

A ÁFRICA NOS QUADRINHOS DE O TICO-TICO, DOS ANOS 1900 À DÉCADA DE 1930

The Representation of Africa in O Tico-Tico Comics (1906-1937)

RESUMO: O presente artigo tem como objeto o imaginário sobre a África e os africanos, desenvolvido no Brasil entre as décadas de 1900 e 1930, com foco no papel desempenhado por histórias em quadrinhos publicadas na revista O Tico-Tico. São histórias que apresentam o continente africano como um lugar definido por sua natureza hostil, com selvas densas e desertos inóspitos, e por seus habitantes estereotipados como negros antropófagos, animalizados e selvagens. A reflexão toma por referência ideias correntes nos campos da História Visual e da Cultura Visual, de modo que as histórias em quadrinhos são entendidas como índices da existência do imaginário e da relação estabelecida entre artistas e leitores na construção e manutenção desse imaginário.

PALAVRAS-CHAVE: África; Imaginário; História em Quadrinhos.

Solange Ferraz de Lima
Lucas Mello Neiva

ABSTRACT: This article aims to study the imaginary about Africa and Africans developed in Brazil between the 1900s and 1930s, with a focus on the role played by comic strips published in the magazine O Tico-Tico. These stories present the African continent as a place defined by its hostile nature, with its dense jungles and inhospitable deserts, and by its inhabitants stereotyped as anthropophagous, animalized, black savages. The reflection takes as reference current ideas in the fields of Visual History and Visual Culture, so that the strips are understood as indexes of the existence of the imaginary itself and of the relationship established between artists and readers in its construction and maintenance.

KEYWORDS: Africa; Imaginary; Comic Strips.

A ÁFRICA NOS QUADRINHOS DE O TICO-TICO, DOS ANOS 1900 À DÉCADA DE 1930

Solange Ferraz de Lima¹
Lucas Mello Neiva²

O presente artigo tem como objeto algumas histórias em quadrinhos publicadas em *O Tico-Tico*, entre os anos 1900 e a década de 1930. A proposta é compreender como esta produção visual foi mobilizada por artistas e leitores e integrou a construção social de um imaginário sobre a África e os africanos no Brasil.

O Tico-Tico foi um dos principais periódicos voltados para o público infantil no Brasil, na primeira metade do século XX. A revista, pertencente à *Sociedade Anônima O Malho*, foi lançada em 1905 com o subtítulo *O Jornal das Crianças*, num período em que o mercado de periódicos tomava um caráter mais empresarial, a partir da definição e segmentação dos públicos alvos das publicações (HANSEN, 2008, p. 45). *O Tico-Tico* seguia o modelo editorial europeu de publicações infantis, como a revista inglesa *The Boy's Own Paper*, a italiana *Corriere dei Piccoli* e a francesa *La Semaine de Suzette*, preenchendo suas páginas com um conteúdo diversificado, composto por histórias em quadrinhos, contos, jogos, concursos e textos educativos (SANTOS, 2012, p. 16).

Entre os anos 1900 e a década de 1930, a revista publicou muitas histórias em quadrinhos com temática africana. As histórias apresentam inúmeros elementos comuns ao imaginário sobre a África, disseminado nas mais diversas formas no mundo ocidental a partir de fins do século XIX, como nos pavilhões coloniais das exposições universais, em anúncios de produtos variados (caixas de sabão, de biscoito, de fósforo, garrafas de whisky, barras de chocolate, etc.), cartões postais, revistas ilustradas, romances de aventura e, também, em charges e histórias em quadrinhos (HALL, 2016, p. 161-191; HOBBSAWM, 2010, p. 119, p. 133; McCLINTOCK, 2010, p. 307-340; STRÖMBERG, 2012, p. 51).

Nosso exercício de análise tem como base uma seleção de quadrinhos cômicos e de aventura, cujas histórias apresentam a África e os africanos de modo extremamente estereotipado, correspondendo às incontáveis imagens que representavam o continente como um lugar de natureza selvagem que, além de ser habitado por nativos primitivos e canibais, é palco para a ação e exploração de estrangeiros brancos.

¹ Solange Ferraz de Lima, atualmente é docente da Universidade de São Paulo, no Museu Paulista (MP/USP), livre-docente em História Social pela Universidade de São Paulo (USP). sflima@usp.br

² Lucas Mello Neiva, mestrando pelo Programa de Pós-graduação em História Social (FFLCH/USP). lucas.mello.neiva@gmail.com. No presente texto apresentamos resultados parciais da pesquisa de mestrado em andamento sobre visualização racial no Brasil nos anos 1930 e 1940, realizada com bolsa CAPES sob orientação da Profa. Dra. Solange Ferraz de Lima.

Nossa hipótese é que a produção e a leitura dessas histórias em quadrinhos foram processos sociais que integraram a configuração do imaginário sobre a África e os africanos no Brasil, no período em questão (1900-1930). Para Solange Ferraz de Lima (2014), o imaginário “pode ser definido como o conjunto de imagens articuladas funcionando como sistema de referência para os indivíduos” (2014, p. 16)³. Sob esta perspectiva, o imaginário pode ser entendido como um campo onde as imagens operam. As histórias em quadrinhos, enquanto imagens visuais, fazem parte da composição deste campo: quando um artista produz um quadrinho, ele o faz em diálogo com as referências imagéticas do campo; o mesmo ocorre com o leitor, cuja interpretação da história depende das referências presentes nos imaginários da cultura em que está inserido.

Conforme este ponto de vista, a composição do imaginário é dinâmica e socialmente estabelecida. O imaginário se desenvolve continuamente nas ações e relações estabelecidas por pessoas, que podem transformar a configuração do campo de diferentes formas, com a introdução de novas imagens ou a partir da interpretação das imagens já existentes, por exemplo. Isso porque o sentido das imagens não é único, absoluto, imanente. Conforme aponta Ulpiano T. B. Meneses (2003b), as muitas camadas de sentidos das imagens não são intrínsecas, mas sempre atribuídas socialmente (MENESES, 2003b, p.28). Nas palavras do autor, é “na interação social efetiva” que o imaginário, assim como a ideologia e as mentalidades, deve ser estudado. (2003a, p. 149).⁴

Partindo dessas premissas, procuramos realizar um exercício de reflexão sobre o modo como as histórias em quadrinhos selecionadas foram articuladas socialmente na construção do imaginário sobre a África e os africanos.

³ Conforme a autora, essa definição dialoga com as discussões sobre imagem, imaginário e representações sociais realizadas por historiadores do campo da História da Cultura, como Roger Chartier, Raymond Williams, Maurice Agullon, Pierre Nora e Carlo Ginzburg, assim como os brasileiros Sandra Jatahy Pesavento, Ulpiano T. B. Meneses, Elias Thomé Saliba e Nicolau Sevcenko (2014, p. 16). No Brasil, desde pelo menos os anos 1990, a discussão sobre imaginário já se disseminava, com definições parecidas com a que empregamos, como se observa no exemplo do texto de Pesavento (1995), quando discute imaginário conforme Le Goff: “O imaginário faz parte de um campo de representação e, como expressão do pensamento, se manifesta por imagens e discursos que pretendem dar uma definição da realidade” (1995, p. 15). A discussão sobre as noções é muito mais extensa do que apresentamos aqui, sendo que adotamos propositalmente definições concisas para que possamos focar no desenvolvimento de um exercício reflexivo pontual sobre o problema colocado.

⁴ Assim como no caso de Lima (2014), as considerações de Meneses integram um extenso debate no campo da História Cultural. Em uma linha de raciocínio análoga, em 1988, Chartier já defendia a necessidade de a historiografia romper com “a antiga ideia que dotava os textos e as obras de um sentido intrínseco, absoluto, único – o qual a crítica tinha a obrigação de identificar” e dirigir-se “às práticas que, pluralmente, contraditoriamente, dão significado ao mundo. Daí a caracterização das práticas discursivas como produtoras de ordenamento, de afirmação de distâncias, de divisões; daí o reconhecimento das práticas de apropriação cultural como formas diferenciadas de interpretação” (CHARTIER, 2002, p. 27-28).

O desenho dos quadrinhos e as possibilidades de abordagem da perspectiva da cultura visual

A representação da África e dos africanos em histórias em quadrinhos da primeira metade do século XX foi estudada por diferentes pesquisadores brasileiros. Existem, no momento, poucos trabalhos que investigam o problema a partir da análise de fontes publicadas no Brasil durante o período. No entanto, uma quantidade significativa de pesquisas analisa quadrinhos publicados originalmente na época, mas em outros países, como é o caso de *Tintim no Congo*, de Hergé, publicado na Bélgica em 1931, no *Le Petit Vingtième*, suplemento infantil semanal do periódico conservador *Le Vingtième Siècle* (FILHO, 2017, p. 10; KRACHENSKI, 2020, p. 128; MORAES, 2015, p. 32).⁵

A maior parte destes estudos emprega como fonte edições publicadas no Brasil a partir de 1970, ano em que a *Editora Record* publicou o quadrinho com o título de *Tintim na África*. Além desta edição, nas pesquisas consultadas, foram empregadas como fonte a edição de 1978 da *Record* e versões publicadas já no século XXI pela *Editora Globo* e pela *Companhia das Letras*. Em sua dissertação de mestrado, Fábio Cornagliotti de Moraes (2015) estuda, ainda, uma edição inglesa de 1991, publicada em preto e branco e que não sofreu as alterações que outras versões posteriores apresentaram (2015, p. 31). Tendo em vista a quantidade reduzida de pesquisas que empregam como fonte quadrinhos com temática africana publicados no Brasil na primeira metade do século XX, uma das contribuições que pretendemos realizar com este trabalho é o levantamento e exposição de fontes deste tipo.

Existem muitas conexões entre as reflexões por nós propostas e os estudos mencionados acima. Os estudos discutem a relação entre o quadrinho de Hergé e o imaginário colonialista ocidental desenvolvido entre o século XIX e o começo do XX, apontando o modo como os estereótipos e convenções empregados pelo artista integram *Tintim no Congo* a este imaginário, reforçando e fundamentando-o. Em *Tintim no Congo*, Hergé apresenta uma África de natureza selvagem, povoada por homens e mulheres primitivos, animais, ignorantes, infantis, preguiçosos e supersticiosos, que se maravilham com o protagonista *Tintim*, representante da “civilização ocidental”, cuja coragem, inteligência e tecnologia o colocam em clara posição de superioridade. Conforme discutem os autores, a forma como essas hierarquias são colocadas constroem a ideia da África e dos africanos como dependentes da tutela europeia, imaginada na figura de *Tintim*. Ivaldo Marciano de França Lima (2013), por exemplo, argumenta que o

⁵ Existe uma grande quantidade de pesquisas que empregam *Tintim no Congo* como fonte. Seleccionamos algumas para dialogar no desenvolvimento do exercício analítico. Para além dessas pesquisas, cabe mencionar os textos do blog do historiador Me. Sávio Queiróz Lima, que nos serviram de introdução ao tema dos quadrinhos com temática africana: <https://savioroz.wordpress.com/2016/11/12/a-africa-nas-historias-em-quadrinhos/>. Acesso em maio, 2021.

quadrinho de Hergé, assim como outros que abordam os mesmos temas, apresenta “o continente africano como lugar do outro, sempre dotado de problemas que negam sua viabilidade enquanto espaço possível para a constituição de civilizações autônomas” (LIMA, 2013). Essas mesmas características são frequentes nas histórias em quadrinhos que selecionamos para a reflexão, e entendemos que elas também fazem parte deste processo de constituição do imaginário colonialista.

Além disso, nos estudos consultados, discute-se, por exemplo, o modo como o desenho dos africanos reforça a hierarquia estabelecida entre estes e *Tintim*, a partir da caracterização dos personagens com estereótipos raciais, com desenhos caricaturais, marcados por “orelhas grandes, lábios sobressalentes, expressões simiescas”, conforme descreve Krachenski (2019, p. 133). Esta forma de desenhar os africanos e outras características, como a “carnavalização”, em que os colonizados são ridicularizados por tentar imitar sem sucesso “o vestuário e os modos de comportamento dos colonizadores” (KRACHENSKI, 2019, p. 133), são recursos utilizados com frequência nas histórias em quadrinhos que elegemos como fonte.

Uma das diferenças entre parte dos estudos citados e a proposta de reflexão que apresentamos neste trabalho é a abordagem do problema da representação da África e dos africanos. Uma parte das pesquisas se concentra na análise das soluções empregadas por Hergé em uma fonte única – *Tintim no Congo* – e na relação que esta estabelece com o contexto do colonialismo belga do século XIX e XX. É o caso de pesquisas como a realizada por Krachenski (2019) e Moraes (2015). No estudo que propomos aqui, procuramos abordar o problema por outro ângulo, tomando por foco não a organização das imagens em uma obra individual, e sim a relação entre as imagens de diferentes quadrinhos, de modo a desenvolver uma reflexão sobre a forma como essas diferentes estratégias – os estereótipos e outros recursos – são articuladas na construção coletiva de um imaginário, realizada entre artistas e leitores.

Outros autores que analisaram a representação da África e dos africanos trabalham com uma perspectiva semelhante ao analisarem a relação entre diferentes representações negativas sobre o continente. É o caso da pesquisa de Lima (2013), que trata das relações entre *Tintim no Congo* e as histórias em quadrinhos dos personagens *Soldado Desconhecido*, de Joshua Dysart e Alberto Ponticelli, e *O Fantasma*, de Lee Falk. Assim como a pesquisa de Lúcio Reis Filho (2017), que analisa o desenvolvimento do imaginário colonialista sobre a África no cinema e nos quadrinhos dos anos 1930, ao comparar *Tintim* com o filme do *King Kong*, de 1933.

Pensamos que nossa abordagem se aproxima mais da empregada por Lima (2013), uma vez que a reflexão feita pelo autor parte da discussão sobre representação de Chartier, e que Lima se dedica majoritariamente à análise das fontes. No nosso caso, a diferença é em grande medida de natureza metodológica no tocante à seleção de fontes e em outros referenciais

privilegiados, com a escolha em privilegiar referências dos campos da História e Cultura Visual a partir da noção de imaginário.

Já neste texto específico de Lúcio Reis Filho (2017), as diferenças nos referenciais adotados são mais significativas. No texto, o imaginário colonialista e racista analisado nas obras pertence ao campo das mentalidades e é descrito como ressonância de características do imperialismo formuladas nas esferas política e econômica (2017, p. 22). Partindo desta perspectiva, a análise do autor tem como ênfase a articulação das relações entre *Tintim no Congo* e uma bibliografia que contextualiza o imperialismo do período, o que lhe permite produzir observações instigantes, como em sua discussão do uso de ferramentas europeias por parte dos personagens africanos. Para além da ridicularização dos africanos, que não sabem usar as vestes e utensílios dos “civilizados”, Filho (2017) enxerga nesses objetos industrializados “a imposição de manufaturas da Bélgica imperial à sua colônia” ou “em outras palavras, o controle neocolonial através dos meios econômicos e sociais” (2017, p. 12).

Ao mobilizarmos autores dos campos da História Visual e da Cultura Visual, procuramos realizar uma reflexão que percorre outros caminhos, que nos permite explorar diferentes aspectos do problema do imaginário sobre a África e os africanos. Ou seja, procuramos compreender o imaginário não em termos de ressonância das esferas econômica e política do imperialismo, mas como uma das facetas integradas deste processo. Além disso, no exercício, buscamos analisar a construção do imaginário principalmente a partir das relações estabelecidas entre as fontes selecionadas, enfocando os diferentes aspectos do desenho dos quadrinhos e dando menor ênfase à bibliografia de contextualização.

Thierry Groensteen (2015)⁶ e Daniele Barbieri (2017)⁷ apontam algumas das características do desenho das histórias em quadrinhos que permitem a reflexão sobre o caráter social de sua produção. Para Groensteen (2015), por exemplo, o desenho dos quadrinhos é caracterizado, entre outros atributos, pela simplificação sinedóquica, ou seja, o modo como o desenho elimina tudo “o que não é necessário para a inteligibilidade da situação representada” (2015, p. 168). Em termos de caracterização de personagens, essa simplificação levaria à tipificação (a caracterização a partir de “poucos traços pertinentes”, que garantiriam a identificação do personagem), e também ao emprego de estereótipos, em que tudo é “expresso visualmente por ‘signos externos’ [...] decodificáveis de maneira simples e imediata” (2015, p. 168).

Nesta definição, Groensteen (2015) segue uma linha de pensamento amplamente disseminada sobre a linguagem dos quadrinhos. Alguns anos antes da publicação do livro de

⁶ Adotamos como referência a edição de 2015 da *Marsupial Editora*, mas a obra foi publicada originalmente em 1999.

Groensteen (2015), Barbieri também apresentava argumentos similares. Conforme o autor, o desenho é uma técnica de produção imagética que é obrigada a “*fazer uma seleção* das características do objeto que quer representar”.⁸ Um mesmo objeto pode ser representado de diferentes formas, com destaque a diferentes aspectos. Então, 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*”⁹ (2017, p. 30-31). Essa simplificação do desenho dos quadrinhos atinge sua maior eficácia no emprego da caricatura. Para Barbieri, a caricatura é um exagero expressivo, um modo de destacar exageradamente determinados atributos, em detrimento de outros, a partir de sua deformação (2017, p. 67). Conforme o autor, a eficácia deste procedimento depende da seleção qualitativa dos 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” (2017, p. 67).

A eficácia do desenho dos quadrinhos, conforme definido pelos autores, depende da integração do quadrinho a uma cultura visual, ao imaginário comum de grupos sociais, que compartilham referências imagéticas. A tipificação, o estereótipo e a caricaturização dependem do compartilhamento social de referências para funcionarem. Tais considerações significam uma evidência do modo como o processo de produção e leitura de histórias em quadrinhos são sempre processos sociais. É nas relações estabelecidas entre os artistas e os leitores que se dá a produção de imagens e do imaginário.

Uma história em quadrinhos pode ser entendida como um objeto a partir do qual um artista se relaciona com outro e se relaciona com o leitor. Para calibrar a participação do artista nesse contexto, também adotamos como ponto de partida algumas das ideias centrais apresentadas em *Arte e agência*, de Alfred Gell (2020).¹⁰ Em sua proposição de uma teoria antropológica da arte, Gell postula não apenas que as relações sociais se estabelecem entre “pessoas e coisas”, mas “entre pessoas *via* coisas” (2020, p. 40).

Gell (2020) analisa as imagens como índices, ou seja, objetos materiais que permitem inferências sobre os agentes e as relações sociais a que são vinculados (2020, p. 40-47). Como índice, uma história em quadrinhos permite encaminhar algumas inferências. É possível inferir a agência do quadrinista sobre a obra, à medida em que esta é o produto das soluções formais aplicadas pelo artista. É possível inferir, também, sobre a relação que o artista estabelece com outros artistas, cujas obras lhe serviram de referência. Ao produzir uma história em quadrinhos

⁷ Nossa referência é a edição de 2017, da editora *Peirópolis*, mas a obra original é de 1991.

⁸ Itálicos no original.

⁹ Itálicos no original.

¹⁰ *Arte e agência*, de Gell, foi publicado pela primeira vez em 1998.

cuja narrativa se passa na África, um quadrinista dialoga com a rede de ideias e referências visuais sobre o continente a que teve contato em seu meio social. Neste diálogo, o artista pode, por exemplo, decidir adotar ou rechaçar o estereótipo amplamente disseminado do africano negro selvagem. Além disso, também podemos inferir os efeitos resultantes da publicação dessa história em quadrinhos, se considerarmos que quando o artista insere sua obra no meio social, esta passa a constituir a rede, podendo transformá-la de diferentes formas, reiterando as tendências hegemônicas, ressignificando-as, negando-as, etc.

Para o presente artigo, formamos um *corpus* documental constituído por histórias em quadrinhos e outros tipos de imagem com temática referente à África publicadas em *O Tico-Tico* entre as décadas de 1900 e 1930. Para tanto, foram consultados números da revista presentes no acervo digital da Fundação Biblioteca Nacional (FBN). O *corpus* foi organizado em duas microsséries¹¹: “África em quadrinhos cômicos”; e “África em quadrinhos de aventura”. A partir das séries, procuramos analisar as relações que as imagens estabelecem entre si, a fim de desenvolver uma reflexão sobre o modo como intermediam um processo social de construção de um imaginário sobre a África e os africanos. As séries são, ao mesmo tempo, índices da existência do imaginário em questão, e índices das relações que os agentes sociais estabelecem na manutenção deste imaginário.

Quadrinhos cômicos: exercício de análise

Encontramos uma quantidade significativa de quadrinhos cômicos com temática referente à África, publicados na revista desde seus primeiros anos de circulação. Para o desenvolvimento do raciocínio, formamos uma microssérie iconográfica composta por cinco histórias em quadrinhos cômicas, publicadas nas primeiras décadas do século em *O Tico-Tico: História de um preto*, sem autoria, publicada em 1906; *O negro e o espelho*, de Laurindo, publicada em 1910; *A girafa providencial*, sem autoria, publicada em 1911; *Beberroom*, assinada por Nelson (A. Rocha), publicada em 1920; *As aventuras do ratinho curioso* (Mickey), de Walt Disney e U. B. Iwerks, publicada em 1930.

¹¹ A proposta de construção de séries está ancorada no método serial, proposto por Baschet (2003), cujo objetivo é investigar a imagem simultaneamente em seu caráter singular e em seu caráter geral, refletindo sobre a forma como cada imagem singular se insere na coletividade, em um contexto social mais amplo. Para tanto, o autor propõe a formação de um *corpus* iconográfico que abranja a maior quantidade possível de obras pertinentes ao estudo proposto. Este *corpus* deve ser organizado em diferentes séries, compostas por elementos relativamente homogêneos. Cada imagem singular é analisada a partir da relação que estabelece com as outras imagens que compõem as séries. A imagem é situada no cruzamento das séries e as séries são entendidas como uma espécie de rede de relações que se estabelecem em torno de cada imagem. No método, a análise da relação entre as séries é feita de forma qualitativa e também quantitativa, com a observação de regularidades massivas e combinatória das variáveis (BASCHET, 2003, p. 64-67).

Na maior parte dos casos, as histórias em quadrinhos cômicas publicadas em *O Tico-Tico* ocupavam uma página inteira, ou então meia página, com o formato de *tira dupla* ou então *tira de dois andares*¹². Tanto os quadrinhos cômicos de uma página quanto as tiras duplas são quadrinhos que costumam apresentar algumas das principais características das tiras cômicas, discutidas em *Faces do humor: uma aproximação entre piadas e tiras* (2011), de Paulo Ramos. São histórias em quadrinhos curtas, fechadas, contadas em poucos quadros e que são voltadas para o humor. A estrutura básica normalmente consiste em uma “narrativa com começo, meio e fim”, ou ao menos “um antes e um depois” ou um “antecedente e consequente” (2011, p. 107). Conforme Ramos, é comum que o humor das tiras cômicas seja resultado de uma mudança de direção na narrativa, que leva a uma quebra da expectativa do leitor, em um desfecho inesperado (2011, p. 107, p. 120, p. 134-135).

Com relação ao estilo de desenho, uma grande quantidade de histórias em quadrinhos cômicas adota o que Roberto Elísio dos Santos (2015) define como estilo gráfico cartunesco. Trata-se de um estilo em que os personagens são frequentemente “desenhados com nariz grande e redondo, os olhos podem ter só as pupilas, a cabeça é grande e o corpo, menor, não obedece às proporções normais” (2015, p. 45). O estilo convencional dos quadrinhos cômicos também pode ser definido como caricatural. Como apontamos acima, é comum que o desenho das histórias em quadrinhos seja caracterizado pela concisão. Em quadrinhos cômicos de narrativa curta, este aspecto do desenho ganha importância especial e é mobilizado para produção de efeitos cômicos. Conforme Barbieri (2017), “a caricatura é adequada ao humorismo porque está em condição de nos dizer muito mais coisas de uma só vez que a imagem realista: ela deforma *caricaturizando*, pondo em *evidência* os traços mais significativos”¹³ (2017, p. 70).

Ainda de acordo com Barbieri (2017), a “caricatura torna mais fácil o reconhecimento das situações porque põe em evidência precisamente aquilo que *estamos acostumados* a ver nesse tipo de situações, ou o que esperamos ver. E eventualmente exagera, provocando efeito cômico”¹⁴ (2017, p. 73). A partir da definição do autor, podemos interpretar que a comicidade é produzida não somente pela inversão das expectativas do leitor, mas também pela confirmação das mesmas. No caso das caricaturas, o humor pode ser produzido pelo exagero de traços já esperados pelo leitor.

A primeira história, *História de um preto*, foi publicada sem autoria em *O Tico-Tico* número 62, em 12 de dezembro de 1906 (Figura 1). A história é protagonizada por *Timbó*, descrito como “um preto [...] selvagem da África”, que viaja pelo deserto e encontra uma camisa perdida por um explorador. A narrativa avança de quadro em quadro, na medida em que *Timbó*,

¹² Termos empregados por Ramos (2011).

¹³ Itálico no original.

“que nunca tinha visto uma camisa”, tenta vestir a roupa de formas absurdas, terminando com o personagem vestido de forma completamente invertida, de ponta-cabeça.



Figura 1: *História de um preto*, sem autoria, *O Tico-Tico*, nº 62, 12/12/1906. Acervo digital FBN.

Entendemos que *História de um preto* pode ser considerada índice da agência do artista que a produziu. A partir do quadrinho, podemos observar as escolhas formais realizadas pelo artista, e inferir a forma como este se relaciona com os aspectos convencionais da linguagem dos quadrinhos cômicos e com o imaginário sobre a África e os africanos disseminado na sociedade.

O artista adota diversas estratégias convencionais para tentar cumprir com o objetivo cômico da narrativa, reforçando, com isso, um imaginário já estabelecido na sociedade sobre o continente africano. Primeiramente, com adoção de um cenário de deserto, remetendo à ideia da África como lugar de natureza inóspita. Em seguida, com a caracterização de *Timbó* também baseada em estereótipos amplamente disseminados sobre africanos. O artista faz isso ao racializar comicamente o personagem, definindo-o como preto e desenhando-o conforme o estereótipo do período, acentuando caricaturalmente os lábios e o nariz, marcadores típicos da ideia de raça negra¹⁵. A racialização dialoga com outro estereótipo difundido sobre o africano, na

¹⁴ Idem.

¹⁵ É importante ressaltar que compartilhamos com inúmeros autores do campo das humanidades o entendimento de que o conceito de raças humanas não corresponde a uma realidade biológica, mas sim a uma construção social. Para Silvio Almeida (2019), por exemplo, raça é um conceito “relacional e histórico”, um termo cujo “sentido está

medida em que o artista define e desenha *Timbó* como um selvagem, seminu, vestindo apenas um saio de plumas e empunhando uma lança.

Por fim, a narrativa também reforça esse imaginário a partir da adoção da estrutura cômica tradicional dos quadrinhos com a quebra/inversão de expectativas. A piada é que *Timbó* é um homem preto e selvagem, o oposto de um homem branco e civilizado, e por este motivo não sabe manusear a camisa, usando-a da forma oposta ao que se espera. Trata-se, efetivamente, do efeito de “carnavalização” apontado por Krachenski no quadrinho *Tintim no Congo* (2020, p. 133). Com isso, entendemos que o artista mobiliza várias convenções dos quadrinhos cômicos para reforçar um imaginário já existente sobre a África e os africanos.

A segunda história selecionada, *O negro e o espelho* (Figura 2), publicado em *O Tico-Tico* número 269, de 30 de novembro de 1910, é de autoria de Laurindo Corrêa Malheiros, identificado por Aline Santos Costa e Cíntia Borges de Almeida (2017) como leitor da revista (2017, p. 112-113). Na história, um personagem identificado como um “negro selvagem” encontra-se em um deserto, desenhado de forma muito semelhante com a paisagem de *História de um preto*, como uma planície vazia, com pequenos montes e palmeiras/coqueiros ao fundo. O personagem encontra um espelho e, assim como ocorre no quadrinho anterior, não sabe “o que fazer do objeto misterioso”. Irritado, o personagem soca o espelho, ferindo-se. A história termina com o “selvagem” gritando por socorro e afirmando “ter sido mordido por um animal bravo”.

O negro e o espelho é especialmente interessante por se tratar de uma obra produzida por um leitor.¹⁶ As soluções formais empregadas por Laurindo nos mostram que o leitor estava familiarizado com o mesmo modelo de quadrinho cômico sobre a África empregado em *História de um preto*.

Laurindo mobiliza os mesmos recursos, caracterizando a África como lugar de natureza selvagem, o africano como negro selvagem e adotando a mesma estrutura narrativa, com os quadros finais apresentando como resultado a inversão da expectativa de uso de um objeto da “civilização”. Como consequência, a partir de *O negro e o espelho*, Laurindo, ao adotar o mesmo modelo socialmente disseminado da piada visto em *História de um preto*, reitera as concepções estereotipadas sobre a África e os africanos.

inevitavelmente atrelado às circunstâncias históricas em que é utilizado” (ALMEIDA, 2019, p. 24). O conceito é empregado aqui justamente por ser amplamente difundido no contexto estudado.

¹⁶ Aqui, novamente, a linha de raciocínio desenvolvida em Chartier (2002), nos mostra a importância de se considerar o leitor na construção do sentido da 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,

O terceiro quadrinho da microssérie, *A girafa providencial* (Figura 3), também foi publicada sem autoria, no número 299 da revista, em 28 de junho de 1911. O quadrinho tem duas páginas: a primeira publicada na capa de *O Tico-Tico*; e a segunda na página 2, verso da capa. Nele, vemos a história de *Sidi-Bambula*, “um pobre negro, na mais extrema miséria”, prestes a “morrer de fome”, que recebe a notícia de que receberá uma herança de um parente afastado. O personagem partilha a informação com seus amigos, que celebram dançando o “endiabrado *cake walk*”. A primeira inversão de expectativas dá-se no fim da primeira página, quando *Sidi-Bambula* descobre, decepcionado, que a herança é uma girafa. Ao virar a página, o leitor depara-se com a segunda inversão: o personagem usa a girafa de modo insólito, inicialmente ao ajudar um comandante francês a instalar uma linha telegráfica na fronteira de Marrocos, e depois instalando linhas em todo o país, sendo nomeado “director geral dos telegraphos e telephones marroquinos”, de modo a adquirir, por fim, uma “fortuna considerável” a partir de sua herança.



Figura 2: *O negro e o espelho*, Laurindo, *O Tico-Tico*, nº 269, 30/11/1910. Acervo digital FBN.

Assim como nos exemplos anteriores, a paisagem do quadrinho é desenhada como um grande vazio descampado, com montes e palmeiras/coqueiros ao fundo, e o tom de natureza selvagem se completa com a herança inusitada na forma de uma girafa. Além disso, embora o artista não faça uso do estereótipo do africano negro selvagem, os personagens africanos de *A girafa providencial* também são racializados, definidos como negros e desenhados de forma

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.” (CHARTIER, 2002, p. 25-26).

grotesca, a partir do emprego do estereótipo racial cômico, com destaque caricatural para os olhos esbugalhados, os lábios grossos e vermelhos e o nariz achatado.

Entendemos, também, que o artista mobiliza outros estereótipos em sua caracterização dos africanos. Em primeiro lugar, ao apresentar *Sidi-Bambula* e seus conterrâneos como miseráveis e famintos. Depois, a partir da comparação visual entre os personagens e os macacos na tira central da primeira página. Diversos elementos da cena levam à comparação: os “negros endiabrados” e os macacos participam juntos da mesma celebração, dançando de mãos dadas. E um dos macacos é, inclusive, desenhado na mesma postura que os africanos, vestindo as mesmas roupas, de chapéu e paletó. Diferentemente dos primeiros exemplos da microssérie, *A girafa providencial* apresenta mais de um personagem africano. Com isso, podemos observar outra característica do estereótipo: a representação homogeneizadora, em que os personagens são desenhados praticamente sem identidade visual própria, apresentando-se como integrantes de uma massa unificada e indistinguível. No caso de *A girafa providencial*, este tipo de recurso caracteriza a ideia de africano como um todo unificado, indistinguível, caracterizado pela racialidade negra, pela miséria e pela animalização.



Figura 3: *A girafa providencial*, sem autoria, *O Tico-Tico*, nº 299, 28/06/1911. Acervo digital FBN.

Novamente, podemos considerar que o artista dialoga com o imaginário vigente sobre a África e sobre os africanos por meio da história em quadrinhos *A girafa providencial*, empregando modelos comuns aos quadrinhos cômicos de modo a reiterar este imaginário. O

mesmo ocorre com as outras histórias em quadrinhos que se integram à microssérie, embora estas apresentem também suas particularidades. A quarta história em quadrinhos, *Beberroom* (Figura 4), publicada no número 789 de *O Tico-Tico*, de 10 de novembro de 1921, é assinada por Nelson, pseudônimo de Augusto Rocha, empregado também em outros de seus trabalhos, como *As aventuras de João Garnizé*. Augusto Rocha publicou uma quantidade razoável de histórias em quadrinhos cômicas sobre caçadores no período, algumas delas com temática africana. O quadrinho *Beberroom* integra-se a este conjunto de histórias, em que o autor representou uma África estereotipada, marcada pela natureza agressiva e por nativos selvagens, desonestos, ladrões e beberrões.

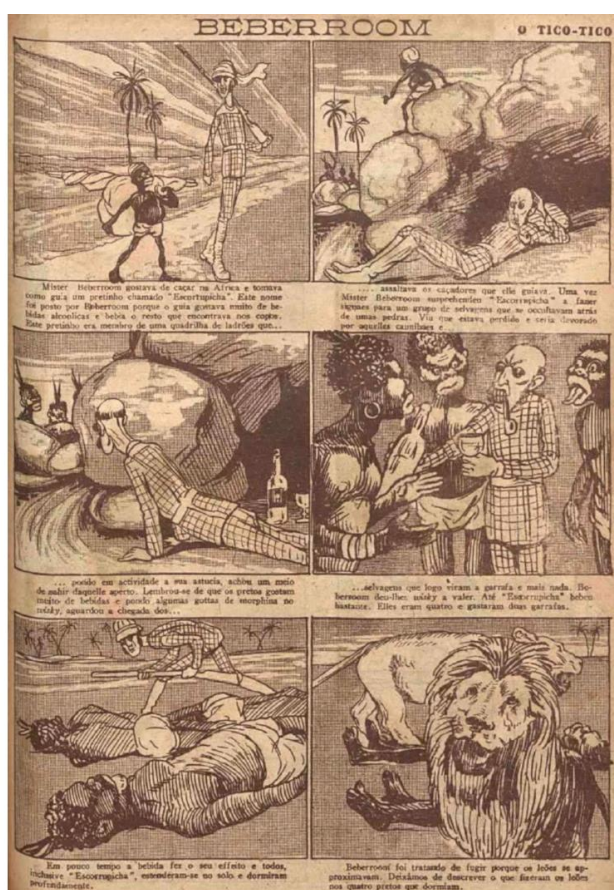


Figura 4: *Beberroom*, Nelson (A. Rocha), *O Tico-Tico*, nº 789, 10/11/1921. Acervo digital FBN.

Em *Beberroom*, A. Rocha conta a história de quando o caçador *Mister Beberroom* descobriu que seu guia, “um pretinho chamado ‘Escortupicha’”, descrito como um bêbado que integrava uma quadrilha de ladrões, estava armando para que o caçador fosse atacado por canibais selvagens. O caçador, então, lembrando-se de que “os pretos gostam muito de bebidas”, preparou uma armadilha, colocando gotas de morfina em seu whisky. Quando os selvagens chegaram, “viram a garrafa e mais nada”. Eles e *Escortupicha* beberam duas garrafas, e caíram

em um sono profundo. Depois disso, a história termina com o caçador *Beberroom* fugindo e os personagens africanos sendo devorados por leões. Mais uma vez, o cenário é apresentado como um descampado, com pequenos montes e palmeiras/coqueiros ao fundo. E mais uma vez, a introdução de um animal selvagem completa a caracterização do cenário como de natureza hostil.

Os africanos são novamente representados por desenhos caricaturais, que enfatizam sua racialidade, que por sua vez é relacionada a diferentes estereótipos, como o recorrente estereótipo do africano selvagem canibal, e também de estereótipos um pouco menos presentes nos quadrinhos do período, como do africano ladrão/desonesto e do africano bêbado. O humor de *Beberroom* é muito vinculado à caracterização dos africanos conforme esses estereótipos negativos, assim como pelo final trágico e “merecido” dos vilões, que são comidos por leões.

É importante ressaltar que parte do humor de *Beberroom* está na caracterização do protagonista como o oposto do que se espera de um caçador corajoso e heroico. O personagem também é caracterizado como um bêbado e desenhado de modo caricatural, magro e com feições grotescas, o contrário do que se espera de um herói. A grande diferença com relação a *Escortupicha* e os selvagens é que sua caricatura não é racializante. O humor extraído do personagem não tem como base sua caracterização racial, mas sim outras características.

Por fim, o último quadrinho da microssérie “África em quadrinhos cômicos”, é uma das primeiras histórias de *Mickey* publicadas no Brasil, com o título de *As aventuras do ratinho curioso*, com autoria de Walt Disney e U. B. Iwerks, presente no número 1279 de *O Tico-Tico*, de 9 de abril de 1930 (Figura 5). Na história, o protagonista é perseguido por personagens apresentados como “índios” e “selvagens”, que correm atrás de *Mickey* atirando “settas”. O humor se desenvolve na medida em que *Mickey* consegue se livrar dos personagens, usando elementos do cenário, como os animais selvagens – um hipopótamo e um rinoceronte – e ossos encontrados no chão. Na tira central, *Mickey* engana os selvagens, fazendo-os brigar entre si. E na tira inferior, o protagonista se livra definitivamente prendendo-os ao rinoceronte, que dispara em direção ao horizonte.

Assim como em todos os exemplos anteriores, o cenário é bastante esvaziado, embora apresente um rio (ou lagoa) e sinais de vegetação, como arbustos. Já a caracterização dos personagens apresenta algumas particularidades. Os desenhos de Disney apresentam um estilo cartunesco muito próprio, tanto pelo traço como pelo emprego de animais antropomórficos. Nesse sentido, a primeira diferença é que *Mickey*, embora um estrangeiro na África, não é desenhado como um caçador branco, e sim como um “ratinho curioso”. Além disso, a forma como Disney desenha os selvagens também é diferente: estes são desenhados de forma mais cartunesca e menos humana. Ainda assim, apresentam elementos comuns ao estereótipo de

selvagem, que permitem sua identificação visual, como a tanga, as lanças, brincos de argola, pulseiras, braceletes e o ossinho decorativo na cabeça. Além disso, a cor preta e o desenho das bocas com lábios especialmente grossos e vermelhos, também os caracterizam como caricaturas raciais. Deste modo, é lícito supor que o quadrinho também pode ser entendido como índice da agência de seus criadores, cujas escolhas formais dialogam com um imaginário socialmente disseminado sobre a África e os africanos, caracterizando o continente como um lugar de natureza hostil e os africanos como um conjunto indistinguível de selvagens negros.

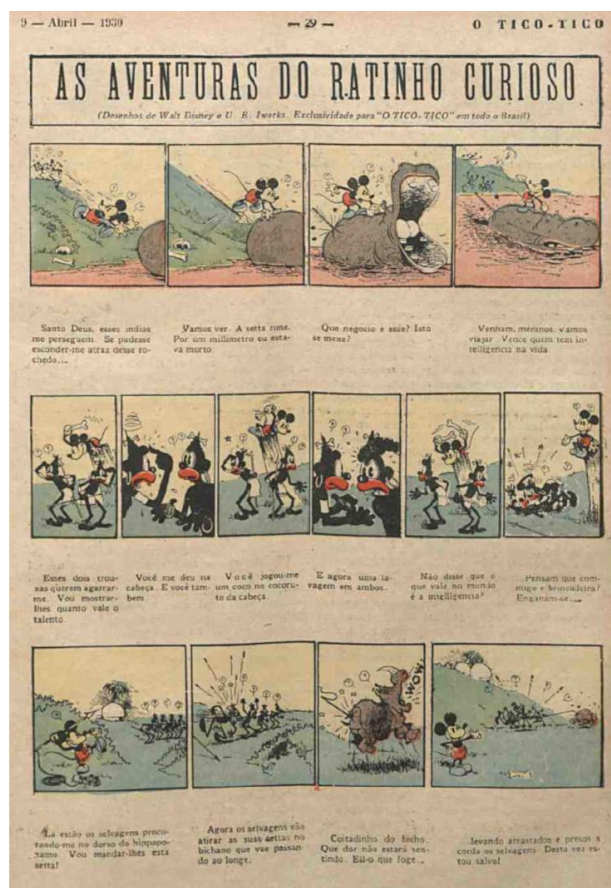


Figura 5: *As aventuras do ratinho curioso*, Walt Disney e U. B. Iwerks, *O Tico-Tico*, nº 1279, 09/04/1930. Acervo digital FBN.

Quadrinhos de aventura: exercício de análise

Antes de entrarmos na segunda microssérie, interessa observar algumas características formais comumente empregadas em quadrinhos de aventura. Diferentemente dos quadrinhos cômicos, uma parte considerável dos quadrinhos de aventura do período apresentava narrativas mais longas, que avançavam capítulo a capítulo, publicadas em intervalos relativamente regulares, normalmente com um capítulo por semana/número. Em *O Tico-Tico*, os quadrinhos de aventura ocupavam frequentemente um espaço equivalente ao das histórias cômicas,

preenchendo uma página inteira ou então meia página. As histórias variavam entre formatos verticais e horizontais, e nestes casos, muitas vezes assumiam o formato da tira dupla (ou então tira dupla seriada).

Em termos de estrutura narrativa, as histórias normalmente eram centradas na figura do herói, que enfrenta e supera obstáculos perigosos para cumprir com algum objetivo de importância moral¹⁷. Os capítulos das histórias seriadas muitas vezes terminavam com um *cliff-hanger*, um final em aberto, com algo dramático prestes a acontecer, como o caso clássico do herói pendurado em um penhasco. Para saber se o personagem sobreviveria, o leitor teria que ler a continuidade publicada no número seguinte, de modo que o recurso incentivava uma espécie de fidelização do público (o herói sempre sobrevivia). Com relação ao estilo de desenho, os quadrinhos de aventura normalmente eram desenhados no que Santos (2015, p. 44) definiu 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”. Embora a maior parte dos personagens fossem desenhados no estilo realista, era comum que uma parcela fosse desenhada de forma caricatural. O recurso foi especialmente comum na caracterização de personagens negros nos quadrinhos de aventura publicados na revista.

Para dar prosseguimento ao exercício de análise, formamos uma microssérie com quadrinhos de aventura publicados em *O Tico-Tico*, com alguns quadrinhos dos anos 1910 e outros da década de 1930: *Max Muller*, de A. Rocha, publicado entre 1913 e 1916; *Terras estranhas*, de Oswaldo Storni, publicado entre 1936 e 1938; e *O mistério dos diamantes amarelos*, de Aloysio Fragoso, publicado entre 1937 e 1939. O primeiro quadrinho da microssérie é *Max Muller*, de Augusto Rocha, publicado em *O Tico-Tico* entre os anos de 1913 e 1916¹⁸. Embora no período os quadrinhos de aventura não tivessem grande destaque na revista, *Max Muller* foi uma exceção notável. A história foi publicada no decorrer de um período bastante longo, ocupando muito frequentemente capas e páginas coloridas. Com relação ao público, o depoimento de Herman Lima, autor da obra clássica *História da caricatura brasileira*, permite vislumbrar o impacto do quadrinho junto aos leitores:

... que todos os meninos daquele tempo, hoje pela casa do meio século, lembram-se ainda, muitas vezes comovidamente, do estado de suspense em que os deixava, cada quarta-feira, a inventiva do excelente animalista patricio, carregando-os, através da trama imaginosa e divertida, à paragens desconhecidas ou remotas, de que se aproveitava, bem dentro do programa do nosso melhor semanário infantil de todos os tempos, a mostrar flagrantes e

¹⁷ Essa definição tem como base o conceito de fórmula de aventura, visto em Cawelti (1977, p. 39).

¹⁸ O blog “HQ Retrô”, de Francisco Dourado, disponibiliza na internet um levantamento dos capítulos de *Max Muller* presentes no acervo digital da Fundação Biblioteca Nacional. Para consultar o levantamento, acessar: <https://agaqueretro.blogspot.com/>. Acesso em maio, 2021.

hábitos locais, sempre cuidadosamente interpretados (LIMA *apud* CARDOSO, 2003, p. 2).

O quadrinho conta a história de *Max Muller*, um brasileiro descendente de alemães, que vive aventuras ao redor do mundo. Em sua passagem pela África, o personagem enfrenta animais como leões, manadas de búfalos e gorilas, além de selvagens negros canibais, bandidos árabes e o clima hostil do deserto do Saara. Para a microssérie, selecionamos exemplos de dois momentos chave da aventura do personagem na África: o primeiro do início da viagem no continente, quando *Max Muller* naufraga na costa africana e é preso pelos selvagens; e o segundo da parte final da viagem, quando enfrenta bandidos árabes no deserto do Saara.

O primeiro exemplo de *Max Muller* foi publicado no número 421 de *O Tico-Tico*, em 29 de outubro de 1913 (Figura 6). Com o capítulo, A. Rocha apresenta logo de início uma África marcada pela natureza hostil que deve ser enfrentada pelo herói, na medida em que a embarcação em que *Max Muller* é tombada por uma tempestade marítima e o personagem chega à costa na condição de naufrago. A paisagem encontrada pelo personagem também reforça a caracterização do continente como um lugar de natureza, com a representação de um cenário marcado por rochas e vegetações diversas e, novamente, as palmeiras/coqueiros ao fundo.

Logo de início, também, A. Rocha caracteriza o continente como um lugar povoado por homens descritos como “negros feíssimos”, “cannibae” e “ferozes selvagens”. Os selvagens capturam *Max Muller* em uma cena muito parecida com o que o autor publicaria alguns anos depois em *Beberroom* (Figura 4), rodeando o personagem, ameaçando-o. Nos dois quadrinhos, A. Rocha desenha os africanos a partir do estereótipo do selvagem negro, com poucas roupas, tangas, acessórios como brincos/escudo, e com destaque caricatural aos lábios e nariz.

Entretanto, existem diferenças importantes entre as imagens. Em *Beberroom*, o artista desenvolve uma cena cômica e o protagonista branco é desenhado como uma caricatura de um herói. Já em *Max Muller*, A. Rocha desenha a cena de modo a cumprir com os objetivos narrativos da aventura. O contraste entre a figura humanizada e ativa de *Max Muller*, desenhado no estilo realista, convencional aos quadrinhos de aventura, e as caricaturas dos selvagens negros cumpre com uma função narrativa: *Max Muller* é identificado como herói e os africanos como antagonistas. O contraste relaciona o heroísmo de *Max Muller* com o ideal branco e civilizado, e a vilania dos africanos à sua caracterização como negros e selvagens.

O segundo exemplo de *Max Muller* foi publicado no número 434 da revista, em 28 de janeiro de 1914 (Figura 6). O capítulo se passa na parte final da passagem do personagem pela África, em uma travessia pelo deserto do Saara. *Max Muller* e *pai Ignacio*, seu companheiro de viagem, descobrem que seus guias, dois árabes, eram bandidos que “planejavam roubar os camelos e bagagem, deixando seus patrões abandonados no deserto...”. Os protagonistas

surpreendem os bandidos em flagrante, no meio da noite, e os prendem, prosseguindo a caravana com os árabes marchando “sob a mira de sua carabina”.

O exemplo é interessante pelo fato da sequência se passar no deserto, uma das paisagens regularmente escolhidas para a composição do cenário nos quadrinhos sobre a África no período em foco. Assim como vemos em *História de um preto*, *O negro e o espelho* e *Beberroom* (Figuras 1, 2 e 4), o deserto é desenhado como uma grande planície, com sinais de vegetação ao fundo, como palmeiras/coqueiros. Além disso, mais uma vez o capítulo apresenta soluções narrativas que seriam posteriormente retomadas por A. Rocha em *Beberroom* (Figura 4). Assim como no quadrinho cômico, o conflito da história é baseado na descoberta, por parte do protagonista, do fato de seus guias serem bandidos que planejam traí-lo. Se em *Beberroom*, o quadrinista adota uma solução convencionalmente cômica, com o desfecho inesperado dos antagonistas bêbados sendo comidos por leões, em *Max Muller*, a solução é típica de narrativas de aventura, com o herói montando vigília e subjugando o perigo com uma arma em mãos.

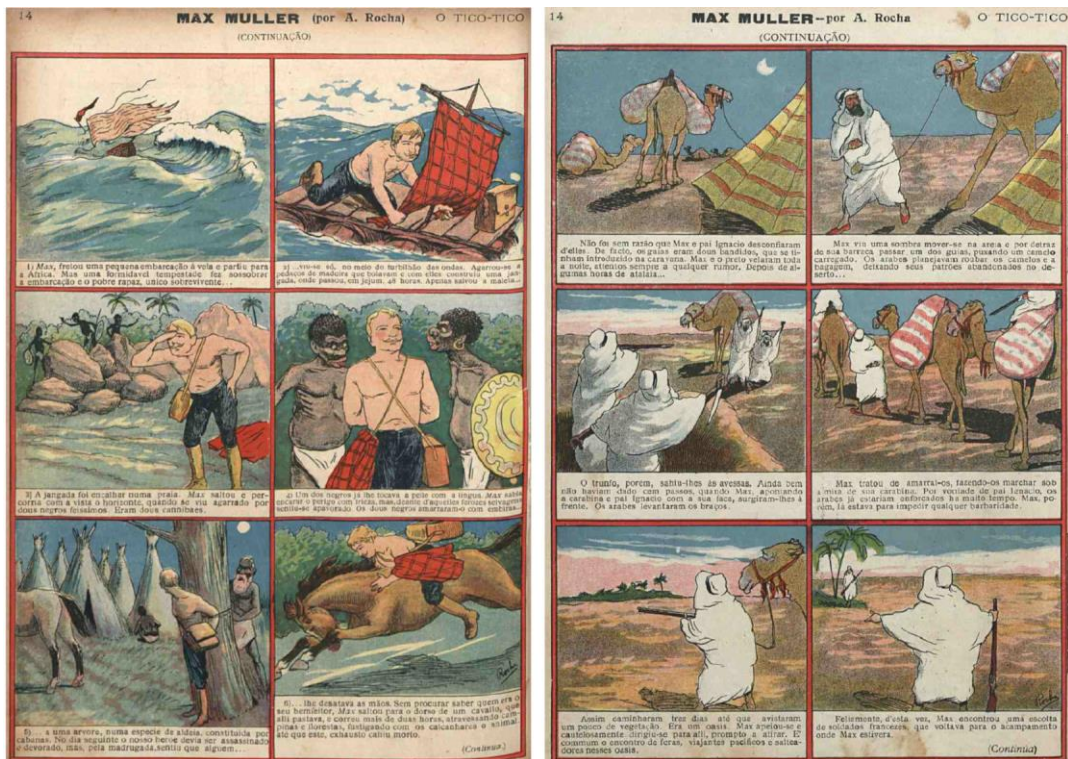


Figura 6: *Max Muller*, A. Rocha, *O Tico-Tico*, nº 421, de 29/10/1913 e nº 434, de 28/01/1914. Acervo digital FBN.

O capítulo de *Max Muller* é importante também por A. Rocha desenvolver a narrativa a partir de um tipo de personagem secundário na caracterização dos africanos nos quadrinhos do período: o bandido árabe. O artista caracteriza o personagem seguindo modelos de representação consolidados, com túnicas brancas, pele escura, nariz curvo e barba. Com o estereótipo, A.

Rocha representa o árabe de modo essencializado e uniforme, sendo impossível distinguir um bandido do outro.

Com os exemplos de *Max Muller*, entendemos que é possível observar como as ideias convencionais sobre a África foram mobilizadas por A. Rocha para o desenvolvimento de modelos narrativos comuns aos quadrinhos de aventura. Nas narrativas de aventura, a história normalmente se desenvolve à medida em que um personagem caracterizado como herói enfrenta e supera obstáculos perigosos. Em *Max Muller*, aspectos comuns da caracterização da África, como a natureza hostil, e dos africanos, como a racialidade não branca, a selvageria e a bandidagem, são mobilizados como obstáculos que devem ser enfrentados pelo herói. Também são obstáculos que determinam os aspectos que caracterizam *Max Muller* como herói. No primeiro exemplo isso fica particularmente explícito, na medida em que A. Rocha utiliza estilos gráficos diferentes para marcar a oposição entre *Max Muller* como herói branco e civilizado e os antagonistas como negros e selvagens. Os exemplos selecionados de *Terras extranhas* e *O mistério dos diamantes amarelos* permitem chegar à mesma conclusão, com os quadrinistas articulando concepções estereotipadas sobre a África e os africanos de modo a desenvolver narrativas convencionais de aventura em quadrinhos.

Terras extranhas é uma história em quadrinhos de Oswaldo Storni publicada em *O Tico-Tico* entre novembro de 1936 e dezembro de 1938. No quadrinho, Storni conta as aventuras de *George Spot*, sua esposa *Maria* e do guia *Miquimba* em busca de tesouros em uma África misteriosa e perigosa, repleta de matas densas, tribos selvagens, animais e monstros. O exemplo selecionado para a microssérie é uma capa de *O Tico-Tico*, publicada no número 1624, de 18 de novembro de 1936 (Figura 7). A capa apresenta uma ilustração de Storni, que serve de anúncio do quadrinho, sendo acompanhada pelo texto: “Uma scena das empolgantes aventuras ‘terras extranhas’, que *O Tico-Tico* está publicando em todos os seus números.”

Apesar de se tratar de uma imagem única, Storni consegue mobilizar de modo conciso algumas das principais características do imaginário sobre a África e os africanos para produzir uma cena típica de aventura. O cenário aberto e vazio, marcado por apenas alguns tufo de mato, remete à representação das paisagens naturais, vistas na maioria das histórias presentes nas microsséries. Além disso, o autor emprega soluções gráficas muito semelhantes ao que observamos em *Max Muller* (Figura 6), em termos da caracterização dos personagens, com a contraposição entre o herói e os antagonistas. Essa contraposição acontece de forma ainda mais explícita, com os personagens posicionados em lados opostos da imagem. Assim como visto no quadrinho de A. Rocha, a contraposição também se dá pelo estilo de desenho, com o protagonista desenhado em estilo realista e os antagonistas como estereótipos caricaturais, destacando-se novamente atributos relacionados às ideias de raça negra e de selvagem. Oposição

que define simultaneamente os africanos como antagonistas negros e selvagens e o herói, estrangeiro, como branco e civilizado.



Figura 7: *Terras Extranhas*, O. Storni, *O Tico-Tico*, nº 1624, 18/11/1936. Acervo digital FBN.

Por fim, selecionamos um capítulo do quadrinho *O mystério dos diamantes amarelos*, de Aloysio Fragoso, publicado em *O Tico-Tico*, número 1663, em 18 de agosto de 1937 (Figura 8). O quadrinho de Fragoso foi publicado na revista por pouco mais que dois anos, entre junho de 1937 e julho de 1939, e conta a história do americano *Bartley*, um piloto amador branco, que recebe de um negociante de pedras preciosas, a missão de investigar um assassinato envolvendo a descoberta de valiosos diamantes amarelos no continente africano.

Com o exemplo selecionado, podemos inferir como Fragoso também adota muitas das estratégias vistas nas duas microsséries. Mais uma vez, o cenário é de natureza. A diferença é que Fragoso preenche quase completamente a paisagem com elementos como troncos de árvores, folhagens e rios. Recurso que provoca uma sensação dos personagens estarem imersos em um ambiente selvagem.

A caracterização dos personagens também segue o padrão predominante, com os africanos caracterizados conforme convenções de representação de negros selvagens, desenhados

mais uma vez com lábios e nariz grossos, vestindo apenas panos à cintura e carregando instrumentos como lanças e escudos.

O capítulo selecionado apresenta, ainda, algumas particularidades interessantes em termos de estrutura narrativa. Diferentemente dos exemplos anteriores, no exemplo de *O mistério dos diamantes amarelos*, os personagens africanos não são caracterizados como antagonistas. Neste capítulo, *Bartley* é desenhado preparando-se para uma expedição com os selvagens da tribo dos “cabeça de pedra”, aliados do herói. Ainda há a separação entre o estrangeiro branco, de um lado, e os africanos negros, de outro. Mas os gestos são de aliança.



Figura 8: *O mistério dos diamantes amarelos*, Aloysio Fragoso, *O Tico-Tico*, nº 1663, 18/08/1937. Acervo digital FBN.

Cruzando as microsséries (conclusão)

No presente artigo, procuramos desenvolver uma reflexão sobre a construção social de um imaginário sobre a África e os africanos a partir de histórias em quadrinhos publicadas em *O Tico-Tico* entre os anos 1900 e a década de 1930. No processo, foi possível observar pontos em comum entre as histórias em quadrinhos que elencamos como fonte e *Tintim no Congo*, quadrinho que é objeto de análise de diversas pesquisas historiográficas brasileiras, e cuja publicação original é contemporânea ao nosso período de interesse.

Assim como em *Tintim no Congo*, as histórias em quadrinhos analisadas caracterizam a África como um lugar de natureza selvagem, com cenários de selva ou deserto ocupados por animais como girafas, leões e rinocerontes. Os africanos, por sua vez, são caracterizados a partir de estereótipos colonialistas e racistas. Na maior parte das vezes são racializados de modo caricatural, acentuando-se atributos como os lábios grossos e vermelhos, os olhos esbugalhados e os narizes achatados. A esses atributos somam-se outros, como a caracterização dos africanos como selvagens animais, como bandidos desonestos e como pobres e famintos, incapazes de se adequar à “civilização ocidental”. Nos quadrinhos enfocados, assim como em *Tintim no Congo*, a contraposição dos africanos com os estrangeiros brancos ocorre de modo a afirmar a superioridade do branco civilizado e legitimar a ideia da necessidade de uma tutela branca no continente africano. Em *Tintim no Congo*, o distanciamento entre o africano e a civilização é construído, entre outros recursos, a partir da “carnavalização”, descrita por Krachenski (2019) como a ridicularização dos africanos a partir de suas tentativas frustradas de imitação dos “civilizados”, ao usarem de modo desajustado suas roupas, utensílios, tecnologias. O mesmo recurso se observa nos quadrinhos aqui analisados, como nos casos de *História de um preto e O negro e o espelho* (Figuras 1 e 2).

Os quadrinhos que compõem as microsséries aqui analisadas são simultaneamente índices da existência do imaginário em questão e índices das diferentes formas – com estereótipos e outros recursos – empregadas por artistas e leitores na sustentação e desenvolvimento deste imaginário.

Concluimos que os artistas, ao produzirem suas histórias em quadrinhos, o fizeram estabelecendo diálogo com as imagens, as ideias e concepções vigentes em seu meio sobre a África e os africanos. Para além disso, estabeleceram diálogos entre si, adotando e readaptando modelos comumente empregados na produção de histórias em quadrinhos cômicas e de aventura. Cada microssérie apresentou algumas características específicas: nos quadrinhos cômicos, vimos que os artistas escolheram trabalhar predominantemente com estilos caricaturais e cartunescos, e empregar a estrutura narrativa cômica convencional, da inversão/quebra de expectativas; já nos quadrinhos de aventura, observamos também a adoção de soluções convencionais, como o emprego de estilos gráficos realistas e a estrutura narrativa centrada na superação de obstáculos perigosos por parte de um herói.

Desta forma, entendemos que a partir das histórias em quadrinhos, artistas e leitores contribuíram para ampliar um imaginário já disseminado sobre a África e os africanos, com a recorrente caracterização do continente como um lugar marcado pela natureza selvagem e hostil e de seus habitantes como caricaturas essencializadas, em especial de negros selvagens, mas também de bandidos árabes.

Todas as histórias também caracterizaram a África como um lugar de presença e agência de estrangeiros brancos. Em *História de um preto* (Figura 1) e *O negro e o espelho* (Figura 2), o estrangeiro está presente através de objetos deixados no deserto. Em *A girafa providencial* (Figura 3) vemos a presença da colonização, na medida em que é um comandante francês que emprega *Sidi-Bambula* na instalação de linha telegráficas. Já em quadrinhos como *Beberroom* (Figura 4), *As aventuras do Ratinho Curioso* (Figura 5), *Max Muller* (Figura 6), *Terras estranhas* (Figura 7) e *O mistério dos diamantes amarelos* (Figura 8), os protagonistas são estrangeiros (todos brancos, menos *Mickey*, que é um rato) que vivem aventuras no continente, na maior parte dos casos, enfrentando os africanos estereotipados como negros e árabes, selvagens e bandidos.

Neste exercício de análise, discutimos apenas uma pequena parcela do manancial de histórias em quadrinhos (e imagens em geral) que compõem o imaginário sobre a África e os africanos no Brasil, nas primeiras décadas do século XX. Nosso objetivo certamente não poderia ser esgotar um assunto tão complexo. Uma compreensão mais completa deste imaginário requisitaria, no mínimo, uma noção da forma como essas histórias, com seus traços formais inferidos, se relacionam com um universo imagético muito mais amplo, envolvendo fontes diversas, como propagandas, livros didáticos, romances, filmes, e também agentes sociais diferentes. Pensamos ser este um caminho possível para o desenvolvimento da pesquisa no futuro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Silvio Luiz de. **Racismo estrutural**. São Paulo: Pólen, 2019.

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, A.; Lindley, P. (Orgs.). **History and images: towards a new iconology**. Turnhout: Brepols Publishers, 2003, p. 59-106.

CARDOSO, Athos Eichler. Max Muller – Primeiro herói de aventura dos quadrinhos do século XX. In: XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2003, PUC Minas. Belo Horizonte, INTERCOM - Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2003. Disponível em:

http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2003/www/pdf/2003_NP16_cardoso.pdf. Acesso em maio, 2021.

CAWELTI, John. **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.

COSTA, Aline Santos; ALMEIDA, Cíntia Borges de. *O Tico-Tico*: espaço de entretenimento e representação da prática escolar republicana. In: Silva, M. C.; Bertoletti, E. N. M. (Orgs.). **Literatura, leitura e educação** (online). Rio de Janeiro: EDUERJ, 2017, p. 112-113. Disponível em:

<https://play.google.com/books/reader?id=8nCODwAAQBAJ&pg=GBS.PA1.w.10.0.9>. Acesso em maio, 2021.

FILHO, Lúcio Reis. Imagens da África nos quadrinhos e no cinema de início dos anos 1930: *Tintim e King Kong*. **Revista Dia-Logos**. V. 11, n. 2, p. 14-32, 2017.

GELL, Alfred. **Arte e agência: uma teoria antropológica**. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

GROENSTEEN, Thierry. **O sistema dos quadrinhos**. Nova Iguaçu: Marsupial Editora, 2015.

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, A. M. B. de M.; Xavier, L. N. (Orgs.). **Impressos e História da Educação: usos e destinos**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008, p. 45-58.

HOBBSAWM, Eric. **A era dos impérios, 1875-1914**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

KRACHENSKI, Naiara. O pequeno colonizador: *Tintim na África* e os estereótipos coloniais (Bélgica, 1930-1931). **Revista Diálogos Mediterrânicos**. N. 19, p. 127-142, dez/2020.

LIMA, Ivaldo Marciano de França. Selvas, povos primitivos, doenças, fome, guerras e caos: a África no cinema, nas histórias em quadrinhos e nos jornais. **África(s)**. V. 1, n. 1, p. 81-105, 2014.

LIMA, Ivaldo Marciano de França. Só tem guerras, fome e tribos primitivas: a África através das histórias em quadrinhos do Fantasma, Tintim e Soldado Desconhecido. In: XXVII Simpósio nacional de História da ANPUH – Conhecimento histórico e diálogo social, 2013, UFRN. Natal, Anais eletrônicos do XXVII Simpósio nacional de História da ANPUH, 2013. Disponível em: http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1371003297_ARQUIVO_TextocompletoANPUHivaldo2013_2.pdf. Acesso em maio, 2021.

LIMA, Solange Ferraz de. **Imagens da imagem do Sesc**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014.

McCLINTOCK, Anne. **Couro imperial: raça, gênero e sexualidade no embate colonial**. Campinas: Editora Unicamp, 2010.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. A fotografia como documento. Robert Capa e o miliciano abatido na Espanha: sugestões para um estudo histórico. **Tempo – Revista do Departamento de História da UFF**. V. 7, n.14, p. 131-142, 2003a.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**. V. 23, n. 45, p. 11-36, 2003b.

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)**. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Estudos Pós-Graduados em História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP, São Paulo, 2015.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Em busca de uma Outra História: imaginando o imaginário. **Revista Brasileira de História**. V. 15, n. 29, p. 9-27, 1995.

RAMOS, Paulo. **Faces do humor: uma aproximação entre piadas e tiras**. Campinas: Zarabatana Books, 2011.

SANTOS, Roberto Elísio dos. Aspectos da linguagem, da narrativa e da estética das histórias em quadrinhos: convenções e rupturas. In: Santos, R. E. dos.; Vergueiro, W. (Orgs.). **A linguagem dos quadrinhos: estudos de estética, linguística e semiótica**. São Paulo: Criativo, 2015, p. 22-47.

SANTOS, Roberto Elísio dos. Produção editorial de quadrinhos no Brasil: do surgimento ao Gibi. In: Santos, R. E. dos.; Vergueiro, W., Ramos, P., Chinen, N.. **Gibi: a revista sinônimo de quadrinhos**. São Paulo: Via Lettera, 2012, p. 11-35.

STRÖMBERG, Fredrik. **Black images in the comics: a visual history**. China: Fantagraphics Books, 2012.

Recebido em: 10/04/2021

Aprovado em: 26/05/2021