas etapas principais: com a chegada do personagem às selvas, seguida do desenvolvimento da aventura, com o enfrentamento dos obstáculos e cumprimento da missão, e terminando com o retorno do herói à civilização. Nem todas as histórias apresentam as etapas da chegada às selvas e do retorno à civilização, mas estas são pressupostas, uma vez que os heróis “pertencem” à civilização e não às selvas. Esta estrutura contempla diferentes tipos de narrativa, como as histórias dos heróis náufragos, que se veem obrigados a enfrentar os perigos da natureza para sobreviver, ou então as histórias de heróis caçadores, como *Ted, o Caçador de Féras*, de *A Gazetinha*, assim como as histórias dos heróis exploradores que adentram as selvas em busca de tesouros, como as histórias de bandeirantes de Armando Brussolo e Messias de Mello, também publicadas em *A*

²¹⁰ O tipo encontra-se presente em cerca de 82% das páginas analisadas (598 de 733, somando-se todas as histórias em quadrinhos inventariadas). Apêndice, p. 298.

Gazetinha ou, então, os quadrinhos *Em Busca de um Thezouro*, de A. Plessen e C. Valladares, e *Terras Extranhas*, de O. Storni, publicados em *O Tico-Tico*.

Da mesma forma que o tipo “rei das selvas”, o tipo “explorador” é um dos principais recursos mobilizados por artistas na condução das narrativas de aventura na selva, sendo igualmente empregado no desenvolvimento dos temas principais.

Os tipos permitem certo grau de flexibilidade, ainda que sejam baseados em referências consolidadas na cultura visual das sociedades em que se inserem, de modo que existe uma variação nas formas de se desenhar o herói explorador. A mais convencional remete aos exploradores e expedicionários do imaginário colonialista, paramentados com capacete *pith*²¹¹, vestes cáqui e botas, além de equipamentos de viagem diversos, como mochila, cantil, corda, mapas, bússolas e armas de fogo. Como exemplo, cabe retomar a capa de *O Tico-Tico* de 18 de novembro de 1936, em que se anunciou o quadrinho *Terras Extranhas* (Figura 51).

Na capa, vemos *George Spot* em um cenário de natureza, um campo aberto, lutando contra dois selvagens negros. O desenho condensa em apenas uma imagem diferentes aspectos da caracterização do herói explorador e sua função narrativa no quadrinho de aventura na selva. Já de início, o personagem destaca-se como protagonista da aventura, por seus atributos como herói explorador, tornando-o facilmente reconhecido pelo público e por sua condução da narrativa com seu soco, destacado pelas linhas cinéticas. Para além da caracterização do herói, a imagem mostra-nos, ainda, os elementos básicos da estrutura narrativa da aventura na selva, com o herói explorador branco situado na natureza, lutando contra seus representantes, os selvagens não brancos (Figura 51).

Além disso, observa-se na imagem o emprego de diferentes estilos de desenho no desenvolvimento da aventura na selva. Com o contraste entre o desenho em estilo realista de *George Spot*, o desenho sintetizado do cenário e o desenho estereotipado/caricatural dos selvagens, Storni realça elementos importantes da narrativa, destacando os objetos e traços que definem o personagem como um herói explorador branco (como o capacete *pith* e a arma de fogo) e que o associam com termos positivos das oposições binárias “homem” *versus* “natureza”, “branco” *versus* “não branco” e “bem” *versus* “mal”.

²¹¹ Também referido como capacete de explorador ou de safári, utilizado por viajantes europeus em colônias africanas e asiáticas a partir de meados do século XIX. Tornou-se convenção para representação visual de exploradores/viajantes europeus na África, sendo empregado em suportes diversos, como cartões colecionáveis, rótulos de cerveja (CIARLO, 2011, p.167, p. 180, p. 193) e filmes de entretenimento (STAPLES, 2006, p. 397 e 401). Nos exemplos do texto, os capacetes estão presentes na propaganda dos biscoitos *Huntley & Palmers*, assim como no quadrinho de *Max Muller* (Figuras 27 e 28).



Figura 51: *George Spot*, herói explorador de *Terras Extranhas*, de O. Storni. *O Tico-Tico*, n. 1.624, 18/11/36. Acervo digital FBN.

O emprego do estilo realista para caracterização do herói e do estilo caricatural para o desenho dos selvagens negros age, ainda, no desenvolvimento da hierarquia racial, direcionando o leitor a perceber *George Spot* de modo mais humanizado, como um personagem complexo e individualizado, e os nativos de modo desumanizado, como estereótipos de selvagens negros, sem personalidades, definidos apenas por sua racialização e condição de selvagem.

Por fim, a imagem permite a observação de outro atributo importante da caracterização do herói da aventura na selva: a sua superioridade com relação aos outros personagens. A superioridade do herói branco é construída, em alguns casos, na forma do poder de governo, como vimos nos exemplos de *Tarzan* e *O Fantasma*, mas também se apresenta com frequência como superioridade intelectual, tecnológica e de força física (como é o caso do exemplo de *Terras Extranhas*). Na medida em que as histórias assumem um caráter racial, de enfrentamento entre brancos e não brancos, a superioridade do herói é constantemente mobilizada no estabelecimento de hierarquias raciais.

Frequentemente, assim como acontece com os “reis da selva”, essa diferença de poder é representada na medida em que os nativos não brancos, caracterizados como selvagens ignorantes, veem os exploradores como “deuses brancos”, sobre-humanos. Podemos tomar como exemplo o quadrinho *A Ilha Sagrada*, de C. Thiré, publicada em 1937 em *O Tico-Tico*, em que o protagonista *Terry Thompson* engana os “papuas selvagens” da Oceania, acendendo seu cachimbo com fósforo como se fosse um poder mágico. Na cena, vemos o protagonista debochando da ingenuidade dos selvagens e, depois, a imagem do herói sendo reverenciado pelo gesto das mãos dos selvagens, que dizem, em exaltação “Oh! Tabú! Tabú!” (Figura 52).



Figura 52: *A Ilha Sagrada*, de C. Thiré. *O Tico-Tico*, n. 1.649, 12/05/37. Acervo digital FBN.

Em outras histórias, como *O Rei dos Leões* (Figura 53), quadrinho de Storni publicado em *O Tico-Tico* em 1937, a superioridade do herói desenvolve-se principalmente no confronto com a natureza. No quadrinho, o explorador é caracterizado como uma espécie de “rei das selvas” e “deus branco” devido à relação que estabelece com animais. O herói é um caçador inglês viajando pela África que, inesperadamente, se

vê desarmado e cercado por leões. O protagonista sobe em uma árvore para se proteger e, sem suas armas, supera os animais hipnotizando-os:

No fim de algum tempo sob olhar dominador do caçador as feras estavam quase adormecidas. O caçador que as havia hipnotizado, desceu da árvore e começou a domá-las.

Horas depois, o caçador tocava os leões para onde queria. Aquelas feras obedeciam ao rei da criação – ao homem, embora lutassem valentemente entre si.

Em *O Rei dos Leões*, o *layout* do quadrinho é organizado de forma a ressaltar o quadro central, que ocupa a maior porção da página. No quadro, mais uma vez, Storni sintetiza a narrativa, desenhando o explorador branco com os leões domados, em um cenário de selva densa. Se na capa de *Terras Extranhas*, a síntese privilegia o aspecto “branco” *versus* “não branco” da narrativa, neste exemplo o artista enfoca o “homem” *versus* “natureza”, com a imagem destacada do herói como homem, branco e civilizado dominando os leões, símbolos do poder da natureza, tornando-se, assim, o verdadeiro rei das selvas ou, então, “rei da criação”, como coloca Storni na legenda do último quadro. Neste caso, a construção da superioridade do herói explorador aproxima-o do modelo de *Tarzan*, governante das selvas e de seus habitantes.

O modelo de *Tarzan* tornou-se tão difundido que muitas histórias de aventura na selva, por mais que não recorram ao tipo “rei das selvas”, apresentam outras convenções típicas, como a locomoção pelas árvores e o uso de cipó. Essas convenções são mobilizadas frequentemente na caracterização de heróis exploradores, como podemos observar nas sequências de *Léo, Jandyra e Ditão nas Selvas Africanas*, quadrinho de Rubens N. Garcia, publicado em *A Gazetinha* entre janeiro e março de 1938 ou, então, em *Combatendo nas Selvas, com Steve Conrad*, de Creig Flessel, publicado em *A Gazetinha* em março de 1940 (Figuras 54 e 55).

Para além destes modelos de heróis exploradores, mais diretamente relacionados ao imaginário imperialista mundial, algumas das histórias analisadas têm como base a imagem do bandeirante. É o caso das mencionadas *A Conquista das Esmeraldas* e *Fernão Dias e as Esmeraldas*, ambas de Armando Brussolo e Messias de Mello, publicadas em *A Gazetinha* entre 1938 e 1939. Nos quadrinhos em questão, os protagonistas são caracterizados tomando por referência um modelo de representação do bandeirante como um tipo visual muito difundido à época, que remete a elementos visuais do retrato de Domingos Jorge Velho pintado por Benedito Calixto em 1903.



Figura 53: *O Rei dos Leões*, de O. Storni. *O Tico-Tico*, n. 1.678, 01/12/37. Acervo digital FBN.

Conforme Solange Ferraz de Lima e Vânia de Carvalho (2012), apoiadas na pesquisa de Paulo Garcez Marins²¹², elementos visuais como a postura majestática do bandeirante e itens indumentários de fácil reconhecimento, como o chapéu, a capa e as botas têm “recorrência em todas as variações levadas a cabo pela vasta gama de cópias e recriações” e transformam o específico em um tipo bandeirante versátil²¹³. Pensado sob este ângulo, o desenho de Messias de Mello não apenas recebe a influência de um padrão visual estabelecido, mas contribui para os processos que foram definidos pelas autoras

²¹²MARINS, Paulo Garcez. Nas mata com pose de reis: a representação dos bandeirantes e a tradição da retratística monárquica européia. *Revista do IEB*, São Paulo, n. 44, fev. 2007, p. 77-104.

²¹³CARVALHO; LIMA, 2012, p. 64.

como de “manutenção, atualização e apropriações” da imagem de Domingos Jorge Velho, “por meio da tipificação”²¹⁴.

Entendidos como evidências das relações entre os artistas e os imaginários colonialistas e racistas brasileiros, os quadrinhos de Brussolo e Messias de Mello nos permitem refletir sobre a forma como a imagem do bandeirante foi ressignificada no contexto dos periódicos infantojuvenis do período, sendo reinterpretada através da linguagem das histórias em quadrinhos e convertida na figura do herói dos quadrinhos de aventura na selva, como personagem que luta com as próprias mãos contra animais ferozes e enfrenta “hordas” de indígenas selvagens para alcançar seus objetivos. Em *Fernão Dias e as Esmeraldas*, por exemplo, vemos o bandeirante *Fernão Dias* em uma composição diferente das representações solenes canonizadas nos circuitos museológicos, sendo desenhado em combate direto com uma onça, em uma sequência de quadros que enfatizam a ação, primeiramente com a onça dando o bote em *Fernão Dias*, depois com um plano de detalhe do herói alcançando sua adaga e, por fim, desferindo um golpe fatal contra a “fera” (Figura 56).

Além disso, de certa forma, ao introduzir a imagem do bandeirante como herói de quadrinhos de aventura na selva, os artistas também estabelecem relações com o conjunto de obras que se enquadram nesta categoria, ampliando a noção de aventura na selva, “abrasileirando-a”, e relacionando a imagem dos bandeirantes e dos indígenas brasileiros com as imagens dos exploradores dos impérios ocidentais e dos “nativos” coloniais, articulando no imaginário, dessa forma, a colonização brasileira com os imperialismos ocidentais contemporâneos.

O modelo do explorador bandeirante também se faz presente no quadrinho *Em Busca de um Thezouro: um drama nas selvas amazônicas*, de A. Plessen e C. Valladares, publicado em *O Tico-Tico* em 1936 (Figura 57). O quadrinho conta a história da expedição realizada pelo herói *Pedro*, seu pai e um grupo de “caboclos”, para encontrar um tesouro escondido nas selvas amazônicas. *Pedro* e seu pai são desenhados de modo a remeter ao modelo do bandeirante, com chapéus, casacões semelhantes aos gibões de armas, atravessados por cintos/alças de couro no peito e na cintura, e carregando “jamaxys” às costas.

Como nos exemplos dos quadrinhos de Brussolo e Messias de Mello, *Em Busca de um Thezouro* permite-nos refletir sobre a forma como convenções da aventura na selva

²¹⁴ CARVALHO; LIMA, 2012, p. 63.

foram articuladas aos imaginários da colonização no Brasil, neste caso, principalmente, com a construção da imagem do bandeirante como um colonizador, que traz progresso e civilização às selvas.



Figura 54: *Léo, Jandyra e Ditão nas Selvas Africanas*, de Rubens N. Garcia. *A Gazetinha*, n. 315, 12/02/38. Acervo digital FBN.



Figura 55: *Combatendo nas Selvas, com Steve Conrad*, de Creig Flessel. *A Gazetinha*, n. 3, 23/03/40. Acervo digital FBN.



Figura 56: *Fernão Dias e as Esmeraldas*, de A. Brussolo e Messias de Mello. *A Gazetinha*, n. 546, 15/08/39. Acervo digital FBN.

Diferentemente da maior parte das histórias de exploradores, *Pedro*, rapaz “civilizado”, depois de atravessar as selvas amazônicas e enfrentar os ferozes Atroahys, descritos como “selvagens”, “quasi como animaes”, não termina a narrativa retornando à civilização, e sim levando esta aos indígenas que o ajudaram, como se lê na legenda dos últimos quadros:

Pedro, porém, recordava-se do seu sacrifício, de seus mezes de sofrimento naqueles desertos, da morte do pae e dos amigos. E ali mesmo jurou diante do Tucháua dos Jauaperys que empregaria a sua fortuna na civilização desses índios, seus irmãos, abandonados naquelas brenhas. Isso aconteceu há mais de trinta anos. Hoje quem anda aquellas paragens vê aldeias, villas, commercio, signaes de civilização. Os Atroahys são amigos dos civilizados e vivem em contacto com elles. Pedro é um chefe respeitado e querido em toda a região.

No último capítulo da história, depois de encontrar o tesouro, *Pedro* é desenhado não como um explorador, mas como um respeitado senhor de terras, de terno branco e bengala. O cenário de selva é substituído por um cenário de civilização, com plantações, casas e uma igreja. E os indígenas aparecem vestidos, trabalhando o campo (Figura 57).

Em busca de um thezouro UM DRAMA NAS SELVAS AMAZONICAS
 Por A. PLESSEN - Desenhos de CICERO VALLADARES

19

Afinal, uma tarde, chegaram ao pé da serra de Massary. Manoel tirava o seu roteiro da bolsa de couro amarrada à cintura. Examinava os riscos e as notas feitas no papel, verificava o rumo, apontando o lugar onde devia estar o thezouro deixado pelo estrangeiro ao seu tio.

Era ali, bem perto. Mesmo ao pé da serra, ao norte, havia uma caverna cuja entrada estreita estava quasi tomada pelos arbustos e cipós. Pedro, com o terçado, num momento cortou todos aquelles ramos e ficou a olhar para o interior da gruta.

Estava nervoso, calado, pensativo. Afinal, depois d'esse pequeno silencio, disse ao Manoel: "Vamos!" Ambos entraram. Apesar da meia sombra, via-se tudo em redor. E logo ao fundo, entre duas grandes pedras, perceberam um objecto como uma caixa bem amarrada com tiras de couro.

Trouxeram-n'o para fóra. Abriam a caixa e remexeram no seu conteúdo. Lá estava, entre velhos papeis e outros objectos de uso, tres bolsas de couro cheias de ouro puro, ouro de alluvião, extrahido no alto Rio Branco, em terras brasileiras, mas onde quasi não ha brasileiros, a não ser...

...os indios. Era, na verdade, uma fortuna! Qualquer homem sentiria uma alegria enorme ao por as mãos nesse ouro. Pedro, porém, recordava-se do seu sacrificio, de seis mezes de soffrimento naquelles desertos, da morte do pae e dos amigos. E ali mesmo jurou diante do Tuchúta dos Jaunperys que empregaria a sua fortuna na civilização desses...

...indios, seus irmãos, abandonados naquellas brenhas. Isso aconteceu ha mais de trinta annos. Hoje quem anda por aquellas paragens vê aldeias, vilas, commercio, sinais de civilização. Os Atrahys são amigos dos civilizados e vivem em contacto com elles. Pedro é um chefe respeitado e querido em toda a região.

(FIM)

Figura 57: *Em Busca de um Thezouro*, de A. Plessen e C. Valladares. *O Tico-Tico*, n. 1.609, 05/08/36. Acervo digital FBN.

Companheiros do herói

Na maior parte das histórias, os heróis não enfrentam sozinhos os perigos das selvas, sendo muito frequentemente acompanhados de personagens próximos, como esposas e namoradas ou, então, guias nativos, “fiéis escudeiros” do protagonista. Na pesquisa, classificamos tais personagens como “companheiros do herói”. A categoria inclui diferentes tipos de personagem, cujas representações e funções narrativas variam conforme a caracterização racial e de gênero como, por exemplo, as companheiras brancas, também conhecidas como “mocinhas”, e diversos companheiros masculinos brancos, negros, indígenas, caboclos, assim como personagens caracterizados por tipos raciais do Sul e do Sudeste Asiático²¹⁵.

Companheira branca (a mocinha)

A companheira branca ou “mocinha” é uma personagem próxima e fiel ao herói, muitas vezes sua esposa ou namorada, que acompanha o protagonista em suas aventuras. Trata-se de um tipo muito comum nos quadrinhos de aventura na selva, presente em cerca de 53% do total de páginas analisadas²¹⁶. A imagem das companheiras era construída tomando-se por referência os atributos coerentes para uma namorada do herói no interior dos imaginários colonialistas e racistas, associando noções disseminadas de feminilidade, de beleza e fragilidade, ao desenvolvimento das personagens nas narrativas. Em algumas ocasiões, as personagens tinham maior protagonismo na história, ajudando o herói de forma ativa e, às vezes, até salvando-o de algum perigo. Era mais frequente, no entanto, que as personagens servissem de pretexto para a ação do herói na narrativa, precisando serem resgatadas de situações perigosas.

Nos quadrinhos analisados, a caracterização das companheiras normalmente apresentava forte vínculo com o tipo “explorador”, tratando-se na maior parte das vezes de mulheres brancas estrangeiras às selvas, que se aventuram nelas e depois retornam à civilização. As personagens são frequentemente desenhadas com os mesmos tipos de roupa e equipamentos dos expedicionários dos impérios ocidentais, já mencionados,

²¹⁵ Os companheiros do herói são uma categoria muito recorrente nas histórias, aparecendo em cerca de 68% das páginas dos quadrinhos de aventura na selva, ou seja, em 495 das 733 páginas analisadas, somando-se todas as histórias em quadrinhos inventariadas. Apêndice, p. 298.

²¹⁶ As companheiras brancas são presentes em 385 das 733 páginas analisadas, somando-se todas as histórias em quadrinhos inventariadas. Apêndice, p. 298.

como podemos observar no exemplo de *Catarina*, companheira de *Ted Towers* em suas viagens de caça no Sul e Sudeste Asiáticos (Figura 58).



Figura 58: *Catarina em Ted, o Caçador de Feras*. *A Gazetinha*, nos. 101 e 226, de 15/08/35 e 26/06/37. Acervo digital FBN.

Embora sejam desenhadas semelhantemente aos heróis, as personagens apresentam particularidades que reforçam sua função narrativa nas histórias. Uma das diferenças que podemos observar em *Ted, o Caçador de Feras* (e em outros quadrinhos) é que as companheiras raramente usam o capacete *pith*, objeto de grande importância no imaginário colonialista. Os capacetes destacam-se como parte do equipamento militar típico das aventuras coloniais, integrando o conjunto de objetos que atribuem o protagonismo dos heróis masculinos nestes tipos de narrativa. Por este motivo, como personagens secundárias que seguem os heróis, as companheiras são desenhadas mais frequentemente usando chapéus mais “delicados” ou então com os cabelos soltos. Caracterizações que, no caso, acabam cumprindo com outras funções narrativas ao dialogarem com a imagem típica da “jovem bela”.

Além do desenho das vestimentas, os exemplos de *Catarina* permitem observar algumas das características típicas das “mocinhas” dos anos 1930 e 1940, como descreve

Selma Regina Nunes de Oliveira em sua tese *Mulher ao Quadrado* (2001)²¹⁷, em que analisa a representação de personagens femininas em quadrinhos norte-americanos publicados no Brasil entre as décadas de 1930 e 1990. Conforme Oliveira, as “mocinhas”, companheiras de aventura dos heróis, eram normalmente caracterizadas como “sombra de algum herói masculino”, personagens cuja feminilidade derivava de serem “belas e indefesas”, “dóceis e frágeis”, e destinadas à “tutela masculina”²¹⁸. Nestes exemplos de *Ted, o Caçador de Feras*, observamos, também, recursos empregados frequentemente para caracterização destes atributos, com a personagem posicionada atrás do herói, sendo protegida por ele e seguindo-o, como uma “sombra” (Figura 58).

Algumas histórias apresentam momentos em que as companheiras assumem temporariamente a dianteira da ação, podendo resgatar o herói de algum perigo. Já nos primeiros capítulos de *Ted, o Caçador de Feras*, por exemplo, vemos *Catarina* resgatando o explorador de um elefante desgovernado (Figura 59). No entanto, na maior parte das vezes, é o herói que salva as personagens. As situações são diversas e normalmente envolvem perigos das selvas, como o ataque de animais selvagens ou dos nativos não brancos, de modo a apresentar situações narrativas em que o herói pode confrontar seus opostos binários, fazendo avançar a narrativa e desenvolver os temas da aventura na selva. Este tipo de função narrativa alia-se a outra característica da “mocinha”, no caso, o destaque à virilidade do herói, associando as noções e imagens de “masculino”, “poder” e “heroísmo”, a partir da contraposição com o “feminino” e “frágil”, representado pela companheira.

Esse aspecto da história desenvolve-se, também, pela relação de autoridade que se estabelece entre o herói e a companheira, conforme discute Oliveira (2001), para quem a “fragilidade da mocinha valoriza a virilidade do herói e reproduz a relação criança/adulto cujo duplo corresponde à relação obediência/autoridade”²¹⁹. Segundo a autora, as “mocinhas” carregam traços infantis como a fragilidade, a docilidade e ingenuidade, que fazem delas presas fáceis para os perigos das aventuras e impedem que consigam se salvar sozinhas, precisando sempre ser protegidas²²⁰.

²¹⁷ OLIVEIRA, Selma. R. N. **Mulher ao Quadrado** – representações femininas nos quadrinhos norte-americanos: permanências e ressonâncias. 1895-1990. Brasília, 2001. 283 p. Tese (doutorado) – Programa de Pós-graduação em História, Linha de Pesquisa: História: Discurso, Imaginário e Cotidiano – Instituto de Ciências Humanas/Departamento de História da Universidade de Brasília.

²¹⁸ Ibidem, p. 66.

²¹⁹ Ibidem, p. 67.

²²⁰ Ibidem, p. 67.



Figura 59: Catarina salva Ted do ataque de um elefante. *Ted, o Caçador de Feras*. *A Gazetinha*, n. 101, 15/08/35. Acervo digital FBN.

Essa fragilidade associa-se à caracterização das personagens como “belas”, ou seja, brancas, jovens e magras (em conformidade com os imaginários em questão). Associa-se, também, com a caracterização das personagens como “recatadas”, no desenvolvimento de outra convenção das narrativas: as investidas sexuais dos selvagens não brancos. Para Oliveira (2001), o recato era demonstrado nas histórias de aventura “por suas atitudes contidas e sua recusa a qualquer aproximação sensual do vilão” em um “jogo de rejeição” que “tinha por objetivo reforçar a ética paternalista, que, até os dias de hoje, exige que a mulher seja entregue virgem ao esposo”²²¹.

Em inúmeras histórias, as companheiras são capturadas pelos antagonistas não brancos (Figuras 60 a 62). Em algumas ocasiões, o perigo sexual é explicitado, como se observa em outro exemplo de *Ted, o Caçador de Feras*, em que *Ted* e *Catarina* são aprisionados por selvagens, e *Pero*, um dos antagonistas, agarra *Catarina*, levando à reação violenta de *Ted* (Figura 61). No entanto, na maior parte das vezes a ameaça é implícita. Independentemente do caso, as sequências adicionam a incapacidade de contenção dos impulsos sexuais às caracterizações de inferioridade dos não brancos, agravando sua representação como selvagens animais. Além disso, estes momentos

²²¹ OLIVEIRA, S., 2001, p. 69-70.

das narrativas introduzem a mulher como outro campo de disputa entre os heróis brancos e os antagonistas não brancos, somando-se ao rol dos obstáculos a serem superados pelos protagonistas em suas aventuras.



Figura 60: Catarina é agarrada por Pero. Ted, o Caçador de Feras. *A Gazetinha*, n. 322, 03/03/38. Acervo digital FBN.

Figura 61: Catarina é agarrada por selvagens não brancos. Ted, o Caçador de Feras. *A Gazetinha*, n. 324, 08/03/38. Acervo digital FBN.



Figura 62: Catarina é aprisionada por selvagens negros. Ted, o Caçador de Feras. *A Gazetinha*, n. 149, 16/06/36. Acervo digital FBN.

Nestas ocasiões, verifica-se a inferiorização dos personagens nativos a partir do emprego de recursos similares ao que se observou na capa de *Terras Extranhas* (Figura 51), com a oposição entre os brancos e não brancos marcada pela utilização de estilos de desenho diferentes e, também, pelo uso de estereótipos raciais para representação dos não brancos, caracterizando-os apenas pelo exagero caricatural de atributos associados às raças e ao tipo selvagem. Como estereótipos raciais, os personagens não apresentam identidade pessoal, sendo caracterizados como unidades representantes do todo racial. Dessa forma, insinua-se nos quadrinhos que os comportamentos sexualmente agressivos não são qualidades dos indivíduos, mas características típicas da racialidade não branca.

Existem muitas personagens caracterizadas como companheiras brancas do tipo “explorador”, como *Ann*, de *A Ilha Sagrada*, *Hilda Peterson* em *O Explorador Denham e o Filho de King Kong* (Figura 10), *Lita Punch/Diana Palmer*, das histórias de *O Fantasma*, *Miss Harvey*, de *O Mistério dos Diamantes Amarelos*, *Maria*, esposa de *George Spot* em *Terras Extranhas*, e *Nilsa Stevenson*, de *Tom Corrigan no Sertão Africano*. Para além destes exemplos, é importante citar personagens cuja caracterização visual assemelha-se mais aos modelos das tarzanides femininas, como a *Sheena*, publicada em *O Suplemento Juvenil* (Figura 63). A personagem *Jandyra*, de *Léo*, *Jandyra e Ditão nas Selvas Africanas*, enquadra-se nesse modelo visual, e outras personagens, embora comecem as histórias desenhadas com vestes de exploradoras, mudam de visual ao longo da narrativa, na medida em que a roupa se desgasta na viagem, como observamos no exemplo de *Maria*, de *Terras Extranhas* (Figura 64).

Nestes exemplos, as personagens remetem ao modelo das tarzanides, com vestes que referenciam a natureza, feitas de materiais como o couro de leopardo e folhagens. Pode-se interpretar que se trata de uma forma alternativa de desenvolvimento do tema “homem” *versus* “natureza”, a partir da associação das personagens femininas com o segundo termo da oposição binária, articulando-as ao imaginário que atribui o gênero masculino à “cultura” e o feminino à “natureza”, qualificando o homem como mais racional e, portanto, mais humano e civilizado, e a mulher como irracional, pertencendo menos ao campo da humanidade e mais ao campo do natural, de modo a hierarquizar as relações de gênero e legitimar estruturas machistas de poder.



Figura 63: *Sheena, a Rainha das Selvas*, desenhos de W. Morgan Thomas. *O Suplemento Juvenil*, n. 782, 14/12/39. Acervo digital FBN.



Figura 64: *Jandyra* de Léo, *Jandyra e Ditão nas Selvas Africanas*, de Rubens N. Garcia, *A Gazetinha*, n. 300, 08/01/38 e *Maria de Terras Extranhas*, de O. Storni, *O Tico-Tico*, n. 1.637, 17/02/37. Acervo digital FBN.

Nos quadrinhos em questão, as personagens são mobilizadas junto a essas associações e cumprem com outra função narrativa, servindo de convite ao olhar voyeurista do leitor masculino²²². As personagens são desenhadas em uma postura de descanso que permite a observação de seus corpos, remetendo a obras icônicas da representação feminina, como o famoso desenho quinhentista do “descobrimen-” da

²²² Partimos da discussão sobre o olhar *voyeurista* realizada por Lotierzo (2013, p. 208). Conforme a autora, o conceito é empregado por Laura Mulvey em seu estudo sobre o cinema de Hitchcock e Sternback. Nos filmes em questão, as mulheres “desempenham a função de objetos do desejo masculino e jamais aparecem no papel de agentes da trama. Os personagens do sexo oposto assumem o papel protagônico no desenrolar das ações e decisões tomadas no decorrer da história, ao mesmo tempo em que dispõem de uma figura feminina que lhes serve ao deleite visual/fantasia sexual”.

América de Jan van der Straet, em gravura de Theodore Galle (Figura 65), o harém orientalista *Les Femmes d'Algers dans leurs Appartements*, de Eugène Delacroix (Figura 66), e *Olympia*, de Édouard Manet (Figura 67). Assim como nas obras citadas, a representação das figuras femininas nos dois quadrinhos dá-se com a associação de seus corpos ao exótico colonial e/ou à natureza, reforçando o direcionamento para o olhar voyeurístico masculino branco ao integrar as personagens a um imaginário antigo que atribuía às terras distantes, tropicais e coloniais uma sexualização exacerbada.



Figura 65: Gravura de Theodor Galle, seguindo desenho de Jan van der Straet. *New Inventions of Modern Times [Nova Reperta], The Discovery of America, plate 1* (c. 1600). Nova York: MET Museum.



Figura 66: Eugène Delacroix. *Les femmes d'Algers dans leurs appartements* (1834). Óleo sobre tela, 1,80m x 2,29m. Paris: Musée du Louvre.

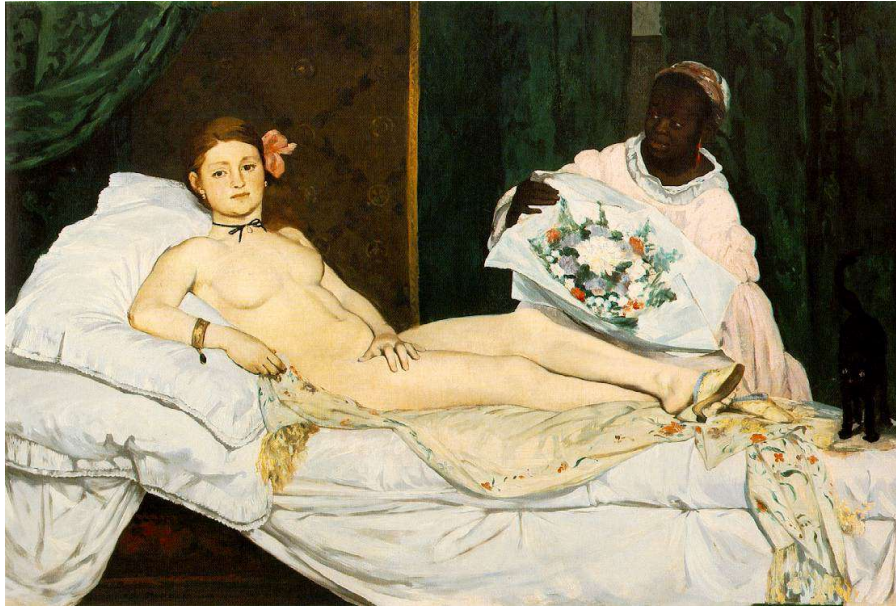


Figura 67: Édouard Manet. *Olympia* (1863). Óleo sobre tela, 1,35m x 1,90m. Paris: Musée d'Orsay.

Em *Couro Imperial* (2010), Anne McClintock discute como os continentes africano, asiático e americano foram concebidos como “libidinosamente eróticos” pelo saber europeu em uma longa tradição que remonta à antiguidade, e, como nessas tradições, “as mulheres figuravam como a epítome da aberração e do excesso sexuais”²²³. O desenho de Jan van der Straet é um dos exemplos mobilizados pela autora, que permite observar como as noções de “feminino”, “natureza”, “exótico”, “erótico” e “colonial” eram articulados no interior dessas tradições. O desenho pode ser interpretado como uma alegoria da colonização, representação do homem civilizado conquistando as terras feminizadas, virgens e selvagens. Nas palavras da autora, à primeira vista, “as lições imperiais do desenho parecem claras”:

Despertada de sua languidez sensual pelo épico recém-chegado, a indígena estende uma mão convidativa, que insinua sexo e submissão. Sua nudez e seu gesto sugerem um eco visual da *Criação*, de Michelangelo. Vespúcio, o recém-chegado semelhante a Deus, está destinado a inseminá-la com as sementes masculinas da civilização, a frutificar a selva e a subjugar as cenas revoltantes do canibalismo vistas ao fundo. Como diz Peter Hulme num belo ensaio: ‘A terra é nomeada como fêmea, contraparte passiva do ímpeto maciço da tecnologia masculina’. A América representa alegoricamente o convite da natureza à conquista, enquanto Vespúcio, envergando os instrumentos de fetiche do senhorio imperial – astrolábio, bandeira e espada –, confronta a terra virgem com o patrimônio do domínio científico e do poder imperial. Investido da prerrogativa masculina de nomear, Vespúcio torna a identidade americana uma extensão dependente da sua e atribui direitos territoriais masculinos e europeus a toda ela e, por extensão, a seus frutos.

²²³ McCLINTOCK, 2010, p. 45.

No entanto, conforme McClintock (2010), a imagem conta uma “história dupla do descobrimento” que é recorrente no discurso imperial²²⁴. Por um lado, vemos o explorador “em armadura completa, ereto, senhorial”, uma “encenação do poder imperial masculino”, com a mulher “nua, subserviente e presa ao seu avanço”. Por outro, ao fundo da cena, “o corpo masculino está, literalmente, em pedaços, enquanto as mulheres se envolvem ativa e poderosamente”²²⁵. Com a contraposição entre a cena principal e o plano de fundo, cria-se uma composição ao mesmo tempo de megalomania e paranoia, algo entre “a fantasia da conquista e o terror da subjugação”. Nesse sentido, para a autora, a imagem diz mais sobre a identidade imperial masculina do que sobre o Outro a ser colonizado²²⁶. Pode-se interpretar que as diferenças entre “homem” e “natureza”, entre “homem” e “mulher”, assim como entre “branco civilizado” e o “indígena selvagem”, são mobilizadas no interior das hierarquias estabelecidas no imaginário, como formas de articulação da identidade masculina branca.

A representação das companheiras tarzanides é um recurso narrativo que pode ser entendido, pelo menos parcialmente, sob essa ótica, como uma parte da natureza que se coloca à disposição para ser conquistada pelo herói/leitor em sua aventura. Nesses casos, o vestir-se como selvagem, a pele de leopardo e o biquíni de folhas, articulam algumas das oposições binárias principais da estrutura narrativa, em especial o “homem” *versus* “natureza” e o “civilizado” *versus* “barbárie/selvageria”, associando a mulher branca ao conjunto dos antagonismos perigosos que se deve sobrepujar/dominar. Seguindo essa linha de raciocínio, a conquista concretiza-se de diferentes formas, com o herói “ganhando” a mocinha no fim da história ou, então, no ato da leitura voyeurística, com o leitor podendo usufruir visualmente do corpo das personagens.

As imagens de *Jandyra* e *Maria* (Figura 64) remetem, ainda, a obras como *Les Femmes d'Algers dans leurs Appartements*, de Delacroix, e *Olympia*, de Manet, em que as mulheres são representadas igualmente em posturas de descanso, relativamente passivas, convidando o olhar voyeurístico masculino, de modo a associar o feminino com o erótico, com o exótico, o colonial e a natureza (Figuras 66 e 67). Na pintura de Delacroix, essas noções são articuladas a partir da vinculação com o imaginário orientalista do harém, da conquista do Oriente sob este aspecto. Na pintura de Monet, a

²²⁴ McCLINTOCK, 2010, p. 50.

²²⁵ Ibidem, p. 51.

²²⁶ Ibidem, p. 52.

associação com a natureza dá-se principalmente pela comparação entre *Olympia* e as flores seguradas pela criada negra.

As duas obras empregam como recurso, ainda, a comparação entre mulheres brancas e negras, de modo a vincular a sexualização da mulher com a racialidade não branca. Conforme discute Tatiana H. P. Lotierzo em sua dissertação, *Contornos do (in)visível: A redenção de Cam, racismo e estética na pintura brasileira do último Oitocentos* (2013), em Delacroix a comparação realça a brancura das mulheres a partir da oposição à negritude da mulher e, em Manet, a comparação torna *Olympia* menos branca, situando-a “a meio caminho entre a exaltação e condenação da sexualidade feminina”²²⁷.

Um recurso semelhante é empregado por Storni no desenho de *Maria*, enquanto se senta ao lado do *Rei Anão* (Figura 64). Na imagem, a contraposição entre as figuras articula-se de diferentes formas com as imagens de oposição entre o branco e o negro. Em primeiro lugar, a relação das personagens reforça a sexualização de *Maria*, na medida em que o *Rei Anão* é desenhado desejando-a, ajoelhando-se e propondo que *Maria* se torne sua esposa e, conseqüentemente, rainha dos anões. Ao mesmo tempo, a relação entre os personagens ressalta a beleza de *Maria*, vinculando-a à sua brancura, a partir do contraste entre o desenho em estilo realista de *Maria* e o desenho caricatural e estereotipado do *Rei Anão*, em que se destacam atributos relacionados à raça negra, em especial com os lábios grossos pintados de vermelho.

Por fim, cabe mencionar um último exemplo, de uma personagem que consideramos uma variação do tipo “companheira branca”. Trata-se da “deusa branca”, personagem encontrada por *George Spot* em outra passagem de *Terras Extranhas*. Em sua viagem pela África, o herói encontra uma tribo de selvagens comandada por uma jovem branca, a quem os selvagens veneram como uma “deusa branca”. No caso, a personagem é filha de um velho amigo de *Spot*, que “a perdera numa viagem pelos sertões africanos”. O exemplo permite observar a maleabilidade dos tipos, a forma como os personagens podem ser construídos a partir da mobilização de alguns atributos “típicos” em detrimento dos outros. Embora a “deusa branca” não acompanhe *Spot* em sua aventura e nem seja o interesse amoroso principal do protagonista, a personagem se enquadra na concepção básica de “mocinha”, sendo mobilizada como parte central de uma subtrama, em que o herói precisa resgatá-la da selva e “devolvê-la” a seu pai. Assim como nos exemplos de *Catarina*, subentende-se a incapacidade da “deusa branca” em defender-se,

²²⁷ LOTIERZO, 2013, p. 202.

e a personagem é mobilizada como disparadora da ação do protagonista e do desenvolvimento de temas da aventura na selva, na medida em que é colocada como objeto de disputa entre os selvagens negros e o herói branco. Da mesma forma que os exemplos de *Jandyra* e *Maria*, observa-se como a personagem é construída a partir da mistura de tipos, adotando-se como referência elementos característicos de outros tipos de personagem, como o “rei das selvas”, que governa nativos supersticiosos que o veneram. Com isso, Storni reforça mais uma vez alguns dos principais temas da aventura na selva, representando a superioridade branca e a inferioridade negra de forma bastante explícita, ao desenhar a personagem sentada em um trono e sendo venerada, devido à sua brancura, por uma massa de negros supersticiosos (Figuras 68 e 69).



Figura 68: "deusa branca" em seu trono. *Terras Extranhas*, de O. Storni. *O Tico-Tico* n. 1.725, 26/10/38. Acervo digital FBN.

A imagens remetem às representações da superioridade de *Tarzan* e do *Fantasma* (Figuras 44 a 47). Na primeira, com a “deusa branca” desenhada em patamar superior, emoldurada por árvores, sentada em um trono “das selvas” e rodeada de selvagens negros indistinguíveis entre si, escondidos pelas sombras (Figura 68). Na segunda, com a personagem desenhada centralizada no quadro, acima de todos os outros personagens,

enquanto aponta para baixo, ordenando a submissão de “um preto velho” que “curva-se, beijando o chão em sinal de respeito” (Figura 69).



Figura 69: “deusa branca” em *Terras Extranhas*, de O. Storni. *O Tico-Tico*, n. 1.722, 05/10/38. Acervo digital FBN.

Companheiros brancos e não brancos

Os companheiros do herói do gênero masculino cumprem diferentes funções narrativas nos quadrinhos de aventura na selva. Estas funções variam, em grande medida, de acordo com a caracterização racial dos personagens: enquanto os companheiros brancos exercem funções variadas, podendo ser exploradores, marinheiros, cientistas e professores, é comum que os companheiros não brancos atuem principalmente como guias e carregadores de bagagem.

Os companheiros não brancos se enquadram de diferentes formas dentro do imaginário racista vigente no período. Em termos de posição social, enquadram-se à ideia de que os brancos seriam mais aptos a ocupar posições de chefia e poder, enquanto os não brancos seriam mais adequados a posições subordinadas, servindo e obedecendo ordens. Além disso, o tipo de trabalho que efetuam raramente envolve atividades intelectuais, dependendo de sua força física, seja para combater os inimigos, seja para carregar malas e equipamentos. Acreditamos que a recorrência deste tipo de caracterização e a inexistência de relações inversas nos quadrinhos (protagonistas não brancos com subordinados brancos), naturalizam as relações hierárquicas de poder entre as raças, reforçando os imaginários racistas.

A caracterização visual dos companheiros também aponta para as diferenças raciais nas histórias. Muitas vezes, os companheiros brancos são desenhados tomando-se como referência os tipos heroicos, com vestes de explorador e armas de fogo, por exemplo. Já os companheiros não brancos são normalmente caracterizados de forma semelhante aos tipos selvagens, desenhados quase nus, vestindo apenas um pedaço de pano à cintura, e empunhando lanças, bastões e arcos e flechas ou, então, lutando com as próprias mãos.

Os companheiros brancos foram identificados em uma quantidade significativa das histórias, presentes em cerca de 23% das páginas de aventura na selva analisadas²²⁸. Como exemplos, podemos citar *Sunny*, companheiro de *Terry Thompson* em *A Ilha Sagrada*, e o *Professor*, companheiro de *Chico Félix* em *Aventuras de um Jovem Brasileiro*.

Em *A Ilha Sagrada*, *Sunny* é um marujo jovem que trabalha para o protagonista *Terry*. O personagem é empregado por *Thiré* para cumprir diferentes funções narrativas, mobilizando temas como “branco” versus “não branco” e “civilização” versus “barbárie/selvageria”. No começo da história, por exemplo, *Sunny* é capturado pelos papuas selvagens da ilha sagrada. Sua captura serve de fio condutor para a ação de *Terry*, que enfrenta os selvagens para salvá-lo, de modo a cumprir com um primeiro objetivo/missão do herói. Quando *Terry* encontra *Sunny* na aldeia papua, ele está vivo e bem, sapateando sobre um palco para um público de papuas impressionados. Neste trecho da história, as diferenças de caracterização racial – os papuas como selvagens supersticiosos e os brancos como civilizados – são mobilizadas como alívio cômico, na medida em que *Sunny* mostra aos papuas o que é dança de “verdade”, em contraposição à “batucada” dos selvagens (Figura 70).

Já em *Aventuras de um Jovem Brasileiro*, o *Professor* é desenhado como uma mistura do tipo “explorador”, com roupas e equipamentos usuais, e o tipo “intelectual”, como um homem mais velho que o herói, mais magro e de óculos (Figura 71). Embora o *Professor* não possua o mesmo *status* narrativo do herói *Chico Félix*, ele é um personagem de respeito, atuando como “chefe” do protagonista, além de ser um explorador e intelectual. O *Professor* convoca *Chico Félix* para a “missão no Oeste”, em que realiza diferentes atividades intelectuais, demonstrando conhecimento arqueológico ao identificar as ruínas de uma cidade soterrada há mil anos, construída por um “povo

²²⁸ Os companheiros brancos são presentes em 167 das 733 páginas analisadas, somando-se todas as histórias em quadrinhos inventariadas. Apêndice, p. 298.

descendente dos incas”, e conhecimento geológico, ao reconhecer um mineral encontrado nas ruínas como um tipo especialmente leve e resistente, ainda não conhecido do homem branco. No fim do quadrinho, o *Professor* torna-se responsável pela implantação do minério descoberto pela indústria militar brasileira, contribuindo para a realização da missão do herói.



Figura 70: Sunny, companheiro branco. *A Ilha Sagrada*, C. Thiré. *O Tico-Tico*, n. 1.648, 05/05/37. Acervo digital FBN.



Figura 71: Professor, companheiro branco. *Aventuras de um jovem brasileiro*, O. Storni. *O Tico-Tico*, n. 1.876, março de 1942. Acervo digital FBN.

Por sua vez, os companheiros negros são caracterizados de modo bem diferente, integrando a estrutura narrativa de modo a ressaltar a hierarquia racial estabelecida entre eles e os heróis. São personagens empregados em uma grande parte das histórias,

presentes em cerca de 34% das páginas de aventura na selva analisadas²²⁹, na maior parte das vezes como subordinados, atuando na proteção dos heróis e servindo como guias e carregadores de bagagem. Em nossa interpretação, sua representação baseia-se mais em estereótipos do que em tipos sociais, na medida em que apresenta o mínimo possível de variação e é empregada no estabelecimento de hierarquias raciais, dialogando com a imagem naturalizada no imaginário social do não branco como subordinado, estereótipo que chamamos de “nativo subordinado”. Como apontamos acima, os companheiros negros são quase selvagens, desenhados com poucas roupas, às vezes com ornamentos típicos do desenho dos selvagens (como os brincos de *Miquimba*), e vestindo pedaços de pano (no lugar do couro de animal selvagem). Soma-se a esta caracterização o estereótipo racial de negro, com o desenho dos personagens com destaque a características como os lábios grossos.

Miquimba, também chamado de *Miquinha*, é o guia e carregador de bagagem de *George Spot* e sua companheira *Maria* em *Terras Extranhas* (1936-38). O personagem é apresentado inicialmente como “o mais intemerato dos negros africanos”, “negro dedicado” e “fiel membro da expedição”. Adiante na narrativa, por volta da metade da história, Oswaldo Storni refere-se a *Miquimba* como “fiel escravo negro” de *Spot*, revelando que o personagem não é apenas subordinado a *Spot*, sendo também escravizado pelo herói. Esse fato integra tanto *Miquimba* como *Spot* ao extenso imaginário brasileiro sobre a escravidão, romantizando-a e legitimando-a, ao associar a imagem do herói, bom e poderoso, com o escravocrata, e a imagem do guia nativo com o escravizado, “fiel”, “dedicado” e resignado com sua posição. Trata-se de um exemplo extremo da naturalização da hierarquia racial nas histórias.

Essa naturalização das relações raciais hierarquizadas entre o herói e *Miquimba* é desenvolvida de muitas formas, principalmente na articulação de temas como “homem” *versus* “natureza”, “civilização” *versus* “barbárie/selvageria” e “branco” *versus* “não branco”. Primeiramente, a partir da caracterização visual do personagem como “nativo subordinado”, com Storni desenhando-o conforme o estereótipo racial negro e de modo semelhante com os selvagens de *Terras Extranhas*. Além disso, no quadrinho *Miquimba* é animalizado de modo muito parecido com os antagonistas selvagens, integrando o conjunto de elementos da natureza que compõem as selvas onde se passam as aventuras,

²²⁹ Os companheiros negros são presentes em 248 das 733 páginas analisadas, somando-se todas as histórias em quadrinhos inventariadas. Apêndice, p. 298.

No capítulo 12 de *Terras Extranhas*, Oswaldo Storni funde a imagem do homem selvagem e o leopardo como recurso para apresentá-lo como um dos obstáculos das selvas a serem superados pelo herói. No capítulo, *Spot*, *Maria* e *Miquimba* são atacados pela “selvagem” e “terrível” tribo dos homens-leopardos (Figura 72). Estes são desenhados agachados na grama alta, espreitando furtivamente, preparando-se para atacar os protagonistas. Os selvagens vestem couro de leopardo como uma espécie de capa, com a cabeça do animal se sobrepondo às suas cabeças, gerando um efeito que faz parecer tratar-se realmente de leopardos caçando nas selvas. A comparação com os animais completa-se no texto da legenda, em que Storni escreve que “Os homens-leopardos só tinham uma ocupação – matar homens brancos e devorá-los como se fossem, de facto, famintos leopardos das selvas africanas”. No texto, evidencia-se, também, que se trata de uma oposição racializada, com o homem branco de um lado e o negro animalizado do outro, como um confronto entre “homem” e “natureza”. Por fim, a narrativa prossegue com um homem-leopardo saltando sobre *Spot* em uma postura idêntica ao bote dos felinos selvagens, atirando-se sobre o herói com garras e dentes afiados como um animal feroz. *George Spot* consegue vencer o selvagem, mas fica ferido. Além disso, *Maria* é capturada, dando início a uma sequência de capítulos em que *Spot* e *Miquimba* se esforçam para resgatá-la.

No capítulo seguinte de *Terras Extranhas*, vemos a imagem de *Miquimba* caçando uma corça com as próprias mãos, saltando sobre ela de forma muito parecida à do homem-leopardo que saltou sobre *Spot* (Figura 73). Como o homem-leopardo, *Miquimba* situa-se no limiar entre o homem e a natureza. A diferença é que o primeiro integra a narrativa como obstáculo a ser superado, e *Miquimba*, como um subordinado, um escravo, cuja submissão se justifica por sua posição naturalmente inferior.

Da mesma forma que *Miquimba*, outros companheiros negros são desenhados conforme o estereótipo do “nativo subordinado”, como observamos nos exemplos dos personagens *Bombo*, de *Tom Corrigan no Sertão Africano*, e *Ditão*, de *Léo*, *Jandyra* e *Ditão nas Selvas Africanas* (Figuras 74 e 75), igualmente desenhados vestindo apenas um pano à cintura e empregando armas “selvagens”, como lanças ou machados. O modelo é empregado, também, para caracterização de outros companheiros não brancos, como o companheiro indígena de *Aventuras de um Jovem Brasileiro* (Figura 77). Nesse quadrinho, o personagem é desenhado conforme a imagem estereotipada do indígena, mas com um pano no lugar das folhagens, para além de apresentar características racializantes que o diferenciam do tipo racial branco, como a coloração

amarronzada/avermelhada, o desenho de lábios grossos e vermelhos, um rosto arredondado, com bochechas proeminentes, cabelos lisos e pretos, amarrados de uma forma que não seria convencional para homens brancos à época.



Figura 74: *Bombo*, companheiro negro. *Tom Corrigan no Sertão Africano*. *A Gazetinha*, n. 518, 10/06/39. Acervo digital FBN.

Para além destes exemplos, vale mencionar os companheiros caboclos de *Em Busca de um Thezouro: um drama nas selvas amazônicas*. Na história, os homens que acompanham *Pedro* e o pai em sua jornada são chamados de “nossos caboclos” pelos protagonistas, indicando ao mesmo tempo a racialização dos personagens e a ideia de posse por parte dos protagonistas brancos. *Manoel* e *Antonio*, dois dos “caboclos” que acompanham o herói na exploração das selvas amazônicas, podem ser classificados na categoria de companheiro do herói, na medida em que exercem funções de guias e mateiros e apresentam um vínculo afetivo mais forte com *Pedro* e o pai.

Como caboclos, os personagens encontram-se no meio do caminho entre o branco e o indígena, integrando o imaginário racista de um modo particular, aludindo à possibilidade de branqueamento das populações indígenas como forma de propagação da civilização. Os personagens são desenhados a partir da mistura de recursos tipicamente empregados para caracterização de personagens brancos e indígenas. Não se trata de um emprego puro do modelo “nativo subalterno”, na medida em que são desenhados usando roupas de “civilizados”. Ainda assim, estão descalços e vestindo roupas simples, diferentes das vestes de explorador empregadas por *Pedro* e seu pai. Além disso, Valladares desenha os companheiros caboclos fazendo uso de estereótipos raciais. Os caboclos são todos idênticos e assemelham-se muito à caracterização dos indígenas do quadrinho, sendo desenhados com uma tonalidade de cor de pele mais escura que os

personagens brancos, com cabelos longos e pretos, e com nariz e boca grossos (Figura 77).



Figura 75: Ditão, companheiro negro. Léo, Jandyra e Ditão nas Selvas Africanas, de Rubens N. Garcia. *O Tico-Tico*, n. 307, 25/01/38. Acervo digital FBN.



Figura 76: Companheiro indígena. *Aventuras de um Jovem Brasileiro*, de O. Storni. *O Tico-Tico*, n. 1.875 fevereiro de 1942. Acervo digital FBN.



Figura 77: Manoel, companheiro caboclo. *Em Busca de um Thezouro* (recortes), de A. Plessen e C. Valladares. *O Tico-Tico*, n. 1.598, 20/05/36. Acervo digital FBN.

Aliados e inimigos dos heróis

Aliados e inimigos brancos

Nas histórias em quadrinhos de aventura na selva, os heróis e seus companheiros frequentemente formam alianças e inimizades com outros personagens brancos, que são integrados de diferentes formas na estrutura narrativa e no desenvolvimento dos temas típicos do gênero. O aliado branco do herói é um dos mais frequentes nas histórias em quadrinhos de aventura na selva, aparecendo em cerca de 26% do total de páginas inventariadas²³⁰. São personagens frequentemente mobilizados pelos autores para desenvolver o tema do “branco” *versus* “não branco”, a partir da construção de um sentimento de comunidade branca e civilizada, em contraste com os não brancos selvagens.

Alguns aliados brancos são autoridades que fazem parte da estrutura de poder colonial nos lugares onde a aventura se passa, como os exemplos já mencionados de *Terras Extranhas* e de *Tom Corrigan no Sertão Africano*. No quadrinho de Oswaldo Storni, *George Spot* e seus companheiros enfrentam rebeldes árabes e ajudam os legionários a estabelecerem controle sobre o território colonial. E em *Tom Corrigan*, o herói recebe conselhos e auxílio de seu amigo, o *Coronel Barry*, antes de se aventurar nos sertões africanos (Figura 40). O tipo aparece, ainda, em diferentes histórias, como nos quadrinhos de *O Fantasma*, *Ted, o Caçador de Féras* e *Zatara em Zulú, a Mina de Diamantes*, publicados em *A Gazetinha*.

Outro aliado empregado com frequência é o tipo explorador branco, cuja construção visual compartilha das mesmas referências mobilizadas na caracterização dos heróis exploradores, vistas anteriormente. Este tipo é muito recorrente nas histórias, aparecendo em diversos quadrinhos como *Terras Extranhas* e *O Mistério dos Diamantes Amarelos*, de *O Tico-Tico*, e *O Valle Perdido* e *Ted, o Caçador de Féras*, publicados em *A Gazetinha*. Um bom exemplo é o caçador inglês, que *Spot* encontra em suas aventuras na África. Por volta da metade da jornada, após enfrentarem perigos como monstros antediluvianos, os demoníacos homens-morcegos e uma revolta de selvagens no país da *Rainha Mulata*, *Spot*, *Maria* e *Miquimba* são atacados por um leão. Os caçadores ingleses

²³⁰ Os aliados brancos são presentes em 188 das 733 páginas analisadas, somando-se todas as histórias em quadrinhos inventariadas. Apêndice, p. 298.

ouvem os gritos de socorro de *Maria* e chegam a tempo de salvar *Spot*, que lutava contra o animal usando apenas um pedaço de pau (Figura 78). Depois desse encontro, os caçadores fornecem refúgio a *Spot* e seus companheiros em seu acampamento, onde eles descansam, alimentam-se e tratam de suas feridas (Figura 38). Nesses momentos da narrativa, a aliança entre *Spot* e os caçadores ingleses indica um senso de comunidade racial, de identidade compartilhada, inclusive em suas caracterizações visuais como exploradores brancos. É no sentido do “nós” (homens, brancos, civilizados) contra os “Outros” (natureza, não branca, selvagem), que os personagens se aliam no enfrentamento das selvas.



Figura 78: Aliado branco explorador. *Terras Extranhas*, de O. Storni. *O Tico-Tico*, n 1.685, 19/01/38. Acervo digital FBN.

Ainda no acampamento dos caçadores ingleses, Storni intensifica o sentido racial da aliança ao desenvolver uma sequência em que os exploradores enfrentam uma revolta dos carregadores negros. No capítulo 67 de *Terras Extranhas*, os carregadores tentam fugir, assustados com ataques de leões e com um “formidável temporal que caia sobre a floresta”. *Spot*, com pistola em punho, “teve que dominá-los”, intimidando-os e impedindo, assim, a sua fuga. No capítulo seguinte, os carregadores negros entendem supersticiosamente o “temporal que caia sobre as selvas” como “alma dos maos espíritos” e, “alucinados”, correm com tochas em mãos para “invadir” as barracas dos expedicionários, em um ato de “loucura revolucionária”. Como consequência, *Spot* e os caçadores ingleses respondem ao ataque com força física e armas de fogo. Assim como no exemplo anterior, Storni contrapõe o “nós” dos exploradores contra os “Outros”, mas agora focando na oposição racial, estabelecendo a relação “superioridade” branca e “inferioridade” negra ao retratar os carregadores como uma massa homogênea,

caracterizada pela junção do estereótipo racial negro com o “nativo subalterno”, e definida como selvagem por sua superstição, falta de controle e atitude revolucionária de subversão da ordem. No fim do capítulo, Storni reafirma a ordem hierárquica com uma representação visual da superioridade branca, ao desenhar o herói dominando um carregador negro rebelde, estrangulando-o e quase erguendo-o do chão com apenas seu braço esquerdo (Figura 79).

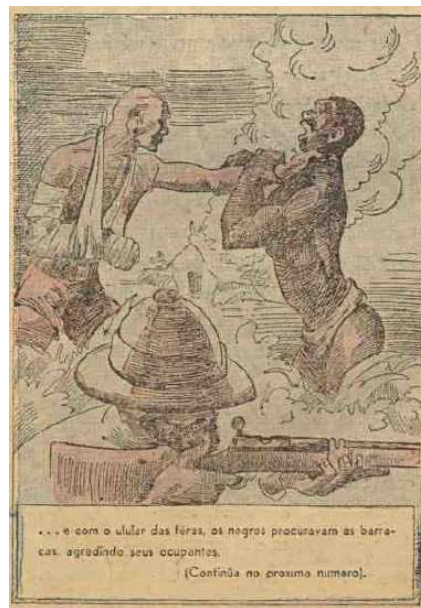


Figura 79: *Spot* luta com carregador negro em *Terras Extranhas*, de O. Storni. *O Tico-Tico*, n. 1.686, 23/02/38. Acervo digital FBN.

Os aliados brancos também são caracterizados tomando-se como referência o “rei das selvas”, de modo a articular a noção de uma identidade branca compartilhada entre os protagonistas e aliados com o tema do “homem” *versus* “natureza”, como podemos observar no exemplo de *Buana-bú*, um “tarzanide” de *Ted*, o *Caçador de Feras*. Descrito como “misterioso homem branco da jungla”, o personagem apresenta diversas convenções típicas do *Tarzan*, sendo desenhado como um homem branco musculoso, que veste apenas panos à cintura e exerce domínio sobre os animais, chegando inclusive a usar o icônico grito das selvas para comandar tigres. Assim como acontece com os outros aliados brancos, a relação entre *Buana-bú* e o herói *Ted Towers* é determinada pelo pertencimento a uma comunidade branca. Esse pertencimento mostra-se na fala e nas ações de *Buana-bú*, que se apresenta a *Ted* dizendo “Eu... Buana.. [...] Tú branco como eu” e, depois, referindo-se a *Ted* e *Catarina* como seus “irmãos brancos”. Além disso, como “rei das selvas”, *Buana-bú* exerce poder igualmente sobre os animais e sobre os selvagens, e a aliança entre o personagem e o herói estende esse poder aos protagonistas.

A partir do momento em que conhece os personagens, ele passa a protegê-los dos selvagens não brancos, usando seu poder sobre a natureza para reforçar o sentimento do “nós” contra os “Outros”, assim como a ideia de uma superioridade branca (Figura 80).



Figura 80: Aliado branco tarzanide. *Ted, o Caçador de Feras*, desenhos de Ed. Stevenson. *A Gazetinha*, n 324, 08/03/38. Acervo digital FBN.

Os inimigos brancos também constituem um tipo de personagem muito empregado, aparecendo em cerca de 19% das páginas de aventura na selva analisadas²³¹. Diferentemente dos aliados, eles se enquadram em categorias variadas de “bandido”: são criminosos, que procuram lucrar com as selvas de formas cruéis e sem escrúpulos, atuando como ladrões e piratas, escravizando os selvagens, explorando seu trabalho, enganando-os e roubando suas riquezas.

Nas histórias em que os bandidos brancos são os principais antagonistas do herói, a hierarquia racial normalmente é construída em diálogo com ideias e imagens comuns dos imaginários colonialistas e racistas, de que as terras distantes e coloniais são palco privilegiado da ação dos estrangeiros brancos e que os nativos não brancos seriam apenas espectadores passivos, cujos destinos estariam nas mãos dos brancos. O conflito entre herói e bandidos brancos é mobilizado, assim, de modo a construir a imagem do herói como protetor das selvas e dos selvagens. Em algumas histórias, essa proteção chega ao ponto de o herói se apresentar como um “rei das selvas”, governando e impondo sua lei aos selvagens, como nos exemplos mencionados de *O Fantasma*.

²³¹ Os bandidos brancos são presentes em 142 das 733 páginas analisadas, somando-se todas as histórias em quadrinhos inventariadas. Apêndice, p. 298.

Em outras histórias, o bandido branco compete com o herói para alcançar o mesmo objetivo. Em *Ted, o Caçador de Feras*, por exemplo, a maior parte dos bandidos brancos são exploradores rivais que se associam com selvagens para competir com o herói em suas caçadas, atacando-o e cometendo crimes diversos no processo. Também é frequente que os bandidos brancos sejam contrabandistas de animais, que não respeitam as leis locais de caça. Já em *Léo, Jandyra e Ditão nas Selvas Africanas* os bandidos conhecidos como “o bando de Ary” roubam parte do mapa do tesouro do velho *Jonas* e sequestram sua filha, *Jandyra*. Como consequência, *Léo*, explorador branco, e *Ditão*, seu companheiro negro, devem resgatar *Jandyra*, reaver o mapa e encontrar o tesouro antes dos bandidos.

Em termos de caracterização visual, o tipo bandido branco é desenhado com algumas características recorrentes. Em algumas histórias, como em *Uma Nova Série de Aventuras de O Phantasma em Uma Alma de Outro Mundo* e *Léo, Jandyra e Ditão nas Selvas Africanas*, os personagens são desenhados com roupas que remetem à imagem dos bandidos de faroeste, com chapéus, lenços no pescoço, coletes, botas, cinto de balas e revólveres (Figuras 81 e 82).



Figura 81: Bandidos estilo “faroeste”. *Uma Nova Série de Aventuras do Phantasma em Uma Alma de Outro Mundo*, de Lee Falk e Ray Moore. *A Gazetinha*, n. 248, 07/09/37. Acervo digital da FBN.



Figura 82: Bandidos estilo “faroeste”. *Léo, Jandyra e Ditão nas Selvas Africanas*, de Rubens N. Garcia. *A Gazetinha*, n. 300, 08/01/38. Acervo digital FBN.

Em outras, como *A Ilha Sagrada*, os bandidos são caracterizados como marujos/piratas, com camisas e regatas listradas e chapéus de marinheiro (Figura 83). Ainda, em algumas ocasiões, o tipo bandido branco é caracterizado como uma variação do tipo explorador branco, com roupas típicas, como o capacete *pith*. Os bandidos brancos são desenhados de modo a remeter o leitor às concepções visuais socialmente partilhadas de vilania, como opostos dos heróis. Enquanto os heróis são desenhados conforme padrões de beleza vigentes, os bandidos são caracterizados como homens feios, descuidados, com olheiras, cicatrizes, tapa-olhos e barba por fazer. Com esses traços, os desenhistas indicam ao leitor que o tipo explorador apresentado não é um herói e sim um vilão. É o caso dos bandidos de histórias como *Ted, o Caçador de Férns* e *Uma Aventura em Bornéo* (Figura 84).



Figura 83: Bandidos “marujos”. *A Ilha Sagrada*, de C. Thiré. *O Tico-Tico*, n. 1.656, 30/06/37. Acervo digital FBN.



Figura 84: Bandido tipo “explorador”, em *Uma Aventura em Bornéo*. *A Gazetinha*, n. 530, 08/07/38. Acervo digital FBN.

Aliados e inimigos não brancos

Nas histórias em quadrinhos de aventura na selva, uma vasta gama de tipos de personagens não brancos exerce papéis de aliados e inimigos dos heróis. Assim como acontece com os demais tipos de personagem, são recursos empregados pelos artistas para a estruturação das narrativas e desenvolvimento dos principais temas do gênero aventura na selva. Na maior parte das vezes, estes tipos reforçam as ideias e imagens de hierarquia racial que integram os quadrinhos aos imaginários colonialistas e racistas vigentes no Brasil no período, na medida em que são caracterizados como estereótipos raciais, cuja inferioridade com relação aos protagonistas brancos se mostra em diferentes instâncias, como a incapacidade de autogoverno ou a agressividade animalesca, ambos resultados da falta de civilização “típica” da racialidade não branca.

A categoria “aliados e inimigos não brancos” inclui diferentes tipos de personagem, com caracterizações raciais distintas, como os aliados e bandidos dos tipos do Sul e Sudeste Asiático, os bandidos árabes, as muitas personagens femininas não brancas e os diferentes aliados e inimigos selvagens.

Aliados e inimigos do Sul e Sudeste Asiático

Em histórias que se passam no Sul e Sudeste Asiático, como *Ted, o Caçador de Féras*, os heróis brancos lidam com personagens cuja caracterização toma como referência tipos raciais que integram o imaginário sobre essas regiões do mundo, como os tipos raciais indianos, cujo desenho destaca atributos como a pele mais escura que os personagens brancos, olhos ligeiramente alongados, cabelos lisos e pretos, bigodes pretos, com as pontas para cima, barba preta, e o uso de vestes como roupas de seda e turbantes²³².

Um dos aliados mais importantes da categoria é o *Maharajah*, governante de algumas das terras em que *Ted Towers* e *Catarina* se aventuram. O personagem torna-se amigo dos protagonistas depois de conhecer as proezas de caça do herói, e passa a confiar-lhe diferentes missões, como a captura do elefante branco sagrado (Figura 59) e o resgate do *Dr. Parks*, um amigo que fora sequestrado por selvagens. Embora o *Maharajah* seja representado de modo muito mais digno que os personagens selvagens, a sua

²³² Trata-se de um tipo racial presente em outras instâncias do imaginário colonialista e racista brasileiro, como nos materiais didáticos publicados em *O Tico-Tico*, como veremos no próximo capítulo.

caracterização ainda remete aos imaginários colonialistas e racistas, além de servir para o desenvolvimento da ideia de superioridade branca dos protagonistas.

Por um lado, a autoridade do *Maharajah* é real, associada a uma estrutura de poder que envolve chefes de polícia e soldados. O personagem é representado, ainda, em ambientes luxuosos e em cenas que remetem às noções de civilização, como na ocasião em que convida *Ted* e *Catarina* para um jantar fino à luz de velas (Figura 85).



Figura 85: *Maharajah* em jantar luxuoso. *Ted, o Caçador de Feras*, desenhos de Glenn Cravath. *A Gazetinha*, n. 244, 28/08/37. Acervo digital FBN.

Por outro lado, o *Maharajah* é associado a referências selvagens e exóticas, como se vê pelo desenho de seu trono, decorado com uma espécie de carranca com chifres (Figura 86). A sequência do trono do *Maharajah* permite-nos observar a forma como sua autoridade é mobilizada para a exaltação das figuras de *Ted* e *Catarina*. Embora os personagens sejam apenas caçadores, não pertencendo diretamente à estrutura de poder local, o *Maharajah* permite que sentem ao seu lado no trono, compartilhando simbolicamente do seu poder. Além disso, em diferentes passagens, *Ted* e *Catarina* são colocados em posições de honra, como na ocasião em que se sentam em um trono “exótico”, em patamar superior à autoridade policial local, para presenciar uma dança de feiticeiros nativos (Figura 87).

Em *Ted, o Caçador de Feras*, o tipo racial do Sul e Sudeste Asiático é mobilizado para caracterização de personagens inimigos, como os contrabandistas de marfim que sequestram *Catarina* (Figura 88). No caso, o personagem é uma variação dos tipos “explorador” e “bandido”, assemelhando-se aos exemplos de *Uma Aventura em Bornéu*, mas com os atributos particulares do tipo do Sul e Sudeste Asiático. Assim como nos

exemplos discutidos sobre a captura das “companheiras brancas”, o personagem é mobilizado como um obstáculo a ser superado pelo herói, que deve resgatar a “mocinha”, dando forma à oposição binária entre o homem branco civilizado e o homem não branco selvagem. Da mesma forma que nos exemplos anteriores, a animalidade do personagem se faz presente, também, na ameaça sexual implícita, observável até mesmo na escolha das palavras, quando o bandido chama *Catarina* de “lindo gato selvagem”.



Figura 86: O trono do Maharajah. *Ted, o Caçador de Feras*, desenhos de Ed. Stevenson. *A Gazetinha*, n. 172, 12/12/38. Acervo digital FBN.



Figura 87: *Ted e Catarina* em trono das selvas. *Ted, o Caçador de Feras*, desenho de Ed. Stevenson. *A Gazetinha*, n. 177, 02/01/37. Acervo digital FBN.



Figura 88: Bandido do Sul/Sudeste Asiático em *Ted, o Caçador de Feras*, desenhos de Ed. Stevenson. *A Gazetinha*, n. 230, 10/07/37. Acervo digital FBN.

O conflito entre os heróis e os bandidos do Sul e Sudeste Asiático assemelha-se de muitas formas aos conflitos com os selvagens, articulando-se igualmente em torno dos temas do “bem” *versus* “mal”, do “civilizado” *versus* “barbárie/selvageria” e do “branco” *versus* “não branco”, e integrando os mesmos imaginários colonialistas e racistas. A maior diferença é a ênfase no imaginário orientalista e a relativa redução da problemática do “homem” *versus* “natureza”, na medida em que os personagens são menos animalizados que os selvagens.

Inimigos árabes

Em algumas das histórias os heróis encontram personagens caracterizados como bandidos árabes, desenhados conforme o estereótipo do homem árabe, com destaque a atributos como a barba comprida e volumosa, olhos alongados e o uso de vestimentas como túnicas e turbantes ou panos à cabeça (Figura 89). O bandido árabe é um tipo de antagonista secundário nas histórias de aventura na selva, aparecendo em apenas 3 das 27

histórias inventariadas, somando cerca de 3% do total de páginas analisadas²³³. No caso, em *Léo, Jandyra e Ditão nas Selvas Africanas*, o bandido árabe é um dos integrantes do bando de *Ary*. Em *Terras Extranhas*, uma parte já mencionada da narrativa se passa em uma cidade subterrânea localizada em um oásis, “um reduto de bandidos que guerreavam as nações que tinham colônias na África”. No trecho, *Spot* e seus companheiros ajudam legionários a combater os “mouros” rebeldes, “bandidos do quente deserto africano”. E em *Tom Corrigan no Sertão Africano*, a narrativa principal desenvolve-se a partir dos esforços de *Tom Corrigan* para impedir as ações do bando de *Ali Ben Abou*, que escravizava selvagens negros para trabalhar em uma mina de ouro, roubada do *Dr. Samuel Stevenson*, aliado branco do herói.

Assim como ocorre com os bandidos do Sul e Sudeste Asiático, o confronto entre os heróis brancos e os bandidos árabes compartilha dos mesmos referenciais imagéticos que compõem os imaginários orientalistas, colonialistas e racistas, mobilizando as mesmas temáticas recorrentes da aventura na selva. *Tom Corrigan no Sertão Africano*, por exemplo, evidencia as relações entre o artista e os imaginários em questão, revelando o caráter racial do enfrentamento entre o protagonista e os bandidos árabes. No quadrinho, o herói rouba as roupas do bandido árabe *Aba Khan*, para se infiltrar nas minas de *Ali Ben Abou* (Figura 89). No exemplo selecionado, vemos o momento em que o chefe dos bandidos árabes descobre que *Tom Corrigan* o está espionando. A fala de *Ali Ben Abou* no quadrinho evidencia a oposição racial entre os brancos e os árabes: “Você... você... você não é *Aba Khan*! É um branco! Um espião!!!”.

A forma como a hierarquia racial é construída na história assemelha-se, ainda, a alguns dos quadrinhos em que os antagonistas principais são bandidos brancos. Em *Tom Corrigan no Sertão Africano*, a ação desenvolve-se entre brancos e árabes, enquanto os personagens negros são colocados em posição de relativa passividade, incapazes de assumirem o protagonismo e se protegerem sozinhos dos bandidos, precisando, assim, da intervenção do herói branco. Assim como em muitas das histórias de aventura na selva, a trama de *Tom Corrigan* integra-se aos imaginários colonialistas e racistas na medida em que subentende uma hierarquia racial em que se coloca a necessidade de os brancos “protegerem” os negros, compartilhando de pressupostos legitimadores dos processos de colonização levados a cabo pelos impérios ocidentais.

²³³ Os bandidos árabes são presentes em 24 das 733 páginas analisadas, somando-se todas as histórias em quadrinhos inventariadas. Apêndice, p. 298.



Figura 89: Bandido árabe, em *Tom Corrigan nos Sertões Africanos*, de S. Walpeteris. *A Gazetinha*, n. 552, 29/08/39. Acervo digital FBN.

Aliadas e inimigas não brancas

Assim como as “mocinhas” das histórias em quadrinhos de aventura nas selvas, as personagens femininas não brancas integram as narrativas de modo diferente dos personagens masculinos. A integração das personagens à estrutura narrativa e seu emprego no desenvolvimento dos temas do “bem” *versus* “mal”, do “homem” *versus* “natureza”, “civilização” *versus* “barbárie/selvageria” e “branco” *versus* “não branco”, dá-se, em grande medida, a partir da articulação das referências dos imaginários colonialistas e racistas com imaginários machistas, somando, de diferentes formas, a oposição binária “homem” *versus* “mulher” ao conjunto da obra.

Trata-se de tipos de personagens que compartilham de muitas das características que compõem a gravura da “descoberta da América”, discutida na seção sobre as companheiras brancas (Figura 65). Conforme vimos em McClintock (2010), a América, assim como os outros lugares distantes e exóticos do imaginário colonialista ocidental, é alegoricamente imaginada como uma mulher que se coloca à disposição do homem branco, para ser conquistada e civilizada. Na gravura de Jan van der Straet, a conquista da mulher indígena assume lugar paralelo ao da conquista da natureza e das terras distantes, “virgens”. Nas histórias em quadrinhos de aventura na selva, este paralelo se

repete, mas com a mobilização das personagens de acordo com as convenções e necessidades narrativas típicas do gênero dos quadrinhos em questão, com as personagens atuando como aliadas ou, então, como antagonistas dos heróis, compondo o conjunto de obstáculos a serem superados pelo protagonista²³⁴. Em algumas histórias, a relação é ambígua tal como se observa no desenho de Jan van der Straet, representando simultaneamente o desejo da conquista e o medo da submissão no imaginário masculino branco. Nesses casos, a mesma personagem atua como aliada e antagonista, ora auxiliando o herói, ora apresentando-se como obstáculo a ser superado.

Em *Terras Extranhas*, Oswaldo Storni apresenta uma das representações visualmente mais explícitas deste papel ambíguo da mulher na narrativa de aventura na selva, ao introduzir a figura da mulher-serpente, um ser metade mulher “bela”, metade monstro “horrível”. Antes de *George Spot e Miquimba* adentrarem o infernal país dos homens-morcegos, os personagens atravessam territórios de criaturas estranhas, como o “lago de Iôdo” onde viviam os abjetos homens-cães ou, então, o “valle das mulheres serpentes”, onde o herói fica aturdido ao deparar com aqueles seres “cuja existência só podia elle admitir nas narrações fantásticas dos escriptores”. A passagem parece combinar diferentes referências, como as antigas histórias de sereias, das belas mulheres-monstros cujos encantamentos poderiam levar os aventureiros à morte, e os imaginários das terras exóticas e coloniais construídas visualmente como mulheres a serem “descobertas”, “conquistadas” e “civilizadas”, para além da associação com a figura da serpente, símbolo da tentação e perdição no imaginário cristão, remetendo ao fruto proibido, ao pecado original e a noções como a luxúria e a traição.

As mulheres-serpentes apresentam, ainda, alguns dos atributos típicos das vilãs das histórias em quadrinhos de aventura do período, conforme apontados por Oliveira (2001). De acordo com a autora, a maior parte dos quadrinhos em questão apresentavam uma espécie de triângulo amoroso, envolvendo herói, a mocinha e a vilã. Enquanto o herói seria caracterizado a partir de qualidades como a “beleza, força, bondade, inteligência, honestidade, lealdade e coragem” e a mocinha com atributos como “beleza, lealdade, bondade, honestidade, romantismo e castidade”, a vilã apresentaria

²³⁴ A personagem feminina não branca atua como aliada em cerca de 9% e como antagonista em cerca de 3% das páginas de aventura na selva analisadas (68 e 20 de 733, respectivamente, somando-se todas as histórias em quadrinhos). Apêndice, p. 298.

características como “beleza, sensualidade, perfídia, maldade, lascívia, deslealdade e ardileza”²³⁵.

Em uma grande quantidade de histórias, as vilãs procuram seduzir o herói e muitas vezes apaixonam-se por eles. Com isso, cria-se uma situação narrativa em que o herói confronta os dois tipos antagonônicos de mulher: “a namorada, que representa o padrão social idealizado; e a vilã, que representa o desvio das normas sociais”²³⁶. Nas palavras de Oliveira (2001), “o amor da vilã é uma espécie de contrafeitiço”, pois são “os desvios da antagonista” que justificam o heroísmo do protagonista²³⁷. A personagem apresenta-se como uma tentação no caminho do herói, e a resistência deste demonstra a força de seu caráter. No quadrinho de Storni, a mulher-serpente cumpre com essas funções de modo explícito devido a sua associação com o imaginário cristão do pecado original.

A passagem apresenta, ainda, muitas semelhanças com as imagens que representam as mulheres como alegorias da natureza e das terras exóticas a serem conquistadas, mas com a especificidade dos quadrinhos. No caso, os temas do “homem/cultura” *versus* “mulher/natureza” são destacados pelo exagero do caráter animalesco das mulheres-serpentes, cuja hibridez as coloca mais no âmbito da natureza que no da humanidade. Além disso, as personagens são desenhadas em posições semideitadas e “convidativas” (Figuras 90), remetendo ao mesmo conjunto de referências em que se enquadram os desenhos de *Jandyra*, de *Maria*, da mulher indígena de Jan van der Straet, das mulheres do harém de Delacroix e da *Olympia* de Manet (Figuras 64 a 67).

Storni mobiliza, assim, um amplo conjunto de referências na composição das mulheres-serpentes, colocando-as como parte dos obstáculos que devem ser superados por *Spot* para que possa prosseguir em sua missão (Figura 91). Ao deparar com as personagens, o protagonista age como se tivesse diante de sereias, admirando uma delas por horas, “fascinado pela beleza arrebatadora daquela ser”. A fala de *Miquimba* ressalta o caráter sexual e pecaminoso da tentação, quando avisa o herói do perigo: “Cuidado, patrão, o Snr. é casado duas vezes!”. Contudo, o herói possui força de vontade, mantendo-se no controle da situação. A cena é desenhada como um confronto de olhares, com a mulher-serpente de um lado, avançando sinuosamente sobre o herói, que é posicionado do outro lado do quadro, com expressão dominadora. *Spot* é desenhado ligeiramente acima da mulher-serpente, olhando-a de uma posição superior. Além disso, um leve

²³⁵ OLIVEIRA, S., 2001, p. 62.

²³⁶ *Ibidem*, p. 62

²³⁷ *Ibidem*, p. 78.

sorriso no rosto de *Spot* e seu olhar determinado indicam o controle do herói. Ao invés de ser derrotado pelo feitiço enganador das mulheres-serpentes, *Spot* supera o obstáculo pelo olhar. Ele satisfaz seu desejo visual de apreciar as mulheres-serpentes, mas não cede à tentação, exercendo um olhar controlado, ou então, controlador, sobre seus corpos, para depois prosseguir ileso a sua jornada.



Figura 90: Mulheres-serpentes em *Terras Extranhas*, de O. Storni. *O Tico-Tico*, n. 1.662, 11/08/37. Acervo digital FBN.



Figura 91: Mulheres-serpentes em *Terras Extranhas*, de O. Storni. *O Tico-Tico*, n. 1.663, 18/08/37. Acervo digital FBN.

A imagem do confronto entre *Spot* e a mulher-serpente permite-nos, por fim, refletir sobre a relação que Storni procura estabelecer com o leitor, propondo uma forma de leitura. Ao direcionar o confronto para o olhar e destacar no texto que o herói passa um longo período admirando a beleza da mulher-serpente, o artista convida o leitor a fazer o mesmo, adotando uma espécie de olhar voyeurista, participando vicariamente do

confronto e, conseqüentemente, do domínio de *Spot*, mas na segurança de sua condição de leitor.

Embora as mulheres-serpentes sejam desenhadas conforme as convenções de representação da mulher branca, as personagens apresentam muitas das características recorrentes na caracterização das mulheres não brancas das histórias em quadrinhos de aventura na selva, dialogando de modos semelhantes com os imaginários colonialistas, racistas e machistas vigentes nos contextos dos artistas e leitores. Isso ocorre em grande medida a partir do emprego das personagens para o desenvolvimento dos principais temas e estruturas narrativas da aventura na selva, adicionando-se fatores como a hierarquia de gênero, a sexualização e o convite ao olhar voyeurista do leitor masculino.

A composição de uma parte significativa dessas personagens dialoga com o imaginário orientalista, e o desenvolvimento de oposições como “homem” e “mulher”, “branco” e “não branco” ou, então, “civilizado” e “bárbaro/selvagem”, ocorre em grande medida pela referência às imagens do exótico orientalista, com seus haréns e mercados de escravas. É o caso da *Rainha Mulata*, outra personagem de *Terras Extranhas*. No quadrinho, antes de atravessarem o vale das mulheres-serpentes, *George Spot*, sua esposa *Maria* e o guia *Miquimba* adentram acidentalmente o reino da *Rainha Mulata*, descrita como uma “soberana de beleza impressionante”. As referências orientalistas e o convite ao olhar voyeurista são mobilizados por Storni já no início do arco da *Rainha Mulata*, no momento em que os protagonistas adentram o seu palácio. Na cena, *Spot* afasta uma cortina e revela uma estrutura arquitetônica que remete ao mundo islâmico, com destaque para um grande arco de ferradura revelado ao centro da composição (Figura 92). Com a ação do herói, Storni convida o leitor a assumir a posição de *Spot* e espiar o exótico por trás das cortinas, sugerindo o olhar voyeurista a partir do emprego de um recurso comum em composições do tipo, como podemos notar em obras como as mencionadas *Les Femmes d'Algers dans leurs Appartements*, de Eugène Delacroix (Figura 66), e *Olympia*, de Édouard Manet (Figura 67).

Tal como as mulheres-serpentes, a *Rainha Mulata* apresenta muitas das características das vilãs discutidas por Oliveira (2001), na medida em que a personagem tenta seduzir o herói e integra um triângulo amoroso formado entre vilã, herói e mocinha. O triângulo cumpre com diferentes funções narrativas. Em primeiro lugar, a oposição entre a *Rainha Mulata* e os personagens brancos funciona de modo a ressaltar os defeitos da primeira e as qualidades do herói e de sua esposa. Além disso, a partir da trama, Storni desenvolve os temas da aventura na selva em novas situações narrativas, articulando as

hierarquias raciais e de gênero com o imaginário do colonialismo em ângulos até então pouco explorados.

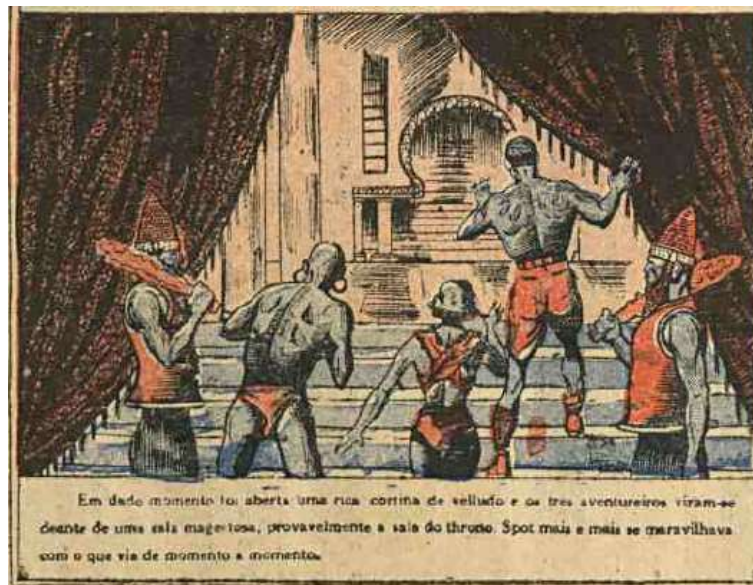


Figura 92: Palácio orientalista da *Rainha Mulata*. *Terras Extranhas*, de O. Storni. *O Tico-Tico*, n.1.644, 07/04/37. Acervo digital FBN.

Assim que adentram o território da *Rainha Mulata*, esta manda prender os protagonistas e convoca *Spot* para uma conversa em sua sala do trono, em uma cena que remete mais uma vez ao imaginário orientalista, com a *Rainha Mulata* vestindo roupas e joias “exóticas”, desenhada sentada em um trono com detalhes “orientais”, como o arco de ferradura que emoldura sua figura, e com os dois guardas negros de turbante posicionados ao seu lado (Figura 93). Na cena, a *Rainha Mulata* revela a *Spot* sua intenção de casar-se com ele, pois, conforme explica, “era seu desejo tornar-se esposa de um homem branco”. A personagem explica, ainda, que caso aceite a oferta, *Spot* se tornaria rei de seu país. O herói aceita, mas com a condição de que *Maria* e *Miquimba* sejam libertados. Deste modo, Storni reforça sua caracterização como herói, como se *Spot* estivesse realizando um sacrifício ao aceitar casar-se com a *Rainha Mulata* e tornar-se rei “daquele paiz misterioso”.

Nos quadrinhos de aventura na selva, é comum que as personagens femininas não brancas façam parte da estrutura de poder dos lugares onde as narrativas se desenvolvem, ocupando frequentemente cargos como rainhas, princesas ou filhas dos chefes das tribos selvagens. Como consequência, a relação de poder que se estabelece entre os heróis e as mulheres não brancas se vincula diretamente com a questão do poder sobre os territórios selvagens.

Neste trecho em particular de *Terras Extranhas*, a relação entre as hierarquias raciais e de gênero com o poder colonialista é colocada de forma explícita. O herói *George Spot* é desejado pela *Rainha Mulata* declaradamente em função de sua condição de homem branco e, portanto, estrangeiro e civilizado. Assim, é em função de sua posição na hierarquia racial e de gênero que a *Rainha Mulata* oferece a *Spot* não apenas sua mão em casamento, mas a possibilidade de tornar-se rei de suas terras. Desta forma, Storni articula a estrutura narrativa do triângulo amoroso, típica das histórias de aventura do período, em conjunto com os imaginários racistas e colonialistas, de modo a reforçar e legitimar a imagem do homem branco civilizado exercendo poder sobre a terra “exótica”, associada às noções de natureza, do feminino, da barbárie e selvageria, e da racialidade não branca.

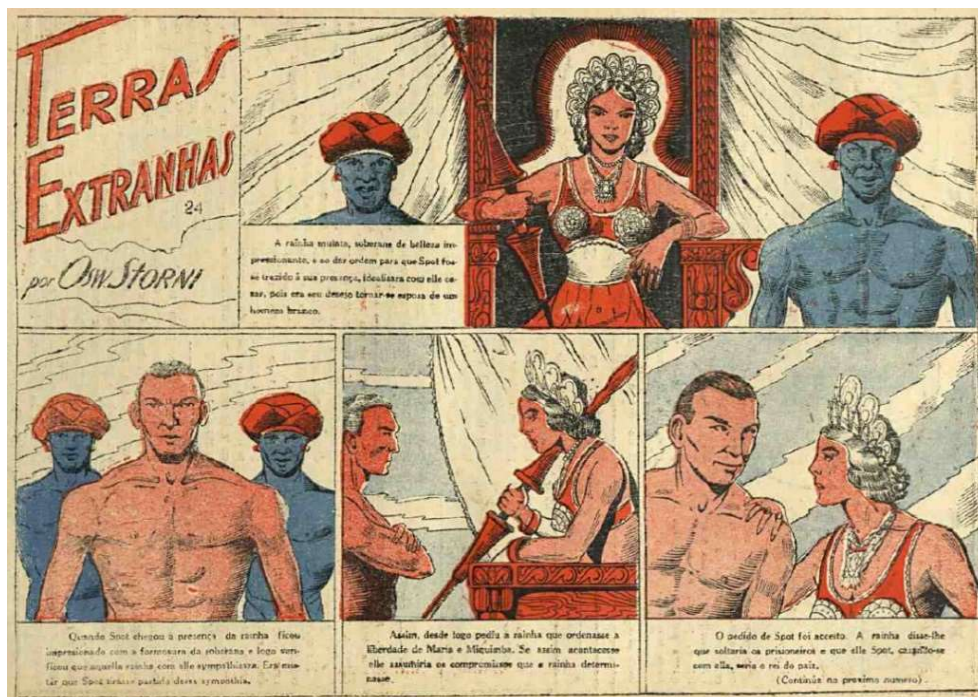


Figura 93: *Rainha Mulata. Terras Extranhas*, de O. Storni. *O Tico-Tico*, n. 1.646, 21/04/37. Acervo digital FBN.

Conforme Oliveira (2001), nos quadrinhos de aventura dos anos 1930 e 1940, embora as vilãs sejam inicialmente movidas por motivações egoístas em suas tentativas de sedução do herói, é comum que as personagens acabem se apaixonando por ele e se arrependam de seus atos, passando a auxiliá-lo em sua jornada. Mesmo nesses casos,

muitas vezes são punidas de alguma forma, recebendo o suposto fim merecido de uma vilã²³⁸.

No caso da *Rainha Mulata*, Storni une essas convenções narrativas ao estereótipo da “mulata trágica”, de forma a elaborar em mais um nível os temas da aventura na selva. De acordo com Fredrik Strömberg (2012), a “mulata trágica” é um estereótipo normalmente empregado na caracterização de personagens do gênero feminino, que se veem divididas entre o mundo branco e o mundo negro. Essa divisão normalmente tem natureza sexual e, enquanto sua aproximação com a racialidade branca torna-a um objeto “aceitável” para o desejo branco, seu legado negro a condena à tragédia²³⁹. Em *Terras Extranhas*, depois de iniciar a narrativa como vilã, a *Rainha Mulata* torna-se aliada dos protagonistas. Juntos, os personagens enfrentam os milhares de “negros canibais” que se revoltam contra sua soberana, a *Rainha Mulata*, por serem contrários à sua união com o herói branco. *Spot*, *Maria*, *Miquimba* e a *Rainha Mulata* não conseguem conter o levante das “tribus amotinadas” e são forçados a fugir. Na fuga, enfrentam um terremoto e a *Rainha Mulata* encontra seu fim trágico, morrendo soterrada.

Se considerarmos a trajetória da personagem como um todo, é possível observar como Storni mobiliza diferentes aspectos do estereótipo da “mulata trágica” na caracterização da *Rainha Mulata*. Trata-se de uma personagem feminina dividida entre o mundo branco e o mundo não branco, a divisão sendo marcada por um teor sexual, notadamente na atração da personagem pelo protagonista branco. O casamento da personagem com o herói branco coloca-a em confronto com seus súditos negros, o que leva a seu fim trágico. O estereótipo é empregado, ainda, de modo a desenvolver os principais temas da aventura na selva, em especial na associação da raça branca à civilização e da negra à selvageria. No último quadro em que aparece, a personagem é desenhada deitada morta sobre os escombros do terremoto, com a legenda “Entre chamas, jazia no fundo do abismo o corpo de uma infeliz rainha, que tudo fizera em benefício da civilização”. Revela-se, desta forma, que as ações da personagem eram de natureza nobre. O casamento com *Spot*, seu esforço em torná-lo rei de seu povo, tinham como objetivo último o branqueamento e propagação da civilização em seu reino.

A caracterização racial da *Rainha Mulata* como “mulata”, situando-se racialmente entre o branco e o negro, possibilita que observemos as relações que se estabelecem entre

²³⁸ OLIVEIRA, S., 2001, p. 77-78.

²³⁹ STRÖMBERG, 2012, p. 35-36.

Terras Extranhas e o imaginário racial brasileiro do período, marcado pela crença não somente na existência de raças biológicas, mas também na possibilidade de miscigenação e branqueamento. O *status* racial da personagem é diretamente relacionado com seu poder como governante. Enquanto mulata, a personagem é “mais branca” que os personagens negros que governa, colocando-a acima na hierarquia racial. Essa aproximação com o mundo dos brancos legitima e naturaliza seu governo sobre os negros, no sentido em que se considera legítima a tutela do civilizado sobre o selvagem. Contudo, ao mesmo tempo, a ascendência negra da *Rainha Mulata*, assim como sua posição como mulher, faz que a legitimidade de seu poder seja parcialmente comprometida. De modo que a personagem precisa de um homem branco que se torne rei de seu país e faça avançar seu projeto civilizador.

Para além dessas funções narrativas, a *Rainha Mulata* é empregada, ainda, como objeto sexualizado a ser contemplado pelo público-alvo. A caracterização visual da personagem como “mulata” tem um papel na apresentação da personagem como um objeto sexualizado a ser apreciado pelo olhar masculino. As mulheres negras são frequentemente desenhadas de forma grotesca por Storni em *Terras Extranhas*, como estereótipos de feiura. A ascendência branca da *Rainha Mulata* permite que Storni a desenhe aproximando-a do ideal de beleza branco, tornando-a desejável ao olhar masculino branco. Simultaneamente, sua racialidade não branca e caracterização orientalista, somadas ao seu papel como vilã sedutora, reforçam o convite ao olhar voyeurista do leitor, uma vez que esses atributos integram os imaginários racistas e colonialistas de modo a associar a *Rainha Mulata* menos à civilização e mais ao mundo do exótico e do selvagem, atribuindo-lhe uma sexualidade menos regrada e mais permissiva.

Em diferentes cenas, a personagem é desenhada em posições que permitem ao leitor a observação de seu corpo. No capítulo seguinte ao da sala no trono, por exemplo, Storni desenha a *Rainha Mulata* em plano americano, vestindo uma espécie de biquíni “exótico”, de modo a destacar o corpo sexualizado da personagem dos joelhos para cima (Figura 94). Em outro momento, depois da cerimônia de casamento, a *Rainha Mulata* é desenhada em uma cena que remete, novamente, ao imaginário do harém, com a personagem apoiada sobre a cama, com as pernas, cintura e outras partes de seu corpo à mostra, em uma composição que inclui, até mesmo, o detalhe da cortina e a comparação entre sua beleza “mestiça” e a feiura caricatural dos personagens negros (Figura 95).



Figura 94: Rainha Mulata em *Terras Extranhas*, de O. Storni. *O Tico-Tico*, n. 1.647, 28/04/37. Acervo digital FBN.



Figura 95: Rainha Mulata em *Terras Extranhas*, de O. Storni. *O Tico-Tico*, n. 1.652, 02/06/37. Acervo digital FBN.

Exemplos de personagens similares à *Rainha Mulata*, como a escrava do chefe hindu em *Aventuras de Pernambuco, o Marujo*, ou então, a *Rainha Takahala*, de *Ted, o Caçador de Feras* (Figuras 96 e 97), permitem concluir que esse modelo de representação da mulher não branca, desenhada de modo orientalista e sexualizante, configura um tipo de personagem.

Em *Aventuras de Pernambuco, o Marujo*, quadrinho de Storni publicado em *O Tico-Tico* entre 1937 e 1940, o herói viaja o mundo vivendo diversas aventuras. Em determinado momento, o personagem encontra-se na Índia, onde oferece seus “serviços de civilizado e soldado mercenário” a um poderoso príncipe local, cujo país “estava para

ser atacado por uma horda de bandidos” e que, por isso, procurava o auxílio “de um branco experimentado na guerra”.



Figura 96: Desenho feminino orientalista. *Aventuras de Pernambuco, o Marujo*, de O. Storni. *O Tico-Tico*, n. 1.760, 28/06/39. Acervo digital FBN.

No exemplo da figura 96, vemos o capítulo em que o *chefe hindu* ordena que *Pernambuco* prepare os soldados para a batalha que se aproximava. No quadrinho, Storni emprega o mesmo modelo de representação da *Rainha Mulata* para compor uma cena

convidativa do olhar voyeurista, mas referenciando de modo ainda mais direto o imaginário orientalista dos haréns e dos mercados sexualizados de escravas. Na parte central da página, o *chefe hindú* e uma mulher são desenhados em destaque. A mulher, descrita como uma das “escravas do príncipe”, é desenhada em uma postura que permite a observação de seu corpo, vestindo roupas semelhantes à da *Rainha Mulata*. O destaque do corpo da escrava e o convite ao olhar voyeurista do leitor se evidenciam no fim da página, em que Storni desenha o protagonista encarando a personagem, “seriamente impressionado” com sua “formosura”. A personagem não tem fala ou ação no quadrinho, e é mencionada apenas na legenda da última imagem, em que Storni convida o leitor a partilhar o olhar de *Pernambuco*, de modo que sua única função é ser apreciada pelo olhar *voyeurista* do suposto leitor masculino.

Assim como a *Rainha Mulata* e a escrava do *chefe hindú*, a personagem *Rainha Takahala*, de *Ted, o Caçador de Féras*, também é desenhada de modo a remeter ao imaginário sexual orientalista, apresentando convenções que caracterizam o tipo, como as roupas “exóticas” que permitem a observação de seu corpo e seu emprego como objeto do olhar voyeurista. O direcionamento ao olhar voyeurista é feito logo na introdução da personagem, que em sua primeira aparição é desenhada de pé ao lado de seu trono, sobre uma espécie de altar, para onde todos os olhares se direcionam. Na cena em questão, outros elementos convencionais convidam ao olhar voyeurista, como as cortinas do altar e o véu transparente que a rainha leva à cabeça, os quais sugerem que há algo a ser descoberto ou espiado (Figura 97).

Além disso, a *Rainha Takahala* é introduzida na história como uma vilã, prendendo o herói e seus companheiros e ordenando suas mortes em um ritual com lanças incandescentes. O ritual é interrompido pelo ataque de um tigre gigantesco, chamado *Harimu Bezar*, o “comedor de gente”, e enquanto os selvagens começam a fugir, o herói *Ted Towers* e seus companheiros afugentam o tigre com suas armas de fogo, tecnologia desconhecida pela rainha e seu povo. Impressionada com o poder do herói, a *Rainha Takahala* ordena a *Ted* que mate o tigre, prometendo que caso consiga, o herói e os companheiros terão liberdade para deixar incólumes as suas terras (Figura 98). Com isso, a personagem assemelha-se em mais um ponto com a *Rainha Mulata*, encarnando o papel de vilã e sendo mobilizada no estabelecimento de uma relação de poder com o herói, em que se estende a este a legitimidade do poder da rainha sobre o território selvagem, na medida em que ela precisa do herói para proteger seu povo.



Figura 97: Rainha Takahala em *Ted, o Caçador de Feras*. Desenhos de Glen Cravath. *A Gazetinha*, n. 124, 23/01/36. Acervo digital FBN.



Figura 98: Rainha Takahala em *Ted, o Caçador de Feras*. Desenhos de Glen Cravath. *A Gazetinha*, n. 124, 23/01/36. Acervo digital FBN.

Por fim, podemos concluir que, assim como acontece no caso da *Rainha Mulata* e de diferentes personagens femininas nas histórias em quadrinhos de aventura na selva, a integração da *Rainha Takahala* na narrativa de *Ted, o Caçador de Feras* mistura as funções narrativas de antagonista, como um obstáculo a ser superado pelo herói, e de objeto a ser contemplado pelo olhar voyeurista masculino dos leitores. Se considerarmos que o funcionamento do herói como tipo de personagem depende de sua construção a partir de características consideradas heroicas pelo público a quem é destinado, podemos depreender que existem certos graus de identificação e projeção entre o herói e leitores. Nesse sentido, acabam se misturando a superação do obstáculo e o exercício de poder a partir do olhar voyeurista.

Aliados e inimigos selvagens

Em nosso entendimento, os personagens selvagens são parte fundamental das narrativas de aventura na selva, por representarem a imagem oposta à dos heróis, a face humana do conjunto de imagens que compõem as “selvas” como um todo, articulando-se com os cenários de natureza hostil e primitiva, com as aldeias, templos e cidades perdidas, animais e monstros, na composição do grande obstáculo a ser sobrepujado pelos heróis em suas aventuras. São, assim, cruciais no desenvolvimento dos temas da aventura na selva, por sintetizarem em sua imagem os termos negativos das oposições binárias “homem” *versus* “natureza”, “civilização” *versus* “selvageria/barbárie”, “branco” *versus* “não branco” e “bem” *versus* “mal”. A importância dos selvagens nas narrativas é observável, também, em termos quantitativos: são presentes na maior parte das histórias (21 dos 27 quadrinhos analisados) e em cerca de 49% do total de páginas²⁴⁰.

Em termos visuais, o selvagem é um tipo de personagem baseado em estereótipos. A forma como os personagens são desenhados enquadra-se nas diferentes definições de estereótipo que adotamos como referência. Autores como Groensteen (2015), Carvalho e Lima (2012) e Hall (2016) definem os estereótipos como derivações dos tipos, em que se simplificam de modo acentuado características do objeto que se quer representar, reduzindo-o e limitando-o. Para os autores, o funcionamento tanto dos tipos como dos estereótipos depende do compartilhamento de referências estabelecido nos grupos sociais em que atuam. Enquanto a composição dos tipos apresenta certa flexibilidade na mobilização das referências, os estereótipos são mais rígidos, tratando-se, nas palavras de Carvalho e Lima (2012), de “uma variação mais acentuada em torno de um núcleo duro de sentidos cristalizados e redutores”²⁴¹ ou, então, conforme coloca Hall (2016), de uma redução aos traços mínimos do tipo, que são, em seguida, “*exagerados e simplificados*”²⁴².

As caracterizações dos nativos nos quadrinhos de aventura na selva são feitas em torno do destaque a alguns traços mínimos e recorrentes, fixos e inalteráveis, que referenciam o modelo de representação do selvagem estabelecido no interior de imaginários sobre os povos das “terras distantes” desde, pelo menos, o período moderno,

²⁴⁰ Os personagens selvagens aparecem em cerca de 49% das páginas de aventura na selva analisadas (361 de 733, somando-se todas as histórias em quadrinhos). Apêndice, p. 298.

²⁴¹ CARVALHO; LIMA, 2012, p. 58.

²⁴² HALL, 2016, p. 191. Grifo do autor.

com os processos de expansão colonial dos Estados europeus: são quase sempre desenhados descalços e de torso descoberto, com poucas peças de roupa, normalmente feitas de materiais que remetem à natureza, como couro de animais selvagens, folhagens ou penas, utilizando adornos como colares, brincos, braceletes e pulseiras, e carregando armas como lanças e arcos e flechas.

Além disso, os selvagens dos quadrinhos enquadram-se em outro aspecto do estereótipo, discutido com maior ênfase no texto de Stuart Hall (2016), tendo em vista que são mobilizados na essencialização, naturalização e fixação da diferença, atuando como delimitadores dos padrões e da normalidade nas sociedades em que são empregados²⁴³. Personagens selvagens são recursos centrais no desenvolvimento dos temas da aventura na selva, pois estabelecem o homem branco, bom e civilizado como padrão ao serem definidos como a fixação imagética de seu oposto. Os selvagens dos quadrinhos analisados sempre exercem essas funções, sejam eles aliados ou antagonistas dos heróis. Conforme discutimos anteriormente, em histórias como *Uma Nova Série de Aventuras de O Phantasma em Uma Alma de Outro Mundo*, é a caracterização dos aliados selvagens como seres humanos primitivos, ingênuos e irracionais que justifica a necessidade de sua submissão ao governo do herói branco. Enquanto antagonistas, os selvagens assumem papel de representação mais direta das oposições binárias, evidenciando nitidamente as diferenças com relação aos heróis ao se apresentarem como obstáculos a serem confrontados e superados.

Por esses motivos, os selvagens nunca são representados como brancos e são desenhados a partir da associação entre o estereótipo do selvagem e os diversos estereótipos raciais não brancos. Os personagens indígenas selvagens da América do Sul, por exemplo, são quase sempre desenhados vestindo cocares, artes plumárias e folhagens, além de apresentarem características fixadas no imaginário racial, como os cabelos lisos e pretos (Figura 99). Já os personagens negros selvagens são normalmente desenhados vestindo peles de leopardo ou, então, com referências a outros animais africanos, adornados com presas de elefante. Esses elementos são combinados com atributos como os lábios desproporcionais e vermelhos, assim como os narizes largos (Figuras 100 e 101). Por sua vez, alguns selvagens do Sul e Sudeste Asiático são desenhados com turbantes,

²⁴³ HALL, 2016, p. 191.

para além de características raciais comumente evocadas, como olhos alongados, barba rala e bigodes finos (Figura 102).

De modo geral, para além dos atributos mencionados, o selvagem é representado na maior parte das vezes em tons de preto, cinza, marrom, vermelho e amarelo, diferentemente das cores usadas no desenho dos personagens brancos. Em nosso entendimento, a frequência desse recurso indica a importância da cor na caracterização da racialidade dos personagens não brancos, atuando, com os demais atributos estereotípicos, na fixação da relação entre selvageria e não branquitude.



Figura 99: "Tipo de índio selvagem do Brasil". *Aventuras de um Jovem Brasileiro*, de O. Storni. *O Tico-Tico*, n. 1.873, dezembro de 1941. Acervo digital FBN.



Figura 100: Chefe dos homens-leopardo. *Ted, o Caçador de Fêras*. *A Gazetinha*, n. 156, 03/09/36. Acervo digital FBN.



Figura 101: Chefe dos homens-elefantes. *Ted, o Caçador de Fêras*. *A Gazetinha*, n. 145, 18/06/36. Acervo digital FBN.

Nos quadrinhos de aventura na selva, essas características dos estereótipos de selvagens não brancos são constantemente mobilizadas em conjunto com outras convenções e referências dos imaginários colonialistas e racistas, de modo que os nativos possam cumprir seus diferentes papéis narrativos. Em muitas histórias evocam-se cenas típicas dos imaginários como, por exemplo, a representação de práticas idólatras e supersticiosas, de danças em roda, uso dos tambores e de canibalismo. Na maior parte das

vezes, esses elementos são mobilizados em conjunto na caracterização dos selvagens como antagonistas, reforçando seu papel como representação do oposto dos heróis. É o caso nas cenas recorrentes dos selvagens realizando cerimônias de sacrifício e dançando ao som de tambores em torno de brancos capturados, preparando-os para serem comidos por animais selvagens ou, então, pelos próprios nativos.



Figura 102: Chefe dos homens tiges prepara o sacrifício em *Ted, o Caçador de Feras*, desenhos de Ed. Stevenson. *A Gazetinha*, n. 442, 10/12/38. Acervo digital FBN

Se tomarmos como referência a pesquisa de Chicangana-Bayona (2017), podemos observar como as representações dos quadrinhos em questão apresentam muitos elementos em comum com imagens de canibalismo e cerimônias de dança em circulação no mundo ocidental desde os primeiros séculos da colonização europeia das Américas. Diversos elementos das gravuras de Theodore de Bry da viagem de Hans Staden, amplamente disseminadas desde sua publicação na famosa obra *Grandes Viagens* no fim do século XVI, por exemplo, se fazem presentes nos quadrinhos publicados em *O Tico-Tico* e *A Gazetinha*. De acordo com Chicangana-Bayona, as cinco estampas que mostram a execução e o consumo de uma vítima capturada pelos tupinambás, baseadas na narrativa de Staden, constituem o clímax da *America Tertia Pars*, terceiro volume de *Grandes Viagens*²⁴⁴. A semelhança com os quadrinhos já se encontra aí, sendo que as cenas de aprisionamento e de ritual canibalístico são frequentemente mobilizadas como clímax dos quadrinhos, como momentos de destaque da narrativa, em que se efetua o principal confronto entre o branco civilizado e os selvagens não brancos.

Além disso, ao observarmos as estampas, podemos inferir as relações visuais que se estabelecem entre elas e os quadrinhos, na medida em que a recorrência dos modelos representacionais indica o compartilhamento de referências semelhantes e a integração a um mesmo imaginário sobre o indígena e o selvagem. A cena do aprisionamento e execução da vítima dos tupinambás, por exemplo, apresenta muitos dos elementos que compõem cenas correspondentes nos quadrinhos, com a vítima desenhada no centro de uma aldeia, amarrada por uma corda e cercada por uma multidão de selvagens, indistinguíveis entre si. Dessa multidão, destacam-se as mulheres ao fundo, cujas poses dão movimento à cena e podem ser interpretadas como sinal de sua falta de controle e de sua ansiedade em comer a carne da vítima, ressaltando seu caráter animalesco e selvagem (Figura 103). Já em outras gravuras de *America Tertia Pars*, os indígenas são representados a partir de convenções diferentes que também se farão presentes nos quadrinhos, como nas cenas em que são representados dançando em roda, às vezes com o branco capturado no centro (Figura 104 e 105). Representações do tipo tornaram-se constantes no imaginário sobre os selvagens e fizeram-se presentes em interpretações de outros artistas importantes, como *A Dança dos Tapuias*, de Albert Eckhout, produzido no século XVII (Figura 106).

²⁴⁴ CHICANGANA-BAYONA, 2017, p. 108.

Nas histórias em quadrinhos de aventura na selva, essas diferentes convenções são frequentemente mobilizadas em conjunto, integrando a história de modo conciso e eficaz, e cumprindo diferentes funções narrativas. Em *Terras Extranhas*, por exemplo, os personagens principais são aprisionados por selvagens e colocados para serem sacrificados logo no segundo capítulo do quadrinho. No caso, Storni articula as convenções de modo a cumprirem com a função de *cliff-hanger*: o artista deixa o destino dos personagens suspenso e convida os leitores a acompanhar o desfecho no número seguinte da revista ao colocar a cena de sacrifício no último quadro da página, com as vítimas desenhadas no centro de uma roda de selvagens que dançam, entoando uma “canção rythmada e lúgubre”, enquanto um feiticeiro os ameaça, fazendo “gestos misteriosos sobre os condenados” (Figura 107). No desenho de Storni e de muitos outros artistas, a dança dos selvagens é representada tomando-se como modelo um esquema em que os selvagens são enfileirados, na maior parte das vezes em roda, movimentando-se com o corpo arqueado para frente, em direção ao chão, com os joelhos flexionados e uma perna ligeiramente levantada.



Figura 103: Theodore de Bry, *Execução do prisioneiro. America Tertia Pars*. Gravura em metal. Frankfurt, 1592.



Figura 104: Theodore de Bry, *Hans Staden em meio da dança das mulheres da aldeia de Ubatuba. America Tertia Pars*. Gravura em metal. Frankfurt, 1592.



Figura 105: Theodore de Bry, *Dança dos tupinambás. Americae Tertia Pars*. Gravura em metal. Frankfurt, 1592.



Figura 106: Albert Eckhout, *Dança dos tapuias*. Óleo sobre tela, 172 x 295 cm, século XVII. Ethnographic Collection. Nationalmuseet, Copenhagen.



Figura 107: Dança do sacrifício, em *Terras Extranhas*, de O. Storni. *O Tico-Tico*, n. 1.624, 18/11/36. Acervo digital FBN.

Em outras histórias, essa combinação de convenções é empregada para o escalonamento da tensão antes da resolução do conflito na mesma página. É o caso de *O Campeão*, quadrinho de uma só página, também de Storni, publicado na capa de *O Tico-Tico* em agosto de 1937. O quadrinho conta a história de dois caçadores franceses brancos que, durante uma excursão pelas selvas do Senegal, salvam um nativo negro do ataque de um leopardo. Pouco depois, os caçadores são capturados por uma tribo de canibais e na hora da cerimônia de sacrifício, quando estão prestes a serem mortos, são salvos pelo selvagem que haviam resgatado, que descobre ser o príncipe da tribo. A história termina com o selvagem acompanhando os caçadores até Paris, onde se torna campeão de boxe. Ou seja, deixando sua condição de selvagem e sendo levado pelos franceses para a civilização (Figura 108).

Nos quadrinhos de aventura na selva, essas convenções de representação dos selvagens são frequentemente mobilizadas de modo associado ao som do tambor dos selvagens, chamado de “tam-tam” nas histórias. Em muitas histórias, o som dos tambores é empregado como mais um elemento de suspense, prenunciando o perigo que os heróis enfrentarão, às vezes, antes mesmo de avistarem os selvagens. Em *A Ilha Sagrada*, por exemplo, é ouvindo o “tam-tam da morte” que *Terry Thompson* descobre que *Ann*, a “mocinha” da história, corre perigo de ser executada com os bandidos brancos que antagonizam os nativos (Figura 109).

Já em *Terras Extranhas*, o recurso é empregado para ampliar o clima de suspense em diversas passagens, como na dança dos carregadores negros que assusta *Maria* e antecede o levante enfrentado por *George Spot* no acampamento dos caçadores ingleses (Figura 40) ou, então, nos momentos que antecedem a batalha entre os selvagens revoltosos e a *Rainha Mulata* (Figura 110).

Para além desta função de suspense, o “tam-tam” também é frequentemente usado como forma de comunicação dos selvagens. São icônicas as cenas de *O Fantasma* em que os nativos comunicam ideias através do som dos tambores, como no quadrinho *Uma Nova Série de Aventuras de O Fantasma em Uma Alma de Outro Mundo*, quando as tribos dos *osi-wey* e dos *longo* entram em guerra (Figura 111) e quando o *Fantasma* ordena a um selvagem que comunique às selvas que o herói reestabelecera a “paz da jungla” (Figura 112). O recurso é empregado, ainda, em outros quadrinhos, como em *Tom Corrigan nos Sertões Africanos* (Figura 113), em que *Bombo*, fiel escudeiro do herói,

traduz o som dos tambores para este, revelando que os selvagens haviam capturado dois brancos.



Figura 108: *O Campeão*, de O. Storni. *O Tico-Tico*, n. 1.661, 04/08/37. Acervo digital FBN.

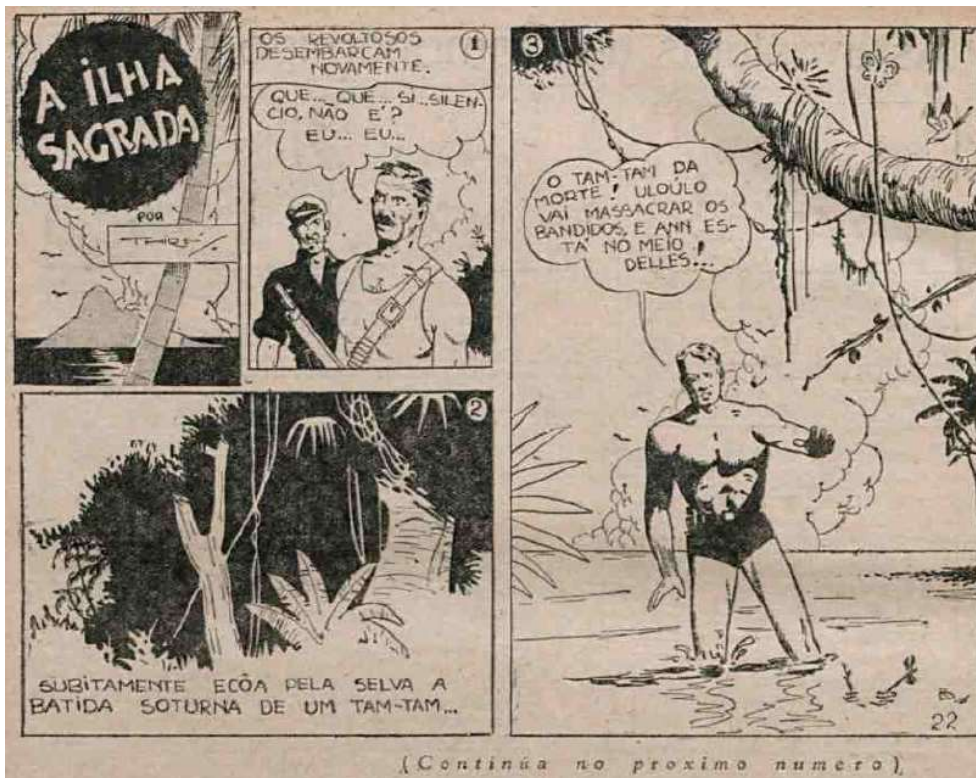


Figura 109: "Tam-tam da morte", em *A Ilha Sagrada*, de C. Thiré. *O Tico-Tico*, n. 1.663, 18/08/37. Acervo digital FBN.



Figura 110: "Tam-tam" em *Terras Extranhas*, de O. Storni. *O Tico-Tico*, n. 1.674, 03/11/37. Acervo digital FBN.



Figura 111: Tambores em *Uma Nova Série de Aventuras do Phantasma em Uma Alma de Outro Mundo*, de Lee Falk e Ray Moore. *A Gazetinha*, n. 248, 07/09/37. Acervo digital da FBN.



Figura 112: Tambor em *Uma Nova Série de Aventuras do Phantasma em Uma Alma de Outro Mundo*, de Lee Falk e Ray Moore. *A Gazetinha*, n. 252, 16/09/37. Acervo digital da FBN.



Figura 113: Tambores dos selvagens em *Tom Corrigan no Sertão Africano*, de Sigismundo Walpeteris. *A Gazetinha*, n. 520. 15/06/39. Acervo digital da FBN.

O conjunto de exemplos, além de demonstrar como a representação dos personagens nos quadrinhos vinculava-se aos imaginários antigos sobre os selvagens de terras distantes, permite-nos observar, ainda, algumas das particularidades do modo como os quadrinistas empregavam os estereótipos raciais. Um efeito muito comum dá-se pela representação dos nativos como uma “horda de selvagens”, na qual é impossível distinguir individualidades. Quando os estereótipos são mobilizados dessa forma, o efeito é que o herói não aparenta enfrentar indivíduos, mas sim uma multidão genérica de selvagens não brancos. O recurso enfatiza o caráter racial do embate, uma vez que os únicos atributos destacados da multidão são os elementos estereotípicos que caracterizam a selvageria e a racialidade não branca nos imaginários racistas. Nas ocasiões em que o herói luta contra os selvagens, esta convenção de representação, a “multidão uniforme”, leva à desumanização dos inimigos a ponto de atenuar suas mortes, pois não são indivíduos que estão morrendo, apenas figuras genéricas. Desta forma, a narrativa pode avançar sem necessidade de se aprofundar na questão e sem que se questione o caráter heroico do protagonista (Figura 114).



Figura 114: Indígenas selvagens, em *Em Busca de um Thezouro*, de A. Plessen e C. Valladares. *O Tico-Tico*, n. 1.601, 10/06/36. Acervo digital FBN.

A representação dos personagens selvagens dialoga, ainda, com outros aspectos dos imaginários colonialistas e racistas então vigentes. Uma estratégia recorrente é a

representação dos selvagens como seres primitivos e animais, integrando-os ao patamar inferior das hierarquias evolutivas da humanidade, amplamente difundidas nos imaginários do período. Nesse sentido, a representação dos selvagens articula-se com o cenário das selvas, caracterizado como o oposto da civilização devido à sua representação como um lugar imóvel no tempo, associado ao passado pré-histórico, antediluviano, onde a natureza predomina sobre a humanidade.

Em uma passagem de *Ted, o Caçador de Feras*, por exemplo, essa associação ocorre a partir da caracterização dos “pygmeus vedda” como homens das cavernas, que viviam em verdadeiras “cavernas de troglodytas, onde tudo é primitivo e sem conforto”, como podemos observar no exemplo selecionado. No capítulo, *Ted Towers* é desenhado observando um dos selvagens fazendo pinturas na parede da caverna (Figura 115). Com isso, o artista direciona o olhar do leitor para compartilhar da observação do herói explorador, convidando-o a notar o primitivismo dos selvagens e constatar a diferença “evolutiva” com relação ao protagonista branco. O exemplo é interessante, pois nos mostra o emprego de um recurso semelhante ao visto na representação das personagens femininas, alvos do olhar voyeurista, mas com foco na observação curiosa do exotismo e primitivismo não brancos.



Figura 115: Selvagem primitivo, em *Ted, o Caçador de Feras*. Desenhos de Glen Cravath. *A Gazetinha*, n. 112, 31/10/35. Acervo digital FBN.

A caracterização dos selvagens como seres primitivos acontece em diferentes frentes, como na animalização e monstrificação dos nativos, forma de representação que

dialoga com as ideias de que os graus de evolução das raças humanas seriam definidos a partir de sua proximidade com a natureza. Assim, quanto menos evoluída uma raça, mais próxima estaria da natureza e dos antepassados simiescos dos seres humanos. E quanto mais evoluídas fossem as raças, mais distantes estariam deste passado e, portanto, mais humanas seriam. Motivo pelo qual o recurso atua com os estereótipos raciais na definição do homem branco como padrão de humanidade, na medida em que este é apresentado como o oposto do selvagem animalizado/monstrificado.

A animalização e monstrificação dos selvagens é um recurso de grande relevância dos quadrinhos de aventura na selva. O confronto entre homem e natureza é o tema que fundamenta as histórias, sendo que as narrativas necessitam apenas de um herói e o cenário das selvas para que possam se desenvolver. Com a animalização e monstrificação dos selvagens, os artistas integram de modo extremamente conciso e eficaz os nativos às selvas, fundindo-os. Evidenciando, assim, que o embate entre herói e selvagem é uma representação da luta entre o homem e a natureza. Colocando de um lado a imagem do ser humano ideal dos imaginários – o homem branco e civilizado – e, do outro, o seu oposto – o homem-animal, não branco e selvagem.

As animalizações e monstrificações acontecem de muitas formas. Em diversos momentos, os personagens selvagens são descritos como “ferozes” ou, então, comparados diretamente com animais, como na passagem em que Storni descreve os homens-leopardos como selvagens que tinham como única ocupação matar e devorar homens brancos, como se fossem leopardos (Figura 72). Neste exemplo e em muitos outros, os selvagens são representados como híbridos, metade homem, metade animal. Com esses recursos, os artistas destacam a função narrativa dos selvagens como antagonistas, ressaltando sua ferocidade e periculosidade, para além de sua integração às selvas.

Uma das fusões mais frequentes é do nativo com grandes predadores felinos, como os leopardos, panteras e tigres. Os homens-leopardos aparecem tanto em *Terras Extranhas* como em *Ted, o Caçador de Féras* (Figuras 72 e 100). Além disso, mais tarde, na narrativa de *Ted, o Caçador de Féras*, o herói enfrenta os homens-tigres, que também são desenhados com peles de tigres cobrindo o corpo e saltando sobre seus inimigos como os ferozes felinos selvagens (Figuras 102, 116 e 117). Já em *Tom Corrigan no Sertão Africano*, a fusão ocorre com os homens-pantera desenhados vestindo máscaras e luvas de pantera, o que gera a impressão de que realmente têm as cabeças e garras dos animais. Além disso, o desenho também simula a movimentação dos felinos, com estes espreitando sobre a grama alta (Figura 118).



Figura 116: Homem-tigre. *Ted, o Caçador de Feras*, desenhos de Ed. Stevenson. *A Gazetinha*, n. 456, 12/01/39. Acervo digital FBN.



Figura 117: Homem-tigre. *Ted, o Caçador de Feras*, Ed. Stevenson. *A Gazetinha*, n 451, 31/12/38. Acervo digital FBN.



Figura 118: *Tom Corrigan no Sertão Africano*, de S. Walpeteris. *A Gazetinha*, n. 523, 22/06/39. Acervo digital FBN.

Em *O Mistério dos Diamantes Amarelos*, de Aloysio Fragoso, além de animalizados, os selvagens também são transformados em monstros. Na história, o herói é o americano *Bartley*, um piloto amador, encarregado por um amigo, negociante de diamantes, de investigar um misterioso assassinato envolvendo a descoberta de valiosos diamantes amarelos. Na investigação, o protagonista encontra um velho sábio que lhe conta memórias de sua experiência na África, “fatos tão tristes e penosos para a minha inteligência de homem branco”, conforme diz o velho. O velho branco conta a *Bartley* sobre seu encontro com um cientista inglês que enlouquecera no “continente negro”, realizando experiências para criar “um tipo humano que bem reproduzisse o intermediário na escala animal entre os símios superiores e o Homem. Para isso servia-se de selvagens roubados ainda pequenos e submetidos ao mais extravagante trato...”. Ao explorar a mansão do cientista, o velho relata o encontro com os negros monstrificados e com um “terrível ser simiesco”.

Nesse momento da narrativa, Fragoso mobiliza os personagens de uma forma muito parecida com o observado nos exemplos anteriores, fundindo a imagem do selvagem negro com o símio. A diferença é que no caso de *O Mistério dos Diamantes Amarelos*, os selvagens não apenas se vestem de animais, mas são, de fato, transformados em seres híbridos. No primeiro exemplo, essa fusão acontece com o acréscimo de presas ao desenho do negro estereotipado, caracterizado por convenções como o nariz largo e lábios grossos. No segundo exemplo, o monstro simiesco é coberto de pelos, mas apresenta características humanas, como os olhos, sobrancelhas e orelhas. Além disso,

Fragoso desenha o monstro associando-o ao estereótipo de raça negra, na medida em que exagera ainda mais o tamanho dos lábios e do nariz do personagem (Figuras 119 e 120).



Figura 119: Selvagem negro monstrificado. *O Mistério dos Diamantes Amarelos*, de A. Fragoso. *O Tico-Tico*, n. 1.715, 17/08/38. Acervo digital FBN.



Figura 120: Monstro simiesco. *O Mistério dos Diamantes Amarelos*, de A. Fragoso. *O Tico-Tico*, n. 1.718, 07/09/38. Acervo digital FBN.

As animalizações e monstrificações também são muito empregadas no quadrinho *Terras Extranhas*, de Oswaldo Storni. Na história, Storni apresenta ao leitor uma África povoada por uma grande variedade de raças monstruosas, a maior parte delas meio humanas, meio animais. A primeira aparição de um monstro do tipo acontece logo no início do quadrinho, no terceiro capítulo. Na ocasião, o herói *George Spot*, *Maria* e *Miquimba* são atacados por um homem-macaco, “verdadeiro King-Kong”, vestindo apenas um pano na cintura e armado de uma vara de ferro. Neste caso, diferentemente dos exemplos de *O Mistério dos Diamantes Amarelos*, o personagem é desenhado quase sem elementos visuais atribuídos tipicamente à “raça negra”, sendo que a associação se realiza devido ao repertório sobre raça compartilhado na sociedade, em que a “raça negra” estaria mais próxima dos primatas na escala evolutiva. Ainda assim, Storni contribui para esta associação, evocando o estereótipo do selvagem negro africano, ao apresentar o monstro em um cenário de selvas africanas e ao desenhá-lo com vestes e uma arma típicas da representação dos selvagens (Figura 121).



Figura 121: Homem-macaco em *Terras Extranhas*, de O. Storni. *O Tico-Tico*, n. 1.626, 02/12/36. Acervo digital FBN.

A nosso ver, o homem-macaco de Storni é um exemplo valioso, pois remete diretamente à imagem do “elo perdido” entre homens e animais, caracterizando a África

como um lugar primitivo onde a humanidade ainda se confunde com a natureza. Por esse motivo, assim como ocorre nos demais exemplos, a vitória de *Spot* sobre o homem-macaco pode ser entendida como uma conquista simbólica do homem sobre a natureza.

A maior parte dos monstros de *Terras Extranhas* exerce essas funções, mas muitos também se relacionam com outros referenciais, como os mencionados homens-morcegos que evocam imagens de demônios e os velhos imaginários que associam as terras distantes e coloniais ao purgatório e ao inferno (Figura 36). Os homens-cães, encontrados por *Spot* e *Miquimba* pouco antes de adentrarem o vale das mulheres-serpentes e o reino dos homens-morcegos, são outro exemplo extremamente interessante pois revela como o quadrinho se relaciona com os antigos imaginários europeus sobre as terras distantes e coloniais. Conforme mencionamos no início do capítulo, os cinéfalos, homens com cabeça de cachorro, muitas vezes caracterizados como antropófagos, tiveram papel na construção do imaginário sobre o Novo Mundo, nas atualizações e transposições dos imaginários referentes ao “Oriente maravilhoso” para o continente americano²⁴⁵. Nas cartas de Cristóvão Colombo, por exemplo, a imagem do selvagem antropófago mistura-se com a figura dos cinéfalos:

[...] Toda a gente que encontrou até hoje diz que sente o maior medo dos ‘caniba’ ou ‘canima’ que vivem nessa ilha de ‘Bohío’. Não queriam falar, por receio de serem comidos e não podia tirar-lhes o medo, pois diziam que só tinham um olho e cara de cachorro [...]²⁴⁶

No caso do desenho de Storni, os homens-cães evocam este imaginário antigo ao mesmo tempo que referenciam outros imaginários, que associam as terras distantes e inexpolaradas com o inferno. São criaturas vermelhas, infernais e repulsivas, que vivem em um inóspito lago de iodo (Figura 122). Assim como os outros monstros de *Terras Extranhas*, os homens-cães atuam na caracterização da África como um lugar onde uma natureza maligna prevalece sobre a humanidade, de modo a destacar e valorizar a missão do herói, que enfrenta o ambiente e seus habitantes.

²⁴⁵CHICANGANA-BAYONA, 2017, p. 66-72.

²⁴⁶ Ibidem, p. 67.



A SUPERFICIE DOS CONTINENTES
 Asia: 44.310.000 kilometros.² — America: 42.100.000 kilometros.² — Africa: 29.820.000 kilometros.² — Europa: — 10.000.000 kilometros.² — Oceania 8.960.000 kilometros.².

Figura 122: Homens-cães. *Terras Extranhas*, *O Tico-Tico*, n. 1.660, de 28/07/37. Acervo digital FBN.

Muitos dos monstros antropomórficos de *Terras Extranhas* são desenhados a partir do diálogo entre essas referências cristãs e o imaginário sobre os selvagens, enfatizando não somente sua animalidade, mas também seu caráter maligno. Pouco antes de adentrarem o reino da *Rainha Mulata*, por exemplo, *Spot* e seus companheiros são capturados por “pequeninos seres, horripilantes anões disformes”, sendo difícil distinguir

“se eram seres humanos ou bichos”. Por um lado, o desenho das criaturas remete a várias das convenções típicas de caracterização dos antagonistas selvagens. Assim como tantos outros, as criaturas são introduzidas na história atacando e capturando os protagonistas. Depois, levam-nos para sua tribo, onde realizam uma cerimônia, tocando tambores ao redor de uma fogueira. Por fim, amarram-nos em um poste e iniciam o ritual de sacrifício. Por outro lado, todas essas representações são desenvolvidas em diálogo com referências ao imaginário cristão. As criaturas são vermelhas como demônios e têm dentes afiados. Além disso, o desenho do cenário em que se encontram remete ao inferno. Na primeira cena, devido ao céu colorido de vermelho, e nas cenas seguintes, com as cavernas sombrias, cheias de estalactites e estalagmites, preenchidas com fogueiras e fumaças (Figuras 123, 124 e 125).

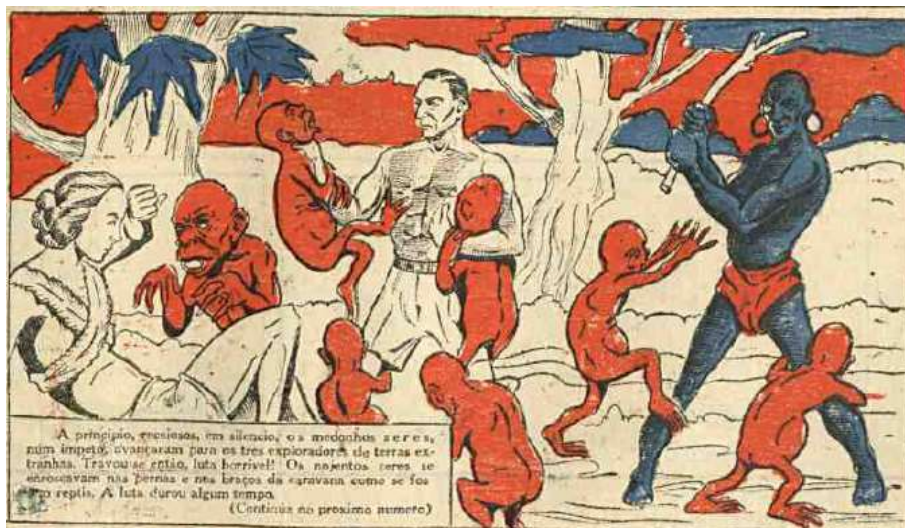


Figura 123: Selvagens demoníacos em *Terras Extranhas*, de O. Storni. *O Tico-Tico*, n. 1.641, 17/03/37. Acervo digital FBN.



Figura 124: Selvagens demoníacos em *Terras Extranhas*, de O. Storni. *O Tico-Tico*, n. 1.642., 24/03/37. Acervo digital FBN.

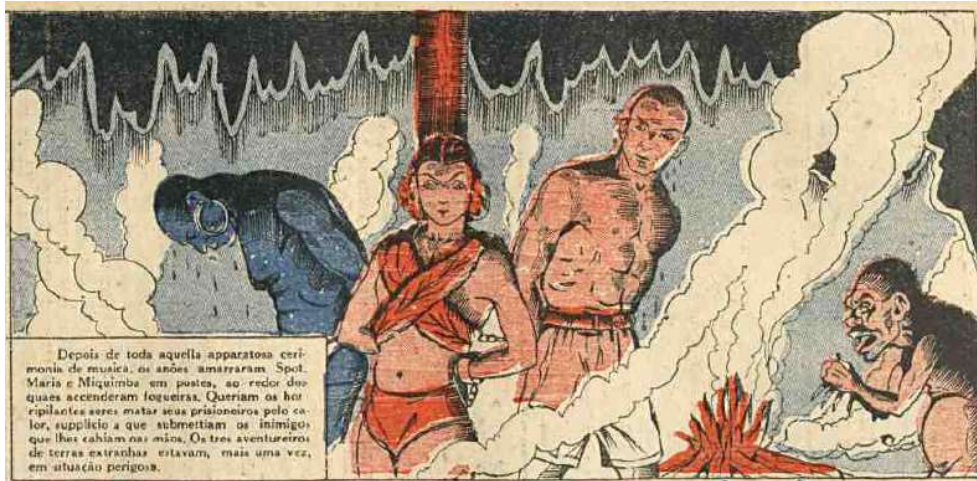


Figura 125: Selvagens demoníacos em *Terras Extranhas*, de O. Storni. *O Tico-Tico*, n. 1.643, 31/03/37. Acervo digital FBN.

Existem, ainda, muitas convenções de representação dos personagens selvagens que foram mobilizadas recorrentemente pelos artistas na composição dos quadrinhos analisados. Uma última convenção que merece ser discutida com um pouco mais de atenção é a representação da submissão dos selvagens a personagens brancos. Trata-se de uma das formas mais diretas de representação das hierarquias raciais e de desenvolvimento dos temas principais da aventura na selva, em que, por diferentes motivos, os personagens selvagens são desenhados colocando-se aos pés de personagens brancos, reverenciando-os.

Em exemplos mencionados anteriormente no capítulo, personagens selvagens negros se posicionaram desta maneira para reverenciar a autoridade sobrenatural de personagens como *O Fantasma* e a jovem “deusa branca” de *Terras Extranhas* (Figuras 47 e 69). Na passagem em questão de *O Fantasma*, o herói surge como uma aparição no meio do campo de batalha, interrompendo a guerra que se estabelecera entre as tribos dos *osi-wey* e dos *longo*. Os selvagens, então, ajoelham-se diante do herói, reconhecendo sua culpa por terem violado sua autoridade e quebrado a “paz da jungla”. Já no trecho de *Terras Extranhas*, Storni desenha um velho preto curvando-se e beijando o chão diante da “deusa branca”, enquanto esta aponta para o chão, como se estivesse ordenando a reverência. Assim como no caso de *O Fantasma* e outros tantos quadrinhos, a convenção é mobilizada como uma forma crua de se destacar a hierarquia racial, colocando o personagem branco em posição de poder e inferiorizando o não branco, não apenas pela submissão, mas, também, a partir da sua caracterização como um selvagem supersticioso, que enxerga a superioridade branca sob a chave do sobrenatural ou do divino.

Em outras histórias, como *O Valle Perdido*, *O Campeão* e *Ted, o Caçador de Feras*, os personagens selvagens colocam-se aos pés dos heróis em agradecimento por terem sido salvos de algum perigo, como um animal selvagem. No caso de *O Valle Perdido*, os personagens principais salvam um grupo de guerreiros selvagens do ataque de tigres dente de sabre, e os “selvagens, agradecidos, submetem-se aos estrangeiros”. E em *O Campeão*, depois de os caçadores franceses salvarem o príncipe selvagem do ataque do leopardo, Storni desenha o nativo prostrado aos pés dos brancos, com a legenda: “o negro mostrou-se muito agradecido aos caçadores, não querendo deixá-los um só instante depois disso” (Figura 108).

A estrutura básica dessas narrativas já estabelece uma hierarquia racial: os selvagens não brancos são incapazes de se protegerem das feras e precisam dos heróis brancos, mais capazes/poderosos, para se salvarem. Como agradecimento, os selvagens “submetem-se” e juram lealdade aos brancos, como se reconhecessem o direito do poder dos brancos sobre si. No exemplo de *Ted, o Caçador de Feras*, a hierarquia é estabelecida de forma ainda mais extrema (Figura 126).



Figura 126: Chefe Dyak se oferece como escravo. *Ted, o Caçador de Feras*. *A Gazetinha*, n. 348, 05/05/38. Acervo digital FBN.

No trecho em questão, o chefe *Bagarki*, que passara os últimos capítulos do quadrinho perseguindo *Ted* e *Catarina* com seus guerreiros, os “ferozes dyaks”, é desenhado ajoelhando-se diante do herói, reconhecendo sua superioridade e oferecendo-se como escravo. *Bagarki* diz: “você matou ‘Guaná’, o crocodilo que devorou muitos dos nossos”, “Tuan! Você grande homem, mais que chefe Bagarki, entrego minhas armas,

sou seu escravo”. A que *Ted* responde: “Está bem, chefe. Vou receber o presente. Chame os companheiros e conte o que sucede”.

No quadrinho, o selvagem não somente jura lealdade como agradecimento, mas reconhece a superioridade de *Ted* e se submete como escravo. O modo como o tema do “branco” *versus* “não branco” é desenvolvido neste trecho assemelha-se com a hierarquia racial presente nas histórias do *Fantasma*, no quadrinho *Uma Nova Série de Aventuras de O Phantasma em Uma Alma de Outro Mundo* (Figura 47) e em *Terras Extranhas*, no exemplo da *deusa branca* (Figura 69). Os selvagens reconhecem a superioridade do protagonista branco e escolhem viver sob seu domínio, legitimando-o.

Diante desses exemplos, entendemos ser possível inferir alguns pontos em comum sobre as formas como os artistas empregavam personagens selvagens nas histórias em quadrinhos de aventura na selva em questão, e sobre a forma como os quadrinhos serviam de intermediários nas relações estabelecidas pelos artistas entre si e no interior dos imaginários colonialistas e racistas que integravam.

A observação das formas como os selvagens eram recorrentemente desenhados indicam-nos que os artistas adotaram os mesmos referenciais na composição dos personagens, baseando-os em estereótipos, modelos rígidos e simplificados de representação, definidos pelo exagero de quantidades mínimas de traços amplamente difundidos no interior dos imaginários compartilhados. No caso, são personagens desenhados a partir da fusão do estereótipo do selvagem com diferentes estereótipos raciais não brancos.

Os artistas recorreram, ainda, a convenções de representação altamente difundidas, em circulação nos imaginários ocidentais desde os primeiros séculos das expansões colonialistas europeias, como as representações da captura de prisioneiros, de cerimônias canibais e das danças típicas. Também recorreram a outros elementos recorrentes nos imaginários sobre terras distantes e exóticas, como a associação dos selvagens a monstros animais e antropófagos, como os cinéfalos, ou, então, com imagens referentes ao purgatório e ao inferno.

Além disso, os artistas não somente referenciam os mesmos protótipos compartilhados nos imaginários, mas também colaboram para sua atualização, expansão e ressignificação, a partir de seu desenvolvimento integrado a recursos típicos dos quadrinhos. Os estereótipos, assim como os diversos recursos associados, como a animalização/monstrificação ou, então, convenções de representação, como as danças e os rituais, são mobilizados a serviço das narrativas de aventura na selva, cumprindo com

funções como a caracterização dos selvagens como aliados e antagonistas dos heróis, e atuando no desenvolvimento dos principais temas do gênero.

Por fim, enquanto estereótipos raciais, os personagens selvagens integraram os imaginários compartilhados de modo a reforçar a fixação dos limites do que seria o padrão e a normalidade racial na dimensão visual da sociedade. Ainda, fizeram parte da concepção visual das raças, fixando a diferença imaginada entre o branco, estabelecido como norma, como padrão ideal do ser humano, considerado superior devido a seu grau civilizacional, e o não branco, o oposto da norma, considerado inferior por ser selvagem.

Conclusão

Neste capítulo, buscamos analisar como as histórias em quadrinhos de aventura na selva foram mobilizadas pelos artistas em processos socialmente compartilhados de concepção visual das “raças humanas” no Brasil nas décadas de 1930 e 1940. A reflexão deu-se, em grande medida, a partir da análise das relações estabelecidas em torno das imagens que compõem a série iconográfica “Histórias em quadrinhos de aventura na selva”. A partir da observação de recorrências na série, foi possível induzir relações estabelecidas entre os artistas, os quadrinhos e os imaginários racistas e colonialistas que estes integravam. No caso, com os quadrinhos atuando como intermediários das relações, como objetos a partir dos quais os artistas estabeleciam relações entre si e com os outros agentes sociais presentes na formação dos imaginários.

A análise em série das histórias em quadrinhos de aventura na selva mostrou-nos como os artistas adotaram estratégias semelhantes para composição de suas obras e desenvolveram conjuntamente o gênero da aventura na selva nos quadrinhos. Este foi elaborado, em grande medida, a partir da constante formulação e reformulação de estruturas narrativas, convenções artísticas e referências visuais diversas presentes nos imaginários socialmente compartilhados pelos artistas em questão.

Nesse processo, os quadrinhos de aventura na selva apresentaram-se como versões atualizadas de formas narrativas antigas, das histórias de heróis que se aventuravam em terras distantes, enfrentando homens e criaturas selvagens para o cumprimento de suas missões, antes de retornarem triunfantes às suas terras natais. Nos quadrinhos em questão, os padrões narrativos, os cenários e personagens dialogaram intensamente com os imaginários racistas e colonialistas difundidos no Brasil e no mundo ocidental nos anos 1930 e 1940, apresentando padrões narrativos e convenções cujo sentido só poderia se

efetivar no interior destes imaginários. Fortemente baseadas no desenvolvimento de temas como o “homem” *versus* “natureza”, o “bem” *versus* “mal”, a “civilização” *versus* “barbárie/selvageria” e o “branco” *versus* o “não branco”, as histórias frequentemente apresentaram heróis cuja caracterização fundamentou-se no destaque à racialidade branca dos personagens, seja na forma dos “reis das selvas”, dos “deuses brancos” ou, então, dos exploradores, bandeirantes etc. Os heróis, homens brancos, considerados superiores por sua racialidade e civilização, opunham-se ao grande conjunto de elementos caracterizados como as selvas, em que se enquadram a natureza e as terras coloniais a serem conquistadas, e os selvagens não brancos, inferiorizados, animalizados e demonizados, a serem sobrepujados, colonizados, governados e, em alguns casos, até mesmo escravizados.

Com os quadrinhos, os artistas reiteraram as hierarquias raciais pressupostas nos imaginários, atualizando-as a partir dos recursos típicos dos quadrinhos de aventura, novos no contexto nacional. Assim, modelos de representação já consolidados, como as imagens dos bandeirantes e dos indígenas, ganharam novos contornos, como heróis e antagonistas do gênero aventura na selva, a serem consumidos como produtos de entretenimento para jovens em um mercado editorial ascendente.

No próximo capítulo, “Apontamentos sobre circuitos de visualização racial”, avançamos com a discussão sobre o imaginário racial no Brasil nos anos 1930 e 1940 a partir da reflexão sobre as relações entre os quadrinhos de aventura na selva e outras séries de imagens presentes no contexto dos artistas e leitores de *O Tico-Tico* e *A Gazetinha*, como as ilustrações de cunho educativo, os quadrinhos cômicos, jogos e atividades publicadas nos periódicos, para além de produções visuais dos próprios leitores. Se é verdade que o sentido das imagens deve ser compreendido na forma como são articuladas pelos agentes sociais no interior dos imaginários compartilhados, entendemos que a reflexão sobre a relação entre os quadrinhos de aventura na selva e as muitas formas como as “raças humanas” foram concebidas visualmente no contexto dos artistas e leitores é necessária para uma melhor compreensão do papel dos quadrinhos em foco nos processos de visualização racial no país.

CAPÍTULO 4

Apontamentos sobre circuitos de visualização racial

Como vimos, as histórias em quadrinhos de aventura na selva dialogavam com os imaginários racistas e colonialistas disseminados no Brasil e no mundo, atualizando e reforçando esses imaginários a partir do emprego recorrente de estruturas narrativas e representações visuais que opunham supostas superioridades brancas e ocidentais à inferioridade dos não brancos e não ocidentais.

Nos capítulos 2 e 3, o estudo dessas relações desenvolveu-se, principalmente, pela análise da série “Histórias em quadrinhos de aventura na selva”. Neste capítulo, enfocamos a análise de três microséries iconográficas, também organizadas a partir da seleção de imagens publicadas em *O Tico-Tico* e *A Gazetinha*: “Raças humanas em páginas e quadros educativos”, “Raças humanas em quadrinhos cômicos” e “Raças humanas em desenhos e outras produções visuais dos leitores”.

Objetivamos, com isso, uma melhor compreensão do papel das histórias em quadrinhos de aventura na selva nos processos sociais de visualização racial, a partir da investigação de como ideias e imagens referentes às raças humanas eram articuladas nos imaginários compartilhados entre os artistas e leitores dos periódicos estudados. Partimos da ideia de que as imagens não possuem significados intrínsecos e imanentes, e que o sentido deve ser compreendido no modo como são mobilizadas em contextos sociais específicos, ou seja, a partir das relações que se estabelecem entre as imagens e as pessoas que compõem esses contextos.

Consideramos que as microséries nos permitem observar alguns aspectos importantes dos imaginários raciais compartilhados entre artistas e leitores. Em primeiro lugar, possibilitam a observação de alguns dos modelos de representação das raças que eram presentes no cotidiano dos artistas e dos leitores. Modelos estes que integravam, portanto, seus repertórios visuais, e com os quais artistas e leitores dialogavam. Os repertórios visuais têm papel fundamental nos processos de visualização racial. Isso porque, ao produzir a imagem de um ser humano, o artista mobiliza as possibilidades plásticas de figuração que integram seu repertório visual, podendo rechaçar ou reiterar os modelos racistas de representação presentes em seu meio, como, por exemplo, o explorador branco divinizado ou o selvagem não branco animalizado. Com relação ao leitor, a interpretação de um personagem depende igualmente de seu repertório. O leitor dialoga com as formas de representação que conhece para interpretar o personagem que

tem diante de si, a partir do reconhecimento de convenções empregadas e das ideias associadas a essas convenções. Ao ler um quadrinho cuja narrativa se passa no continente africano, por exemplo, um leitor pode evocar as imagens e ideias sobre África e africanos a que teve acesso e que formam seu repertório. Ao mesmo tempo, o repertório formado pelas histórias em quadrinhos também atua sobre a interpretação das inúmeras representações das raças humanas presentes no universo do leitor. O mesmo leitor, habituado com o estereótipo do africano negro e selvagem dos quadrinhos, pode evocar esta imagem ao deparar com tipos raciais negros em páginas de conteúdo educativo.

No caso dos leitores, entendemos que este tipo de abordagem metodológica apresenta uma qualidade adicional: a reflexão sobre aspectos da recepção dos quadrinhos de aventura na selva e as diferentes imagens em que se figuram as raças humanas. Ao situarmos produções visuais dos leitores no contexto mais amplo dos imaginários raciais, podemos observar alguns dos elementos destes imaginários que são apreendidos e mobilizados pelos leitores, assim como diferentes formas como essas apreensões e mobilizações se efetivaram.

Classificação e tipificação da humanidade

Antes de discutirmos os exemplos de conteúdos educativos referentes às raças humanas publicados em *O Tico-Tico* e *A Gazetinha*, entendemos ser necessária uma breve apresentação de alguns modelos de classificação e representação das raças concebidos no contexto da produção intelectual ocidental nos períodos moderno e contemporâneo, uma vez que estes modelos exerceram grande influência nos imaginários raciais aos quais se integravam os periódicos, como argumentaremos adiante.

Os seres humanos foram representados, classificados e hierarquizados de diferentes formas ao longo da história. Durante o longo período das expansões ultramarinas e dos processos de colonização das diferentes partes do mundo pelos europeus, alguns modelos foram empregados com grande recorrência, como a “divisão da humanidade em três ou quatro subespécies”²⁴⁷ associadas à representação geográfica dos continentes: os europeus, os africanos, os asiáticos e os americanos. Em *Racismos: das cruzadas ao século XX* (2018), o historiador português Francisco Bethencourt (2018),

²⁴⁷ BETHENCOURT, Francisco. **Racismos: das cruzadas ao século XX**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 101.

apresenta diferentes exemplos de como, entre os séculos XVI e XIX, uma grande quantidade de obras de arte foi produzida tomando-se como referência esse modelo, a partir da personificação hierarquizada dos continentes, representados como figuras femininas. Conforme o autor, no *Theatrum Orbis Terrarum*, atlas de Abraão Ortelius publicado pela primeira vez em 1570, por exemplo, o frontispício ilustrado representava as figuras alegóricas dos continentes “claramente dispostas segundo uma hierarquia”²⁴⁸ (Figura 127). No frontispício, a Europa é representada sentada ao topo, usando uma coroa imperial, segurando um cetro na mão direita e um globo com uma cruz na esquerda. Para Bethencourt (2018), a “posição de domínio é ainda definida pela posição de dois globos (celestial e terreno) em cada lado do frontão, com os símbolos da prodigalidade e do trabalho (o prato e a cabeça de boi) no entablamento imediatamente abaixo”²⁴⁹.



Figura 127: Abraão Ortélio, *Theatrum Orbis Terrarum*. Antuérpia: Apud AEGid. Coppernium Diesth, 1570. Frontispício representando os quatro continentes. Berlin, Staatsbibliothek.

²⁴⁸ BETHENCOURT, 2018, p. 102.

²⁴⁹ Ibidem, p. 102

Abaixo da Europa, encontram-se as alegorias da Ásia, da África e da América, representadas como hierarquicamente inferiores. Para além da atribuição de poder na representação da Europa sentada, como em um trono, de coroa e cetro, entendida por Bethencourt como “símbolo de autoridade real e imperial que implica o exercício legítimo da justiça”, a hierarquia é construída conforme outros parâmetros, como a associação dos continentes com os elementos e a caracterização das vestimentas. Com relação aos elementos, enquanto a Europa é associada à terra – a videira – “que significa raízes firmes e um ambiente equilibrado e frutuoso, a Ásia está cercada pelo elemento ar, destacado pelo incenso, o que significa leviandade ou, melhor ainda, falta de seriedade”, e a África e a América associadas ao elemento fogo, “para representar a natureza extrema do clima e a correspondente selvageria dos habitantes”²⁵⁰.

Com relação à vestimenta, Bethencourt (2018) afirma que enquanto a Europa “é apresentada como exemplo do trabalho e decência, com vestes e calçados sóbrios”, a Ásia é representada como “sensual e indolente, descalça e de roupas transparentes”, e a África e a América estão representadas praticamente nuas. É possível perceber semelhança entre a representação da América em *Theatrum Orbis Terrarum* e o desenho de Jan Van der Straet (Figura 66), discutida por Anne McClintock (2010). Como no caso do desenho de Jan Van der Straet, a representação da América no atlas de Ortelius pode remeter simultaneamente às noções de sensualidade e perigo, no convite à colonização, a partir de sua representação deitada, com referência à rede e ao canibalismo. No caso da América, Bethencourt nota ainda o contraste em relação à Europa, sendo posicionada imediatamente abaixo, deitada ao invés de sentada e segurando “uma borduna estilizada em vez de um cetro para representar a total ausência de justiça ou de autoridade moral”, passando, assim, a ideia de que “depende unicamente da lei da brutalidade, algo enfatizado pela cabeça da vítima, um idoso sábio barbado”²⁵¹.

Ainda de acordo com Bethencourt (2018), a personificação dos continentes como figuras femininas hierarquizadas foi complementada desde o século XVI com o início da expansão oceânica europeia, por uma “estrutura hierárquica alternativa [...] baseada numa classificação mais complexa dos povos do mundo”²⁵². Entre diferentes autores citados, Bethencourt (2018) destaca o jesuíta José de Acosta (1540-1600), considerado pioneiro na sistematização de uma etnologia comparativa. Em seus estudos, a classificação dos

²⁵⁰ BETHENCOURT, 2018, p. 105.

²⁵¹ Ibidem, p. 104.

²⁵² Ibidem, p. 119.

povos do mundo baseou-se na “justaposição de critérios de hierarquia políticos, econômicos e tecnológicos com modelos estruturados segundo a religião e a linguagem”, sugerindo de modo claro “uma série de estágios do desenvolvimento cultural com o qual todos os povos poderiam se identificar”²⁵³. Em *De procuranda Indorum salute*, publicado em 1588, por exemplo, Acosta distingue diferentes tipos de povos bárbaros. Enquanto povos como os chineses e os japoneses foram classificados quase no mesmo patamar dos europeus, com a exceção da religião, motivo pelo qual deveriam ser convertidos pela persuasão, outros povos eram classificados como selvagens, “considerados semelhantes aos animais, que tinham sentimentos humanos, mas não dispunham de leis, monarcas, convenções, magistrados ou regimes permanentes de governo, e que se deslocavam constantemente como animais”. Conforme Bethencourt (2018), para Acosta, esses povos viviam “quase sem roupa, eram cruéis com quem passava pelas suas regiões e alimentavam-se de carne humana”. Inseridos nesta categoria, inúmeros povos do Novo Mundo e habitantes das ilhas das Índias Ocidentais eram considerados como crianças, que precisariam ser colonizados, educados e evangelizados para aprender a ser humanos.

Segundo Bethencourt (2018) e diversos outros autores, como por exemplo Silvio Almeida (2019), Andreas Hofbauer (2006) e Kabengele Munanga (2019), o conceito de raça e sua associação com a ideia de cor começou a ser empregado de forma sistemática para a classificação e hierarquização da humanidade em diferentes grupos somente a partir do século XVIII²⁵⁴. Para Bethencourt (2018), iniciou-se um novo movimento de classificação científica da humanidade, que estruturava em novos termos, modelos e estereótipos sobre os povos e os continentes elaborados desde a Antiguidade Clássica²⁵⁵, como as mencionadas alegorias e os escritos de Acosta.

O livro *Systema Naturae*, de Lineu, publicado pela primeira vez em 1735, teve papel importante nesse processo, tornando-se referência em trabalhos de sistematização da humanidade e da natureza, de modo geral. Na obra, os humanos foram classificados de forma integrada à natureza, implicitamente apresentados como os animais superiores de uma hierarquia natural, liderando a classificação dos quadrúpedes, seguidos imediatamente dos *simia* (macacos)²⁵⁶. Na primeira edição, Lineu classificou o homem em quatro categorias: “europeu, definido como branco; americano, definido como

²⁵³ BETHENCOURT, 2018, p. 122-123.

²⁵⁴ ALMEIDA, S., 2019, p. 25-26; BETHENCOURT, op. cit., p. 344-346; HOFBAUER, 2006, p. 104; MUNANGA, 2019, p. 24-25.

²⁵⁵ BETHENCOURT, op. cit., p. 346.

²⁵⁶ Ibidem, p. 344.

vermelho; asiático, definido como escuro; e africano, definido como negro”²⁵⁷. Em novas versões, publicadas em edições posteriores, foram acrescentadas duas novas categorias de seres humanos: o homem selvagem, “classificado como quadrúpede, mudo e hirsuto” e o homem monstruoso, categoria usada por Lineu para distinguir entre “montanhese pequenos, ativos e tímidos, patagônios grandes e indolentes, hotentotes menos férteis, americanos imberbes, chineses de cabeça cônica e canadenses de cabeça chata”²⁵⁸. Enquanto a classificação da primeira versão de *Systema Naturae* estabelecia a hierarquia pela cor de pele, com o branco e o negro em posições limítrofes, e com os tipos americano e asiático em posições intermediárias, nas versões posteriores, a hierarquia foi redefinida com a introdução dos tipos selvagem e monstruoso, o primeiro sendo um intermediário entre o homem e o macaco, e o segundo, “uma expressão de degeneração”²⁵⁹. Ainda segundo Bethencourt (2018), a classificação da humanidade foi complementada, a partir da segunda versão da obra, com descrições físicas, psicológicas e políticas que reelaboravam em novos termos os velhos estereótipos hierarquizantes. Com relação à política, os americanos seriam regidos pelo costume, os asiáticos pela opinião, os africanos pelo capricho e os europeus pela lei²⁶⁰.

A classificação e hierarquização de tipos raciais humanos prosseguiu ao longo dos séculos XVIII e XIX, com debate complexo e amplamente difundido, envolvendo inúmeros intelectuais do período. Em seu livro, Bethencourt (2018) destaca nomes como Buffon, De Pauw, Voltaire, Kant, Camper, Blumenbach, Curvier, Virey, Prichard, Humbolt, Knox, Gobineau, Morton, Nott, Gliddon, Agassiz, assim como Lamarck, Saint-Hilaire, Darwin e Spencer, entre muitos outros²⁶¹. George-Louis Leclerc de Buffon (1707-88), por exemplo, autor de profunda influência, cuja obra de história natural fora publicada pela primeira vez em 1749, criticava “a obsessão de Lineu pelas classificações” e “identificou vários tipos a que chamou indiferentemente de raças, nações ou variedades, que não estavam em conformidade com o modelo geográfico dos continentes”²⁶². Para Bethencourt (2018), Buffon apresentava critérios de classificação mais flexíveis que Lineu, com comparações que enfatizavam a continuidade dos humanos entre os continentes, valorizando o impacto das migrações (afastando-se da visão essencialista das

²⁵⁷ BETHENCOURT, 2018, p. 344.

²⁵⁸ Ibidem, p. 345.

²⁵⁹ Ibidem, p. 345.

²⁶⁰ Ibidem, p.345-346.

²⁶¹ Bethencourt apresenta um resumo das principais ideias e debates (2018, p. 344-421).

²⁶² Ibidem, p. 346.

sociedades autóctones, como isoladas e imutáveis) e rejeitando o preconceito difundido no período sobre as raças mistas. Apesar das diferenças, o autor também estabelecia hierarquias raciais e empregava estereótipos antigos em suas classificações, defendendo que o branco era a “cor primordial da natureza” e que os europeus seriam os seres humanos que mais se aproximariam da perfeição e equilíbrio, em grande medida devido à localização geográfica da Europa, ao passo que raças não brancas eram comumente descritas em termos estereotipados: os negros seriam “malcheirosos” e “dissimulados, mas alegres”; os chineses “cerimoniosos, indolentes e dependentes”, e assim por diante²⁶³.

Assim como Buffon, o médico, anatomista e antropólogo Johann Friedrich Blumenbach (1752-1840) foi um dos estudiosos de maior influência nas discussões sobre as raças humanas realizadas nos séculos XVIII e XIX. As classificações de Blumenbach também enfatizavam a unidade da espécie humana, “sublinhando as semelhanças entre os vários tipos de diferentes partes do mundo”²⁶⁴, e estabeleciam o branco como superior em uma complexa escala hierárquica. Sua obra *De generis humani varietate natura* foi publicada pela primeira vez em 1776 e reeditada, com mudanças, diferentes vezes. Na terceira edição, de 1795, Blumenbach cunhou a famosa noção do tipo caucasiano, considerado “o tipo original”, “primevo”, sendo que os demais tipos, principalmente o mongol, o etíope, o americano e o malaio, eram considerados raças degeneradas, cuja inferioridade seria resultado “da adaptação a outros climas e topografias”²⁶⁵.

Ainda no século XVIII, começaram a ser desenvolvidas pesquisas sobre a variedade das raças humanas que tinham como base a medição das diferenças raciais, interligando-se com os sistemas de classificação propostos por nomes como Buffon e Blumenbach. Petrus Camper (1722-89) foi um nome de grande importância nesse processo, com a invenção de uma “‘máquina’ – uma folha de desenho quadrangular composta de uma rede de linhas horizontais e verticais – em que projetava os crânios dos vários tipos humanos, tornando fácil visualizar as diferentes configurações”²⁶⁶. Conforme descreve Bethencourt, Camper inventara, com isso, o conceito de ângulo facial, que seria empregado não somente para a medição das diferenças raciais, mas também para a comparação entre humanos e outras espécies, como os macacos (Figura 128).

²⁶³ BETHENCOURT, 2019, p. 348-349.

²⁶⁴ Ibidem, p. 356.

²⁶⁵ Ibidem, p. 358.

²⁶⁶ Ibidem, p. 354.

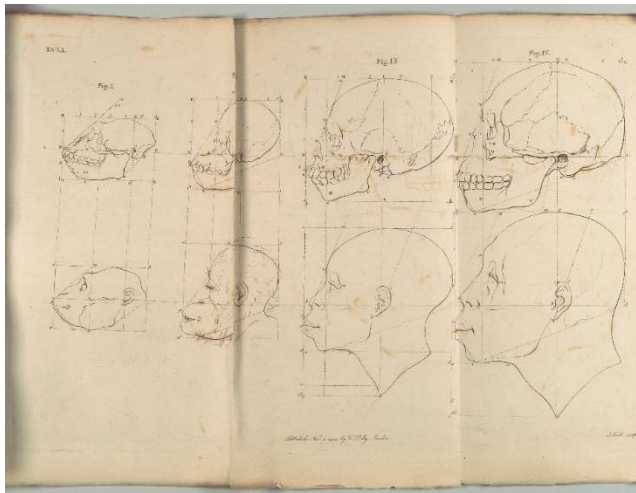


Figura 128: Petrus Camper, *The Works of the Late Professor Camper on the Connection between the Science of Anatomy and the Arts of Drawing, Printing, Statuary*. Trad. para o inglês de T. Cogan. Londres: C. Dilly, 1794, ilustração 1, I 32.

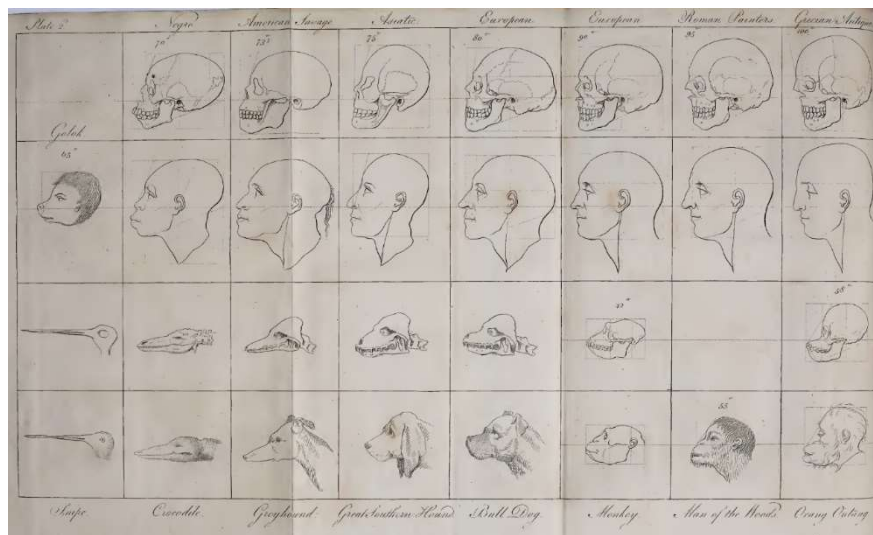


Figura 129: Charles White, *An Account of the Regular Gradations in Man and in Different Animals and Vegetables*. Londres: D. Dilly, 1799, ilustração 2.

O próprio Camper realizara exercícios nesse sentido e seu trabalho tornou-se referência nas tentativas de provar hierarquias raciais, estabelecendo os brancos europeus como mais belos e biologicamente distantes dos animais e os negros africanos, por exemplo, como mais feios e próximos da animalidade. Bethencourt cita como exemplo Charles White (1728-1813), médico poligenista inglês, cujo trabalho ajudou a difundir o modelo de Camper entre naturalistas britânicos e americanos. Duas das primeiras ilustrações de seu livro, *An Account of the Regular Gradation in Man and in Different Animals and Vegetables* (1799), mostram como o modelo era empregado, comparando-se perfis de tipos humanos e de animais para o estabelecimento das hierarquias (Figuras 129 e 130).

Georges Curvier (1769-1832) foi outro nome de grande importância nos estudos sobre as raças humanas nos séculos XVIII e XIX, desempenhando “um papel crucial na racialização da humanidade e na consolidação de preconceitos antigos”²⁶⁷, com o desenvolvimento de uma classificação da humanidade em três raças principais – a branca (caucasiana), a amarela (mongol) e a negra (etíope) – que seriam hierarquizadas em conformidade com estereótipos antigos, como a ideia do estado permanente de barbaridade dos povos africanos e da estagnação das civilizações asiáticas²⁶⁸.

No século XIX, as teorias raciais desenvolveram-se em diferentes direções. De acordo com Bethencourt (2018), nas décadas de 1840 e 1850 aconteceria uma virada no rumo das pesquisas, com o desenvolvimento do que o autor chama de racialismo científico, em que as pesquisas “sobre a variedade dos seres humanos se tornou muito mais assertiva, ideologicamente agressiva e politicamente engajada”, com autores como Robert Knox, Arthur Gobineau, Samuel George Morton, George Robins Gliddon, Josiah Clark Nott e Louis Agassiz realizando esforços científicos “para justificar e reificar as divisões, bem como as hierarquias de raças, que supostamente seriam inatas, imutáveis e perpétuas”²⁶⁹.

Robert Knox (1791-1862), por exemplo, em seu livro *Races of Men*, publicado pela primeira vez em 1850, defendia que as raças eram o “centro da história humana: não eram o resultado de acidentes; não eram alternáveis; representavam as leis da descendência hereditária, além dos efeitos do solo e do clima”²⁷⁰, conforme descreve Bethencourt. Segundo o historiador, Knox apresentava uma visão essencialista, defendendo que os atributos físicos e mentais das raças seriam imutáveis, o que o levou “a desprezar a ideia de progresso na civilização humana e a recusar o conceito de aperfeiçoamento proporcionado pela educação ou pelo governo”²⁷¹.

Por sua vez, Gobineau (1816-82), autor que viria a exercer profunda influência nos anos 1930 e 1940 devido à importância de sua obra no desenvolvimento da ideologia nazista, também defendia a imutabilidade das raças, trabalhava com a ideia da existência de três raças básicas (a branca, a amarela e a negra) e que a desigualdade se encontrava enraizada tanto na natureza como na história humana. Os arianos, raça branca oriunda da Ásia Central, teriam marcado todas as grandes civilizações, como os hindus, os egípcios,

²⁶⁷ BETHENCOURT, 2019, p. 359-360.

²⁶⁸ Ibidem, p. 359-360.

²⁶⁹ Ibidem, p. 368.

²⁷⁰ Ibidem, p. 374.

²⁷¹ Ibidem, p. 374.

os chineses e os romanos, os incas e os astecas. Já as raças selvagens, como os negros bestializados, “sempre haviam sido selvagens, continuando a ser até desaparecerem”²⁷². De acordo com Bethencourt (2018), a ideia de degeneração tinha papel central no pensamento de Gobineau, para quem a história mundial “envolvia a miscigenação constante de povos, com os elementos mais capazes providenciando o impulso inicial, até serem assoberbados pelos elementos mais baixos da mistura, o que levava ao declínio inevitável”²⁷³. A mistura racial explicaria a degeneração de algumas das grandes civilizações da Antiguidade ao período contemporâneo, e era considerada um risco para as civilizações brancas de seu tempo, que poderiam declinar até a desordem²⁷⁴.

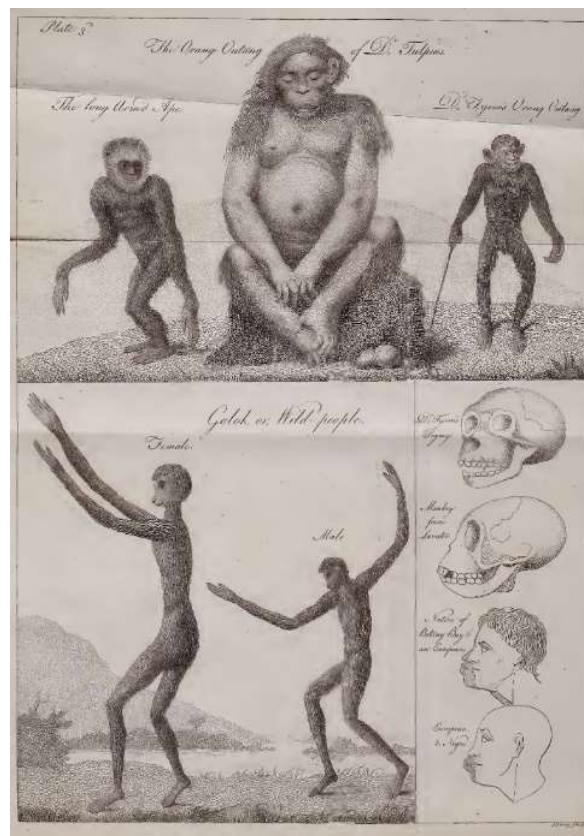


Figura 130: Charles White, *An Account of the Regular Gradations in Man and in Different Animals and Vegetables*. Londres: D. Dilly, 1799, ilustração 3.

Também no século XIX, desenvolveram-se as teorias da evolução social, contrárias à ideia das raças humanas como imutáveis com características inatas, mas que reforçavam “ideias de hierarquia e de ritmos diferentes de progresso humano, ou de

²⁷² BETHENCOURT, 2019, p. 383.

²⁷³ Ibidem, p. 383.

²⁷⁴ Ibidem, p. 382-383.

acesso a formas mais elevadas de civilização”²⁷⁵. A pesquisa de Charles Darwin (1809-82) exerceu grande influência nesse processo, na medida em que aspectos de seu trabalho foram amplamente incorporados nas explicações sobre a variedade das raças e suas hierarquizações. Em Darwin, os seres humanos eram estudados como parte da natureza e o autor distanciava-se das teorias que defendiam características inatas e imutáveis dos humanos (e da natureza de modo geral), promovendo o conceito de evolução através da seleção natural. Conforme Bethencourt (2018), as ideias de Darwin contribuíram para o desenvolvimento de uma nova estrutura científica, “em que a evolução significava a luta pela sobrevivência” e “o aperfeiçoamento constante dos mais aptos”. Com relação às teorias raciais, ideias tradicionais como a noção de “escravo natural” e de “características físicas e mentais imutáveis” perderam espaço para conceitos de “hierarquia em evolução, da inferioridade dos não aptos e do fosso civilizacional entre grupos sofisticados e rudimentares”²⁷⁶. De modo que, apesar das mudanças, muito das antigas hierarquias e preconceitos permaneceu.

Com relação ao Brasil nos séculos XIX e XX, a classificação e a hierarquização das raças humanas foram amplamente empregadas no desenvolvimento da historiografia do país, assim como nas explicações e projetos acerca da sociedade brasileira. No famoso ensaio *Como se deve escrever a Historia do Brazil* (1845)²⁷⁷, de Carl Friedrich Philipp von Martius, por exemplo, o autor defende a importância de a escrita da história do país ter em mente o desenvolvimento do homem no país a partir das três raças: “a côr de cobre ou americana, a branca ou Caucásiana, e enfim a preta ou ethiópica”²⁷⁸. Na interpretação de Martius, cada uma das raças que compõem a população brasileira teria características físicas e morais inatas, que ditariam sua influência como motor do desenvolvimento do país. Os brancos, raça considerada predominante, seriam o motor principal, ao qual indígenas e negros, referidos no texto como “raças inferiores”, reagiriam. A perspectiva de branqueamento da população, que se tornaria um dos pilares do pensamento racial brasileiro em fins do XIX e começo do XX, coloca-se já em Martius, para quem o “sangue

²⁷⁵ BETHENCOURT, 2019, p. 416.

²⁷⁶ Ibidem, p. 408.

²⁷⁷ MARTIUS, Carl Friedrich Philipp von. Como se deve escrever a Historia do Brazil. **Revista Trimensal de Historia e Geographia ou Jornal do Instituto Historico e Geographico Brasileiro**, Rio de Janeiro, vol. 06, n. 24, p. 381-403, 1845. Disponível em: <http://brasilindependente.weebly.com/aula-04.html>. Acesso em 13 fev. 2022.

²⁷⁸ Ibidem, p. 382.

Portuguez, em um poderoso rio, deverá absorver os pequenos afluentes das raças Índia e Ethiopica”²⁷⁹.

De acordo com Clóvis Moura (1990), do período colonial à república a produção historiográfica brasileira apresentou uma ideologia racista que servira, inicialmente, como ferramenta legitimadora da ordem escravocrata e, depois, “como instrumento racionalizador da estrutura que se formou após a abolição”, com a marginalização do negro e com o preconceito de cor justificando o imobilismo social dos negros e não brancos de modo geral²⁸⁰. Na perspectiva do autor, seriam as relações sociais internas ao país que justificariam o caráter racista da produção intelectual no Brasil, sendo o diálogo com o pensamento internacional marcado pelo interesse dos autores brasileiros em defender o sistema social ao qual estavam integrados.

De modo semelhante, autores como Lilia Schwarcz (2012) e Kabengele Munanga (2019) defendem que, entre fins do século XIX e o começo do XX, as discussões sobre a classificação e hierarquização das raças humanas empreendidas no âmbito internacional foram mobilizadas por autores brasileiros como consequência à nova situação política e social em que o país se encontrava. Para Schwarcz (2012), por exemplo, a questão racial entrou para a agenda da intelectualidade brasileira como forma de atualização da legitimação das desigualdades sociais. No regime escravista, “como ‘propriedade’, o escravo era por definição o ‘não cidadão’”²⁸¹, e conforme a autora, “em vista da promessa de uma igualdade jurídica, a resposta foi a ‘comprovação científica’ da desigualdade biológica entre os homens”²⁸². Conforme Kabengele Munanga (2019), no período, a elite brasileira “foi buscar seus quadros de pensamento na ciência europeia ocidental”, “para poder não apenas teorizar e explicar a situação racial do seu País, mas também, e sobretudo, propor caminhos para a construção de sua nacionalidade, tida como problemática por causa da diversidade racial”²⁸³. Segundo o autor, o fim do sistema escravista em 1888 e o estabelecimento do ex-escravizado negro como nova categoria de cidadão tornaram a raça o eixo principal do debate levado a cabo pelos pensadores brasileiros entre fins do século XIX e início do XX, uma vez que a “pluralidade racial

²⁷⁹ MARTIUS, 1845, p. 383.

²⁸⁰ MOURA, Clóvis. **As Injustiças de Clio: o negro na historiografia brasileira**. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1990, p. 36.

²⁸¹ SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na sociabilidade brasileira**. São Paulo: Claro Enigma, 2012, p. 38.

²⁸² Ibidem, p. 38.

²⁸³ MUNANGA, 2019, p. 49.

nascida do processo colonial representava, na cabeça dessa elite, uma ameaça e um grande obstáculo no caminho da construção de uma nação que se pensava branca”²⁸⁴.

O debate foi extenso e envolveu intelectuais de diferentes áreas. Munanga (2019) cita alguns dos nomes de maior destaque: Sílvio Romero, Euclides da Cunha, Alberto Torres, Manoel Bonfim, Nina Rodrigues, João Batista Lacerda, Edgard Roquette-Pinto, Oliveira Viana e Gilberto Freyre²⁸⁵. Foram desenvolvidas teorias raciais brasileiras em que as raças humanas eram consideradas realidades biológicas; que estabeleciam hierarquias raciais, com a superioridade branca, associada ao progresso e à civilização, em contraposição à inferioridade das raças não brancas, menos civilizadas em diferentes graus; e que discutiam as consequências da mestiçagem, com particular interesse na perspectiva de branqueamento da população. Um exemplo notório é a projeção do branqueamento da população brasileira feita por João Batista Lacerda, então diretor do Museu Nacional, defendida no primeiro Congresso Universal das Raças, realizado em Londres em 1911. Conforme Andreas Hofbauer (2006), Lacerda defendia que dois fatores, a imigração de europeus e a seleção sexual, entendida como preferência por casamentos com brancos, levariam inevitavelmente ao branqueamento da população brasileira²⁸⁶. Nas palavras de Lacerda, “é lógico supor que num período de um novo século, os mestiços desaparecerão do Brasil, fato que coincidirá com a extinção paralela da raça negra entre nós”²⁸⁷.

Nesse contexto de debate das teorias raciais, temas como a composição das raças humanas, suas características culturais e distribuição geográfica eram tratados recorrentemente e estavam presentes nas propostas editoriais de *O Tico-Tico* e *A Gazetinha*, em suas páginas dedicadas aos conteúdos educativos..

As imagens de raças em páginas educativas são um tipo de fonte especialmente importante para o estudo do repertório dos leitores e quadrinistas. Como conteúdo educativo, as ideias de raça e de hierarquia racial e suas configurações visuais são apresentadas ao leitor como informações verdadeiras e confiáveis. Trata-se de um tipo de imagem que tem forte potencial para agir sobre a forma como o leitor enxerga e entende o mundo.

²⁸⁴ MUNANGA, 2019, p. 50.

²⁸⁵ Ibidem, p. 50. Assim como ocorreu internacionalmente, o debate brasileiro sobre teorias raciais foi extenso e complexo, com ideias diferentes sendo defendidas pelos muitos autores que dele participaram. Nosso interesse aqui é apenas pontuar alguns aspectos importantes à compreensão dos processos de visualização racial referentes às fontes de *O Tico-Tico* e *A Gazetinha*.

²⁸⁶ HOFBAUER, 2006, p. 210.

²⁸⁷ Ibidem, p. 210.

O caráter didático das imagens e dos textos era parte do projeto dos periódicos de agradar a pais e professores. É possível imaginar a cena de familiares e professores mediando a leitura destes conteúdos educativos aos leitores mais jovens. O próprio *O Tico-Tico* sugere isso, como vimos no capítulo 1, com imagem idealizada da família branca lendo juntos a revista, publicada na capa do número 1.451, de julho de 1933 (Figura 2). Este tipo de mediação, com a legitimação do conteúdo por pais e professores, teve potencial para reforçar a veracidade das informações apresentadas sobre a existência de raças humanas, sua hierarquização, e a definição dos aspectos visuais que as caracterizam.

Raças humanas em páginas e quadros educativos (microsérie)

O Tico-Tico publicou materiais educativos sobre as raças humanas desde seus primeiros anos. Embora não se trate do período focado neste estudo, entendemos ser interessante apresentar breves exemplos de conteúdos educativos publicados nos anos 1910 e 1920. Em primeiro lugar, porque parte dos jovens leitores dos anos 1910 e 1920 tornaram-se os adultos envolvidos nos processos de visualização racial que nos interessam, como os artistas, os pais e professores. Depois, porque não excluimos a possibilidade de os leitores jovens dos anos 1930 e 1940 terem tido acesso a revistas publicadas nas décadas anteriores. Muitas crianças desenvolviam um sentimento de afetividade com os periódicos e não era incomum guardarem seus exemplares, formando coleções pessoais. Isso significa que números antigos ainda tinham possibilidade de serem lidos e de circularem no período em foco de nosso estudo.

Nas décadas de 1910 e 1920, temas referentes às raças humanas eram explorados em seções regulares de *O Tico-Tico* como *Raças Humanas* e *Viagens e Aventuras*, além de aparecerem em quadros soltos. Tanto *Raças Humanas* como *Viagens e Aventuras* apresentavam ao leitor a ideia da existência de raças humanas e a hierarquização destas. Os brancos eram descritos como mais evoluídos e civilizados, e as outras raças eram colocadas em diferentes estágios de evolução, com culturas mais ou menos bárbaras. Era comum que as seções abordassem a colonização da África, Ásia e Oceania sob a perspectiva do colonizador, apresentando os exploradores e os exércitos imperiais como heróis, e criticando a resistência dos povos/raças atrasados.

Em *Raças Humanas*, as raças ao redor do mundo eram apresentadas aos leitores de modo divertido, como curiosidades. Os leitores eram apresentados a textos que

discutiam as características físicas e culturais das raças, quase sempre acompanhados de ilustrações e fotografias “etnográficas” dos tipos raciais, destacando aspectos exóticos de suas culturas em representações estereotipadas.

Nas primeiras páginas da série *Raças Humanas – Os Cannibais da Nova Guiné*, publicada no número 507 de *O Tico-Tico*, em 23 de junho de 1915, o leitor é apresentado aos tipos raciais dos “Papuas”, descritos no texto como “indígenas”, “selvagens”, de “crenças confusas” e que, apesar disso, “se distinguem de todas as outras *raças inferiores* por uma notável faculdade de raciocínio e verdadeiros dons artísticos”²⁸⁸. Na Figura 131, ilustração publicada no número 508 de *O Tico-Tico*, em 30 de junho de 1915, vemos os tipos raciais papuas caracterizados como selvagens, dançando e tocando tambores. Na legenda lê-se “Os Papuas com vestuário de guerra, dançam freneticamente, tocando tambores cujos sons parecem implorar uma resposta ao genio protetor”.

Em outro exemplo de *Raças Humanas – Os Cannibais da Nova Guiné*, podemos observar outro recurso comumente empregado nas histórias em quadrinhos de aventura na selva: a caracterização dos tipos raciais selvagens como multidão uniforme (Figura 132). A ilustração, que mostra a “dança guerreira dos Papúas”, é composta por uma grande quantidade de papuas praticamente idênticos, representados com as mesmas vestes e na mesma postura. Assim como se observa em quadrinhos de aventura na selva (Figura 114), a multidão se funde em uma massa indistinguível ao fundo da imagem.

Já na seção *Viagens e Aventuras* as raças humanas são apresentadas ao leitor sob uma perspectiva diferente, a partir principalmente do relato de experiências de viagem de exploradores europeus em terras “exóticas”. O propósito da seção, de entreter e instruir, é explicitado no texto que acompanha o título, como no exemplo de *Viagens e Aventuras – Os Sacrificios Humanos – Assassino de Crianças e de Homens*, publicado em *O Tico-Tico*, número 487, de 03 de fevereiro de 1915:

Nesta secção e sob a rubrica ‘Viagens e Aventuras’ contaremos aos nossos amiguinhos casos verídicos, passados em diversas regiões do mundo e que servirão não só para relatar actos de heroísmo ou de dedicação humana, como para tornar conhecidos costumes e singularidades de varios paizes.

²⁸⁸ Grifo nosso.



Figura 131: *Raças Humanas – Os Cannibae da Nova Guiné, O Tico-Tico*, n. 508, 30/06/15.



Figura 132: *Raças Humanas – Os Cannibae da Nova Guiné, O Tico-Tico*, n. 509, 07/07/15.

A página *Viagens e Aventuras – A Expedição Roulet*, publicada em *O Tico-Tico*, número 503, de 26 de maio de 1915, por exemplo, ensina aos leitores sobre a colonização francesa e sobre a África a partir da narrativa aventuresca da expedição do capitão francês *Roulet* no continente. Como uma narrativa de aventura na África “selvagem”, o relato contém várias semelhanças com os quadrinhos de aventura na selva, da descrição do enfrentamento da natureza e de animais selvagens à forma com que o explorador se relaciona com os selvagens africanos. Assim como ocorre em muitas histórias, *Roulet* conquista a simpatia de um chefe de tribo enganando-o. Ao acender um fósforo, leva o chefe a acreditar que o explorador teria poderes sobrenaturais: “O negro passou do desdém ao entusiasmo. Evidentemente, homens que produzem fogo instantaneamente, com um pedacinho de pau tão pequeno, deviam ser genios celestes ou grandes sábios”.

Na ilustração da narrativa, o leitor é apresentado à figura convencional do explorador branco europeu, vestido com trajes típicos e o capacete *pith* (Figura 133). Na legenda lê-se “Para vencer a tortura da sede, muitas vezes o capitão Roulet teve que se saciar com sangue de camelo”. A imagem instrui e entretém, ao mostrar o caso supostamente verídico do capitão francês enfrentando os perigos da natureza.

Algumas das histórias contadas em *Viagens e Aventuras* adicionavam elementos humorísticos à narrativa aventuresca-educativa. É o caso de *Viagens e Aventuras – Um*

Sacrifício Humano, publicado em *O Tico-Tico*, número 508, de 30 de junho de 1915. A página conta a história de um explorador inglês na Índia que pensou ter testemunhado uma cena de sacrifício humano em um templo hindu, agindo para impedir que uma mulher branca, de sua “raça”, fosse assassinada.

No desfecho humorístico da narrativa, o leitor descobre que o explorador se enganou e presenciou apenas a gravação de um de filme de “scenas hindu’s em cenários verdadeiros”. O texto é acompanhado da imagem de uma mulher branca sendo atacada por um grupo de indianos, com a legenda “Entre as victimas d’aquelle horrendo sacrificio, distingui uma mulher branca, de cabellos louros” (Figura 134).



Figura 134: *Viagens e Aventuras - A Expedição Roulet*, *O Tico-Tico*, n. 503, 26/05/15. Acervo digital FBN.

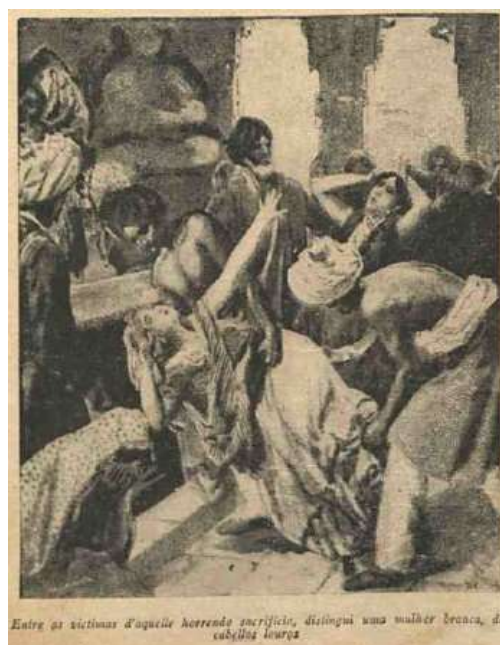


Figura 133: *Viagens e Aventuras - Um Sacrifício Humano*, *O Tico-Tico*, n. 508, 30/06/15. Acervo digital FBN.

Com a imagem, o leitor tem acesso a uma variedade de convenções presentes nas histórias de aventura na selva. Os indianos são homens supersticiosos e violentos, de pele escura, peito desnudo, vestindo turbantes. Além disso, a representação da ameaça do homem não branco à mulher branca também é convencional. De fato, a imagem remete a algumas das passagens de *Ted, o Caçador de Feras*, quando o bandido indiano aprisiona *Catarina*, por exemplo (Figuras 88).

Para além desses exemplos, *O Tico-Tico* também publicou conteúdos educativos com tipos raciais apresentados de modo semelhante à tradição de classificação e

hierarquização racial desenvolvida por autores como Blumenbach, Camper e White nos séculos anteriores. É o caso da página *Lições de Vôvô – As Raças Humanas*, publicada em *O Tico-Tico*, número 934, de 29 de agosto de 1923 (Figura 135). Trata-se de um exemplo importante, pelo destaque que recebeu na revista: *Lições de Vôvô* era uma seção fixa de *O Tico-Tico*, sempre publicada nas primeiras páginas, na qual os editores se dirigiam diretamente aos leitores.



Figura 135: *Lições de Vôvô – As Raças Humanas*, *O Tico-Tico*, n. 934, 29/08/23. Acervo digital FBN.

Como indica o título, os leitores eram ensinados sobre assuntos variados como se recebessem uma lição da figura carinhosa de um avô, o autor referindo-se aos leitores como “meus netinhos”. Em *Lições de Vôvô – As Raças Humanas* (1923), os leitores são ensinados sobre as cinco raças que compõem “os povos da Terra”: “a raça branca ou caucasica, a raça amarela ou mongolica, a raça preta ou negra, a raça malaia e a raça americana” (Figura 135). Como podemos observar, o texto parte da classificação de

Blumenbach para instruir sobre as raças humanas e sua distribuição geográfica, hierarquizando-as a partir de critérios como a inteligência e grau de civilização, para além da distinção de suas características físicas, com ênfase na classificação pela cor da pele e o ângulo facial:

A raça branca apresenta, como diz o seu nome, a pelle branca, os cabellos finos e macios, o nariz saliente e o angulo facial bem aberto (angulo facial é aquelle cujo vértice está na bocca e cujos lados seguem respectivamente o nascimento do nariz e a entrada do ouvido). Esta raça habita a Europa, o sudeste da Asia, o norte da Africa, America e a Australia. *É a raça mais inteligente, ativa e civilisada.*

A raça amarella ou mongolica apresenta a pelle amarella, côr de azeitona, os cabellos pretos e grossos, rosto chato, olhos obliquos e o angulo facial menor que oitenta graus. Habita esta raça quasi toda a Asia e o norte da Europa.

A raça preta ou negra, como o seu nome diz, apresenta a côr de pelle negra, os cabellos encarapinhados, beiços grossos, nariz chato e o angulo facial fechado, isto é, menor de setenta e cinco graus. Esta raça é da Africa e parte da Oceania.

A raça malaia pertence o grupo que tem a pelle de côr parda, os cabellos pretos e luzidios e o angulo facial mais ou tão fechado como o da raça negra. Habita essa raça a Malasia, a Polynesia, a Oceania e a Ilha de Madagascar.

A raça americana, em franco desaparecimento, tem a pelle côr de cobre, a testa inclinada para traz, os cabellos muito pretos, o nariz saliente, quasi adunco e não possui barba. *Todas as tribus selvagens americanas pertencem a esta raça.*²⁸⁹

O texto é acompanhado, ainda, de um quadro com oito tipos raciais, como se lê na legenda: “RAÇAS: 1) *Branca*. – 2) *Negra do Sudan*. – 3) – *Negro da Ethiopia*. – 4) *Vermelha ou Americana*. 5) *Amarella*. – 6) *Semita (arabe)*. – 7) *Hindú*. – 8) *Malaia*.”. O quadro apresenta uma quantidade maior de raças que o texto, com variações da raça negra e o acréscimo das raças “Semita” e “Hindú”. Os tipos raciais são posicionados lado a lado, em uma configuração que remete aos esquemas de Camper e White, direcionando o olhar do leitor para a comparação e apreensão das características físicas de cada raça. Assim como no texto, a raça branca é colocada em uma posição de superioridade, encabeçando a fila, apresentando-se como ponto de referência/partida para a comparação das características físicas das raças humanas.

Nos anos 1930 e 1940, *O Tico-Tico* e *A Gazetinha* continuaram a prática de publicar conteúdos educativos sobre as raças humanas, em grande medida nos moldes dos exemplos mencionados das seções *Raças Humanas*, *Viagens e Aventuras*, assim como *Lições de Vóvô*. No período, as raças humanas começavam a perder o espaço

²⁸⁹ Grifos nossos.

privilegiado nas discussões realizadas no âmbito da intelectualidade brasileira. Conforme Hofbauer (2006), no fim da década de 1920, “vários intelectuais brasileiros começaram a distanciar-se lentamente da concepção biologizada de raça como referência básica para explicar as diferenças humanas e contrapuseram-lhe a idéia de cultura”²⁹⁰. Ainda assim, nas décadas de 1930 e 1940, o conceito de raça era empregado recorrentemente de forma educativa para a classificação da humanidade no âmbito dos periódicos estudados. Tomamos como exemplos iniciais dois textos publicados em *O Tico-Tico*.

Em 9 de dezembro de 1936, os leitores de *O Tico-Tico* foram apresentados a mais uma edição de *Lições de Vôvô* dedicada ao ensino sobre as raças humanas. *Lições de Vôvô – As Raças Humanas* (1936), publicado no número 1.627 da revista, instrui mais uma vez os leitores sobre diferentes formas de divisão da humanidade em raças e sua hierarquização. Transcrevemos o texto, não assinado:

Meus netinhos:

Os seres humanos que habitam a superfície da Terra estão classificados em vários grupos ou *raças*, de acordo com os caracteres físicos que cada um apresenta. *O principal desses caracteres, segundo o qual, geralmente, se classificam os homens em raças, é o colorido da pele.* Nessa conformidade, meus netinhos, observou-se que os europeus e os americanos, que descendem dos europeus, têm a cor da pele branca: os africanos têm pele negra; os asiáticos, amarela; os indígenas da América do Norte, avermelhada, e os malaios escuro-amarelada, ou melhor cinzenta. De acordo com essa circunstância a humanidade, logicamente, estaria dividida em cinco raças, que seriam a branca, a amarela, a negra, a vermelha e a malaia.

Alguns autores dizem, no entanto, que as raças vermelha e mulata são simplesmente variações de outras raças e que a humanidade possui, de facto, três grandes raças, que são: a branca ou caucásica; a amarela ou mongólica, e a negra. Essa classificação é geralmente aceita, denominando-se também a raça branca de europeia, a amarela de asiática e a negra de africana.

Dessas três raças a mais culta é a branca, a que mais se conserva em suas formas primitivas é a africana.

*A raça amarela, em certas regiões, atingiu civilização e cultura iguais a da raça branca. São essas, meus netinhos, as raças humanas que habitam a superfície da Terra.*²⁹¹

Ou seja, as raças humanas são divididas pelos atributos físicos que as diferenciam, sendo a cor da pele o principal desses atributos. O texto apresenta duas formas de classificação das raças humanas, remetendo aos modelos de Blumenbach, de Curvier e de Gobineau, com a primeira dividindo a espécie em cinco raças (branca, amarela, negra, vermelha e malaia) e a segunda em três (branca, amarela e negra). A hierarquia racial é

²⁹⁰ HOFBAUER, 2006, p. 241.

²⁹¹ Grifos nossos.

colocada explicitamente, destacando-se a superioridade da raça branca, “mais culta”, e a inferioridade da raça negra, mais primitiva. A raça amarela é situada em uma posição intermediária, uma vez que atingira “civilização e cultura iguaes a da raça branca” em algumas regiões.

Já no breve texto *Geografia antropológica*, publicado em 23 de novembro de 1938, no número 1.729 de *O Tico-Tico*, é apresentada aos leitores a versão da classificação humana em três raças e explicada sua distribuição no mundo:

Chama-se geografia antropológica o estudo da distribuição das *raças humanas* na superfície do planeta. As raças são as seguintes: *a branca*, ou caucasica, que habita a Europa, a America, o norte da Africa, e a Asia menor; *a amaréla*, asiática ou mongólica, habitando grande parte da Asia; *a negra* ou africana, habitando a Africa.²⁹²

Conteúdos educativos sobre raças humanas em forma de discurso visual, tal como visto no exemplo do decênio anterior (Figura 135), também foram publicadas com relativa frequência em *O Tico-Tico* nos anos 1930 e 1940. Tomamos como primeiro exemplo a página intitulada *Populações e Raças*, publicada em *O Tico-Tico* em 15 de julho de 1936, número 1.606 (Figura 136). Trata-se de uma reprodução de uma página do livro didático *Nosso Mundo*, da Coleção Seth. A página traz na parte superior um mapa com a distribuição mundial das raças e, na inferior, a representação de tipos raciais de Blumenbach, com a “raça branca ou caucásica”, a “raça mongólica ou amarella”, a “raça preta ou ethiopica”, a “raça malaia ou azeitonada” e a “raça vermelha”, empregadas como legenda para o mapa.

A representação visual das raças apresenta características recorrentes na ilustração de conteúdo educativo sobre as raças humanas, em particular a organização da imagem pelo posicionamento dos diferentes tipos raciais humanos lado a lado, convidando o leitor a realizar a comparação das principais convenções que caracterizam visualmente cada raça. É importante observar como algumas das convenções observadas na imagem são empregadas nas histórias em quadrinhos de aventura na selva: as diferentes colorações das peles, as diferenças na grossura dos lábios, na angulação dos rostos, nos tipos de cabelos e olhos.

²⁹² Grifos nossos.

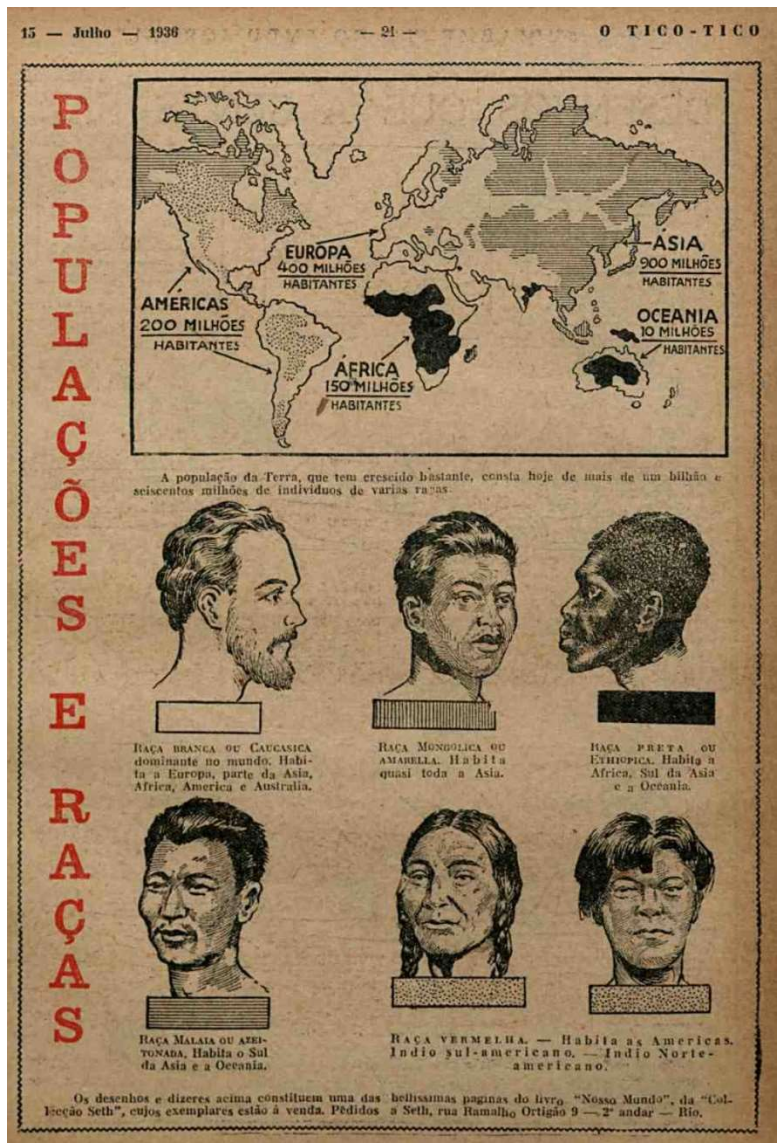


Figura 136: *Populações e Raças*, *O Tico-Tico*, n. 1.606, 15/07/36. Acervo digital FBN.

A forma como os tipos raciais são organizados direcionam, ainda, à observação da hierarquia racial. O tipo branco, descrito na legenda como “dominante no mundo”, é ligeiramente maior e destacado, e encabeça a fila de tipos. Assim como no exemplo anterior de *Lições de Vovô – Raças Humanas* (Figura 135), o posicionamento do tipo branco e sua caracterização como dominante estabelecem-no como ponto de partida para a leitura dos outros tipos raciais, tornando-o a norma a partir da qual se faz a comparação. Adicionalmente, a configuração da imagem destaca uma contraposição entre as raças branca e preta. Os tipos são os únicos desenhados em perfil, posicionados de forma espelhada às margens do quadro, como se constituíssem opostos raciais. Se o tipo racial branco é colocado no topo da hierarquia, como dominante do mundo, a contraposição

destacada com o tipo preto pode ser interpretada como a inferiorização deste, colocado no patamar mais baixo da hierarquia.

A hierarquia racial também se faz presente no mapa-múndi. Tomando Brian Harley (1995) como referência, entendemos que os mapas constituem uma fonte imagética importante para o estudo do imaginário racial. O autor afasta-se de uma perspectiva teórica da cartografia tradicional, que estabelece oposições binárias, interpretando os mapas como “‘verdadeiros e falsos’, ‘exatos e inexatos’, ‘objetivos e subjetivos’, ‘literais e simbólicos’, baseados na ‘integridade científica’ ou marcados por uma ‘deformação ideológica’”²⁹³. Para Harley, os mapas são formas de saber socialmente construídas, que pela “seletividade de seu conteúdo e por seus símbolos e estilos de representação”, “são um meio de imaginar, articular e estruturar o mundo dos homens”²⁹⁴. Tendo isso em mente, entendemos que o mapa de *Populações e Raças* também constitui o campo de possibilidades de visualização racial dos leitores e quadristas, como um meio de se imaginar a presença das raças no mundo. Nesse sentido, é importante observar que a raça branca ocupa uma parcela significativa do mapa, estando presente em todos os continentes, o que pode ser interpretado como uma representação cartográfica da afirmação “dominante no mundo” da legenda escrita. Ao mesmo tempo, impressiona o apagamento da raça negra na América, ocupada majoritariamente pela raça branca e vermelha. A legenda da raça preta reafirma essa ausência, ao dizer que a raça “Habita a África, Sul da Ásia e a Oceania” apenas.

A mesma página da Coleção Seth com a representação visual dos tipos raciais e de sua distribuição mundial foi republicada, com alterações, em *O Tico-Tico*, número 1.879, de junho de 1942, intitulado *As Raças Humanas – e sua distribuição pelos continentes*²⁹⁵ e, no *Almanaque d’O Tico-Tico* de 1948, mostrando-nos que apesar do

²⁹³ HARLEY, Brian. Mapas, saber e poder. *Confins*, n. 5, p. 1-24, 2009, p. 2. Traduzido por Mônica Balestrin Nunes. Disponível em: <http://journals.openedition.org/confins/5724>. Acesso em: 02 abr. 2022.

²⁹⁴ *Ibidem*, p. 2.

²⁹⁵ A versão de 1942 foi publicada em cores, permitindo ao leitor comparar também a coloração de cada raça. O tipo racial branco é pintado de uma cor majoritariamente branca, de tonalidade mais clara; o tipo racial mongólico é colorido de amarelo; o tipo racial preto é colorido majoritariamente de preto, em uma tonalidade mais escura; o tipo racial malaio é representado com uma coloração amarelo-esverdeada; e os tipos raciais vermelhos (índios sul e norte-americanos) são pintados respectivamente de uma coloração branco-avermelhado e amarelo-avermelhado. A comparação entre a página de 1936 e a de 1942 permite que observemos disparidades. Há uma troca entre os tipos raciais e as legendas das raças mongólica e malaia. Aparentemente, na primeira versão, a imagem saiu com erro, colocando a representação visual do tipo malaio (azeitonado) sobre a legenda da raça mongólica (amarela). O erro nos faz questionar se os tipos das raças vermelhas também não teriam as legendas trocadas, uma vez que o primeiro tipo corresponde mais ao estereótipo do indígena norte-americano. Com relação ao mapa, a maior parte das informações correspondem ao publicado em 1936. A diferença mais significativa são quatro marcações em preto na região que corresponderia ao leste europeu.

declínio do emprego das raças humanas como categorias de explicação das sociedades no âmbito da intelectualidade, as ideias de classificação e hierarquização raciais continuaram presentes no cotidiano brasileiro, sendo consideradas conteúdos escolares importantes, e que os tipos raciais, com a apresentação das características visuais básicas de cada raça, ainda tinham validade como recurso educativo no fim dos anos 1940.

No ano de 1940, *O Tico-Tico* publicou em páginas duplas a *Série Educação Escolar – Geografia Humana*, de Bob Steward. As páginas foram publicadas em três números consecutivos da revista: a página dupla *Série Educação Escolar – Geografia Humana – Raças Africanas – Bob Steward*, foi a primeira a ser publicada, no número 1.803, de 24 de abril de 1940 (Figura 137); seguida da *Série Educação Escolar – Geografia Humana – Raças Asiáticas – Bob Steward*, no número 1.804, de primeiro de maio de 1940 (Figura 138); e por fim *Série Educação Escolar – Geografia Humana – Raças Americanas – Bob Steward*, no número 1.805, de 8 de maio de 1940 (Figura 139).

Diferentemente dos tipos raciais da Coleção Seth, as páginas de Bob Steward apresentam ao leitor um mundo dividido em uma grande variedade de raças. A organização da série educativa deixa implícito que cada continente abriga uma grande quantidade de raças, que compartilham características em comum, ao passo que as maiores diferenças raciais são observadas na comparação entre um continente e outro. O posicionamento dos tipos nas páginas remete a uma organização similar à de *Populações e Raças*: os tipos são colocados lado a lado, de forma a direcionar o olhar do leitor para a comparação. A diferença é que, no caso das páginas de Bob Steward, o objetivo é ensinar as características raciais compartilhadas e individuais dos tipos dentro de cada continente.

Assim como nos exemplos anteriores, as representações das raças humanas na série de Bob Steward recorrem às principais convenções de caracterização racial presentes nos imaginários racistas do período. Na página dupla *Série Educação Escolar – Geografia Humana – Raças Africanas – Bob Steward* (Figura 137), por exemplo, o leitor pode observar recorrências e variações em convenções de caracterização dos tipos negros, como a pele escura, o nariz achatado, o lábio grosso, a angulação da face, o cabelo encaracolado e o uso de acessórios “exóticos” na cabeça (como o penteado ornado com chifres do tipo negro cafre, ou o pano à cabeça do tipo da raça bosquímana).

O leitor pode observar também a presença de dois tipos não negros: o “Tipo de Judeu Algeriano” e o “belo tipo racial de ABISSINIO”. Chama atenção o nariz grande e a cor acinzentada do tipo judeu e o destaque da beleza do tipo abissínio, que mais se aproxima das convenções de caracterização da raça branca, com pele e cabelos claros,

lábios e nariz finos e angulação do rosto bastante vertical. Além disso, cabe notar a ambiguidade do tipo: enquanto a maior parte dos tipos negros são classificados como negros, o tipo racial abissínio não é classificado explicitamente como branco. Entendemos, ainda, que o destaque à beleza do tipo abissínio informa ao leitor a ausência de beleza dos tipos negros²⁹⁶.

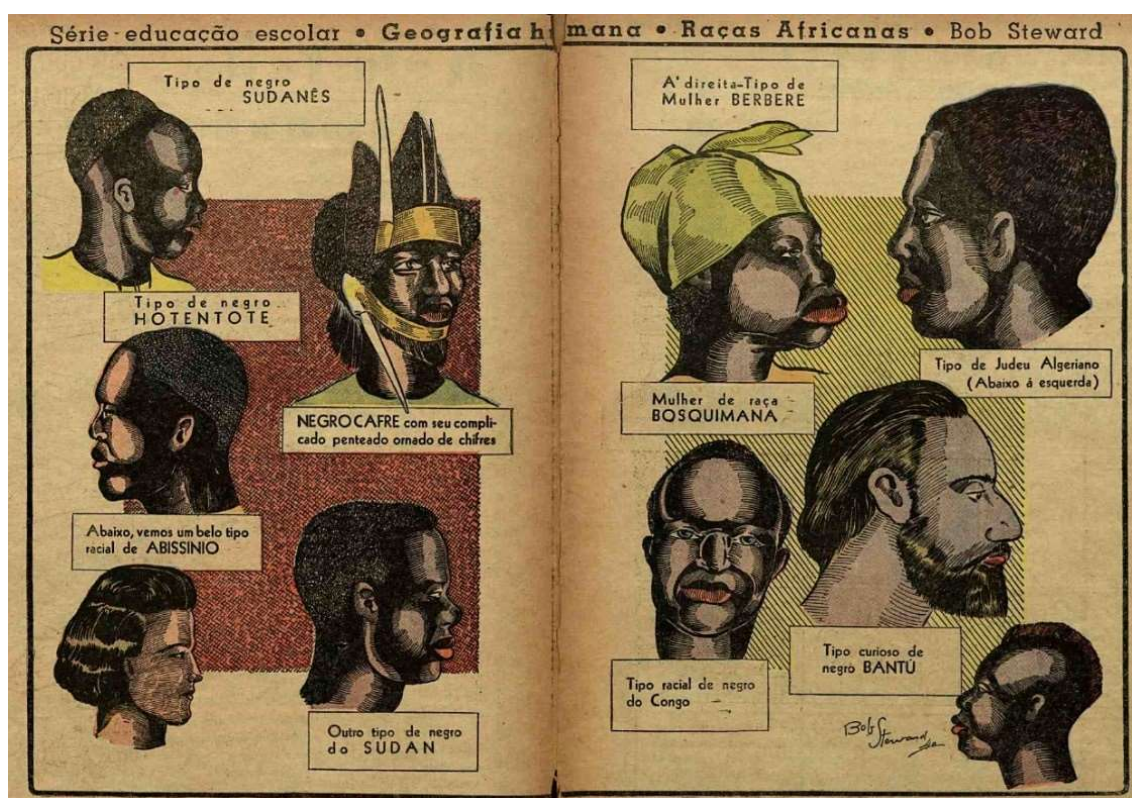


Figura 137: *Série Educação Escolar – Geografia Humana – Raças Africanas*, *O Tico-Tico*, n. 1.803, 23/04/40. Acervo digital FBN.

²⁹⁶ É interessante constatar que os abissínios eram caracterizados de forma positiva pelos europeus já no século XVII. Conforme Francisco Bethencourt (2018), no relato sobre a África escrito pelo holandês Olfert Dapper em 1668, sem “grande surpresa, os abissínios cristãos eram tidos como pacíficos, defensores da justiça e da igualdade, espertos, curiosos e interessados em aprender. Eram supostamente mais bem constituídos do que os africanos negros, tinham vida mais longa e partos mais fáceis, não apresentavam nariz achatado nem lábios grossos, e eram em tudo semelhantes aos europeus, salvo na cor de pele, que era castanha ou cor de azeitona.” (BETHENCOURT, 2018, p. 132.).



Figura 138: *Série Educação Escolar – Geografia Humana – Raças Asiáticas*, *O Tico-Tico*, n. 1.804, 01/05/40. Acervo digital FBN.



Figura 139: *Série Educação Escolar – Geografia Humana – Raças Americanas*, *O Tico-Tico*, n. 1.805, 08/05/40. Acervo digital FBN.

Já na página dupla *Série Educação Escolar – Geografia Humana – Raças Asiáticas – Bob Steward* (Figura 138), os tipos raciais são posicionados com diferentes subseções. Na parte superior da página, destacam-se os tipos chineses e japoneses, e na parte inferior, são apresentados o “tipo racial de anamita”, o “homem do Camboje”, a “mulher mongolica”, o “tipo racial indo-chines” e “um belo tipo de mulher hindú”. Podemos observar que na seção dos tipos chineses, a legenda orienta o olhar do leitor para a percepção dos atributos em comum com relação aos olhos, cabelo e pele: “A enorme população chinesa apresenta varios tipos raciais mais ou menos com predominancia dos caracteres: olhos amendoados, cabelos lisos e sedosos e pele amarelada”. E na seção japonesa, a legenda indica que os tipos também representam classes sociais, para além das raças. A maior parte dos tipos tem coloração amarela. A exceção é o “belo tipo de mulher hindú”, colorida de marrom. Assim como na página-dupla sobre os tipos africanos, o destaque à beleza da “mulher hindú” pode ser interpretado como uma indicação da falta de beleza dos demais tipos raciais.

Por fim, na *Série Educação Escolar – Geografia Humana – Raças Americanas – Bob Steward* (Figura 139), os leitores são apresentados a tipos raciais indígenas do continente americano. A página é dividida em duas seções: à esquerda com os tipos raciais “indio pele vermelha (America do Norte)”, “tipo racial do Perú”, “Esquimau – habitante do extremo norte do Novo Continente” e o “belo tipo racial mexicano”; e à direita, com tipos raciais da América do Sul e brasileiros, legendados como “curioso tipo de indio botocudo do Brasil”, “indio da tribu dos tembés (Brasil)”, “Menino tirió habitante da vertente sul da cordilheira tumucumaque (BRASIL)”, “indio araucaniano (America do Sul)”, “Joven tirió ornamentada com exoticas pinturas (Brasil)” e “belo tipo racial de adolescente (homem) de indio tirió (Brasil)”.

Em nosso entendimento, para além de apresentar os tipos raciais aos leitores como realidades biológicas, a série apresenta a hierarquização racial de diferentes formas. A mais evidente é pela beleza, uma vez que comparando os tipos considerados belos das três páginas duplas, notamos a recorrência da caracterização com atributos comumente relacionados à raça branca, como o nariz e lábios finos, o formato dos olhos (não “amendoado”/alongado), o cabelo liso, a cor clara dos olhos e uma angulação facial mais vertical. Assim consideramos que a raça branca, embora não seja objeto explícito da série educativa de Bob Steward, apresenta-se como parâmetro para a avaliação das demais raças.

O estabelecimento da raça branca como padrão de humanidade é perceptível em outras páginas de conteúdo educativo publicadas em *O Tico-Tico*. Em *O Brasil na Época do seu Descobrimento* (Figura 140), página educativa da seção *Quadros da nossa história*, de *O Tico-Tico*, número 1.870, em setembro de 1941, encontramos o quadro *As raças do Brasil colonial*, em que o tipo branco se apresenta como ponto central da articulação da racialidade brasileira e como referência a partir da qual as raças são pensadas. Neste caso, a superioridade da raça branca e sua caracterização como norma são desenvolvidas com a tradição narrativa de explicação da história brasileira a partir da “mistura” das três raças, com a predominância da raça branca e a perspectiva de branqueamento. De modo que a página remete ao modelo de Martius, para quem o “sangue português” como um “rio caudaloso” absorveria o sangue indígena e negro, “pequenos afluentes”, fazendo progredir a história do país a partir de um “motor” branco.

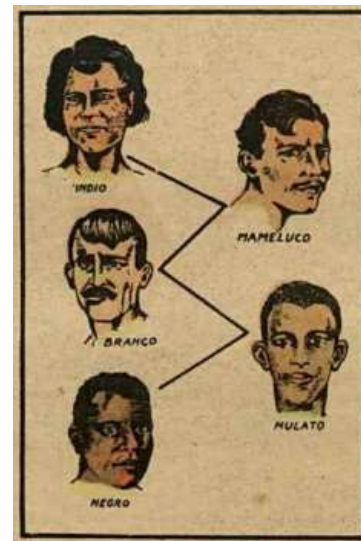


Figura 140: *O Brasil na Época do seu Descobrimento*, *O Tico-Tico*, n. 1.870, setembro de 1941. Acervo digital FBN.

O posicionamento do quadro, com os tipos raciais ao centro da página e o emprego da moldura para separá-lo das demais informações, destaca-o como principal conteúdo da página. No quadro, os tipos são organizados em dois conjuntos, as três raças “originais” são dispostas à esquerda em linha vertical, com o índio acima, o negro abaixo e o branco no centro, e ao lado direito, também posicionados em linha vertical, o mameluco acima e o mulato abaixo. A imagem direciona à leitura da esquerda para a direita, auxiliada por uma seta que conecta as raças. Este modo de organizar a imagem, em especial pelo auxílio da seta, indica a passagem de tempo, a ideia de “antes” e “depois”. A seta parte do tipo branco, colocando-o como articulador da composição racial brasileira do período colonial, formando os tipos “mameluco” e “mulato” a partir da “mistura” com o “índio” e o “negro”. Uma interpretação possível é que o posicionamento centralizado do tipo “branco” direciona a leitura da imagem para a ideia de branqueamento da população brasileira, uma vez que se apresenta como agente principal da “mistura”, acrescentando aos tipos “mameluco” e “mulato” traços visuais do tipo “branco”. Por este mesmo motivo, o quadro ignora a possibilidade da mistura dos tipos índio e negro.

Assim como nos exemplos anteriores – da *Coleção Seth* e das páginas educativas de Bob Steward – os tipos são organizados de modo a direcionar a leitura para a comparação de suas características visuais. No caso, a comparação evidencia o branqueamento, devido à proeminência e centralidade da raça branca. Em comparação com os tipos “índio” e “negro”, os tipos “mameluco” e “mulato” têm seus rostos e narizes afinados e alongados, as peles clareadas, e os cabelos mais finos e claros.

Adicionalmente, o texto da página *O Brasil na Época do seu Descobrimento* (Figura 140) reforça as hierarquias raciais ao apresentar, por exemplo, os indígenas como canibais selvagens, atrasados e primitivos, que viviam em constante guerra:

Os primeiros habitantes do Brasil tinham uma vida primitiva. Eram índios selvagens que andavam nus ou ligeiramente adornados de penas de pássaros. Alimentavam-se de caça, da pesca e de produtos do solo. Viviam em constantes guerras, umas tribus com outras, e o prisioneiros eram em geral devorados pelo vencedor.

Os índios menos atrasados eram os tupís, que se subdividiam em muitas tribus e habitavam o litoral. Os aimorés, mais *ferozes e bárbaros*, viviam no interior.

Apesar de seu estado primitivo, os índios não eram desprovidos de inteligência e aptidão. Sabiam construir suas casas, suas armas e utensílios, seus adornos, etc., e algumas tribus praticavam a agricultura.

Suas lendas são numerosas e muito interessantes. Dêles, os colonos que vieram depois povoar o Brasil aprenderam muita cousa ainda hoje em uso.²⁹⁷

Para além desses exemplos, *O Tico-Tico* também publicava conteúdos educativos que associavam raças e povos não brancos aos animais. Na página dupla *Vida e Natureza*, ilustrada por Max Yantok e publicada em *O Tico-Tico* em 11 de janeiro de 1939, por exemplo, o leitor é apresentado a ideias sobre a evolução biológica do ser humano, de modo a expor um tipo negro – o “Homem da Tasmania” – como primitivo, recém-evoluído dos símios (Figura 141). No exemplo em questão, a comparação entre o tipo negro e os tipos animais remete aos modelos de autores racistas como Petrus Camper e Charles White (Figuras 128, 129 e 130), apontando para as semelhanças entre os tipos, de modo a integrar o “Homem da Tasmania” mais ao campo da natureza que da humanidade.



Figura 141: *Vida e Natureza*, *O Tico-Tico*, n. 1.736, 11/01/39. Acervo digital FBN.

O Tico-Tico publicou, ainda, quadrinhos de caráter educativo que explicavam o mundo aos leitores sob pontos de vista racistas, em consonância com os demais exemplos citados. As séries *História do Casamento* e *Histórias das Superstições*, por exemplo,

²⁹⁷ Grifos nossos.

frequentemente apresentavam os costumes de povos e raças não brancos como práticas exóticas, atrasadas e primitivas.

Um quadrinho de caráter educativo de Cícero Valladares, intitulado *Noé e seus Tres Filhos – A Origem das Raças*, interessa-nos especialmente, por se tratar de uma obra que apresentou aos leitores uma explicação diferente, religiosa e não “científica”, da origem das raças humanas (Figura 142). O quadrinho explica a origem das raças com base no mito bíblico de *Noé*, em que seus filhos são apresentados como ancestrais de três raças: *Japhet*, ancestral da raça branca; *Sem*, ancestral da raça amarela; e *Cham*, ancestral da raça negra. Conforme narra Valladares:

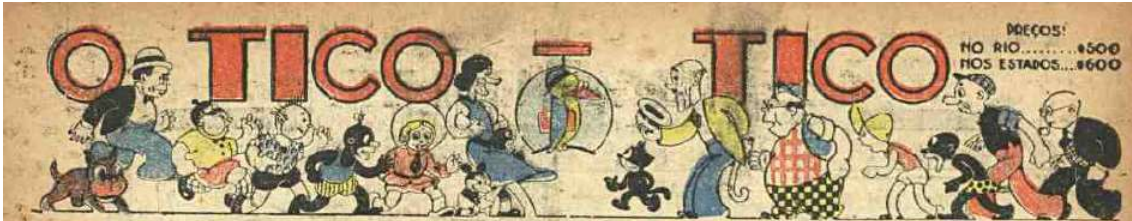
Quando Deus quis destruir o mundo, aborrecido com os grandes pecados commettidos pelos homens, exceptuou o santo varão *Noé* e sua família e mandou que o mesmo construísse uma grande arca e nella se recolhesse com toda a família e um casal de cada ser de toda a criação e sementes de todo o reino vegetal.

Depois de quarenta dias e quarenta noites de dilúvio, *Noé* e sua família saem da arca “por ordem de Deus e, verificando que a terra estava secca, plantaram as sementes”. Com o tempo, nasceram “novos frutos, lindos e saborosos, entre os quaes a uva, que produz o vinho”. *Noé*, não conhecendo a potência do líquido, “dele abusou em grande quantidade e mostrou-se em toda a sua nudez em meio de sua tenda”. Foi quando *Cham* encontrou o pai, e vendo “a nudez do velho”, fez grande “troça” e chamou os dois irmãos para vê-lo também. *Japhet* e *Sem* condenaram a atitude do irmão e cobriram o pai com uma capa. O quadrinho de *Valladares* finaliza com o patriarca amaldiçoando *Cham* e abençoando seus irmãos, dando origem às diferentes raças:

Despertando *Noé* do seu vinho, soube o que seu filho menor lhe fizera e então disse:
- Maldito seja *Cham* e servo dos servos seja dos seus irmãos! – Bemditos sejam *Sem* e *Japhet* que souberam honrar seu velho pae e a benção do Senhor caia sobre eles e toda sua geração.

Em seguida expulsou *Cham*. *D’ahi vem a origem das raças. Sem fundou a raça semítica ou amarela: Japhet, a branca ou ariana, e Cham, com seus filhos, foram povoar a África e fundaram a raça negra.*²⁹⁸

²⁹⁸ Grifo nosso.



PREÇOS!
NO RIO.....\$500
NOS ESTADOS...\$600

ANNO XXXIII

RIO DE JANEIRO, 28 DE ABRIL DE 1937

N. 1647



NOÉ E SEUS TRES FILHOS A ORIGEM DAS RAÇAS

CONTO BIBLICO

Escrito e desenhado por
CICERO VALLADARES

Quando Deus quis destruir o mundo, aborrecido com as grandes pecados cometidos pelos homens, exceptuou o santo varão Noé e sua família e mandou que o mesmo construísse uma grande arca e nella se recolhesse com toda a família e um casal de cada ter de toda a criação e sementes de todo o reino vegetal.
Após quarenta dias e quarenta noites Noé e sua família com os seres da criação que elle escolheu, sahiram da...



...Arca, por ordem de Deus e, verificando que a Terra estava secca, plantaram as sementes. No fim de um certo tempo, brotaram novos fructos, lindos e saborosos, entre os quaes a uva, que produz o vinho. Noé, porém, não conhecia a força da uva e, mandando exprimi-la...



CICERO VALLADARES



...e quando o liquido em grandes vasos, delle abusou em grande quantidade e mostrou-se em toda a sua nudez em meio de sua tenda.
Tinha Noé tres filhos — Sem, Cham e Japhet. Cham foi o primogenito que viu a nudez do velho e fazendo grande tinea chamou os dois irmãos para ve-lo. Sem e Japhet censuraram acerbamente o procedimento do irmão, despertando seu velho pai e, tomando de uma capa, cobriram-lhe a nudez, com os rostos virados para que não a vissem.

Despertando Noé do seu vinho, soube o que seu filho nucez lhe fizera e então disse:
— Maldito seja Cham e servo dos servos seja dos seus irmãos! — Benditos sejam Sem e Japhet que souberam honrar seu velho pai e a benção do Senhor, caia sobre elles e toda sua geração.
Em seguida expulsou Cham, Dahi veio a origem das raças. Sem fundou a raça hebraica ou arabe; Japhet, a branca ou italiana, e Cham, com seus filhos, foram povoa- a Africa e fundaram a raça negra.

Figura 142: Noé e seus Tres Filhos - A Origem das Raças, de C. Valladares, O Tico-Tico, n. 1.647, 28/04/37. Acervo digital FBN.

O exemplo mostra que os leitores tiveram acesso a diferentes explicações sobre a origem das raças humanas ao longo dos anos. Com *Vida e Natureza*, por exemplo, os leitores leram explicações relacionadas às ciências naturais, ao passo que *Noé e seus Tres Filhos – A Origem das Raças* apresentou a explicação religiosa da gênese das raças. Nos dois exemplos, a origem das raças humanas é associada à hierarquização racial. No exemplo “científico”, a raça negra é animalizada e apresentada como primitiva, enquanto em *Noé e seus Tres Filhos*, a raça negra é fruto de uma maldição. Para além disso, a versão religiosa naturaliza a posição de subalternidade da raça negra, na medida em que *Noé* amaldiçoa *Cham*, que será “servo dos servos dos seus irmãos”.

Com relação à *Gazetinha*, o periódico também publicou conteúdos educativos referentes às raças humanas, mas em menor quantidade que *O Tico-Tico*. É possível que a diferença se explique pelo fato de *A Gazetinha* dedicar uma quantidade menor de páginas aos conteúdos educativos, já que o suplemento era publicado com um número de páginas significativamente menor do que *O Tico-Tico*. De toda forma, exemplos como *Cousas e Typos da Nigeria* e *Antigos Povos da America* (Figura 143 e 144), publicados em 1938 e 1939, mostram-nos como o periódico empregava os mesmos tipos de recursos educativos, em especial os tipos raciais, vinculando-os igualmente à estrutura hierárquica racista.

A página *Cousas e Typos da Nigeria*, publicada em janeiro de 1938, tem uma estrutura similar à da seção *Raças Humanas* de *O Tico-Tico*, misturando conteúdo educativo com entretenimento. Os leitores são apresentados a curiosidades sobre a Nigéria e os nigerianos, e as informações são colocadas junto a comentários de tom humorístico violento. Além disso, o caráter de entretenimento também é desenvolvido pela associação com a viagem e com a aventura. Os leitores são colocados na posição de exploradores, convidados a viajar pela colônia inglesa para conhecer seu povo exótico:

Viajar! Conhecer outros povos, costumes diversos, typos completamente diferentes dos nossos, constitue para muita gente um desejo ardente e que poucas vezes pode ser satisfeito.

Assim sendo, na falta de meios que facilitem a realização dessa vontade, nada mais nos resta á maioria sinão percorrer regiões desconhecidas, conhecendo-as por photographias e descrições.

É assim que convidamos hoje os nossos leitores a uma pequena e rápida visita á Nigeria. Trata-se de uma região da África, a África cheia de mysterios, de usos completamente

diferentes dos nossos, e povoada por tribos, muitas das quaes ainda completamente selvagens.²⁹⁹

Cousas e Tipos da NIGERIA

Viajar! Conhecer outros povos, costumes diversos, typos completamente diferentes dos nossos, constitue para muita gente um desejo ardente e que poucas vezes pode ser satisfeito.

Assim sendo, na falta de meios que facilitem a realização dessa vontade, nada mais resta á maioria sinão percorrer regiões desconhecidas, conhecendo-as por photographias e descrições.

E' assim que convidamos hoje os nossos leitores a uma pequena e rapida visita á Nigeria. Trata-se de uma região da Africa, a Africa cheia de mysterios, de usos completamente diferentes dos nossos, e povoada por tribos, muitas das quaes ainda completamente selvagens.



Não satisfeitas em deformar os labios, as mulheres collocam nos mesmos rodellas de metal, com o que acedidam tornam-se muito mais atrahentes. Os povos barbaros conservam ainda este habito cruel: os que commettem algum crime vão ao campo, sujeitos a morrer de inolação, porque lá são abandonados em pleno sol... e sem chapéo

população é constituida por tribus diversas que se dividem em duas classes: os indigenas da costa, que são da mais pura raça negra, e os do interior, que offerecem semelhanças notaveis com os mouros.

A maioria da população se dedica á agricultura. A Nigeria produz em abundancia algodão, café, cacau, tabaco, nóz de kola, etc.

O grande numero de elephantes existente nessa região faz com que muitos indigenas vivam da caça desses enormes animaes, para

obter o marfim. Tambem abundam as famosas aves-truzes africanas, cujas plumas bellissimas são vendidas a altos preços nos diversos mercados europeus.

A escravidão foi abolida em 1900. O governo in-



A' direita e á esquerda, vemos onde moram os indigenas da Nigeria: — todas as casas são de barro e palha. Cada familia tem direito a duas residencias: uma para a esposa e filhas e outra para o marido e filhos. Quando morre o paé, sua casa é destruida. No meio da rua fica o forno, de barro, que é utilizado por todos os vizinhos para cozinhar as tortas de milho, que alli servem de pão

A Nigeria, colonia ingleza, tem o seu nome originado em um rio que atravessa o seu territorio. Esse rio — o Niger — com seus numerosos affluentes, si por um lado fertiliza certas regiões, por outro, torna a parte oeste muito pantanosa e insalubre.

O seu clima é quente e humido. A zona Norte, coberta de bosques extensos e altas montanhas, devido aos perigos que offerece aos poucos intrepidos que se aventuram a nella penetrar, é pouco explorada.

A Nigeria tem uma população de mais de 20 milhões de habitantes. Essa

glez tem dedicado grande attenção á instrucção publica, havendo na Nigeria do Sul mais de cem escolas officiaes, sem contar as dos missionarios.

Dadas as grandes curiosidades que apresenta e graças aos seus aspectos pittorescos, a Nigeria tem atrahido os turistas ansiosos de encontrar coisas novas e emocionantes.

Para lá affluem, annualmente, milhares e milhares de estrangeiros que percorrem o paiz em todas as suas direcções, recolhendo curiosidades typicas



Que penteado complicado! — Quantas horas não serão necessarias para que esta negrinha consiga fazer o penteado da moda? Temos que convic que os jovens da Nigeria devem ter muita paciencia ou, pelo menos, muito tempo a perder! Como si fosse um rico collar, esta joven ostenta pendente de um cordão um dente. Vá lá a gente saber de que animal será! Os individuos de cada tribu, para differenciar-se de outros indigenas fazem estas tatuagens. A operação é muito dolorosa; mas que importa si, depois de tudo, os negros se consideram mais bellos e formosos!

Figura 143: *Cousas e Typos da Nigeria*, *A Gazetinha*, n 300, 08/01/38. Acervo digital FBN.

²⁹⁹ Grifo nosso.

Assim como nos outros exemplos, tipos raciais têm papel de destaque em *Cousas e Typos da Nigéria*, ocupando quadros centralizados nas partes superior, mediana e inferior da página. Os tipos são posicionados de modo que o leitor possa observar as características raciais e atributos exóticos, como o uso de botoques, em diferentes ângulos, com destaque especial aos perfis, remetendo à estratégia visual clássica, empregada para esses fins desde o século XVIII, como vimos nas obras de Camper e White (Figuras 128, 129 e 130). Além disso, o fato de os tipos serem apresentados como composições fotográficas traz aos leitores outra dimensão da imaginação racial, associando os estereótipos raciais conhecidos dos leitores – as concepções da África e dos africanos como selvagens – à imagem de pessoas reais que, ao serem estereotipadas, são reduzidas a imagens de selvagens negros, carecendo de qualquer identificação individual e humanizante. As fotografias podem expandir, dessa forma, o repertório visual dos leitores, facilitando o estabelecimento de vínculos entre os estereótipos e pessoas reais.

Enquanto isso, o exemplo de *Antigos Povos da America* (Figura 144) mostra-nos como o emprego de ilustrações de tipos raciais também era presente em *A Gazetinha*, racializando os indígenas do continente americano e integrando-os às hierarquias estabelecidas no interior dos imaginários colonialistas e racistas vigentes no período. A página educativa, publicada em junho de 1939, apresenta aos leitores a imagem do tipo racial do “índio chibcha” e usa tanto o termo “raça” como “povo” para se referir aos indígenas que habitavam a América no tempo das invasões espanholas (Figura 145).



Figura 144: *Antigos Povos da America – Os Chibchas*, *A Gazetinha*, n. 518, 10/06/39. Acervo digital FBN.

Em *Antigos Povos da America* (Figura 144), os chibchas são descritos como um “povo colombiano primitivo”, que, junto aos astecas e os incas se apresentavam em um grau de civilização mais avançado do que os demais indígenas do continente. O tipo racial, com a descrição do texto, ensina aos leitores aspectos comuns da caracterização racial de indígenas americanos, integrando-os com os tipos observados nos exemplos da Coleção Seth, da Série Educativa de Bob Steward e da página *O Brasil na Época do seu Descobrimento*. Assim como em outras representações visuais, o tipo indígena chibcha é caracterizado com cabelos lisos pretos e nariz largo. No texto, a caracterização destaca a cor da pele, “algo escura”, indicando a importância desse fator na classificação racial.

As raças humanas eram representadas em diferentes tipos de conteúdos educativos. Para nosso estudo, é importante discutir mais dois tipos: conteúdos sobre exploradores brancos/bandeirantes, e conteúdos voltados para o ensino de desenho. Com relação aos materiais educativos sobre exploradores brancos, eram empregados modelos semelhantes aos vistos em quadrinhos de aventura na selva, embora as hierarquias raciais fossem aqui apresentadas como conhecimentos verdadeiros, escolares. As ilustrações sobre bandeirantes presentes nos textos *O Anhanguera* e *Os Bandeirantes* (Figuras 145 e 146) são exemplos particularmente interessantes, pois mostram como a convenção do “selvagem submetido”, empregada em muitos quadrinhos de aventura na selva (Figuras 47, 69, 126), era presente em outros contextos imagéticos, constituindo-se como referência na construção dos imaginários compartilhados pelos leitores.

O texto educativo *O Anhanguera*, de Heckel Tavares e Martha Dutra Tavares, foi publicado no *Almanaque d’O Tico-Tico* de 1936. O texto narra a história do bandeirante Bartolomeu Bueno da Silva, destacando passagens famosas de sua narrativa, como o momento em que engana um grupo de indígenas ao atear fogo a aguardente (Figura 145). Os indígenas, pensando que o bandeirante havia posto fogo em água, consideram-no um feiticeiro, capaz de incendiar “todos os rios e florestas, deixando-os ao desalento, em risco de morrerem de fome e sede”. De modo que o “cacique, imitado por sua tribo, pousa aos pés do Anhanguera as flechas, O arco, O tacape. Depositam aos seus pés não só as armas como as próprias vidas”.

De modo semelhante, a página dupla *Os Bandeirantes*, publicada em *O Tico-Tico* em outubro de 1941, com textos de Cícero Valladares e desenhos de Oswaldo Storni, apresenta ao leitor conteúdo educativo sobre os bandeirantes, exaltando-os como heróis

de papel central na formação do território brasileiro³⁰⁰ (Figura 146). Assim como em *Anhanguera*, Storni desenha a cena do “selvagem submetido”, com um tipo indígena ajoelhando-se aos pés de um tipo bandeirante. A principal diferença é a ênfase da hierarquia racial, colocada de modo mais explícita, com o indígena em postura de derrota, com ombros e cabeça caídos, enquanto o bandeirante observa de cima, com braços cruzados, em postura poderosa.

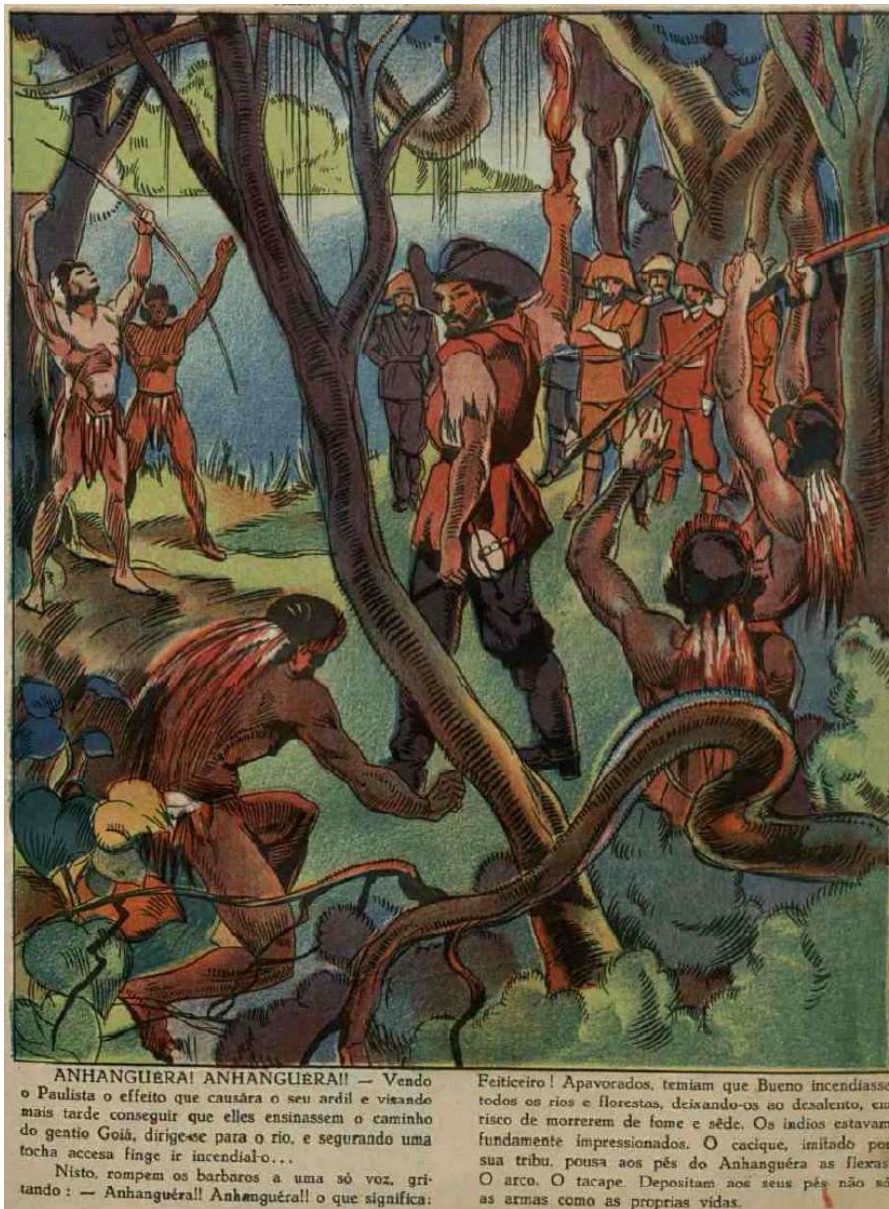


Figura 145: *O Anhanguera*, *Almanach d'O Tico-Tico*, 1936. Acervo digital FBN.

³⁰⁰ Conforme Moraes (2019), o mesmo texto foi publicado no almanaque de 1932 (MORAES, 2019, p. 100.).



Figura 146: *Os Bandeirantes*, *O Tico-Tico*, n. 1871, outubro de 1941. Acervo digital FBN.

Com relação aos conteúdos de ensino de desenho, *O Tico-Tico* publicava com grande frequência quadros como *Desenhos para Colorir e Exercício Escolar – (Desenho para Colorir)*, em que os leitores eram estimulados a desenvolver suas habilidades artísticas, ao colorir com lápis de cor ou aquarela representações feitas pelos artistas da revista. Em alguns casos, os exercícios envolviam modelos estereotipados de representação, como estereótipos raciais de negros e indígenas. Com isso, os leitores eram convidados a desenvolver, com os artistas, imagens em que a representação era baseada no destaque de atributos típicos dos estereótipos, como os lábios caricaturalmente desproporcionais dos negros, ou os cocares e saiotas de folhas dos indígenas (Figuras 147, 148, 149).



Figura 147: Família negra estereotipada em *Desenho para Colorir*, *O Tico-Tico*, n. 914, 11/04/23. Acervo digital FBN.



Figura 148: Selvagem negro em *Desenhos para Colorir*, *O Tico-Tico*, n. 931, 08/08/23. Acervo digital FBN.



Figura 149: Índigena estereotipado em *Exercício Escolar - (Desenho para Colorir)*, *O Tico-Tico*, n. 1.598, 20/05/36. Acervo digital FBN.

Outro exemplo é a página *Como se Compõem as Côres?*, que ensinou os leitores como misturar as cores de modo a compor uma imagem estereotipada (Figura 150). Embora *Como se Compõem as Côres?* não seja uma atividade de desenho, a página vem acompanhada da ilustração de um menino branco sentado à mesa pintando uma folha, de modo a sugerir que os leitores façam o mesmo. Com a página, os leitores aprendem como misturar algumas cores simples para formar cores compostas, além de serem apresentados a exemplos de combinações. A mistura final apresentada na página é das cores preto e vermelho, que formaria a cor marrom. Como exemplo de combinação, a página coloca quase como um “desfecho inesperado”, cômico, a figura estereotipada de um homem negro, de lábios grossos e vermelhos, vestindo um terno marrom. Em tom de humor, a página ensina como criar o estereótipo a partir da junção das cores.

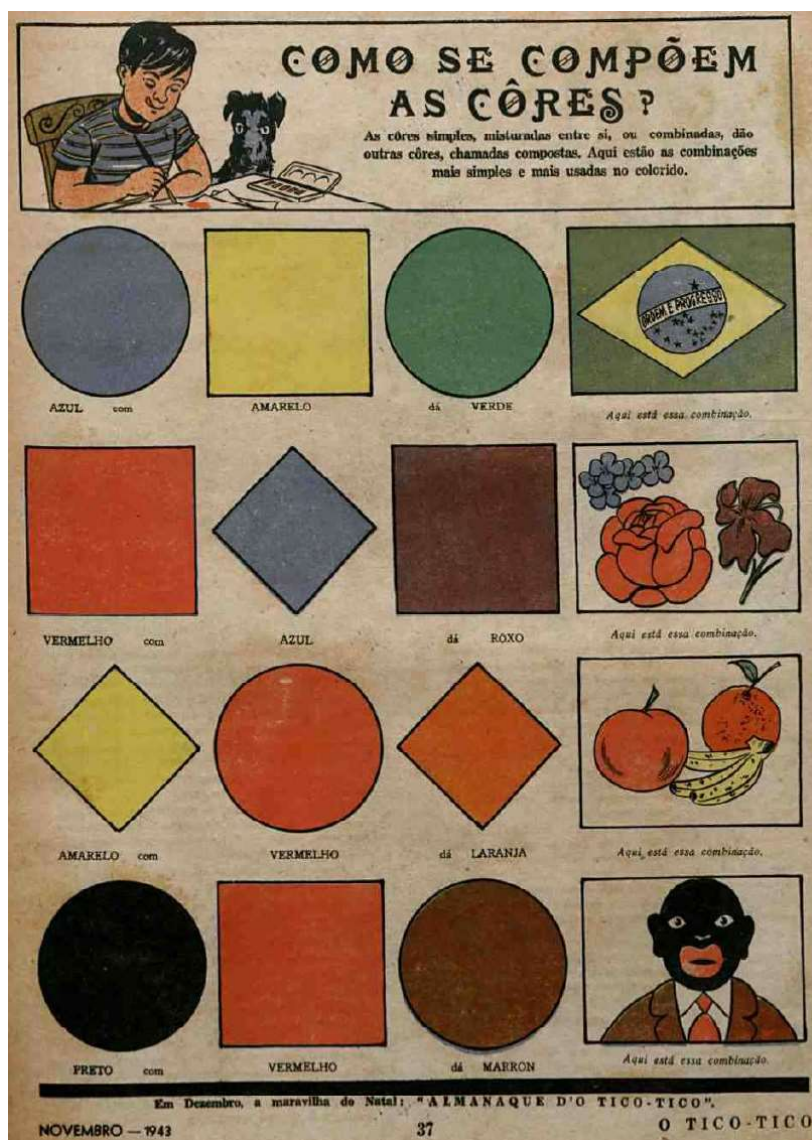


Figura 150: *Como se Compõem as Côres?*, *O Tico-Tico*, n. 1.896, nov/43. Acervo digital FBN.

Sumarizando, nesta primeira parte do capítulo procuramos observar recorrências e variações no modo como as raças humanas eram concebidas em páginas e quadros educativos dos periódicos, dos anos 1910 ao começo dos anos 1940, para refletir sobre dois pontos principais: o papel das imagens educativas das raças humanas na formação do campo de possibilidades de visualização racial dos leitores e quadrinistas dos anos 1930 e começo dos anos 1940; e as relações entre a configuração visual das raças humanas nas páginas educativas e nos quadrinhos de aventura na selva.

Observamos que desde os anos 1910 as ideias da classificação e hierarquização da humanidade em diferentes raças eram apresentadas em *O Tico-Tico* como conteúdo didático. E que, nos anos 1930, *A Gazetinha* também publicou conteúdos educativos da mesma linha. De modo que ao longo dos anos, os leitores dos periódicos foram expostos recorrentemente a uma variedade de ideias e imagens sobre as raças humanas, muitas das quais faziam referência aos imaginários raciais desenvolvidos desde os séculos anteriores, como, por exemplo, o emprego de classificações elaboradas inicialmente por Blumenbach e Curvier, assim como o uso de modelos de configuração visual das raças semelhantes aos desenvolvidos por Camper (Figura 128). De modo geral, apesar da variedade de conteúdos educativos, a classificação da humanidade em raças e a hierarquia racial, com a superioridade da raça branca, não foram contestadas nos periódicos. Essas ideias foram defendidas pelo menos até 1948, com a publicação da página educativa sobre as raças humanas da Coleção Seth no almanaque daquele ano.

Raças humanas em quadrinhos cômicos (microsérie)

As histórias em quadrinhos cômicas e humorísticas publicadas em *O Tico-Tico* e *A Gazetinha* nos anos 1930 e 1940 também são fontes importantes para nossa reflexão sobre as imagens que integravam os imaginários raciais compartilhados pelos artistas e leitores dos periódicos.

Essa importância se dá, em grande medida, devido à proeminência dos quadrinhos cômicos nas páginas de *O Tico-Tico* e *A Gazetinha*. Como vimos, até o lançamento de *O Suplemento Juvenil* em 1934, os quadrinhos de teor humorístico eram o conteúdo de maior destaque a ser publicado nos periódicos infantojuvenis. Os modelos de representação racial desses quadrinhos eram, por isso, muito presentes no cotidiano dos artistas e leitores, e integravam o repertório mobilizado na construção e interpretação dos quadrinhos de aventura na selva.

Elementos comuns da caracterização racial nos quadrinhos de aventura na selva, como a hierarquização racial e o emprego de tipos como o branco explorador e de estereótipos como os selvagens não brancos, eram presentes em quadrinhos cômicos dos periódicos infantojuvenis brasileiros desde o começo do século XX, como podemos observar no quadrinho *História de um Preto*, publicado em *O Tico-Tico* em 1906 (Figura 151).

No caso, os elementos mencionados – a hierarquização racial, o tipo explorador e o estereótipo selvagem – são mobilizados de forma articulada com alguns dos recursos mais comumente empregados em quadrinhos cômicos e de humor, como a concisão narrativa, a estrutura de começo, meio e fim e a inversão de expectativas. Em sua discussão sobre as *tiras cômicas*, um dos formatos mais comuns de quadrinhos de humor, Paulo Ramos (2011) afirma, por exemplo, que é normal serem elas estruturadas ao menos com “um antes e um depois” ou um “antecedente e consequente”, e com o desenvolvimento do humor a partir de uma mudança na direção da narrativa, invertendo ou quebrando as expectativas dos leitores³⁰¹.

Em *História de um Preto* (Figura 151), vemos a narrativa de *Timbó*, “um preto selvagem da África”, que ao viajar por um deserto, encontra uma camisa “que foi perdida por um explorador”. No quadrinho, a mudança na direção narrativa e a inversão/quebra de expectativas acontecem na medida em que o personagem, incapaz de compreender o objeto encontrado, tenta, quadro a quadro, vestir a camisa de modos absurdos, contrariando o modo adequado de uso da peça de vestuário. No último quadro, o “desfecho inesperado” do uso da camisa encerra-se com uma inversão completa, com *Timbó* vestindo a camisa de ponta-cabeça, com as mangas no lugar das pernas e o colarinho em suas nádegas. A inversão é tamanha que o personagem termina a história voltado para a esquerda, sentido contrário ao avanço da narrativa, como se estivesse voltado para o passado ou avançando para trás.

O desenvolvimento cômico dos elementos em questão também acontece a partir do emprego do estilo caricatural de desenho, outro recurso comum dos quadrinhos cômicos e de humor. Tomando Daniele Barbieri (2017) como referência, podemos entender a caricatura como um exagero expressivo, em que se destacam determinados atributos dos personagens, deformando-os. Para o autor, a caricatura seria especialmente

³⁰¹ RAMOS, Paulo. **Faces do Humor**: uma aproximação entre piadas e tiras. Campinas: Zarabatana Books, 2011, p. 107.

adequada ao humorismo devido à concisão que proporciona, dizendo “muito mais coisas de uma só vez que a imagem realista: ela deforma *caricaturizando*, pondo em *evidência* os traços mais significativos”³⁰². Ainda segundo Barbieri, a eficácia da caricatura decorreria da seleção qualitativa dos elementos destacados, com a extração das características caricaturizadas de “um conjunto limitado, e já conhecido pelo leitor, de modos alternativos de representar essas características”³⁰³.



Figura 151: *História de um preto*, sem autoria, *O Tico-Tico*, n. 62, 12/12/1906. Acervo digital FBN.

Partindo das considerações de Barbieri (2017), podemos concluir que o humor do quadrinho depende não somente da inversão das expectativas, mas também da confirmação destas, na medida em que trabalha com ideias e concepções visuais sobre raça comuns nos imaginários compartilhados entre artistas e leitores, reforçando-as. No

³⁰² BARBIERI, 2017, p. 70.

³⁰³ Ibidem, p. 67.

caso de *História de um Preto* (Figura 151), o estilo caricatural é empregado com o estereótipo amplamente difundido do selvagem negro. *Timbó* é desenhado seminu e descalço, vestindo um saio de plumas e empunhando uma lança. Além disso, no desenho do personagem destacam-se os elementos visuais estabelecidos nos imaginários raciais do período como definidores da racialidade negra, com o exagero do tamanho dos lábios e do nariz.

Em *História de um Preto* e outros quadrinhos cômicos, essas convenções típicas – a concisão narrativa, a inversão de expectativas, o estilo caricatural e o emprego de estereótipos – são mobilizadas para o desenvolvimento humorístico de temas comuns da aventura na selva, como a “civilização” *versus* a “barbárie/selvageria” e o “branco” *versus* o “não branco”. No caso do quadrinho em questão, o humor decorre da caracterização de *Timbó* como o inverso do explorador branco que deixara a camisa no deserto. A camisa do explorador evoca a imagem idealizada do branco civilizado, enquanto a representação estereotipada e caricatural de *Timbó* destaca sua selvageria e racialidade negra. Ou seja, a piada é que *Timbó* é preto e selvagem, o oposto do que se estabeleceu como padrão ideal de ser humano nos imaginários colonialistas e racistas contemporâneos.

Representações semelhantes foram muito comuns em quadrinhos publicados em *O Tico-Tico* e *A Gazetinha* nos anos 1930 e 1940. Diversos quadrinhos protagonizados por personagens como *Paulino*, de Belmonte, *Lamparina*, de J. Carlos, e *Réco-Réco*, *Bolão e Azeitona*, de Luiz Sá, e *Tinoco, o Caçador de Feras*, de Théo, apresentavam histórias cujo humor era baseado na contraposição entre exploradores brancos e o grande conjunto de elementos que comporiam as selvas, como a natureza hostil e os nativos não brancos.

O personagem *Paulino*, por exemplo, entre dezembro de 1933 e fevereiro de 1934, protagonizou uma história em quadrinhos humorística e de aventura, em que o menino, depois de ter lido sobre “as heroicas façanhas dos bandeirantes paulistas”, decide “realizar uma aventura semelhante” liderando outros rapazes em uma “jornada pela selva” (Figuras 152 a 154). Em sua expedição, *Paulino* atravessa rios e matas, enfrenta uma onça e é capturado por indígenas gigantesco, que tentam comê-lo. O tom humorístico desenvolve-se de diferentes formas: na sequência do enfrentamento da onça, por exemplo, os bravos aventureiros só conseguem matar a fera devido à ajuda de um macaco sorridente e brincalhão, o capítulo termina com este sendo carregado pelos meninos como herói triunfante. No caso, a inversão é mais inocente e não se baseia na racialidade dos

personagens: a piada é o grande herói do dia ser o macaco, representante da natureza, e não o explorador branco, representante da civilização.

Já em outros trechos do quadrinho, o humor é desenvolvido de forma articulada aos estereótipos raciais. Os indígenas que capturam os meninos são versões monstruosas do estereótipo de indígena selvagem: são gigantesco, têm as feições grotescas e vestem roupas e ornamentos convencionais nas representações como a tanga, o cocar e um colar de dentes (Figura 152). Nesta parte da história, a inversão cômica acontece também no modo convencional, ou seja, como um desfecho inesperado. A sequência começa como uma narrativa típica de aventura na selva, com os indígenas capturando os heróis e ameaçando comê-los, mas o desfecho é cômico. Ao invés de um enfrentamento dramático entre heróis e selvagens, os indígenas são colocados para fugir em uma representação caricata, com expressão exagerada de medo, levando as mãos à cabeça, correndo rapidamente e deixando apenas linhas cinéticas para trás (Figura 153). Aqui, a inversão diz respeito à oposição entre a imagem do indígena feroz e a imagem do indígena amedrontado.



Figura 152: Quadrinho de Paulino “bandeirante”, Belmonte, *A Gazetinha*, n. 21, 01/02/34. Acervo digital FBN.



Figura 153: Quadrinho de Paulino “bandeirante”, Belmonte, *A Gazetinha*, n. 22, 08/02/34. Acervo digital FBN.



Figura 154: Quadrinho de *Paulino* "bandeirante", Belmonte, *A Gazetinha*, n. 23, 15/02/34. Acervo digital FBN.

Assim como em *História de um Preto* (Figura 151), o humor do quadrinho de Belmonte depende da integração da história aos imaginários colonialistas e racistas compartilhados no período. Depende de hierarquias e modelos de representação subjacentes ao confronto entre o herói branco explorador civilizado e a natureza selvagem. E depende da imagem estereotipada do indígena selvagem, animalesco e monstruoso, por mais que esta seja invertida em prol da comédia. Dessa forma, o humor do quadrinho de *Paulino*, como na *História de um Preto*, não deriva somente da inversão das expectativas dos leitores, mas também da confirmação e reafirmação de imagens e ideias presentes em seus imaginários.

A reiteração das hierarquias típicas dos imaginários faz-se presente de modo mais explícito no fim do quadrinho, solene e grandioso, com a figura gigantesca e imponente do bandeirante *Fernão Dias Paes Leme* discursando para *Paulino* e seu companheiro *Benedicto*. No discurso, o bandeirante apresenta-se como um herói da colonização e construção do Brasil, clamando para que os meninos façam por São Paulo o que ele fizera pelo país (Figura 154):

Eu sou Fernão Dias Paes Leme, o plantador de cidades. Voltem para suas casas, porque estas mattas, hoje, já não têm mais perigos, além das poucas fêras que ainda as povoam e das miragens como a do índio-gigante. Eu, ha dois seculos atraz, tive que matar para não morrer, e tive que fazer escravos para não ser escravizado. Hoje, porém, a vida é diferente. Sómente a instrucção e a cultura, aliadas à dignidade e à altivez, é que fazem os homens e sustentam as nacionalidades. A força bruta, na minha época era uma condição essencial à vida. Hoje, é coisa que póde existir, mas não chega a dominar, porque os canhões não matam as idéias. E somente as idéias persistem, porque são eternas. Voltem. E façam por S. Paulo o que eu fiz pelo Brasil.

Uma grande quantidade de quadrinhos cômicos do período assemelhava-se com as histórias de aventura na selva, em especial na forma como as raças eram caracterizadas. Quadrinhos como *As Aventuras de Tinoco*, *Caçador de Fêras* e *Capitão Bluff* (Figuras 155 e 156), por exemplo, apresentavam modelo semelhante ao quadrinho *Paulino*, tratando-se de uma versão humorística das aventuras de heróis exploradores, com os tipos, estereótipos e convenções sendo explorados com intenção cômica. No caso dos dois exemplos selecionados, a piada principal desenvolve-se em torno da representação do selvagem supersticioso que enxerga o protagonista como um “Deus Branco”.

O Tico-Tico começou a publicar as histórias de *Tinoco*, *Caçador de Fêras*, de Théo, pseudônimo de Djalma Pires Ferreira³⁰⁴, no começo dos anos 1930. No exemplo selecionado, publicado em 1938, *Tinoco* conta a seu amigo, *Mister Brown*, a história de quando foi preso por “terríveis canibais” e aplicou o truque do *Anhanguera* para escapar, convencendo o rei de que era capaz de “lançar fogo á agua e á terra”. O chefe dos canibais acreditou que *Tinoco* era um “*Deus Branco*”³⁰⁵, e “libertou-o, enchendo-o ainda de presentes” (Figura 155).

Assim como em exemplos anteriores, o humor decorre da mobilização cômica de elementos comuns dos imaginários colonialistas e racistas, com a inferiorização do selvagem não branco pelo desenho, devido ao uso do estereótipo, e pela narrativa. No caso, a estrutura da história apresenta novamente a “inversão”, ou mudança de direção, como estratégia humorística, enfatizando comicamente a selvageria dos pretos: em um primeiro momento *Tinoco* é preso pelos canibais (porque é isso que os canibais fazem), e em um segundo momento é solto, devido à superstição de seus antagonistas (porque selvagens são ignorantes).

³⁰⁴ Conforme a *Enciclopédia dos Quadrinhos* (2011), de Goida e Kleinert, o personagem *Tinoco*, *Caçador de Fêras* é de 1938 (2011, p. 464). Em nossa pesquisa, com base nos números de *O Tico-Tico* presentes no acervo digital da FBN, encontramos quadrinhos do personagem publicados desde 1932.

³⁰⁵ Grifo do autor.



Figura 155: *Aventuras de Tinoco, Caçador de Féras*, Théo (Djalma Pires Ferreira), *O Tico-Tico*, n. 1.719, 14/09/38. Acervo digital FBN.

Adicionalmente, é importante observar que parte do humor é desenvolvida pela caracterização caricatural e cartunesca de *Tinoco* e de *Mister Brown*, cujas imagens diferem do que se espera de um herói explorador, com suas roupas largas e desajeitadas, suas cabeças grandes, e com a proporção alterada dos troncos e braços em relação às diminutas pernas. Ainda assim, apesar de os exploradores serem também objeto de riso, o quadrinho mantém a hierarquia racial: *Tinoco* e *Mister Brown* são civilizados e os pretos são canibais selvagens. A superioridade de *Tinoco* confirma-se narrativamente com a sua vitória, baseada no emprego engenhoso de uma tecnologia da civilização para enganar seus inimigos que, ignorantes, consideram-no um “Deus Branco”. Dessa forma, a comicidade de *Tinoco* e de *Mister Brown* decorre da inadequação destes como heróis e não da caracterização racial. Assim como nos exemplos anteriores, é apenas a racialidade não branca que é mobilizada como efeito humorístico.

Também em 1938, *O Tico-Tico* publicou *Capitão Bluff*, um quadrinho cômico seriado de Max Yantok³⁰⁶ (Figura 156). O quadrinho é praticamente uma paródia das histórias de aventuras na selva, seu humor derivando da inversão de convenções típicas

³⁰⁶ No acervo digital da FBN, encontramos os capítulos 1 ao 16 de *Capitão Bluff*, publicados entre 16 de março e 20 de julho de 1938. O capítulo 16 promete uma continuação da história, mas não encontramos mais capítulos nos números presentes no acervo digital.

do gênero, de modo muito parecido com o observado nos quadrinhos de *Paulino* e de *Tinoco, Caçador de Feras*.



Figura 156: *Capitão Bluff*, Max Yantok, *O Tico-Tico*, n. 1.694, 23/03/38. Acervo digital FBN.

Na história, o *Capitão Bluff* sofre um naufrágio e vai parar em uma ilha, onde depara com selvagens e piratas. O humor do quadrinho é desenvolvido simultaneamente pelo estabelecimento da hierarquia racial e pelo uso cômico das convenções de aventura na selva. Podemos tomar como exemplo o capítulo 2 da história, publicado em 23 de março de 1938, no número 1.694 de *O Tico-Tico*, em que o *Capitão Bluff* se aproveita da superstição dos nativos, fazendo-os acreditar que é um deus branco que caiu do céu. Yantok encerra o capítulo com a articulação de duas convenções comuns – “o deus

branco” e o “selvagem submetido” – desenhando o *Capitão Bluff* sobre um altar falando coisas sem sentido, “Ping-pong Arapong Barafuko”, enquanto selvagens deitam-se aos seus pés, adorando-o, e o único selvagem de pé exclama “Deus branco caiu do céu!”.

Os quadrinhos do *Paulino* “bandeirante”, *As Aventuras de Tinoco*, *Caçador de Féras* e *Capitão Bluff* (Figuras 152 a 156) são obras cuja comicidade dá-se em grande medida a partir da inversão de convenções e estruturas narrativas típicas das histórias de aventura na selva, referenciando e reafirmando elementos comuns dos imaginários colonialistas e racistas vigentes no período, como a oposição hierárquica entre o explorador branco civilizado e o selvagem não branco.

Outros quadrinhos cômicos do período apresentavam características semelhantes, mas referenciando os modelos *tarzanides* da aventura na selva. No primeiro capítulo, citamos a tira *Azeitona banca o Tarzan* (Figura 22). Para além dela, a figura de *Tarzan* e suas convenções associadas foram empregadas em muitos quadrinhos, protagonizados por personagens famosos, como *Lamparina*, *Chiquinho* e *Benjamin*. Tanto no caso de *Azeitona banca o Tarzan* como em “*Tarzan*”, de J. Carlos, publicada em *O Tico-Tico* em 1937, por exemplo, o humor é elaborado com a representação invertida do herói e das convenções típicas de suas histórias (Figuras 22 e 157). No lugar do desenho em estilo realista do herói branco e musculoso que domina as selvas, os quadrinhos apresentam estereótipos caricaturais de crianças negras que, diferentemente de *Tarzan*, são sobrepujadas pela natureza. Os títulos das histórias reforçam a ironia, destacando-se o “banca” de *Azeitona banca o Tarzan* e as aspas do “*Tarzan*” de J. Carlos como indicativos da inadequação dos protagonistas.

Nos quadrinhos em questão, diferentes convenções das *tarzanides* são invertidas para o desenvolvimento da narrativa cômica. Convenções como o cipó e o grito de *Tarzan*, por exemplo, levam a desfechos opostos do que seria esperado de uma história do herói: em *Azeitona banca o Tarzan*, o personagem de Luiz Sá tenta usar um cipó para se locomover, mas o cipó se rompe e o menino cai comicamente em cima de um cacto; em “*Tarzan*”, *Lamparina* usa um cipó para escalar uma árvore, onde entoia o famoso grito do herói, mas ao invés de dominar os animais, o grito provoca um enxame de maribondos, que colocam a menina para correr.

Também podemos tomar como exemplo de *tarzanide* cômica o quadrinho *As Aventuras de Chiquinho*, de Alfredo Storni, em que *Chiquinho* e *Benjamin* se fantasiam de *Tarzan* e de *King Kong* e vão brincar na floresta da Tijuca (Figura 158). Neste quadrinho de 1938, o autor brinca novamente com convenções típicas – o subir na árvore,

o bater no peito, o “grito do ‘colosso’ das selvas” – para inverter as expectativas, associando-as à criança desenhada em estilo cartunesco. Além disso, a história também apresenta uma quebra da narrativa convencional, com os meninos sendo descobertos por “uns malandros que moravam no morro”, que os perseguem, dando-lhes “uma tremenda ‘coça’ de varas”.



Figura 157: "Tarzan", de J. Carlos, *O Tico-Tico*, n. 1.667, 15/09/37. Acervo digital FBN.

No exemplo de *As Aventuras de Chiquinho*, Alfredo Storni trabalha com outra convenção comum às histórias em quadrinhos de aventura na selva: a animalização do personagem negro (Figura 158). A animalização de personagens não brancos é mobilizada de modo a afirmar a hierarquia racial a partir da contraposição entre os personagens brancos, modelos superiores de humanidade, e os não brancos, cuja inferioridade os aproximaria dos animais. No caso, A. Storni emprega o recurso caracterizando o personagem branco como *Tarzan*, deus branco das selvas, ao mesmo tempo que animaliza o personagem negro representando-o como *King Kong*, um macaco monstruoso.



Figura 158: *Aventuras de Chiquinho*, de Alfredo Storni, *O Tico-Tico*, n. 1.701, 11/05/38. Acervo digital FBN.

Muitos quadrinhos cômicos do período comparavam personagens negros a macacos. Personagens famosos como *Benjamin e Lamparina* foram representados dessa forma diversas vezes ao longo dos anos (Figuras 158, 159, 160). Em outro quadrinho de *Chiquinho*, publicado em 1933, ano em que estreou com grande publicidade o filme *King Kong*, *Chiquinho* é desenhado passeando por um bosque, quando encontra o gigantesco *King Kong* agarrando sua prima *Lili*. Enquanto *Chiquinho* tenta resgatar *Lili*, aparece *Benjamin*, transformado em macaco. As tentativas de *Chiquinho* fracassam no momento em que o monstro arremessa o personagem e seus amigos de um precipício. Depois disso, o protagonista cai de sua cama, acorda e percebe que a aventura fora apenas um “terrível pesadelo”, que tivera por ter assistido o “film proibido” do monstro, inadequado para uma criança de sua idade.



Figura 159: *As Aventuras do Chiquinho - Um Sonho Horrível*, de A. Rocha, *O Tico-Tico*, n. 1.447, 28/05/33. Acervo digital FBN.

Se em *Aventuras do Chiquinho - Um Sonho Horrível* o personagem *Benjamin* é transformado em macaco pela imaginação de *Chiquinho*, em *O Sonho de Lamparina* é a própria personagem negra que sonha ser uma macaca. No quadrinho em questão, J. Carlos desenha *Lamparina* adormecendo em cima de uma árvore e sonhando que é uma macaca, pendurando-se por sua cauda e comendo bananas (Figura 160). No caso, o transformar-se em macaco não aparece como um pesadelo. A personagem é representada de modo

tranquilo, pacífico, como se estivesse em sua condição natural. O sonho torna-se pesado somente quando outras crianças começam a importuná-la e puxar sua cauda. Depois disso, *Lamparina* acorda, percebendo que o ocorrido não passara de um sonho, que teria se agravado na hora em que a personagem caiu do galho e ficou pendurada pela saia.



Figura 160: *O Sonho de Lamparina*, de J. Carlos, *O Tico-Tico*, n. 1.297, 13/08/30. Acervo digital FBN.

O Sonho de Lamparina reforça uma característica determinante da suposta comicidade da personagem: a sua aparência simiesca. Este aspecto de sua caracterização, faz da personagem um dos exemplos mais emblemáticos dos quadrinhos cômicos do período. Para Nobu Chinen (2019), por exemplo, a ostentação do “aspecto de um animal, com os braços arrastados ao longo do corpo, com as proporções de um chimpanzé” contribui para que *Lamparina* configure, possivelmente, “o caso mais notório” da representação negativa do negro nos quadrinhos brasileiros³⁰⁷.

A pequena amostra de quadrinhos cômicos selecionados para a composição da microssérie permite vislumbrarmos alguns dos pontos em comum compartilhados com os quadrinhos de aventura na selva no interior dos imaginários colonialistas e racistas presentes na sociedade brasileira das primeiras décadas do século XX. A partir destes pontos em comum, concluímos que os quadrinhos cômicos e de aventura na selva atuavam nos mesmos imaginários, dialogando com os mesmos modelos de representação e concepções hierarquizadas das raças, apesar das diferenças referentes aos recursos formais empregados, voltados principalmente para a construção de narrativas cômicas e humorísticas no primeiro caso, e para narrativas aventurescas no segundo. Assim como as imagens educativas e outras incontáveis imagens, as histórias em quadrinhos cômicas publicadas em *O Tico-Tico* e *A Gazetinha* integravam o cotidiano e os imaginários compartilhados entre os artistas e leitores dos periódicos, pertencendo ao conjunto de referências mobilizadas por esses agentes na criação e interpretação das histórias em quadrinhos de aventura na selva e, portanto, intermediando processos associados de concepção visual das raças humanas.

Raças humanas em desenhos e outras produções visuais dos leitores (microssérie)

As histórias em quadrinhos de aventura na selva, as imagens de caráter educativo e os quadrinhos cômicos publicados em *O Tico-Tico* e *A Gazetinha* nos anos 1930 e 1940 são fontes que nos permitem refletir sobre algumas das formas como as raças humanas eram concebidas visualmente por artistas. Possibilitam, também, observar alguns dos modelos e estratégias de representação racial que faziam parte do cotidiano dos leitores, integrando o vasto manancial de imagens com os quais se relacionavam no desenvolvimento de processos de visualização racial. O quadro estaria incompleto,

³⁰⁷ CHINEN, Nobu. **O Negro nos Quadrinhos do Brasil**. São Paulo: Peirópolis, 2019. p. 125.

contudo, sem a análise de produções visuais realizadas pelos próprios leitores, que, em nosso entendimento, tornam possível indagar sobre aspectos da recepção das obras e sobre os diferentes modos como os leitores participavam na construção dos imaginários colonialistas e racistas.

O Tico-Tico publicou imagens produzidas por leitores desde seus primeiros anos de circulação. Elas eram publicadas tanto de forma avulsa como em seções especiais, dedicadas a esses fins, como *Desenhos que a Gente Faz*. Podemos apresentar como exemplo inicial o quadrinho *O Negro e o Espelho*, de Laurindo Corrêa Malheiros, publicado de forma avulsa na revista em 1910 (Figura 161). Trata-se de um quadrinho cômico, que conta uma história muito semelhante à apresentada em *História de um Preto* (Figura 151), publicado também em *O Tico-Tico* alguns anos antes. No quadrinho, um “negro selvagem” caminha por um deserto e encontra um espelho. Sem saber o que fazer com o “objeto misterioso”, o personagem perde a paciência e soca o espelho. Como consequência, o selvagem se fere e, ainda sem conseguir compreender a natureza do objeto, leva “as mãos a cabeça gritando por socorro e dizendo ter sido mordido por um animal bravo”.

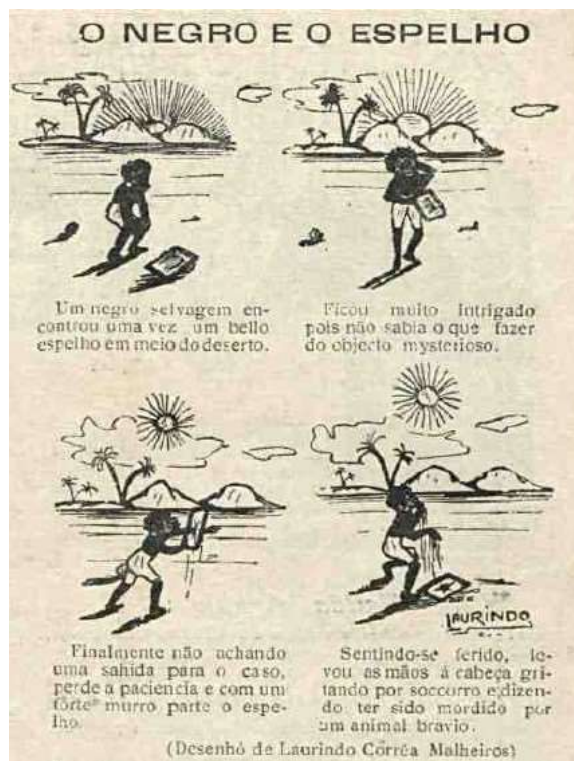


Figura 161: *O Negro e o Espelho*, Laurindo, *O Tico-Tico*, n. 269, 30/11/1910. Acervo digital FBN.

O exemplo de *O Negro e o Espelho* (Figura 161) evidencia que, desde o início do século XX, uma parcela dos leitores encontrava-se em plena sintonia com os modelos e estratégias de representação hierarquizados das raças humanas típicos dos quadrinhos cômicos do período, integrando-se de modo bastante ativo no desenvolvimento dos imaginários colonialistas e racistas do período.

Assim como em *História de um Preto* (Figura 151), Laurindo emprega o estereótipo do negro selvagem, caracterizado visualmente por atributos mínimos (desenhado com corpo de cor preta, cabelo crespo, lábios grossos destacados, descalço e vestindo apenas um calção branco). Além disso, a história se passa em um deserto, lugar de natureza “selvagem”, e apresenta a mesma estrutura narrativa: um selvagem encontra um objeto da civilização, não sabe manuseá-lo e, por isso, age de forma absurda, destacando comicamente sua condição de não branco selvagem. Até mesmo os títulos das obras apresentam semelhanças e denotam, com os termos “preto” e “negro”, que o alvo principal do humor é a caracterização racial dos personagens. Em nossa interpretação, as relações entre *O Negro e o Espelho* e *História de um Preto* são evidências da forma como os conteúdos publicados em *O Tico-Tico* intermediavam processos de visualização racial envolvendo os leitores, servindo de referência para que estes pudessem, eles mesmos, imaginar e representar as raças.

O mesmo tipo de relação pode ser observado na análise da seção *Desenhos que a Gente Faz* de *O Tico-Tico*. Na seção, encontramos diversos desenhos de leitores que conversam com os temas aqui enfocados, como desenhos estereotipados de personagens famosos, como *Lamparina* e *Azeitona*, representações estereotipadas de indígenas e selvagens, e desenhos aventurecos, povoados por heróis e bandidos. Nos números 1.551, 1.639 e 1.648 de *O Tico-Tico*, por exemplo, vemos desenhos de *Lamparina* e *Azeitona* feitos por leitores da revista. Nesses desenhos, podemos observar os personagens criados por J. Carlos e Luiz Sá servindo de modelo para a criação imagética dos leitores (Figuras 162 a 164). A *Lamparina* de Neréu M. Peixoto apresenta alguns dos traços que mais se destacam na personagem original, sendo desenhada em estilo cartunesco, vestindo apenas o “saiote” de selvagem e apresentando atributos como a cor preta, os lábios desproporcionais e o corpo arqueado (Figura 162). Igualmente, os desenhos de Aldir M. Mattos e Delarre Neves Silveira apresentam as principais características de *Azeitona*, com seus lábios destacados e o laço à cabeça (Figuras 163 e 164).

Com os exemplos, podemos concluir que os leitores aprendiam não somente a reproduzir os estereótipos, mas a fazê-lo empregando os recursos típicos dos quadrinhos,

exagerando caricaturalmente atributos como os lábios, de modo a destacar comicamente a racialidade dos personagens. Assim, mesmo que involuntariamente, nessas relações estabelecidas entre os quadrinistas e os leitores, estes reproduziam aspectos da imaginação racial que reiteravam as hierarquias estabelecidas no interior dos imaginários.

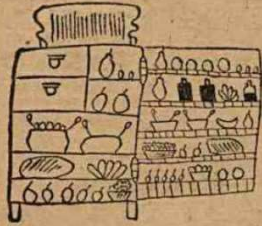
Ainda no número 1.648 de *O Tico-Tico*, assim como nos números 1.643 e 1.644, vemos exemplos de desenhos estereotipados de indígenas e suas casas (Figuras 164 a 166), em que os leitores Jair Castilho Aggio, Laís de Macedo e Warney José de Fontenelle mobilizam as referências típicas, como os cocares, arcos e flechas, ocas e cenários de natureza para a composição de suas representações. Os indígenas dos leitores são os mesmos encontrados nos numerosos exemplos vistos anteriormente, reduzidos aos traços mínimos e estereotipados presentes no imaginário do período. Impressiona, também, a semelhança entre a representação da leitora Laís, que contava apenas 6 anos de idade à época, e o modelo visto em *Exercício Escolar – (Desenho para Colorir)* (Figuras 165 e 149). Semelhança esta que pode ser interpretada como evidência da potência desses atributos mínimos de representação nos imaginários compartilhados entre os artistas e leitores do período.

Para além dos exemplos de representações estereotipadas de não brancos e selvagens, a seção *Desenhos que a Gente Faz* também apresenta desenhos aventurecos de heróis brancos, remetendo aos modelos dos quadrinhos de aventura do período. O número 1.671 de *O Tico-Tico*, por exemplo, apresenta um retrato de investigador feito por Ilzo S. de Oliveira, cujo modelo de rosto, cabelo e olhar determinado se assemelha muito aos heróis de Oswaldo Storni, como *George Spot* e *Pernambuco, o Marujo* (Figura 167). No número 1.662, vemos a cena *Mãos ao Alto!!*, de Joaquim Guerra de Souza, em que um personagem caracterizado como explorador branco rende um antagonista em um cenário de selvas (Figura 168). O mesmo leitor, quase um ano depois da publicação de *Mãos ao Alto!!*, teve um desenho seu de *Tarzan* publicado no número 1.710 da revista (Figura 169). Este último, desenhado em estilo realista, apresenta o personagem de forma heroica, com olhar determinado, corpo musculoso, e em pose de combate, como se aguardasse o ataque de um inimigo. Como no caso das representações de *Lamparina* e *Azeitona* feitas por leitores, trata-se de um exemplo bastante direto de como as relações entre artistas e leitores, mediadas pelos periódicos, atuavam na concepção visual das racialidades. Neste caso, voltado para a exaltação heroica da figura branca do “rei das selvas”.


Os diferentes exemplos de desenhos dos leitores mostram-nos como estes se integravam aos imaginários colonialistas e racistas do período. Se por um lado, os leitores adotavam como referência os modelos presentes em seu meio, por outro, ao produzirem suas próprias representações, contribuíam para a expansão dos imaginários, reforçando, ainda que involuntariamente, as lógicas hierarquizantes das raças humanas.

O TICO-TICO — 28 — 26 — Junho — 1935


DESENHOS QUE A GENTE FAZ



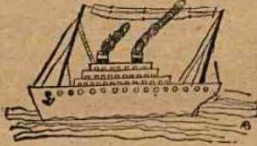
Geladeira eléctrica, desenho de Sérgio Branco Soares (5 annos).




Mickey, trabalho de Alberto Maurício F. Stephan (9 annos).



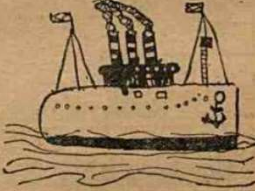
Brincando com o arco, desenho de Felipe Namur (12 annos).



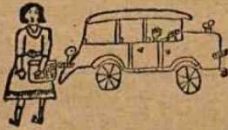
O navio, desenho de Antonio Bei (12 annos).




Lamparina, trabalho de Neréu M. Peixoto (8 annos).



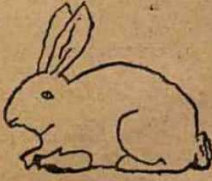
O navio, desenho de Arnaldo Graner (11 annos).




A menina, trabalho de Sarita Lessa (9 annos).



Pote e xícara, trabalho de Maria Aparecida Carneiro da Silva (13 annos).



O coelho, desenho de Léa Andrade (19 annos).



No jardim, desenho de Telma (10 annos).

Nesta pagina são convidados a colaborar todos os pequenos desenhistas do Brasil, isto é, todos os leitores d'O TICO-TICO. Os originaes, desenhados em papel branco, sem pauta, com tinta chinês, devem ser enviados á redacção desta revista, onde, mensalmente, antes de serem publicados, serão examinados por um jury composto de artistas de nomeada, um professor do Departamento de Educação Municipal e um redactor deste jornal. Os trabalhos que o juiz classificar em 1.º logar serão publicados, a côres, n'O TICO-TICO.

ESTUDAR E ENRIQUECER. NUNCA SEJAS ORGULHOSO.

Figura 162: *Lamparina* em *Desenhos que a Gente Faz*, Neréu M. Peixoto, *O Tico-Tico*, n. 1.551, 26/06/35. Acervo digital FBN.

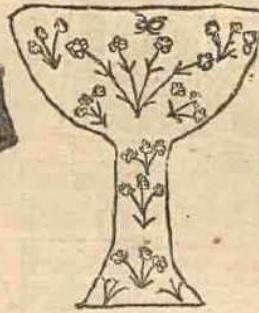
DESENHOS QUE A GENTE FAZ



Paisagem, desenho de Pedro Américo (9 anos)



Mercador, desenho de Erensey Auvray (7 anos)



A loja, desenho de Aldir Madeira Mattos (11 anos)



Pappy, desenho de José Marcellino Moraes Junior (10 anos)



O taboleiro da balana, desenho de Leetina Dantas (13 anos)



O louro, desenho de Aparecida Sampaio (11 anos)



Lendo, trabalho de Julio Domingues Couto (13 anos)



O cão, desenho de João Manoel de Mello Junior (10 anos)



Casa, desenho de Yvelise de Marta Pinto Moura (4 anos)



Oriental, desenho de Warney José de Fontenelle (11 anos)



Azeitona, Rêco-rêco e Bolão, desenho de Aldir M. Mattos (11 anos)



Casa, desenho de Luiz Isfer (8 anos)

Nesta pagina são convidados a colaborar todos os pequenos desenhistas do Brasil, isto é, todos os leitores d'O TICO-TICO. Os originaes, desenhados em papel branco, sem pauta, com tinta chinesa Nankim, devem ser enviados á redacção desta revista.

NUNCA TE ENVAIDEÇAS DO TEU SABER.

Figura 163: Azeitona em *Desenhos que a Gente Faz*, Aldir M. Mattos, *O Tico-Tico*, n. 1.639, 03/03/37. Acervo digital FBN.

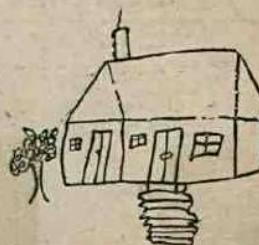
DESENHOS QUE A GENTE FAZ



Paisagem, desenho de Dirceu Lourdes Pacheco (12 annos).



Hollandezes, desenho de Paula Corôa (12 annos).



Casa, idéa de Claudia Maria B. Machado (7 annos).



Boneca, desenho de Idalina de Jesus Serajim (11 annos).



Azeitona, caricatura por Delarre Neves Silveira (14 annos).



Jujuba, caricatura de Delamare N. Silveira (14 annos)



Amalia e Francisquinha, desenho de Maria Rachel Marques de Andrade (5 annos).



Castello, de Diocles Augusto da Silva (10 annos).



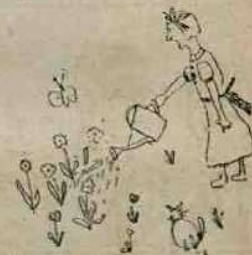
Aymoré, desenho de Jair Castilho Aggio (10 annos).



Cabeça, desenho de Mario Gouveia (11 annos)



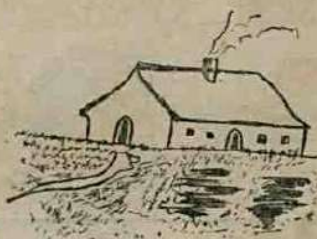
Casa de roça, trabalho de Aparecida Maria (5 annos)



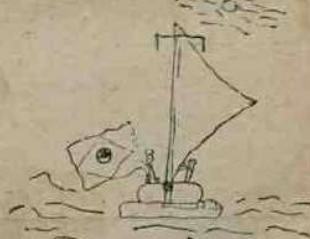
No jardim, idéa de Naylson Almeida de Lima (5 annos).



Caricatura, desenho de Delamare Silveira (14 annos).



Casa de campo, desenho de Decio Brühl (9 annos).



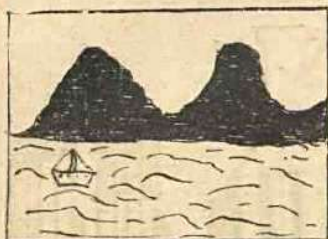
Navio, desenho de Bellini de Faria Junior (6 annos).

Nesta pagina são convidados a colaborar todos os pequenos desenhistas do Brasil, isto é, todos os leitores d'O TICO-TICO. Os originaes, desenhados em papel branco, sem pauta, com tinta chineza Nankim, devem ser enviados á redacção desta revista.

SEM DEUS, SEM CRENCA NÃO SE VIVE.

Figura 164: Azeitona, de Delarre Neves Silveira, e Aymoré, de Jair Castilho Aggio, em *Desenhos que a Gente Faz*, *O Tico-Tico*, n. 1.648, 05/05/37. Acervo digital FBN.

DESENHOS QUE A GENTE FAZ



Paisagem, desenho de Donald Erix Pereira (7 annos)



Dialogo, desenho de William (10 annos)



Amor-perfeito, desenho de Flávia Fritsch (13 annos)



Fruite, desenho de Olga Vieira (7 annos)



Paisagem italiana, desenho de Laís de Macedo (6 annos)



Paisagem, desenho de Francisco de Paula Carelli (11 annos)



Casa da roça, desenho de Sonia P. Vidigal (5 annos)



Que medo! — desenho de Emery Auvray (7 annos)



Paisagem, desenho de José Haroldo (12 annos)



Inverno, ideia de Nelly Reiha (15 annos)



Dialogo, desenho de Manoel Reiha (13 annos)



Auto, desenho de Luiz Alcides (6 annos)



Coruja, desenho de Warreny (10 annos)

Nesta pagina são convidados a colaborar todos os pequenos desenhistas do Brasil, isto é, todos os leitores d'O TICO-TICO. Os originaes, desenhados em papel branco, sem pauta, com tinta chinesa Nankim, devem ser enviados á redacção desta revista.

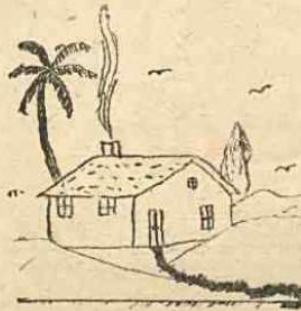
NUNCA TE ENVAIDEÇAS DO TEU SABER.

Figura 165: Paisagem Indígena em *Desenhos que a Gente Faz*, de Laís de Macedo, *O Tico-Tico*, n. 1.643, 31/03/37. Acervo digital FBN.

DESENHOS QUE A GENTE FAZ



Cow-boy, desenho de Joaquina Cezar de Souza (11 annos)



Paisagem, desenho de Jefferson Camargo (11 annos)



Anhanguera, desenho de Newton Gerdtli (12 annos)



Coelhinhos, desenho de Nilda Monteiro (10 annos)



Paisagem, desenho de Paulo Queiroz Carlota (8 annos)



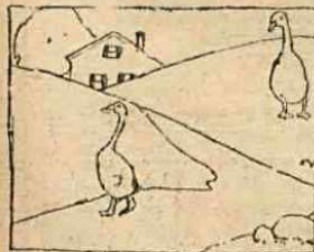
Mesa, desenho de Nilda de Jesus Pierre (17 annos)



A Vacca, desenho de Aldrovando C. Castro (15 annos)



Reis magos, desenho Durval Siqueira (19 annos)



Gansos, desenho de Waldte Moreira Costa (9 annos)



Aymoré, desenho de Warney José de Fontenelle (12 annos)



Bill, retrato por José Chaves (14 annos)



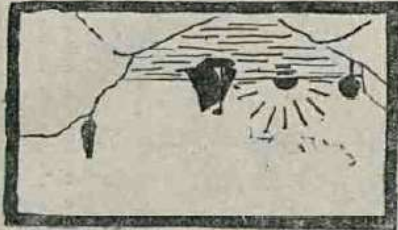
Socega, leão! - desenho de Paulo Pereira Maia (9 annos)

Nesta pagina são convidados a colaborar todos os pequenos desenhistas do Brasil, isto é, todos os leitores d'O TICO-TICO. Os originaes, desenhados em papel branco, sem pauta, com tinta chinesa Nankim, devem ser enviados à redacção desta revista.

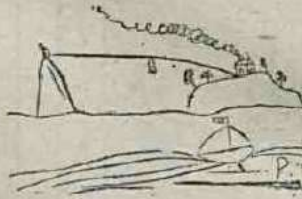
AS FLORES SÃO O PENSAMENTO DAS PLANTAS.

Figura 166: Aymoré em *Desenhos que a Gente Faz*, de Warney José de Fontenelle, *O Tico-Tico*, n. 1.644, 07/04/37. Acervo digital FBN.

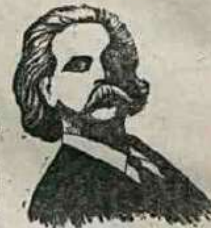
DESENHOS QUE A GENTE FAZ



CREPUSCULO, desenho de Marilia — Carvalho (13 anos) —



PAIZAGEM, trabalho de Paulo Cesar — Domingues da Silva (6 anos) —



CARLOS GOMES, retrato feito por Maria — Cruz (14 anos) —



SOLDADO, desenho de Alaisio T. de Aquino — (11 anos) —



TINOCO E MISTER BROWN, desenho — de Jorge Montalvão (12 anos) —



BILLY, desenho de Walter P. Brito — (9 anos) —



RATINHOS, desenho de Lucia P. Gondim (7 anos) —



JUCA, desenho de Selma S. Oliveira — (8 anos) —



TOTO, desenho de José Palma — (10 anos) —



CASA, desenho de Nilza da Silva (7 anos)



PAIZAGEM, trabalho de Deocleciano — Oliveira (7 anos) —



RETRATO, desenho de Ilzo S. de Oliveira (12 anos) —

Nesta pagina são convidados a colaborar todos os pequenos desenhistas do Brasil, isto é, todos os leitores d'O TICO-TICO. Os originais, desenhados em papel branco, sem pauta, com tinta chinesa Nankin, devem ser enviados á redação desta revista.

NUNCA TE ENVAIDEÇAS DO TEU SABER.

Figura 167: Retrato (investigador) em *Desenhos que a Gente Faz*, de Ilzo S. de Oliveira, *O Tico-Tico*, n. 1.671, 13/10/37. Acervo digital FBN.

DESENHOS QUE A GENTE FAZ



MHA CASPINATO, desenho de Nell Mendes de Oliveira (12 annos)



OS PATINHOS, desenho de Lucia Colfax (4 annos)



RETRATO, trabalho de Alvaro Mendes (11 annos)



CAMINHÃO, desenho de Gualtero Beneduci (12 annos)



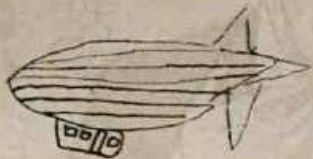
MÃOS AO ALTO! trabalho de Joaquim Guerra de Souza (12 annos)



NAVIO, desenho de Antonio Carlos Soares (6 annos)



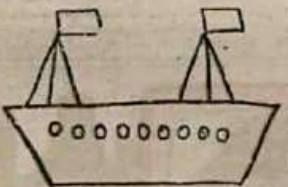
CASA, trabalho de Amélia B. Boeira (7 annos)



ZEPPELIN, desenho de Antonio C. Soares (6 annos)



AVESTRUZ, trabalho de Athenor L. Teixeira (12 annos)



BARCO, desenho de Aristides Silva (10 annos)



PAISAGEM, desenho de Emyr Correio (6 annos)



CASA, desenho de Maria N. Gonsalves (9 annos)



CASA DE CAMPO, composição de Arnaldo Cruz (9 annos)



GAROTO, desenho de Marcia Boriz Macedo (11 annos)



BALDE, desenho de Theresinha Bastos (9 annos)

Nesta pagina são convidados a colaborar todos os pequenos desenhistas do Brasil, isto é, todos os leitores d'O TICO-TICO. Os originaes, desenhados em papel branco, sem pauta, com tinta chinesa Nankin, devem ser enviados á redacção desta revista.

A MENTIRA É UM HABITO AVILTANTE.

Figura 168: *Mãos ao Alto!!* em *Desenhos que a Gente Faz*, de Joaquim Guerra de Souza, *O Tico-Tico*, n. 1.662, 11/08/37. Acervo digital FBN.

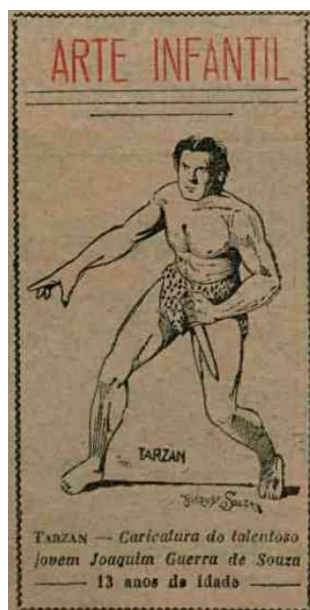


Figura 169: *Tarzan em Arte Infantil*, de Joaquim Guerra de Souza, *O Tico-Tico*, n. 1.710, 13/07/38. Acervo digital FBN.

Concluimos esta seção do capítulo com mais alguns exemplos, que nos mostram como esses modelos de representação não se limitavam às páginas desenhadas, sendo incorporados de outras formas na vida dos leitores, como brincadeiras em que estes se fantasiavam como heróis brancos e como personagens não brancos estereotipados, de modo a personificar em seus próprios corpos os atributos associados à construção das hierarquias raciais.

Em tempos de carnaval, era comum os periódicos estimularem os leitores a se fantasiar como os personagens dos quadrinhos. Em diferentes carnavais *O Tico-Tico* publicou páginas com máscaras dos personagens, que deveriam ser recortadas e usadas nos bailes infantis pelos leitores. Em fotografia de 1911, vemos, por exemplo, os leitores de Bagé, no Rio Grande do Sul, vestindo as máscaras de *Jagunço*, *Chiquinho*, *Zé Macaco* e *Vovô* publicadas para o carnaval do ano anterior (Figura 170). Os personagens escolhidos para a composição das máscaras mudaram ao longo dos anos e, após a criação do personagem *Benjamin* nos anos 1910, ele tornou-se presença constante, estampando máscaras que apresentavam as características típicas do estereótipo negro cômico. Conseqüentemente, *O Tico-Tico* estimulava os leitores a pularem o carnaval brincando com esse modelo de representação e com as piadas e hierarquias racistas associadas (Figuras 171 e 172). Por sua vez, com as máscaras de *Chiquinho*, publicadas desde os anos 1900, os leitores tinham a possibilidade de se fantasiarem do modelo idealizado do menino branco, com destaque a elementos definidores dessa imagem, como os cabelos loiros, os olhos azuis e os lábios finos (Figura 172).



Figura 170: Leitores fantasiados, *O Tico-Tico*, n. 288, 12/04/11. Acervo digital FBN.



Figura 171: Máscara de Benjamin, *O Tico-Tico*, n. 798, 18/01/21. Acervo digital FBN.

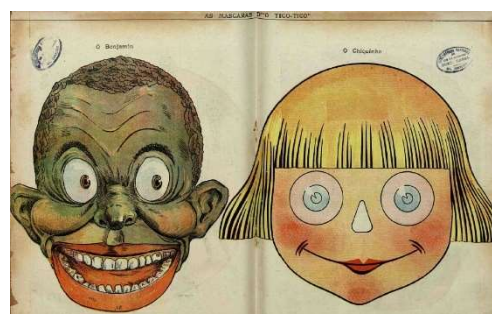


Figura 172: Máscara de Benjamin, *O Tico-Tico*, n. 1.061, 03/02/26. Acervo digital FBN.

Fotos publicadas em *O Tico-Tico* mostram, também, como a “fantasia” de índio era popular entre os leitores do começo do século XX aos anos 1930. Um primeiro exemplo é a foto de estúdio da família de índios “falsificados”, publicada na revista em 1911 (Figura 173). Em fotos dos anos 1930, vemos leitores de São Paulo e Rio de Janeiro vestindo a fantasia em tempos carnavalescos (Figuras 174 a 176). Para além das fotografias, *O Tico-Tico* também estimulava o uso dessas fantasias com publicações ensinando a fazê-las, montando cocares e tangas a partir de materiais como papelão e penas (Figura 177).

Fotografias dos bailes infantis oferecidos por *A Gazetinha* no Odeon em São Paulo também são exemplos valiosos. Nos bailes, eram promovidos concursos de fantasia, cujos primeiros colocados eram premiados e tinham suas fotos publicadas no suplemento. Na foto dos vencedores do carnaval de 1937, por exemplo, vemos entre os vencedores o menino Arnaldo Paschoal, fazendo *blackface* ao fantasiar-se da personagem *Albina* (Figura 178). E nas fotos do concurso de 1938, vemos crianças fantasiadas como os personagens *Ming Foo* (de *Negócios da China*), *Garra Cinzenta*, *O Fantasma* e *Jandyra* (de *Léo, Jandyra e Ditão nas Selvas Africanas*) (Figura 179).



Figura 173: Família de "falsos índios", *O Tico-Tico*, n. 293, 17/05/11. Acervo digital FBN.

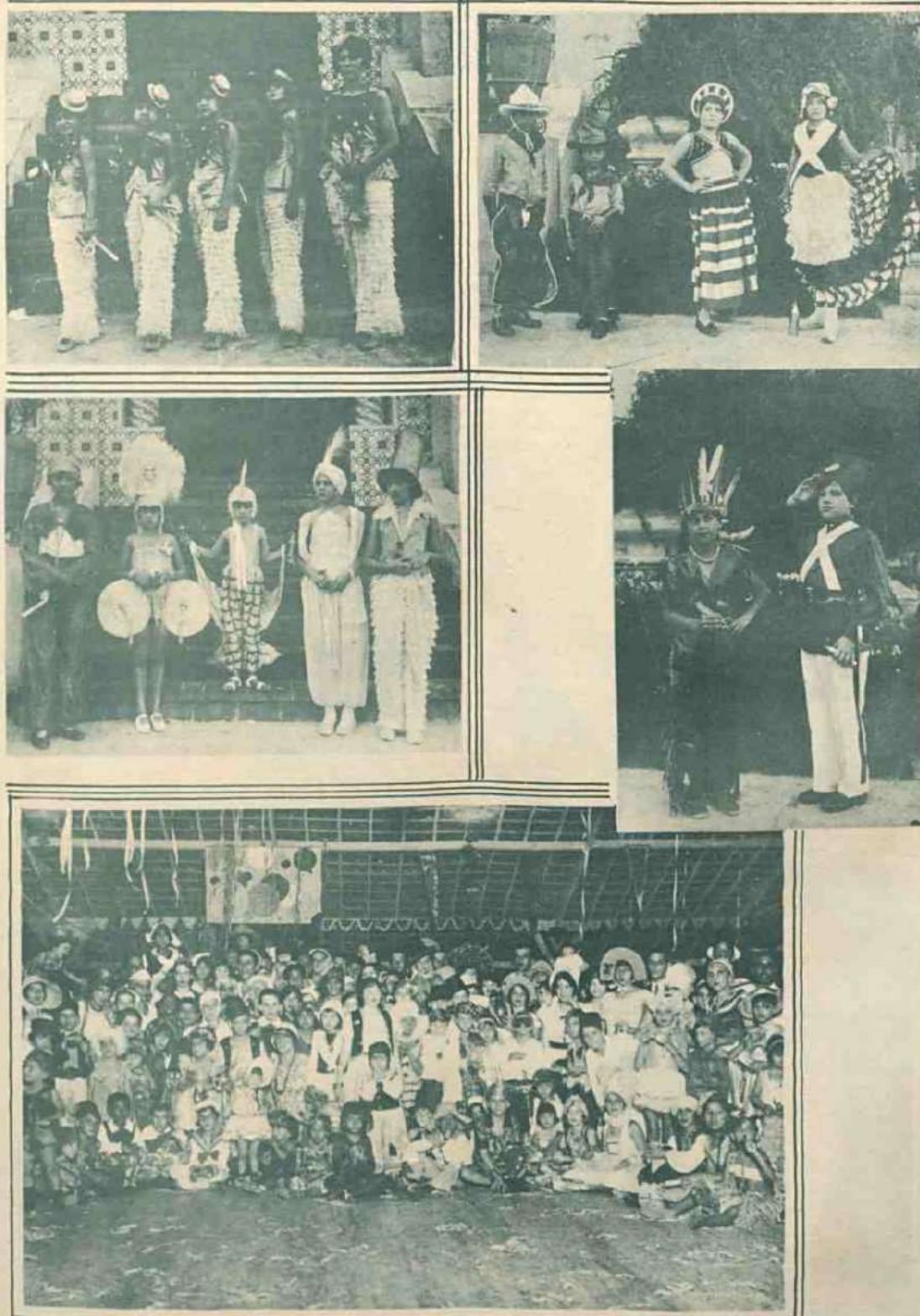


Figura 174: "Fantasia de índio", *O Tico-Tico*, n. 1.259, 20/11/29. Acervo digital FBN.



Figura 175: "Fantasia de índio", *O Tico-Tico*, n. 1.281, 23/04/30. Acervo digital FBN.

Os bailes infantis do Carnaval



Ao alto e ao centro lindas fantasias que figuraram no baile infantil do Botafogo F. C. Em baixo: a criançada no baile infantil do Flamengo F. C.

Figura 176: Bailes de carnaval e "fantasia de índio", *O Tico-Tico*, n. 1.277, 26/03/30. Acervo digital FBN.



Figura 177: Oficina de "fantasia" de índio. *O Tico-Tico*, n. 1.875, fev. 1942. Acervo digital FBN.

Os diferentes exemplos em que as crianças se fantasiavam (ou eram incentivadas a se fantasiar) de personagens e estereótipos raciais não brancos, ou seja, os casos das máscaras de *Benjamin*, das fantasias de índio, o *blackface* de *Albina* e a fantasia de *Ming Foo*, podem ser considerados modalidades de representação das raças realizadas pela personificação e encenação dos leitores (Figuras 170 a 179). Essas formas de representação dialogam com as inúmeras referências presentes nos imaginários colonialistas e racistas, assim como os quadrinhos de aventura na selva, as ilustrações educativas e os quadrinhos cômicos. Por mais que os leitores não tivessem plena consciência do que estavam fazendo quando colocavam a máscara de *Benjamin* e quando fingiam ser índios ou chineses, evocavam e reforçavam os estereótipos raciais e estruturas hierárquicas amplamente disseminados nos imaginários. Era como uma piada de “inversão” racial que as crianças fantasiadas eram vistas pelas pessoas com quem interagiam: as representações eram divertidas e engraçadas porque destacavam o absurdo racial ao

caracterizarem os leitores como o inverso do que eram ou deveriam ser, ou seja, o padrão racial, branco e civilizado.

No caso das fantasias de índio, a representação dialogava diretamente com os estereótipos de selvagem presentes nos quadrinhos, páginas educativas etc. Ao se fantasiar de índio, o leitor estava brincando com as oposições entre branco e não branco, entre civilizado e selvagem e entre homem e natureza. É fácil supor as brincadeiras que podiam surgir, ancoradas nas concepções estereotipadas dos imaginários: as crianças fantasiadas de indígenas fingindo que estavam dançando em rodas, batendo em tambores, atirando flechas, e – por que não? – “aprisionando” amigos e familiares, “ameaçando-os” com canibalismo.

O carnaval da GAZETINHA e da GAZETA no Odeon

Mais grandioso e sensacional do que nos seus melhores anos!
O Carnaval infantil da "Gazeta" vae começar!

Ahi vae o aviso geral: ESTE ANNO, DE NOVO, CARNAVAL INFANTIL DA GAZETA NO ODEON!
Ja aqui iniciamos a organizacao da pangeia. A Empresa Serrador, por sua vez, igualmente acaba de comunicar que os estupezos saloes do Odeon, lo-gar como todo mundo sabe das maio-res folhas no Carnaval paulistano, es-tao as nossas ordens e as ordens da meninada que a GAZETA, em todos os annos, convoea para a maravilhos festa a phantasia.

Um Carnaval infantil da GAZETA nunca se determina a ser de brilho e belleza simplesmente egues aos de an-no anterior. Tem que ser maior! Seu exito deve duplicar, triplicar, multipli-car!

Idéas novas para os concursos. Con-dições novas para candidatos novos. Premios mais valiosos, em numero mais vasto. Medalhas, honras e prendas. De ouro as medalhas. De prata tambem. Conforme a victoria. Ahi fica, pois, o aviso. O Carnaval infantil da GAZETA — nota maxima de encanto, vivaci-dade, graça, alegria e victoria nas nos-sas festas do anno todo — sera mais grandioso e sensacional do que nos seus melhores annos. Esque, portanto, que a turminha se prepare para, de accordo, fazer bonito!

Logo começaremos a informar sobre as condições genes para a festa e os concursos.




Sorteio das Cartas Enigma
Dia 110 n. 110

Ébe Corrêa (Justiça), Fausto Corrêa (Esquadilha de distribuição) e Arnaldo Paschoal (Albina da GAZETINHA), vencedores respectivamente do 1.º, 2.º e 3.º lugares na categoria "Homenagem à GAZETA", no concurso do Carnaval infantil que realizamos em 1937 no Odeon. O Carnaval infantil de 1938, sempre no Odeon, está em preparo. Dentro de alguns dias tornaremos conhecidas todas as condições para os novos concursos de phantasias. Entretanto, companheirinhos, "synchronizem" os papais! Ela que pensen numa boa (X)!"

Figura 178: *Blackface* de Albina, *A Gazetinha*, n. 306, 22/01/38. Acervo digital FBN.

Personagens da GAZETINHA no baile do Odeon



No tradicional baile a phantasia da GAZETA no Odeon, a petizada brilhou com a apresentação de personagens da GAZETINHA. Eis aqui as photographias dos vencedores: 1.º premio com distincão, Fausto Corrêa (Negocios da China), medalha de ouro; 1.º premio simples, Edair Silva (Garra Cinzenta), medalha de ouro; 2.º premio, Edison Morbin (Phantasma), medalha de ouro e prata; 3.º premio, Nair Genova (Jandyra nas Selvas Africanas), medalha de prata.

Figura 179: Fantasia de *Ming Foo*, *Garra-Cinzenta*, *O Fantasma* e *Jandyra*, *A Gazetinha*, n. 324, 08/03/38. Acervo digital FBN.

De forma semelhante, representações de figuras brancas heroicas das selvas, como os leitores fantasiados de *O Fantasma* e *Jandyra*, também dialogavam com os imaginários, para além de referenciar diretamente os quadrinhos de aventura na selva (Figura 179). Como no caso das fantasias de índio, trata-se de representações que evocam os principais temas da aventura na selva, mas com a diferença de as crianças assumirem a posição dos heróis, ou seja, representando o padrão do humano branco e civilizado que se contrapõe à natureza e ao não branco selvagem. No caso das fantasias do *Fantasma* e de *Jandyra*, não é incoerente imaginar as crianças personificando os heróis e encenando suas aventuras nas selvas, possivelmente assumindo a posição de reis e rainhas das selvas, enfrentando e superando os diferentes obstáculos inerentes a estas, dos animais aos selvagens. Nesse sentido, é particularmente significativa a pose adotada para representação do *Fantasma* na fotografia: o leitor aponta as armas de brinquedo para a câmera, sinalizando o poder do personagem encarnado no combate às forças imaginárias do mal.

Os exemplos das fantasias mostram, ainda, como a construção dos imaginários raciais ultrapassava as relações estabelecidas entre leitores e artistas. Contavam com a ajuda dos pais e adultos responsáveis, que participavam das brincadeiras de diversas formas, ajudando na confecção das fantasias, levando aos bailes, monitorando as brincadeiras, possivelmente conversando com as crianças sobre o assunto, rindo com elas das representações “absurdas” que corporificavam ou, então, elogiando a encenação heroica de personagens como *O Fantasma* e *Jandyra*. Os processos de visualização racial eram desenvolvidos, também, nas relações que os leitores fantasiados estabeleciam com toda a variedade de pessoas com que interagem, como as empregadas e cozinheiras negras que trabalhavam em suas casas, os professores, familiares, pessoas que trabalhavam nas festas, como os fotógrafos, porteiros etc. E talvez, principalmente, nas relações que as crianças estabeleciam entre si. Brincando, rindo e encenando juntas os embates dos heróis contra os muitos obstáculos a serem superados, como as selvas hostis, repletas de animais ferozes, monstros pré-históricos e selvagens não brancos.

Concluindo esta seção, entendemos que a amostra de produções visuais realizadas pelos leitores permitiu o desenvolvimento de uma breve reflexão sobre as diferentes formas como os leitores participavam dos processos de concepção visual das raças intermediados por *O Tico-Tico*, *A Gazetinha* e os quadrinhos neles publicados. Com os exemplos, observamos que os leitores não participavam apenas de forma passiva nas relações estabelecidas com as imagens e os artistas que as produziam. Atuavam também

como “agentes”, produzindo representações que mobilizavam referências dos quadrinhos e dos imaginários racistas e colonialistas de modo geral. Referências como os estereótipos raciais dos negros e indígenas selvagens, ou então, os modelos de humor racista típicos dos quadrinhos cômicos, e os modelos de representação dos heróis brancos das selvas. Com isso, os leitores colaboravam, com os artistas, pais, professores e incontáveis indivíduos com os quais interagiam, com a reiteração e expansão das hierarquias raciais no desenvolvimento dos imaginários em questão.

Conclusão

As imagens selecionadas para a montagem das microséries neste capítulo representam apenas uma mínima parcela da multitude que formava os imaginários compartilhados entre artistas e leitores no período de nosso estudo. Ainda assim, entendemos que permitem a observação de alguns aspectos relevantes das ideias e modelos de representação das raças humanas presentes no cotidiano desses grupos sociais.

As imagens contrapostas e hierarquizadas dos tipos raciais branco e negro nas páginas e quadros de caráter educativo, os estereótipos raciais cômicos, os desenhos e brincadeiras dos leitores e as muitas convenções da aventura na selva compõem juntos um sistema, mobilizado por diferentes agentes, como os artistas e leitores de *O Tico-Tico* e *A Gazetinha*, nos processos socialmente construídos de visualização racial.

Nas brincadeiras, por exemplo, ao personificar heróis brancos ou selvagens não brancos e encenar o confronto entre as forças temáticas da aventura na selva (“bem” *versus* “mal”, “homem” *versus* “natureza”, “civilização” *versus* “barbárie” e “branco” *versus* “não branco”), os leitores estavam mobilizando toda a gama de referências que compunham seus repertórios sobre esses assuntos, envolvendo as ideias e imagens aprendidas como ensinamentos escolares nas revistas, as piadas, tiras e caricaturas das quais riam, e as histórias de aventura com as quais fantasiavam. As diferentes formas como as hierarquias raciais se configuravam nas imagens eram, assim, articuladas na construção do sentido das suas brincadeiras.

Ao mesmo tempo, ao ler um texto educativo sobre “nativos” africanos, americanos e asiáticos, e ao olhar para a ilustração do texto, as brincadeiras, os quadrinhos e incontáveis outras referências poderiam ser evocadas, de modo que o “nativo” deixasse

de ser apenas um “nativo”, para associar-se com a imagem do antagonista ou aliado selvagem do herói branco.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta pesquisa, procuramos refletir sobre o modo como histórias em quadrinhos de aventura na selva e outros tipos de imagens publicadas em *O Tico-Tico* e *A Gazetinha* participavam de processos de visualização racial no Brasil dos anos 1930 e 1940, com foco especial no período entre os anos 1934 e 1942. Os quadrinhos de aventura na selva e as diferentes imagens analisadas, como as ilustrações educativas e os desenhos dos leitores, foram considerados simultaneamente indício da existência de imaginários racistas e colonialistas no Brasil no período e de algumas das relações sociais estabelecidas na configuração destes imaginários.

Partimos do pressuposto que os imaginários em questão seriam desenvolvidos como construções sociais, a partir do estabelecimento de relações entre diferentes grupos de pessoas, como os editores dos periódicos, os artistas, os leitores e os adultos mediadores da leitura, como pais e professores. Consideramos que as histórias em quadrinhos de aventura na selva e as outras imagens poderiam ser entendidas como mediadoras das relações estabelecidas entre esses grupos nos processos de concepção visual das raças humanas, de modo que os imaginários não seriam construídos somente a partir do estabelecimento de relações entre pessoas, mas, também, a partir de relações entre pessoas por intermédio das imagens em foco.

A reflexão fundamentou-se principalmente na análise das relações estabelecidas entre as imagens a partir de seus cruzamentos em quatro séries iconográficas: a série “histórias em quadrinhos de aventura na selva” e as microseriões “raças humanas em páginas e quadros educativos”, “raças humanas em quadrinhos cômicos” e “raças humanas em desenhos e outras produções visuais dos leitores”. A interpretação das séries somou-se, ainda, ao estudo de fontes iconográficas e textuais avulsas, não organizadas em séries, e ao estabelecimento de conexões com discussões bibliográficas sobre temas como o desenvolvimento do mercado cultural no Brasil (com foco principalmente no mercado editorial e de quadrinhos), o desenvolvimento das estruturas sociais racistas e colonialistas no Brasil e no mundo, a formação de imaginários hierarquizantes associados a essas estruturas, e, também, os diferentes recursos formais empregados por artistas na criação das histórias em quadrinhos e outros tipos de imagem.

Ao fim das reflexões, pudemos concluir que as histórias em quadrinhos de aventura na selva e as outras imagens analisadas foram mobilizadas no estabelecimento de inúmeras relações sociais, em processos de produção e reprodução das raças humanas

na dimensão visual da sociedade brasileira do período. A partir das imagens, diferentes grupos estabeleciam relações entre si e com os imaginários racistas e colonialistas presentes no Brasil e no mundo. Esses imaginários, formados por um infinito manancial de imagens – das gravuras de Hans Staden do século XVI, das propagandas de produtos imperiais do século XIX, às imagens publicadas em *O Tico-Tico* e *A Gazetinha* – foram, assim, referenciados, ressignificados e expandidos pela ação de editores, artistas e do público, formado principalmente pelos leitores infantojuvenis e seus familiares. Com isso, conceberam socialmente noções sobre as raças humanas e modos de imaginá-las visualmente, atribuindo às raças qualidades visuais, intelectuais, morais e civilizacionais intrínsecas, a partir das quais se estabeleciam e naturalizavam hierarquias.

Na interação entre agentes e imagens, essas hierarquias raciais e a suposta superioridade branca legitimavam o exercício do poder dos brancos sobre os não brancos, tanto na forma do poder governamental, justificado pela “missão civilizatória”, como no exercício de um poder mais bruto e cru sobre as vidas e corpos dos não brancos. O enfrentamento entre brancos e não brancos, representado nas imagens de heróis matando selvagens, justificava-se não somente pela superioridade intrínseca dos brancos, mas, também, pela desumanização dos não brancos e pelo imperativo do confronto entre “homem” e “natureza”.

Por fim, entendemos que os muitos exemplos mobilizados permitem-nos vislumbrar a severidade do racismo na sociedade brasileira do período. Impressiona o estabelecimento tão explícito e agressivo de hierarquias raciais em práticas cotidianas aparentemente inocentes, assim como a naturalização dessas hierarquias e as desumanizações extremas associadas. A nosso ver, os exemplos também ajudam a compreender a permanência do racismo e suas violências na estrutura social brasileira hoje.

Para nós, objetos de tamanha importância e complexidade, como são os imaginários racistas e colonialistas, não poderiam ser compreendidos em sua devida profundidade, em uma dissertação de mestrado. Dados esses passos iniciais, seguimos em estudos futuros, com intenção de aprofundar-nos sobre esses problemas fundamentais e estruturantes de nossa sociedade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Leandro Antônio de. Repercussão da expansão da ficção popular no Brasil dos anos 1930. **rev. hist.**, São Paulo, n. 173, p. 359-393, jul./dez., 2015.

ALMEIDA, Silvio. **Racismo Estrutural**. São Paulo: Pólen, 2019.

ALPERS, Svetlana. **A Arte de Descrever**. São Paulo: Edusp, 1999.

BARBIERI, Daniele. **As Linguagens dos Quadrinhos**. São Paulo: Peirópolis, 2017.

BASCHET, Jérôme. Pourquoi élaborer des bases de données d'image? Propositions pour une iconographie sérielle. In: BOLVIG, Axel; LINDLEY, Philip (org.). **History and Images: towards a new iconology**. Turnhout: Brepols Publishers, 2003.

BAXANDALL, Michael. **Padrões de Intenção: a explicação histórica dos quadros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BETHENCOURT, Francisco. **Racismos: das cruzadas ao século XX**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

BUTTS, Denis. Shaping boyhood: British empire builders and adventurers. In: HUNT, Peter (ed.). **International Companion Encyclopedia of Children's Literature**. London, New York: Routledge, 2004.

CAGNIN, Antonio Luiz. Chiquinho, Buster Brown, a mais brasileira das personagens americanas. In: VERGUEIRO, Waldomiro; SANTOS, Roberto Elísio dos (org.). **O Tico-Tico: 100 anos. Centenário da Primeira Revista de Quadrinhos no Brasil**. São Paulo: Opera Graphica Editora, 2005.

CARDOSO, Lourenço. **O Branco "Invisível": um estudo sobre a emergência da branquitude nas pesquisas sobre as relações raciais no Brasil (Período: 1957-2007)**. Coimbra, 2008. 232 p. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Faculdade de Economia e Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, Coimbra, 2008.

CARVALHO, Vânia Carneiro de; LIMA, Solange Ferraz de. Cultura visual na era da reprodutibilidade técnica da imagem. **Dobras**, São Paulo, v.5 (n.11), 2012.

CAWELTI, John G. **Adventure, Mystery, and Romance: formula stories as art and popular culture**. Chicago: The University of Chicago Press, 1977.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Algés: Difel, 2002.

CHICANGANA-BAYONA, Yobenji Aucardo. **Imagens de Canibais e Selvagens do Novo Mundo: do maravilhoso medieval ao exótico colonial (séculos XV-XVII)**. Campinas: Editora Unicamp, 2017.

CHINEN, Nobu. **O Negro nos Quadrinhos do Brasil**. São Paulo: Peirópolis, 2019.

CIARLO, David. **Advertising Empire: race and visual culture in imperial Germany.** London: Harvard University Press, 2011.

CUNHA, Manuela Carneiro da. Política indigenista no século XIX. In: CUNHA, Manuela Carneiro da (org.). **História dos Índios no Brasil.** São Paulo: Companhia das Letras/Secretaria Municipal de Cultura/FAPESP, 1992.

DANTAS, Beatriz G.; SAMPAIO, José Augusto L.; CARVALHO, Maria Rosário G. de. Os povos indígenas no nordeste brasileiro: um esboço histórico. In: CUNHA, Manuela Carneiro da (org.). **História dos Índios no Brasil.** São Paulo: Companhia das Letras/Secretaria Municipal de Cultura/FAPESP, 1992.

DÁVILA, Jerry. **Diploma de Brancura: política social e racial no Brasil – 1917-1945.** São Paulo: Editora Unesp, 2006.

DUNCAN, Randy; SMITH, Matthew. **The Power of Comics: history, form and culture.** New York: Continuum, 2009.

FAUSTO, Boris. A vida política. In: GOMES, Angela de Castro (org.). **Olhando para Dentro: 1930-1964 (História do Brasil Nação: 1808-2010; v.4).** Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

FILHO, Lúcio Reis. Imagens da África nos quadrinhos e no cinema de início dos anos 1930: Tintim e King Kong. In: **Revista Dia-Logos**, v. 11, n. 2, p. 14-32, jul.-dez., 2017.

FERRO, Marc. **Colonization: a global history.** London and New York: Routledge, 2005.

GASCA, Luis; GUBERN, Roman. **El Discurso del Comic.** Madrid: Cátedra, 1991.

GELL, Alfred. **Arte e Agência: uma teoria antropológica.** São Paulo: Ubu Editora, 2020.

GOIDANICH, Hiron Cardoso; KLEINERT, André. **Enciclopédia dos Quadrinhos.** Porto Alegre: L&PM, 2014.

GOMES, Angela de Castro. População e Sociedade. In: GOMES, Angela de Castro (org.). **Olhando para Dentro: 1930-1964 (História do Brasil Nação: 1808-2010; v.4).** Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

GOMES, Ivan Lima. Angelo Agostini e os Quadrinhos: algumas questões. In: CALLARI, Victor; RODRIGUES, Márcio dos Santos (orgs.). **História e Quadrinhos: contribuições ao ensino e à pesquisa.** Belo Horizonte, MG: Letramento, 2021.

GONÇALO JÚNIOR. **A Guerra dos Gibis: a formação do mercado editorial brasileiro e a censura aos quadrinhos, 1933-1964.** São Paulo: Cia das Letras, 2011.

GROENSTEEN, Thierry. **O Sistema dos Quadrinhos.** Nova Iguaçu: Marsupial Editora, 2015.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. **Racismo e Antirracismo no Brasil**. São Paulo: Editora 34, 2009.

HALL, Stuart. **Cultura e Representação**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.

HANSEN, Patrícia Santos. “A arte de formar brasileiros”: um programa de educação cívica nas páginas de *O Tico-Tico*. In: MAGALDI, Ana Maria Bandeira de Mello; XAVIER, Libânia Nacif. **Impressos e História da Educação: usos e destinos**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

HARLEY, Brian. Mapas, saber e poder. In: GOULD, Peter; BAILLY, Antoine. *Le pouvoir des cartes et la cartographie*, Paris, **Antropos**, 1995, p. 19-51. Traduzido por Mônica Balestrin Nunes. p. 2-24.

Disponível em: <http://journals.openedition.org/confins/5724>. Acesso em: 02 abr. 2022.

HASENBALG, Carlos A. **Discriminação e Desigualdades Raciais no Brasil**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

HOBBSAWM, Eric. **Era dos Extremos: o breve século XX (1914-1991)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010a.

HOBBSAWM, Eric. **A Era dos Impérios, 1875-1914**. São Paulo: Paz e Terra, 2010b.

HOFBAUER, Andreas. **Uma História de Branqueamento ou o Negro em Questão**. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Visão do Paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil**. São Paulo: Brasiliense/Publifolha, 2000.

KRACHENSKI, Naiara. O pequeno colonizador: *Tintim na África* e os estereótipos coloniais (Bélgica, 1930-1931). In: **Revista Diálogos Mediterrânicos**, n. 19, p. 127-142, dez/2020.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. **A Formação da Leitura no Brasil**. São Paulo: Editora Ática, 2003.

LIMA, Antônio Carlos de Souza. O governo dos índios sob a gestão do SPI. In: CUNHA, Manuela Carneiro da (org.). **História dos índios no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras/Secretaria Municipal de Cultura/FAPESP, 1992.

LIMA, Ivaldo Marciano de França. Selvas, povos primitivos, doenças, fome, guerras e caos: a África no cinema, nas histórias em quadrinhos e nos jornais. In: **Revista África(s)**, v. 1, n. 1, jan./jun. Salvador: UNEB, 2014.

LIMA, Solange Ferraz de. **Imagens das Imagens do SESC**. São Paulo: Edições SESC, 2014.

LIMA, Solange Ferraz de; NEIVA, Lucas Mello. A África nos Quadrinhos de *O Tico-Tico*, dos anos 1900 à década de 1930. **África(s)**, v. 8, n. 15, p. 15-41, 2021.

LOTIERZO, Tatiana. **Contornos do (in)visível: A redenção de Cam, racismo e estética na pintura brasileira do último Oitocentos.** São Paulo: USP-FFLCH, 2013, dissertação de mestrado.

LUCHETTI, Marco Aurélio. **O Fantasma: uma biografia oficial do primeiro herói fantasiado dos quadrinhos.** São Paulo: Opera Graphica Editora, 2009.

MADLEY, Benjamin. **An American Genocide: the United States and the California Indian Catastrophe, 1846-1873.** New Haven/London: Yale University Press, 2016.

MARINS, Paulo César Garcez. Nas matas com pose de reis: a representação de bandeirantes e a tradição retratística monárquica européia. In: **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 44, p. 77-104, fev. 2007.

MARINS, Paulo César Garcez. Uma personagem por sua roupa: o gibão como representação do bandeirante paulista. **Tempo**, Niterói, v. 26, n. 2, 411-429, maio/ago. 2020.

MARTINS, Ana Luiza. **Revistas em Revista: imprensa e práticas culturais em tempos de república, São Paulo (1890-1922).** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp: Imprensa Oficial do Estado, 2001.

MARTIUS, Carl Friedrich Philipp von. Como se deve escrever a Historia do Brazil. In: **Revista Trimensal de Historia e Geographia ou Jornal do Instituto Historico e Geographico Brasileiro**, Rio de Janeiro, vol. 06, n. 24, p. 381-403, 1845. Disponível em: <http://brasilindependente.weebly.com/aula-04.html>. Acesso em 13 fev. 2022.

McCLINTOCK, Anne. **Couro Imperial: raça, gênero e sexualidade no embate colonial.** Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 23, n. 45, p. 11-36, 2003.

MORAES, Fábio Cornagliotti de. **As aventuras de Tintim na África: representando o outro nas HQ's 'As Aventuras de Tintim: Tintim no Congo' (1931-1946).** São Paulo, 2015. 164 p. Dissertação (Mestrado em História Social), PUC-SP, São Paulo, 2015.

MORAES, Isadora. **Para Ler e Ver: narrativas sobre a Amazônia na revista O Tico-Tico (1914-1945).** Belém, 2019. 171 p. Dissertação (Mestrado em História Social da Amazônia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Pará, Belém, 2019.

MOURA, Clóvis. **As Injustiças de Clio: o negro na historiografia brasileira.** Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1990.

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a Mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra.** Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2019.

OLIVEIRA, Cinthya. Human rights & exhibitions, 1789-1989. **Journal of Museum Ethnography**, no. 29 (March 2016).

OLIVEIRA, Selma. R. N. **Mulher ao Quadrado** – representações femininas nos quadrinhos norte-americanos: permanências e ressonâncias. 1895-1990. Brasília, 2001. 283 p. Tese (doutorado) – Programa de Pós-graduação em História, Linha de Pesquisa: História: Discurso, Imaginário e Cotidiano – Instituto de Ciências Humanas/Departamento de História da Universidade de Brasília.

PERRONE-MOISÉS, Beatriz. Índios livres e índios escravos: os princípios da legislação indigenista do período colonial (séculos XVI a XVIII). In: CUNHA, Manuela Carneiro da (org.). **História dos Índios no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras/Secretaria Municipal de Cultura/FAPESP, 1992.

PRADO, Maria Lígia Coelho; PELLEGRINO, Gabriela. **História da América Latina**. São Paulo: Contexto, 2014.

RAMOS, Paulo. **Faces do Humor**: uma aproximação entre piadas e tiras. Campinas: Zarabatana Books, 2011.

RIBEIRO, Berta. **O Índio na História do Brasil**. São Paulo: Global, 2009.

RODRIGUES, Márcio dos Santos. Apontamentos para a Pesquisa Histórica sobre Quadrinhos. In: CALLARI, Victor; RODRIGUES, Márcio dos Santos (orgs.). **História e Quadrinhos**: contribuições ao ensino e à pesquisa. Belo Horizonte, MG: Letramento, 2021.

SAID, Edward. **Cultura e Imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SANTORO, Fábio. Entrevista com Afonso Botari (1899-2005): o primeiro leitor de O Tico-Tico. In: SANTOS, Roberto Elísio dos; VERGUEIRO, Waldomiro (org.). **O Tico-Tico**: 100 anos. Centenário da primeira revista de quadrinhos no Brasil. São Paulo: Opera Graphica Editora, 2005.

SANTOS, Roberto Elísio dos. Aspectos da linguagem, da narrativa e da estética das histórias em quadrinhos: convenções e rupturas. In: SANTOS, Roberto Elísio dos; VERGUEIRO, Waldomiro (org.). **A Linguagem dos Quadrinhos**: estudos de estética, linguística e semiótica. São Paulo: Criativo, 2015.

SANTOS, Roberto Elísio dos. Produção editorial de quadrinhos no Brasil: do surgimento ao Gibi. In: SANTOS, Roberto Elísio dos; VERGUEIRO, Waldomiro; RAMOS, Paulo; CHINEN, Nobuyoshi. **Gibi**: A revista sinônimo de quadrinhos. São Paulo: Via Lettera, 2012.

SANTOS, Roberto Elísio dos; VERGUEIRO, Waldomiro. A Gazetinha e os suplementos de histórias em quadrinhos no Brasil. **Imaginário!**. João Pessoa, n. 11, p. 103-125, 2016.

SCHWARCZ, Lília Moritz. **Nem preto nem branco, muito pelo contrário**: cor e raça na sociabilidade brasileira. São Paulo: Claro Enigma, 2012.

SERVER, Lee. **Encyclopedia of Pulp Fiction Writers**. New York: Facts on File, Inc., 2002.

SILVA, Diamantino da. **Quadrinhos Dourados: a história dos suplementos no Brasil**. São Paulo: Opera Graphica Editora, 2003.

SILVA, Priscila Elisabete da. O conceito de branquitude: reflexões para o campo de estudo. In: CARDOSO, Lourenço; MÜLLER, Tânia M. P. **Branquitude: estudos sobre a identidade branca no Brasil**. Curitiba: Appris, 2017.

SKIDMORE, Thomas. **Preto no Branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro (1870-1930)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SOUZA, Laura de Mello e. **O Diabo e a Terra de Santa Cruz: feitiçaria e religiosidade popular no Brasil colonial**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SOUZA, Laura de Mello e. **Inferno Atlântico: demonologia e colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

STAPLES, Amy J. Safari adventure: forgotten cinematic journeys in Africa. **Film History**, v. 18, n. 4, Documentary before Verité (2006), pp. 391-411.

STRÖMBERG, Fredrik. **Black Images in the Comics: a visual history**. Fantagraphics Books, 2012.

VERGUEIRO, Waldomiro. Desenvolvimento e tendências do mercado de quadrinhos no Brasil. In: SANTOS, Roberto Elísio dos; VERGUEIRO, Waldomiro (org.). **A História em Quadrinhos no Brasil: Análise, Evolução e Mercado**. São Paulo: Laços, 2011.

VERGUEIRO, Waldomiro. **Panorama das Histórias em Quadrinhos no Brasil**. São Paulo: Peirópolis, 2017.

VERGUEIRO, Waldomiro. As dimensões educativa e moral de O Tico-Tico. In: SANTOS, Roberto Elísio dos, e VERGUEIRO, Waldomiro (org.). **O Tico-Tico: 100 anos. Centenário da primeira revista de quadrinhos no Brasil**. São Paulo: Opera Graphica Editora, 2005.

PERIÓDICOS

A GAZETA EDIÇÃO INFANTIL. São Paulo: A Gazeta, 1929-1950. 1929-1940. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/acervo-digital/gazeta/764507>. Acesso em 16 de abril de 2022.

O SUPLEMENTO JUVENIL. Rio de Janeiro: Grande Consórcio de Suplementos Nacionais. 1934-1945. 1937-1945. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=182737&pagfis=732>. Acesso em 16 de abril de 2022.

O TICO-TICO. Rio de Janeiro: O Malho, 1905-1977. 1905-1947. Disponível em <http://bndigital.bn.br/acervo-digital/tico-tico/153079>. Acesso em 16 de abril de 2022.

SITES

ACERVO Estadão. Disponível em:

<https://acervo.estadao.com.br/>. Acesso em 16 de abril de 2022.

ACERVO digital da Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em:

<http://bndigital.bn.gov.br/acervodigital>. Acesso em 16 de abril de 2022.

VICTORIA and Albert Museum. Disponível em:

<https://www.vam.ac.uk/collections?type=featured>. Acesso em 16 de abril de 2022.

APÊNDICE

Quadro 3: Quadrinhos de aventura na selva (O Tico-Tico) – ordem alfabética

Histórias em Quadrinhos de Aventura na Selva - O Tico-Tico (1934-1942)						
	Título	Autores	Páginas	Periódico	Número	Data
1	A Ilha Sagrada	Carlos Thiré	24	O Tico-Tico	entre 1642 e 1666	24/03/37 a 08/09/37
2	Aventuras de um Jovem Brasileiro	Oswaldo Storni	20	O Tico-Tico	entre 1869 e 1879	ago/41 a jun/42
3	Em Busca de um Thezouro: um drama nas selvas amazônicas	A. Plessen e Cícero Valladares	15	O Tico-Tico	entre 1595 e 1609	29/04/36 a 05/08/36
4	O Campeão	Oswaldo Storni	1	O Tico-Tico	1661	04/08/1937
5	O Explorador Denham e o Filho de King Kong	Glenn Cravath	1	O Tico-Tico	1507	22/08/1934
6	O Mysterio dos Diamantes Amarelos	Aloysio Fragoso	102	O Tico-Tico	entre 1652 e 1759	02/06/37 a 21/06/39
7	O Rei dos Leões	Oswaldo Storni	1	O Tico-Tico	1678	01/12/1937
8	Onde Nasceu Tarzan	Oswaldo Storni	1	O Tico-Tico	1668	22/09/1937
9	Tarzan e o Negrinho	Oswaldo Storni	1	O Tico-Tico	1668	22/09/1937
10	Terras Extranhas	Oswaldo Storni	108	O Tico-Tico	entre 1623 e 1731	11/11/36 a 07/12/38
11	Uma Aventura nas Selvas	Oswaldo Storni	1	O Tico-Tico	1658	14/07/1937
12	Uma Prisão Original	Oswaldo Storni	1	O Tico-Tico	1662	11/08/1937

Fonte: Autoria própria.

Quadro 4: Quadrinhos de aventura na selva (A Gazetinha) – ordem alfabética

Histórias em Quadrinhos de Aventura na Selva - A Gazetinha (1934 a 1939)						
	Título	Autores	Páginas	Periódico	Número	Data
13	A Conquista das Esmeraldas	Armando Brussolo e Messias de Mello	12	A Gazetinha	entre 418 e 486	15/10/38 a 25/03/39
14	Combatendo nas Selvas, com Steve Conrad	Creig Flessel	5	A Gazetinha	entre 1 e 4	09/03/40 a 30/03/40
15	Fantasma 1 - Uma nova série de aventuras do Phantasma em Uma Alma de Outro Mundo	Lee Falk e Ray Moore	25	A Gazetinha	entre 243 e 257	25/08/37 a 28/09/37
16	Fantasma 2 - O Phantasma em O "Mau Campo"	Lee Falk e Ray Moore	25	A Gazetinha	entre 258 e 276	30/09/37 a 11/11/37
17	Fantasma 3 - O Fantasma: Rei da Selvas	Lee Falk e Ray Moore	22	A Gazetinha	entre 433 e 469	19/11/38 a 11/02/39
18	Fernão Dias e as Esmeraldas	Armando Brussolo e Messias de Mello	4	A Gazetinha	entre 492 e 546	08/04/39 a 15/08/39
19	Léo, Jandyra e Ditão nas Selvas Africanas	Rubens N. Garcia	17	A Gazetinha	entre 300 e 328	08/01/38 a 17/03/38
20	No reino das Feras	Não identificado	6	A Gazetinha	entre 91 e 96	06/06/35 a 11/06/35
21	O Filho de King Kong	Glenn Cravath	1	A Gazetinha	60	01/11/1934
22	O Valle Perdido	Não identificado	75	A Gazetinha	entre 184 e 274	27/01/37 a 06/11/37
23	Rin-Tin-Tin nas Selvas Africanas	Não identificado	11	A Gazetinha	entre 173 e 183	16/12/36 a 23/01/37
24	Ted, o Caçador de Feras	Frank Buck, Glen Cravath, Clarence Gray, Ed. Stevenson	219	A Gazetinha	entre 86 e 523	02/05/35 a 22/06/39
25	Tom Corrigan no Sertão Africano	Sigismundo Walpeteris	23	A Gazetinha	entre 518 e 565	10/06/39 a 28/09/39
26	Uma Aventura em Bornéu	Não identificado	4	A Gazetinha	530	08/07/1939
27	Zatara em Zulú, a Mina de Diamantes	Fred Guardineer	8	A Gazetinha	entre 542 e 546	05/08/39 a 15/08/39

Fonte: Autoria própria.

Resultados quantitativos

Nota: Gráficos consideram apenas as histórias em quadrinhos inventariadas conforme critérios estabelecidos na introdução da dissertação.

Gráfico 1: O Tico-Tico: páginas de quadrinhos de aventura na selva publicadas por ano (1934-1943)



Fonte: Autoria própria.

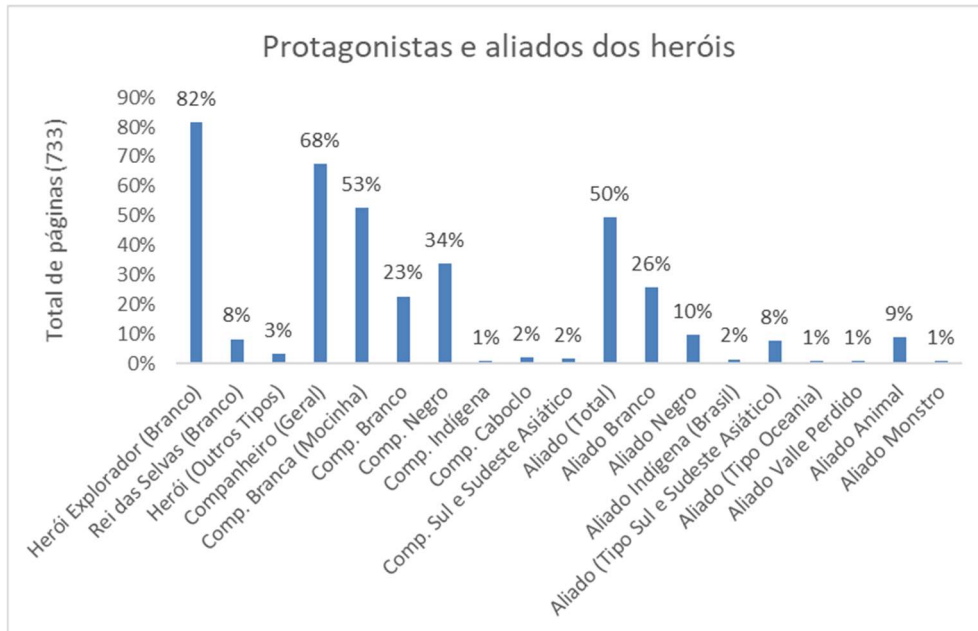
Gráfico 2: A Gazetinha: páginas de quadrinhos de aventura na selva publicadas por ano (1934-1940)



Fonte: Autoria própria.

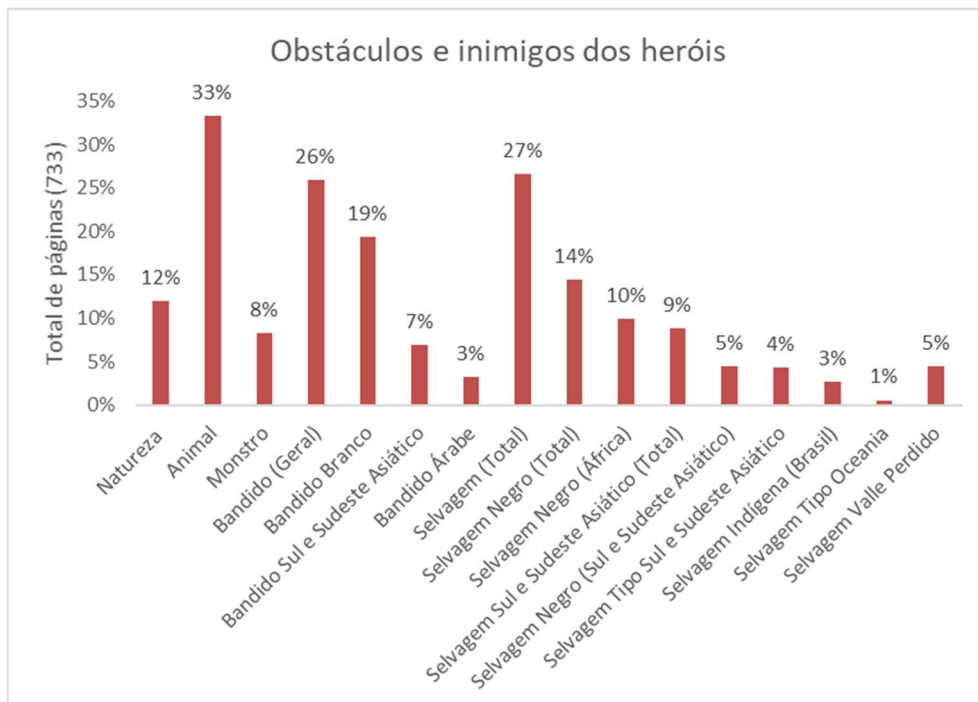
Nota: O levantamento quantitativo dos tipos de personagem baseou-se na contagem do tipo por página de aventura na selva, de modo que o tipo “Herói Explorador (Branco)” é presente em cerca de 82% do total de páginas, por exemplo.

Gráfico 3: Tipos de personagem: protagonistas e aliados dos heróis



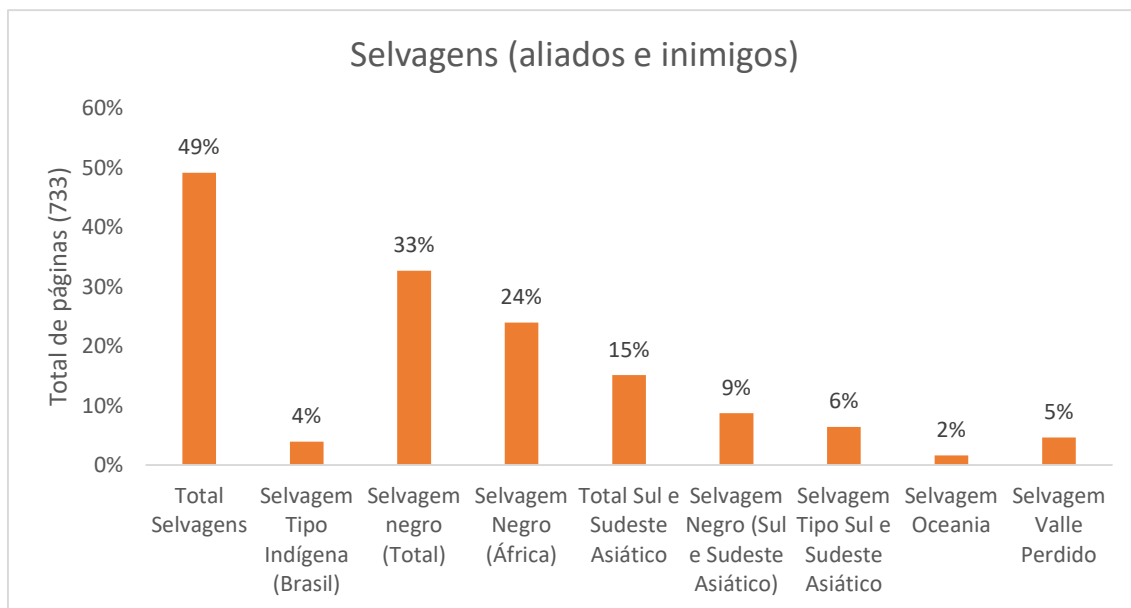
Fonte: Autoria própria.

Gráfico 4: Tipos de personagem: obstáculos e inimigos dos heróis



Fonte: Autoria própria.

Gráfico 5: Tipos de personagem: selvagens³⁰⁸



Fonte: Autoria própria.

³⁰⁸ O tipo “Selvagem Valle Perdido” é um caso interessante. O quadrinho *O Valle Perdido*, publicado em *A Gazetinha* em 1937, apresenta diferentes tipos raciais de selvagens, com personagens caracterizados conforme estereótipos de árabe e indígena do continente americano. Por motivos de cronograma, não foi possível explorar a questão com a devida atenção na dissertação. Esperamos poder tratar do assunto em estudos futuros.