



UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS EXATAS E DA TERRA - CAMPUS I
COLEGIADO DE DESIGN

VANESSA DO ESPÍRITO SANTO OLIVEIRA

**A GÊNESE DA IMAGEM DA MULHER NEGRA BRASILEIRA:
UMA ANÁLISE DE PERSONAGENS NEGRAS DAS HISTÓRIAS EM
QUADRINHOS DOS ALMANAQUES DO O TICO-TICO (1918 - 1939)**

SALVADOR

2021

VANESSA DO ESPÍRITO SANTO OLIVEIRA

**A GÊNESE DA IMAGEM DA MULHER NEGRA BRASILEIRA:
UMA ANÁLISE DE PERSONAGENS NEGRAS NAS HISTÓRIAS EM
QUADRINHOS DOS ALMANAQUES DO O TICO-TICO (1918 - 1939)**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Departamento de Ciências Exatas e da Terra - Campus I e Colegiado de Design para obtenção do grau de bacharel em Design pela Universidade do Estado da Bahia. Orientador: Eudaldo Francisco dos Santos Filho.

SALVADOR

2021

VANESSA DO ESPÍRITO SANTO OLIVEIRA

**A GÊNESE DA IMAGEM DA MULHER NEGRA BRASILEIRA:
UMA ANÁLISE DE PERSONAGENS NEGRAS NAS HISTÓRIAS EM
QUADRINHOS DOS ALMANAQUES DO O TICO-TICO (1918 - 1939)**

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr° Eudaldo Francisco dos Santos Filho | UNEB - PPGAV/ UFBA

Prof.^a Dr^a Carina dos Santos Silveira | UNEB - PPGAV/ UFBA

Prof. Dr° André Luiz Souza da Silva | UNEB/ LAB HQ

Prof. Dr° Paulo Fernando de Almeida Souza | PPGAV/ UFBA

Prof. Rodolfo José Teixeira de Carvalho | EBA/ UFBA

Salvador, 04 de novembro de 2021

Esta noite serena e eu preciso caminhar e desanuviar
minha mente deste poema sobre por que eu não posso
sair sem trocar minhas roupas meus sapatos
minha postura corporal minha identidade de gênero minha idade
minha condição de mulher sozinha na noite/
sozinha nas ruas/ sozinha não é a questão/
a questão é eu não poder fazer o que quero
com meu próprio corpo porque sou do sexo errado da idade errada da pele errada e
imagine se não fosse aqui na cidade, mas na praia/
ou no meio da floresta e eu quisesse sair
sozinha pensando em Deus/ ou pensando
nas crianças ou pensando no mundo/ tudo isso
desvelado pelas estrelas e pelo silêncio:
eu não poderia sair e não poderia pensar e não poderia
ficar lá
sozinha
como preciso estar
sozinha porque não posso fazer o que quero com meu próprio
corpo e
quem diabos determinou as coisas desse jeito
e na França dizem que se o homem penetra
mas não ejacula então ele não me estuprou
e se depois de esfaqueá-lo se depois dos gritos se
depois de implorar ao canalha e se mesmo depois de esmagar
sua cabeça com um martelo se mesmo depois disso se ele
e seus comparsas me fodem depois disso
é porque consenti e não houve
estupro porque finalmente você entende finalmente
eles me foderam porque eu estava errada eu estava
errada de novo por ser eu sendo eu onde eu estava/ errada
por ser quem sou
o que é exatamente como a África do Sul
penetrando a Namíbia penetrando
Angola e o que isso quer dizer eu quero dizer como você sabe se
a Pretória ejacula como será a evidência a
prova da ejaculação do monstro autoritário da terra negra
e se
depois da Namíbia e se depois de Angola e se depois do Zimbábue
e se depois de todos os parentes homens e mulheres resistirem até à
autoimolação dos vilarejos e se depois disso
perdermos ainda assim o que os marmanjos vão dizer eles
vão alegar que consenti:
Você me entende: nós somos as pessoas erradas da
pele errada no continente errado e sobre que
diabos todo mundo está sendo tão sensato [...]

June Jordan
Passion, Boston, 1980

À voinha Nieta, luz dos meus dias
à minha gata marisca, mainha
à dinda, Gaída
às tias Aía e Ceci

AGRADECIMENTOS

Foram tantos os processos e as pessoas que me fizeram direta ou indiretamente chegar até aqui que não caberiam. Inacreditavelmente foram maiores ainda as inúmeras vontades de desistir e que bom finalmente poder cruzar essa linha de chegada que durou sete anos, duas greves, uma transferência interna e tudo que lapidou esta profissional acadêmica das ciências sociais aplicadas.

À minha família, gênese de toda a obra, que acreditando no poder da vida meu trouxe ao mundo onde cresci com melhores e maiores oportunidades, diga-se de passagem demasiadamente ambiciosas, que minha mãe Ana Lúcia, irmã Adriana Fernanda, tias Margarida Maria, Cecília Maria e Maria da Glória e avós Antonieta Cerqueira e Joana Maria de Jesus não puderam usufruir.

Ao primeiro contato mais consciente com o ensino-aprendizagem durante a infância na Escolinha Recanto de Tia Euridice, no Alto da Terezinha, bairro onde moro, através da professora Rita de Cássia e Mirian.

Ao núcleo instrucional de formação e conhecimento significativamente importante que tive com professores e professoras do Colégio Estadual Clériston Andrade no ensino médio, no Subúrbio Ferroviário de Salvador, que me incentivaram a ir mais além. Muito obrigada Cláudio Taranto Braga, César Carneiro, Jeremias Pinto, Eunice Clara, Marco Rogério e Pollyana Rezende.

Ao meu grupo de amigas também do ensino médio que, acreditando em si mesmas e contando com o apoio umas das outras, o desejo de entrar em uma universidade nunca ficou para trás. Muito obrigada Juliana Barros, Tássia Fernadez, Viviane Oliveira, Évelyn Rodrigues, Tailana Silva e Mayara Fernandes.

À minha quase-primeira formação, em Turismo e Hotelaria, ao passar no vestibular da UNEB e toda a vontade de viajar o mundo que sempre morou em mim.

Ao meu primeiro contato com a pesquisa acadêmica já como estudante de Design através de Carina Silveira, e as valiosas pontes de conhecimento que foram Suzi Mariño, Ana Beatriz Factum, Eudaldo Francisco e Josemeire Dias, por acreditar na importância do desenvolvimento da pesquisa.

Ao Centro Acadêmico do Curso de Design da UNEB e aos amigos com quem pude compartilhar um pouco da vontade de mudança do Movimento Estudantil e as experiências das viagens que conquistamos em prol da luta. Muito obrigada Zaínne Almeida, Matheus Bezerra, Rafael Bacellar, Vinícius Santos e Breno Ribeiro.

Ao Laboratório de Biometria e Imagem da UNEB, que representado pela figura do meu mestre Eudaldo Francisco, acolheu e fortaleceu crenças identitárias com o processo de maturação das pesquisas. À minha grande amiga e parceira de pesquisa, Manuela Bonfim, e à Ruan Mota por termos superado juntos, ainda que a distância, tantas adversidades que hoje enxergo que só enriqueceram a caminhada desde que a pandemia do Covid-19 se iniciou no Brasil.

Ao Grupo de Estudos em História e Teorias da Fotografia, promovido pelo Curso de Design da UNEB, ministrado pelo Prof. Dr. Cid Ávila de junho a novembro, também nos meses iniciais da pandemia, que a partir das suas contribuições e dos colegas de classe, me muniram de valiosos conhecimentos acerca da imagem.

Ao Colegiado de Design da UNEB, representado pela figura do Prof. Dr. Djalma Fiuza que sempre estive de prontidão não apenas colaborando e fortalecendo demandas levantadas pelo Centro Acadêmico de Design, mas do curso como um todo. Ao secretário administrativo Antônio Jorge Valentim e secretária Naiara Fiaes, pela dedicação no trabalho em auxiliar a todos nós estudantes.

Ao meu companheiro Bruno Cimitile, que me abriu os olhos para enxergar sentimentos e lugares tão bonitos pela estrada enquanto escrevia, ponto de apoio imprescindível onde pude finalmente respirar com tranquilidade para desenvolver um trabalho de tamanha qualidade.

Às minhas sobrinhas Júlia Fernanda e Giovanna Fernanda, que hoje têm a oportunidade de viver e crescer com oportunidades ainda melhores e maiores que as minhas.

RESUMO

Este presente trabalho de conclusão de curso objetiva analisar iconograficamente a representação imagética de personagens negras das histórias em quadrinhos do Almanaque *O Tico-Tico*, entre os anos 1918 e 1939, elucidando a influência negativa que veículos de comunicação, como revistas impressas de sucesso do século XX, potencializam com a disseminação de imagens racistas e misóginas. As imagens analisadas reforçam e constroem o papel social inferior e subalterno destinado a atores sociais considerados periféricos e de menor importância, tendo em vista a função de permear o imaginário coletivo da sociedade brasileira em grande escala e por longas décadas, condições estabelecidas em favor de uma lógica de dominação econômico-política que têm como alvo o controle social e civilizatório de populações periféricas e subjugadas, com estratificações claras em relação à raça, classe, gênero e sexualidade.

Palavras-chave: História em quadrinho. Design de personagem. Arquétipo. Iconografia. Mulher negra brasileira.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Negros no Porão de Navio, da obra “*Voyage Pittoresque au Brésil*”. Johann Moritz Rugendas. Paris, 1835. Litografia.

Figura 2 - Cena de canibalismo, a partir de “*Americae Tertia Pars*”. Theodor de Bry, 1592. Gravura colorida. *Service Historique de La Marine, Vincennes, France*.

Figura 3 - Moema. Victor Meirelles. 1866. Óleo sobre tela, 129 x 190 cm

Figura 4 - Mulher negra. Albert Eckhout. 1641. Óleo sobre tela, 189 x 282 cm, Nationalmuseet, Copenhagen, Dinamarca.

Figura 5 - Casal de noivos da tribo Zulu. Londres, 1896. Museu de Imagens.

Figura 6 - Sartjee, o Hottentot Venus. Frederick Christian Lewis. Londres, 1810. Gravura. Aquatint com água-forte. Dimensões: 361mm x 223mm. The British Museum.

Figura 7 - “O Sensacional Drama da Vida de Jesse James the Missouri Outlaw”. Donaldson Litho, Newport, KY, 1910.

Figura 8 - Negras de Pernambuco - retratos. Alberto Henschel. Pernambuco, 1869. Convênio Leibniz-Institut fuer Laenderkunde, Leipzig/ Instituto Moreira Salles.

Figura 9 - Benguela, Angola, Congo, Monjolo. Johan Moriz Rugendas, 1835. Litografia.

Figura 10 - Commercial mammies. The Mammy Caricature. Jim Crow Museum of Racist Memorabilia. Ferris States University.

Figura 11 - Hattie McDaniel se tornou a primeira atriz negra a ganhar um Oscar como escrava doméstica de Scarlett O'Hara em *E o Vento Levou* (1939). Alamy.

Figura 12 - Jacira de Almeida Sampaio, interpretou Tia Nastácia na série *Sítio do Picapau Amarelo* produzida pela TV Educativa e Rede Globo nos anos 1970 e 1980. Acervo O Globo.

Figura 13 - Revista periódica infantil *Sítio do Picapau Amarelo*, Será o fim da Tia Nastácia?, nº 13, Editora Globo, 2007.

Figura 14 - Mônica Cunha perdeu seu filho Rafael em 2006, vítima da violência policial. DW Brasil, 2020.

Figura 15 - Mais de 90% dos inscritos no Bolsa Família são mulheres. Brasil de Fato, 2016.

Figura 16 - Glória Maria, jornalista, repórter e apresentadora brasileira na TV Globo. Twitter - Lista Preta.

Figura 17 - Atriz Juliana Paes em cena de "Gabriela". TV Globo/ Divulgação. 2012.

Figura 18 - Musas do Carnaval Globeleza. TV Globo/ Divulgação.

Figura 19 - “A cabeleira da Senhora Carrapatoso”. Almanach do Tico-tico, 1918.

Figura 20 - “O macaco que quiz ser gente”. Almanach do Tico-tico, 1918.

Figura 21 - “Um prêmio injusto”. Almanach do Tico-tico, 1924.

Figura 22 - “A assombração deixou Benjamin assombrado”. Almanach do Tico-tico, 1937.

Figura 23 - “Era uma vez...”. Almanach do Tico-tico, 1937.

Figura 24 - “Vaidade castigada”. Almanach do Tico-tico, 1939.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 HISTÓRIAS EM QUADRINHOS	13
2.1 HISTÓRIAS EM QUADRINHOS NO BRASIL	14
2.2 REVISTA O TICO-TICO: O IMPÉRIO DA PROPAGAÇÃO DE IMAGENS RACISTAS E MISÓGINAS EM UM PAÍS DE ANALFABETOS	17
3 O DESIGN DE PERSONAGEM E A IMPORTÂNCIA SOCIAL PARA ALÉM DE QUEM O CRIA	19
4 O ARQUÉTIPO NA CONSTRUÇÃO DO IMAGINÁRIO COLETIVO	22
5 MULHER NEGRA BRASILEIRA: ZOOMORFIZAÇÃO E ESTEREÓTIPOS	24
5.1 UM POUCO DE BRASIL	24
5.2 SER MULHER (NEGRA) NO BRASIL	27
5.3 CORPO EXÓTICO E TEORIAS RACIAIS: UMA BREVE TRAJETÓRIA PICTÓRICA DA MULHER NEGRA	31
6 O MÉTODO ICONOGRÁFICO APLICADO A ANÁLISE DE PERSONAGENS NEGRAS NAS HQ'S DO ALMANAQUE O TICO-TICO (1918 - 1939)	40
6.1 ANOS 1910	41
6.2 ANOS 1920	46
6.3 ANOS 1930	47
CONSIDERAÇÕES FINAIS	55
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	57
ANEXOS	62

1 INTRODUÇÃO

Aos inúmeros atravessamentos temáticos que me abduziram até aqui, lembro-me da primeira conversa que tive com o querido Eudaldo quando lhe apresentei meu objetivo de escrever, ilustrar e diagramar um livro próprio que contasse a história das mulheres da família Espírito Santo, minha família. É claro que ele não podia me desanimar naquela altura em que eu tinha muita vontade, pouco tempo para estudar e nenhuma história escrita. Tinha mesmo era a vontade de ver mais narrativas afro brasileiras escritas que não tivessem no seu âmago estereótipos que moldassem pessoas. Queria mostrar o quanto cada mulher escreve e vive sua própria narrativa através da(s) interseccionalidade(s) que lhe(s) permeia(m), assim como fez minha avó e como fazemos eu, minha mãe, madrinha e tias. Todas nós, apesar da trajetória de imagens degradantes e cruéis sobre nossos corpos e também a despeito das narrativas oficiais dos livros de história que não nos contemplam, construímos nossas narrativas de ascensão, fortalecimento identitário, de vivências fora das sobrevivências.

Entre todos os temas que despertaram minha curiosidade até aqui, comecei a desenvolver um artigo com minha parceira de estudos, Manuela Bonfim, sobre personagem negros nas histórias em quadrinhos brasileira, seu objeto de estudo há algum tempo, pouco depois do início da pandemia, maio de 2020, no Laboratório de Biometria e Imagem - LBI/ UNEB, coordenado pelo professor Eudaldo Francisco. Uma novidade temática que abracei e que logo no início das pesquisas, enquanto tentávamos localizar cada personagem negro na história da HQ no Brasil, me esbarrei com a alta carga de estereótipos e narrativas racistas repetitivamente praticada e em grande escala pela Revista “O Tico-Tico” através das histórias em quadrinhos. Estudamos alguns personagens da revista e, em algum momento, encontrei algumas histórias em quadrinhos feitas por mulheres nesta mesma revista. Me deparei com a personagem “Caxuxa”, de Giselda Melo, e me perguntei: até quando precisaríamos de mais representações de meninas e mulheres negras como lavadeiras, cozinheiras, empregadas?

Com a dificuldade de encontrar referências sobre esta e outras personagens nos mais de 50 anos de exemplares da revista, apostei por começar as investigações pelos Almanques aproveitando o vasto acervo na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Na busca por personagens negras encontro em 50 anos de almanaque, 13 anos de histórias em quadrinhos que continham 18 personagens negras nas suas narrativas, o que em primeira leitura me pareceu uma quantidade muito aquém do esperado em função do tempo. Além disso, em uma análise mais atenta ao seu conteúdo, pude observar detalhadamente muito mais imagens estereotipadas de meninas e mulheres negras, semelhantes a Caxuxa. Enxerguei a possibilidade de torná-las visíveis mesmo sendo, em sua maioria, narrativas de subalternidade que as designam a um papel social destinado. Não se tratava apenas de dar visibilidade a estas personagens, mas de saber que os ilustradores de 1900 tinham um viés político-econômico que exaltava a classe burguesa, um juízo de valor moral externado nas imagens onde o tratamento do conteúdo se dissipava nas entrelinhas do teor cômico das histórias em quadrinhos.

Nesse momento já não tinha como não recordar daquela minha primeira ideia de pesquisa. Ela tinha retornado em um contexto cientificamente preparado e a pesquisa já era eu e eu já era a pesquisa. Acreditei que me debruçar nesta pesquisa não seria apenas significativo academicamente falando, mas ela continuaria permeando fortemente a minha história, a história da minha família também, tanto quanto o fortalecimento identitário da nossa comunidade. Foi doloroso nem precisar ir tão fundo na história de colonização do nosso país para perceber que grande parte é apenas sobre sofrimento e abusos diversos, mas se estou aqui hoje escrevendo esta monografia, sou uma das provas vivas de que resistimos do jeito que podemos, fazendo o que podemos.

2. HISTÓRIAS EM QUADRINHOS

Histórias em quadrinhos, popularizadas no século XX entre o público infanto-juvenil através das revistas em quadrinhos, formam o gênero textual que apresenta elementos básicos de uma narrativa: enredo, personagens, tempo, lugar e desfecho (JUNIOR, 2004). Com o desenvolvimento da comunicação, foram aceitas como elemento do sistema global de comunicação e como forma de manifestação artística com características próprias (VERGUEIRO, 2008). Seus códigos visual e verbal, quando utilizados em série de imagens repetitivas e símbolos reconhecíveis, tornam-se uma linguagem que, aplicada disciplinadamente, cria a “Gramática da Arte Sequencial” (EISNER, 1989, p.8). Levando em consideração a diversidade dos tipos de histórias em quadrinho, temos: charge, *graphic novel*, HQs, tiras cômicas (ou tirinhas), literatura em quadrinhos, quadrinhos eletrônicos e mangá.

As HQs modernas tiveram seu marco em 1895 quando o avanço das tecnologias de reprodução proporciona às empresas jornalísticas norte-americanas alcançar grandes públicos. Tal fenômeno se consumou a partir da criação e sucesso dos suplementos dominicais, popularizando histórias em quadrinho como veículo de comunicação de massa, e com isso o surgimento dos *Syndicates*, agências distribuidoras de notícias de entretenimento para jornais de todo o mundo. Neste período também surge o personagem *The Yellow Kid* (O Menino Amarelo), do artista americano Richard Outcault, uma das primeiras HQs impressas em cores (GOIDA; KLEINERT, 2014). A distribuição das histórias promoveu seu fortalecimento e despertou o interesse de artistas plásticos e ilustradores para *comics*, como efeito, a conquista das massas pelo gênero cômico, divulgando e colaborando com a globalização dos valores culturais dos Estados Unidos (GOIDA; KLEINERT, 2014).

Mesmo com a alta sociedade dificultando a aceitação dos quadrinhos principalmente pela linguagem direcionada às massas, as HQs assumiram o papel de agente/objeto incentivador de estudos nas academias apenas depois dos estudos de Eveline Sullerot e de Francis Lacasson, quando lançam revistas especializadas com o tema e títulos, como *Giff-Wiff* (VERGUEIRO, 2009). Entretanto, foi nos

Estados Unidos onde existiu um ambiente propício para a transformação dos quadrinhos em produto das massas, apesar de surgir paralelamente em diversas regiões do mundo. Com este cenário de transformações a todo vapor, em seguida veremos como a história acontece aqui no Brasil.

2.1 HISTÓRIAS EM QUADRINHOS NO BRASIL

Como nos Estados Unidos, a característica original dos quadrinhos brasileiros é o humor gráfico e está diretamente relacionada ao mercado editorial. Diferentes jornais brasileiros se destacaram no campo da charge e da caricatura, os artistas em sua grande maioria, tinham como principal características nas suas produções chargistas, críticas voltadas para questões políticas ou de costumes sociais. Vergueiro (2017), em seus estudos sobre o panorama das histórias em quadrinhos no Brasil, discorre que apesar do sucesso dessas produções, “poucos deles tiveram uma produção seriada que poderia ser equiparada àquilo que hoje em dia é genericamente denominado “história em quadrinho ” (pág.17).

Nos estudos de Júnior (2004) e Vergueiro (2017), *As aventuras de Nhô-Quim* lançada em 30 de janeiro de 1969, publicada na Revista Vida Fluminense, do Rio de Janeiro, e posteriormente *As aventuras do Zé Caipora* publicada na Revista Ilustrada em 1983, idealizadas pelo Jornalista italiano Angelo Agostini (1843-1910) são consideradas por alguns estudiosos as primeiras histórias em quadrinhos de longa duração, produzidas em território nacional. Cardoso (2002) aponta que no âmbito mundial, elas são estimadas pioneiras das modernas histórias em quadrinho.

A publicação da revista infantil “O Tico-Tico”, em 1905, é considerada um marco na historiografia das histórias em quadrinhos brasileira, estimada uma das primeiras experiências nacionais no segmento de histórias em quadrinhos, que circulou por 56 anos, tornando-se a principal responsável pela introdução dos *comics*

infantis e de humor na imprensa nacional, no início do século XX, atingindo 2.096 edições (VERGUEIRO, 2017).

Entretanto, constatamos que depois de uma temporada nos Estados Unidos, o editor Adolfo Aizen (1907-1991) trouxe para Brasil as mais modernas novidades nas produções das histórias em quadrinhos da época, como os grandes heróis das *daily strips* norte americanas: Tarzan, *Flash Gordon*, *Brick Bradford*, *Mandrake*, entre outros. Publicações em formatos de tablóides circulavam três vezes na semana na revista *Suplemento Infantil*, posteriormente modificado para *Suplemento Juvenil*, lançada em 1934 no Rio de Janeiro (Goida; Kleinert, 2014). Conseqüentemente, os *comic books* com histórias mais completas ganharam espaço no Brasil, tais como: *Gibi Mensal*, *O Guri*, *O Lobinho* e *O Globo Juvenil Mensal*. Sobre este período Junior (2004) esclarece que:

O Brasil não tinha tradição de publicar histórias em quadrinhos até a viagem de Adolfo Aizen aos Estados Unidos, em 1933, apesar da impressionante força da charge e da caricatura na imprensa diária desde a segunda metade do século anterior. De forma curiosa, porém, o país foi um dos pioneiros no mundo a adotar a narrativa ilustrada em sequência, muito semelhante aos quadrinhos de hoje, com a diferença principal de que as primeiras histórias não traziam balões, mas legendas embaixo de cada quadro. (JUNIOR, 2004, p.47).

Em 1947, com o pós-guerra surge a Editora Brasil América (EBAL) idealizada por Adolfo Aizen, a qual Vergueiro (2017) ressalta ser considerada a primeira casa publicadora do país a se dedicar quase exclusivamente à publicação de revista de histórias em quadrinhos. Com publicações maciças de *comics books*, tais como *O Herói*, seguindo as séries *Edição Maravilhosa* e *Álbum Gigante*, publicados durante os anos 1950 e 1960, adaptaram as principais obras da literatura brasileira na linguagem dos quadrinhos. A década de 50 foi marcada pelo ingresso da Editora Abril, da cidade de São Paulo, no mercado dos quadrinhos. Vergueiro (2017) discorre que esta se destacou com a publicação das histórias de *Walt Disney* no Brasil, tais como *O Pato Donald*, *Mickey* e *Tio Patinhas*.

Segundo Júnior (2004), na década de 60, tiveram destaques no cenário dos quadrinhos brasileiros, o trabalho do cartunista Ziraldo Alves Pinto, com a revista em quadrinho *O Pererê*, lançada em Outubro de 1960 pela empresa gráfica *O Cruzeiro S.A.*. Ziraldo abordou temáticas da tradição brasileira, ao apresentar um grupo de personagens organizados ao redor do Saci Pererê. E por se tratar de uma produção que abordou uma temática regional e apresentou aspectos da herança cultural brasileira, é estimada uma das mais importantes e genuínas contribuições brasileiras à indústria das HQs. Em 1980 surge o personagem *Menino Maluquinho*, idealizado também pelo cartunista Ziraldo, obteve grande sucesso com o público, e conseqüentemente ganhou inúmeras adaptações (VERGUEIRO, 2017).

Em 1970 com a publicação do título *Mônica*, posteriormente conhecidos nacionalmente como *A Turma da Mônica*, a revista *Cebolinha, Cascão e Chico Bento* criada pelo quadrinista brasileiro Maurício de Souza, objetivando incentivar os quadrinhos nacionais e ampliar participação no mercado das histórias em quadrinhos. No mesmo período em São Paulo surgiram as editoras *La Selva, Salvador Benvivegna* e a *GEP*. Contudo, mesmo com o sucesso dos quadrinhos, a falta de lei de reserva de mercado gerava altos custos nas produções em território brasileiro, com isso as editoras brasileiras optaram pela importação (GOIDA; KLEINERT, 2014).

Atualmente, apesar da alta popularidade das histórias em quadrinho no Brasil, vale ressaltar que existe maior predomínio de produtos originários da indústria de quadrinhos norte-americana. Vergueiro (2017) salienta que, devido ao forte esquema de comunicação, divulgação dos produtos americanos, além dos fatores econômicos e industriais que contribuem para produção em larga escala, os quadrinhos norte-americanos acabam se tornando em várias formas, um obstáculo para “subsistência tanto da arte como dos próprios autores de quadrinhos no Brasil”. (p. 66)

Contudo, apesar do predomínio das *comics book* americana no mercado brasileiro são encontrados todos os gêneros dessa arte, diversos artistas brasileiros que se dedicam profissionalmente e são respeitados e reconhecidos pelas suas produções, muitos e muitas de maneira independente. Diante disso, encontramos produções brasileiras com as mais variadas temáticas, do terror ao *underground*, às

publicações direcionadas do público infantil ao adulto. No mercado nacional, uma das maiores indústrias do ramo das HQs, são os estúdios Mauricio de Sousa. Fundado pelo próprio autor, os estúdios são responsáveis pela produção de histórias em quadrinhos, desenhos animados e licenciamento dos produtos de alguns dos maiores personagens das HQs no Brasil; *Turma da Mônica: Bidu, Horácio, Cebolinha, Mônica Jovem, Chico Bento Moço* entre outros, que além das histórias em quadrinho os personagens são utilizados para comercialização de diversos produtos. O que torna Maurício de Souza um dos quadrinistas brasileiros de maior evidência entre o público infantil e juvenil com destaque no mercado nacional e internacional. (MIGUEL, 2009)

Cabe aqui não apenas mencionar a importância de produções atuais, mas salientar a relevância de estratégias de comunicação utilizadas por revistas como *O Tico-Tico* no início do século XX, que financiada por uma grande editora que acompanhou o crescente consumo cultural de grande parte da população brasileira, se consolidou no mercado com muita segurança, promovendo um diálogo mais próximo com o público enquanto populariza imagens e mensagens que fortaleceram ao longo de mais de 50 anos o pensamento elitista e moral da burguesia, seu encontro com os “vícios e males da pobreza” decorrente dos 300 anos (oficiais) de escravidão do Brasil e a reprodução imagética do seu olhar objetificador para com o povo negro.

2.3 REVISTA O TICO-TICO: O IMPÉRIO DA PROPAGAÇÃO DE IMAGENS RACISTAS E MISÓGINAS EM UM PAÍS DE ANALFABETOS

Como foi possível perceber no início do capítulo, a linguagem comunicacional das histórias em quadrinhos se baseia numa “série de imagens repetitivas e símbolos reconhecíveis”. Realizados em grande escala e por muito tempo como fez a revista *O Tico-Tico*, me interessa investigar tanto a pertinência do contato massivo com o repertório visual de escolhas ideológicas, filosóficas e temáticas

assenhoradas pelo núcleo de criação da revista que acompanhou ao longo dos anos muitos consumidores de um Brasil analfabeto, quanto o impacto do teor que tais imagens e mensagens provocaram na sociedade moldando e formando inverdades e equívocos que permeiam gênero, classe, raça e sexualidade reverberados ainda nos dias de hoje por tantos veículos midiáticos, inclusive pelo atual Presidente da República Brasileira, Jair Messias Bolsonaro.

Diante de um cenário de transformações na vida urbana da sociedade brasileira da década de 50 decorrente das mudanças de comportamento e hábitos estimulados pelo processo de urbanização do país e pela influência de novos meios de comunicação como o rádio, a TV e a publicidade, a revista *O Tico-Tico* tem um importante papel como publicação editorial do século XX exclusivamente direcionada para entretenimento, informação e formação da criança brasileira, favorecendo o aprendizado de conteúdos escolares. (SOARES; ROVERI, 2013)

Com o desenvolvimento do Rio de Janeiro e a próspera disseminação de publicações impressas, apesar dos elevados índices de analfabetismo, a revista publicada pela editora *O Malho* em 1905, foi pioneira na indústria editorial brasileira ao trazer ilustrações e histórias em quadrinhos para o público infantil sendo editada por 56 anos. Inspirada principalmente pela revista francesa *La Semaine de Suzette (1905-1960)*, seu projeto editorial foi idealizado pelo grupo de intelectuais Manoel Bomfim, Luis Bartolomeu de Souza e Silva, Cardoso Jr. e Renato de Castro, vinculados a imprensa e a área educacional, no qual “acreditavam que o avanço do país dependia do compromisso com a educação das futuras gerações, ampliando seu acesso às benesses da civilização letrada”. (VERGUEIRO; SANTOS 2007)

Os discursos estabelecidos pela revista não tinham um propósito apenas de entreter o público infantil, mas eram permeados por ações pautadas pela elite republicana calcados na modernidade e no progresso “a fim de livrar meninos e meninas dos vícios e males da pobreza e reforçar um ideal de criança centrado nos atributos da classe burguesa”. (PATROCLO, 2020) As preocupações que permeavam o desenvolvimento educacional de crianças íntegras, tementes a Deus e respeitadoras dos preceitos morais afirmados pelas classes hegemônicas.

A editora nos anos 50 também publica a revista *Cirandinha*, direcionada às meninas, “uma leitura que as ensinaria a preocupar-se com a aparência e a cultivar bons modos para que fosse zelosa nos seus “deveres de mulher”, reforçando a manutenção de papéis sociais femininos e masculinos. A revista costumava estampar em suas capas ilustrações da menina em situações de cuidado com plantas e animais, brincadeiras de casinha, costura e outros afazeres domésticos. As personagens negras *Caxuxa* e *Maria Fumaça* também faziam parte das histórias em quadrinhos, porém sempre exercendo funções serviçais e de forma caricata. (SOARES; ROVERI, 2013) Como veremos no capítulo 6 deste trabalho, outras poucas personagens negras também fizeram parte das narrativas sequenciais presentes nas edições da revista e do almanaque *O Tico-Tico*.

3 O DESIGN DE PERSONAGEM E A IMPORTÂNCIA SOCIAL PARA ALÉM DE QUEM O CRIA

Diante do que foi exposto, a intencionalidade no discurso não é um achado fortuito ou uma convergência natural, mas um plano, um projeto que tem técnica e método, veremos a seguir como o desenvolvimento de personagem é parte desta estratégia, peça dessa engrenagem.

O design de personagem tem como finalidade estabelecer e constituir uma personificação humanizada nas criações de personagens para os mais diversos tipos de mídias. Tal processo é um projeto de composição que vai das formas visuais básicas aos detalhes particulares da personalidade do personagem. Durante a sequência criativa compõe além das características físicas, as dimensões psicológicas, emocionais, sociais, territoriais para os personagens.

Existem diversas metodologias para elaboração de projetos voltada para o design de personagens, visto que é uma das principais etapas do desenho, McCloud (2008) salienta que os pilares no processo do design para elaboração desenhos humanizados e críveis são: design do personagem, expressões faciais e linguagem corpórea. O autor define três componentes importantes para a elaboração de bons

personagens: uma vida interior, distinção visual e traços expressivos. A vida interior refere-se à visão de mundo do personagem, a distinção visual é baseada na característica estética como acessórios e indumentárias de acordo com sua cultura, assim como proporção do corpo e traços expressivos, que são as propriedades de fala e comportamento do personagem. O diálogo entre esses componentes pode garantir que cada personagem tenha um território mental, visual e comportamental todo seu, destacando as diferenças entre os personagens” (MCCLLOUD, 2008, p.78).

Em seus estudos, Blair (1995) reforça que um personagem não é definido apenas pelo traço, ou seja, sua representação gráfica, antes de tudo é um conceito carregado com dimensões psicológicas, emocionais e sociais que configuram para existência e humanização do personagem. Sheldon (2004) reitera que para criação de bons personagens as três dimensões do mesmo devem ser bem elaboradas, sendo elas: o caráter físico que corresponde à dimensão física e reflete a personalidade e função do personagem na qual se deve atentar para não reproduzir estereótipos; o caráter sociológico inclui seu meio ambiente social e cultural onde são adicionados peso e interesse para o personagem e este deixa de ter conveniências autorais; e por fim o caráter psicológico onde é definido a interpretação de mundo, e conseqüentemente as ações e opiniões do personagem.

A conceituação visual, materialização dos conceitos idealizados para indústria de entretenimento – *Concept Art* ou Arte-Conceito – aplicado no processo inicial da produção, corresponde a uma etapa bastante criteriosa dos projetos artísticos. Segundo a Zupi (2010) o *Concept Art* é a

arte capaz de traduzir ou vender uma ideia, de representá-la de forma que uma história possa ser lida; seja o resultado um elemento, um personagem, um ambiente ou um mundo inteiro de sonhos. Essa forma de arte pode ser expressa pela ilustração, escultura e muitas outras, é mais requisitada hoje pela indústria de entretenimento e é o âmago artístico por trás de um novo título de game ou filme vencedor de Oscar. (ZUPI, 2010, p. 04)

No processo de design de personagens, o *concept art* encontra-se no estágio de criação e do desenvolvimento interativo do personagem (Takahashi e Andreo, 2011). Na etapa de criação o pensamento gráfico denominado também de

comunicação gráfica, é desenvolvido através de um conceito da representação visual. Julián e Albarracín (2005) sugerem que no estágio conceitual de um projeto, sua importância fundamental reside no constante processo dialógico da informação que vai do papel à vista, ao cérebro, à mão e de novo ao papel. Quanto mais fluida for esta operação, mais oportunidades terá o designer para gerar novas ideias” (p. 83). Os autores reiteram que

Os desenhos resultantes da fase de esboço mostram graficamente o processo de desenvolvimento do desenho e o modo como são superados os problemas de representação, contribuindo para o desenho com dois aspectos: facilitar a exploração e multiplicidade do pensamento de cada *designer* e ampliar o processo de desenho, desenvolvendo a comunicação. (JULIÁN; ALBARRACÍN, 2005, p. 83)

Desta forma, ocorre abertura de canais de interação para o desenvolvimento do projeto de personagem. A interação é responsável pelo agrupamento de desenvolvimento de diferentes elementos, tais como personagens, paisagens, acessórios, entre outros, que tendem a influenciar e interagir reciprocamente. Não obstante os autores direcionam o livro para a área do design de produto, é aceitável utilizar a mesma linha de pensamento para o atual contexto, pois, assim como o design de produto, o *concept art* também visa um produto.

Contudo, podemos perceber que imagem e mensagem, ou personagem e conceito, não se apresentam dissociados à medida em que o próprio objetivo do design de personagem é personificar o humano que se relaciona diretamente com dimensões físicas, sociais e psicológicas amplamente divulgadas pela indústria do entretenimento através de histórias. Julián e Albarracín reforçam bem a contribuição do processo criativo dos designers de personagem, que também pode ser estendido para ilustradores e cartunistas, ao explorar a multiplicidade do pensamento, mas também acrescento que partindo de suas histórias e experiências de vida ou de pesquisas consistentes ao representar grupos sociais diferentes dos seus, esses profissionais têm a responsabilidade de representar com fidedignidade, de preferência por intermédio cocriativo ou colaborativo entre si, diferentes povos e suas diversas narrativas correspondentes.

4 O ARQUÉTIPO NA CONSTRUÇÃO DO IMAGINÁRIO COLETIVO

Tendo em vista a importância estratégica que o design de personagem exerce sobre as histórias em quadrinhos, o conceito de arquétipo justificará meu interesse e hipótese de investigação levantado na sessão 2.3 Revista *O Tico-Tico*, sobre como as imagens que permeiam o inconsciente coletivo possuem estruturas psíquicas comuns a todos e tem grandes influências sobre nossos pensamentos e ações, conseqüentemente, como a revista influenciou os pensamentos e ações de milhares de brasileiros ao longo de 56 anos de publicação de imagens que depreciam a representação não apenas da mulher, mas do povo negro.

Os personagens conduzem as histórias, criam conflitos, ambientes e tramas, sendo assim cada um é representado esteticamente de acordo com sua personalidade e função na narrativa. Sheldon (2004) salienta que cabe aos idealizadores atentarem para não reproduzir estereótipos, que se refere a “um retrato generalizado e não contextual de um indivíduo que não leva em consideração qualidades únicas que todos os indivíduos possuem” (p.57). Já o conceito de Arquétipo é definido por Carl Jung, médico psiquiatra e fundador da psicologia analítica, como conteúdo do inconsciente coletivo. “O inconsciente coletivo não se desenvolve individualmente, mas é herdado. Ele consiste de formas preexistentes, arquétipos, que só secundariamente podem tomar-se conscientes, conferindo uma forma definida aos conteúdos da consciência.” (JUNG, 2000, p. 54).

Através de uma série de estudos, Jung (2000) definiu que as estruturas psíquicas hereditárias influenciam a forma como o coletivo experiencial do mundo, o qual denominou de arquétipos. Em seus estudos discorreu sobre as três partes da nossa psique que possuem constante interação: o Consciente, refere-se ao contato com as informações, tudo que fazemos; o Inconsciente Pessoal, que é específico a cada indivíduo, e abarca os conteúdos dos quais não se tem consciência, ou foram esquecidos por serem insignificantes, ou reprimidos por serem inaceitáveis; e o Inconsciente Coletivo, que é composto de estruturas psíquicas que não são únicas ao indivíduo, mas comum a todos, e influenciam a forma de pensar, e lidar com nossas próprias ações – onde se encontram os arquétipos.

Neste sentido os arquétipos fornecem a estrutura, mas apesar de padronizados não oferecem o mesmo conjunto de imagens para cada pessoa, a forma varia de acordo com o indivíduo, mais precisamente com a cultura.

A jornada do herói apresentada pelo antropólogo Joseph Campbell, corresponde ao arquétipo do herói, pois é análoga ao desenvolvimento dos seres humanos e trata-se de uma busca heróica universal. Sheldon (2004) ressalta que “reconhecê-la é reconhecer a nós mesmos.” (p. 25). Ela é dividida em três partes fundamentais: Partida, que corresponde ao início de uma aventura ou chamado; a segunda fase trata-se da Iniciação, que corresponde à jornada para alcançar uma meta e/ou ajuda necessária, podendo ser física ou espiritual; a última fase corresponde ao Retorno, resultados da jornada onde a tarefa estabelecida é realizada, a ajuda é prestada, almas são salvas, o herói recompensado com o amor, riquezas, paz de espírito, tornando-se mais que uma descoberta, evolução pessoal.

Todavia, a teoria do inconsciente coletivo, a história compartilhada de humanidade que todos nós temos na elaboração de personagens, contribui para o entendimento das reações dos consumidores que criamos, de como alcançar a mente e expectativas do público desejado.

A estrutura arquetípica do conjunto de imagens propagado pela revista *O Tico-Tico* reforçou não só o pensamento de uma pequena parcela da sociedade brasileira branca e burguesa emergente da época, alfabetizada e que tinha algum acesso à informação, quando não era a própria patrocinadora de veículos midiáticos de grande porte, mas principalmente lesionou a imagem dos aspectos culturais representativos da população negra (e indígena) para a outra grande parcela da sociedade brasileira do século XX africana, mestiça e preta onde muitos ainda eram analfabetos e viviam como escravos, muitas como escravas domésticas, pela tardia abolição da escravatura no Brasil. Em outras palavras, nós, pessoas de cor, crescemos neste cenário onde só era possível ver nossa imagem representada por personagens que exerciam funções subalternas aos personagens não negros, não apenas nas histórias em quadrinhos, mas na TV, no cinema e em tantas outras

mídias. Limitados por toda estrutura misógina, machista, patriarcal, binária que sustentou durante tanto tempo os modelos de repressão e controle sociais de corpos racializados pela via da escravidão e hoje pela via do capitalismo, nosso imaginário coletivo foi permeado por conceitos que passavam pela falta de inteligência, limitação profissional, trabalho pesado, desvalorização cultural e identitária, entre tantos outros pela prerrogativa da supremacia racial.

5 MULHER NEGRA BRASILEIRA: ZOOMORFIZAÇÃO E ESTEREÓTIPOS

5.1 UM POUCO DE BRASIL

Diante das possibilidades possíveis a partir dos arquétipos e estereótipos, vamos adentrar em como estas construções podem ser encontradas nas obras nacionais. Com objetivo de expandir comercial e territorialmente com o financiamento das navegações marítimas, a Coroa Portuguesa justifica a exploração da força de trabalho escrava de povos originários e de povos africanos como “processo civilizatório” de colonização do Novo Mundo no Ocidente. Abdias do Nascimento (1978, p.48) aponta em *O Genocídio do Negro Brasileiro: Processo de um Racismo Mascarado*, que em 1535, com o comércio escravo regularmente organizado, o tráfico negreiro trazia à força de diversas regiões de África africanos que já trabalhavam nas lavouras de cana de açúcar principalmente na Bahia e em Pernambuco, cidades nordestinas da costa litorânea brasileira.

É possível observar com a imagem a seguir como esse transporte transatlântico era realizado com a superlotação de africanos nus no interior dos navios, em condições insalubres, alimentação precária, acorrentados, sofrendo ameaças, violências e risco de morte para chegar, depois de meses, à uma terra desconhecida onde trabalharam até a exaustão mental e de seus corpos.

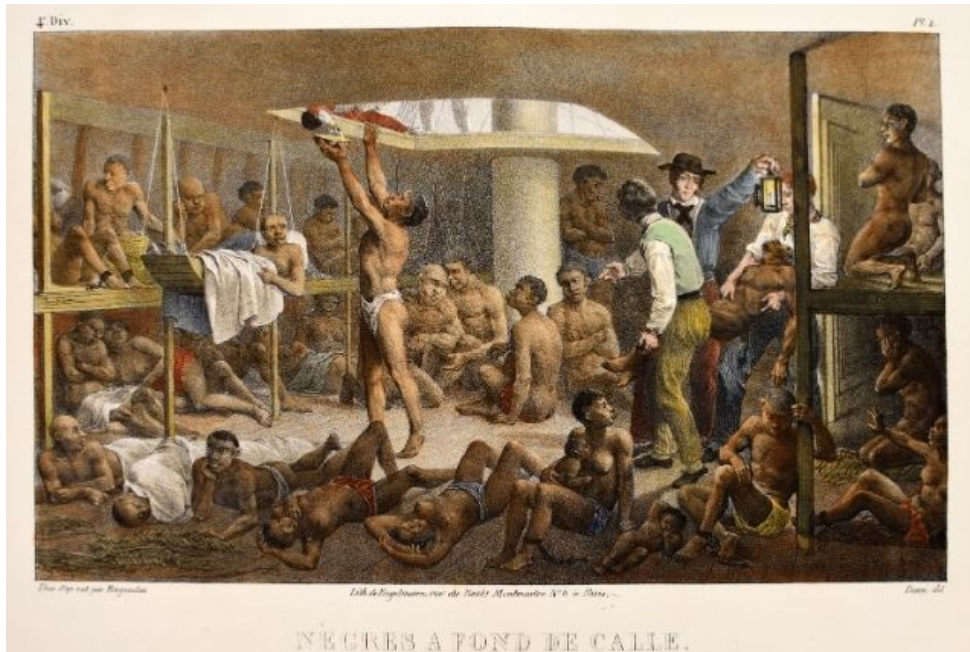


Figura 1 - Negros no Porão de Navio, da obra “Voyage Pittoresque au Brésil”.
Johann Moritz Rugendas. Paris, 1835. Litografia.

Após a introdução forçada e violenta do homem negro nas terras colonizadoras e escravocratas, inúmeras são as justificativas de como a Europa ocidental não soube conviver bem com a diversidade das sociedades humanas. Nesse *frenesi*, o colonizador renascentista se depara no confronto com o *Outro* através de ideologias como a recusa e a fascinação pelo estranho. Todavia, dicotomias como bem/mal, céu/inferno, luz/trevas se encontram presentes nessa atmosfera que é também de expansão do cristianismo onde o mau selvagem é considerado aberração, "sem religião, sem moral, sem leis"; "eles estão nus"; "comem carne crua"; "falam uma língua inteligível"; enquanto que o bom civilizado escravizou por mais de 300 anos povos ameríndios e originários de África. LAPLATINE (2007, p. 25)

Para a divulgação deste novo mundo e dos costumes e tradições de seus povos, gravuras, litogravuras, pinturas e desenhos foram amplamente utilizados, a medida em que as tecnologias de reprodução se desenvolviam, para dar conta de registrar em imagens toda “descoberta”.



Figura 2 - Cena de canibalismo, a partir de “Americae Tertia Pars”. Theodor de Bry, 1592.
Gravura colorida. Service Historique de La Marine, Vincennes, France.

A perspectiva de enxergar o diferente como, o bruto, o mal, o inferior se torna uma tônica no mundo civilizado, um método de justificar toda sorte de barbárie e violência criminosa perpetradas sobre os negros escravizados, inclusive sob o beneplácito eclesiástico.

O papel exercido pela Igreja Católica tem sido aquele de principal ideológico e pedra angular para a instituição da escravidão e toda sua brutalidade. O papel ativo desempenhado pelos missionários cristãos na colonização da África não se satisfaz com a conversão dos “infieis”, mas prosseguiu, efetivo e entusiástico, dando apoio até mesmo à crueldade, ao terror do desumano tráfico negroiro. (NASCIMENTO, 1978, p 52)

A medida em que a exploração do trabalho se dá através do cultivo da cana de açúcar, café, cacau, algodão, ouro, diamantes e outras matérias primas para exportação para Europa, realizado em sua grande maioria por africanos escravizados na condição de propriedade e submetidos ao domínio de seus senhores, acontecia também o povoamento da nação através da miscigenação entre africanos, indígenas e europeus para trabalhar nas mais diversas ocupações que o

império brasileiro demandava como a agricultura de subsistência, serviços manuais e domésticos. (ALBUQUERQUE, 2006, p 65)

O escravismo também foi a base para o racismo se perpetuar no Brasil enquanto colônia e império a medida em que “negros e mestiços, escravos, libertos e livres, eram tratados como “inferiores” aos brancos europeus ou nascidos no Brasil”. (ALBUQUERQUE, 2006, p 68) Assim, as relações de poder e controle que os senhores exerciam sobre seus escravos mantinham não apenas a engrenagem escravocrata em pleno funcionamento, mas estabelecia tanto a desigualdade social quanto a opressão racial a partir da superioridade de uma raça em detrimento da outra.

Diversas foram as formas de violência praticadas contra os cativos através de castigos físicos e punições. Entretanto, os escravos impuseram criativamente limites à dominação escravista como fugas, motins, rebeliões, revoltas, formação dos quilombos e alforrias, além de formas sutis de resistência cotidiana através das relações sociais de trabalho, família, vivência em comunidade e religião assim como a recriação de valores e referências culturais próprias.

5.2 SER MULHER (NEGRA) NO BRASIL

Dentro das pessoas escravizadas no Brasil, existiu um grupo que particularmente sofreu de forma contumaz os crimes do período de subjugação da população negra que foi retirada da terra natal violentamente, a mulher negra.

Gênero inscreve o corpo racializado. Entretanto, enfoques socialistas encurtados à cantilena de classe negaram humanidades africanas, além do fato de negras serem mulheres e estupros coloniais terem-nas transformado em produtoras e reprodutoras de vidas expropriadas no trabalho de parto, e seus filhos em mercadorias as quais, elas, em tese, mães, não tinham o direito à propriedade.” (AKOTIRENE, 2019, p 28)

Como elucida e aponta Carla Akotirene no trabalho intitulado Interseccionalidades, o papel social da mulher africana e afro-brasileira durante o sistema econômico no Brasil colônia era dentro outros, gerar lucro! Além da sua já

estabelecida função no Novo Mundo, enquanto força de trabalho, o estupro do seu corpo e a exploração do seu ventre reprodutor pelo senhor escravocrata foi extremamente marcado pelo ditado popular “branca para casar, negra para trabalhar, mulata para fornicar”.

Marina Basso Lacerda em sua dissertação “Colonização dos Corpos: Ensaio sobre o público e o privado. Patriarcalismo, Patrimonialismo, personalismo e violência contra as mulheres na formação do Brasil” (2010), apresenta vários autores que abordam que a forma como se estruturou a família brasileira se relaciona à escassez de mulheres brancas na colônia para produzir colonizadores puros e, conseqüentemente, a mestiçagem ocorreu principalmente através da exploração sexual violenta de mulheres indígenas e africanas. Primeiro, à mulher indígena coube a função de matriz fundamental na formação da família brasileira gestando crianças através de práticas como o cunhadismo, tradição indígena de incorporar desconhecidos a comunidade dando uma mulher como esposa, depois, as africanas escravizadas e exploradas em proporções ainda maiores para satisfazer as necessidades sexuais do colono. A estas últimas, posteriormente transformadas em produto nacional por meio da mulata brasileira, destinou-se ao desfrute sexual, longe de sentimentalismos, consideradas objeto e propriedade do senhor, resultando em filhos mestiços e bastardos em concubinato, dando origem às famílias brasileiras.

Em contrapartida, de acordo com a UFRGS (2021) os humanistas foram criando novos símbolos, metáforas e alegorias que se formavam através de conceitos e imagens da representação deste Novo Mundo. Uma representação alegórica que apresenta isso muito bem é a dos Três Continentes, que depois da América passou a ser Os Quatro Continentes, e nada melhor que a imagem da mulher indígena que, pelo olhar do europeu, exalava nudez e sensualidade, como é possível notar na imagem a seguir. Victor Meirelles, utilizando influências do romantismo em produções com temáticas indianistas e naturalistas, ao retratar Moema, uma mulher indígena, evidencia não apenas a sensual representação da imagem do que era o corpo feminino brasileiro na época, mas também a revelação do corpo da mulher indígena enquanto construção imaginária de um espaço de civilização. Moema ganhava ali as formas, o tom necessário e a posição de heroína

através da sua beleza física e moral que materializava os anseios da civilização brasileira.



Figura 3 - Moema. Victor Meirelles. 1866. Óleo sobre tela, 129 x 190 cm.
Acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis, Chateaubriand/MASP.

Lacerda (2010) afirma que os africanos escravizados, além de serem separados de seus familiares quando da vinda nos navios negreiros, eram impedidos de se organizarem enquanto estrutura familiar pois não havia unidade cultural, racial ou linguística possível tendo em vista a diversidade identitária étnica das tribos. Quanto às escravas, muitas vezes obrigadas a prostituir-se para aumentar os lucros dos seus senhores, também lhes cabiam as atividades pesadas das lavouras, atividades domésticas da casa grande, das senzalas além da manutenção de companheiros e filhos, investimento significativo para os senhores.

O trabalho na lavoura era extremamente penoso para as mulheres, especialmente se estivessem em período de gestação ou amamentando. As altas taxas de aborto e mortalidade infantil nos engenhos estavam relacionadas à sobrecarga de trabalho, principalmente nas épocas de colheita, quando se intensificavam as atividades. (ALBUQUERQUE, 2006, p 72)

A estética renascentista também dominava as obras de artistas como o pintor holandês Albert Eckhout, que se destacaram na produção de “Imagens para Pensar

o Outro”, curso à distância do LÚMINA - Repositório de cursos online gratuitos da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, na América reforçando a teoria do “bom selvagem”, de Jean-Jacques Rousseau, e seu estado de natureza pacífico, índole pura, desprovida de desejos de riqueza, glória e poder, próprios de cidadãos civilizados. Imagens que representavam uma era de barbárie que sustentavam o projeto da humanidade através da civilização. (UFRGS) Na imagem a seguir, é possível observar o esse estado pacifista de quem está sendo representada, uma mulher e uma criança negra, por cenário e símbolos culturais brasileiros e africanos, quando na realidade estas pessoas viviam na pele a escravidão.



Figura 4 - Mulher negra. Albert Eckhout. 1641. Óleo sobre tela, 189 x 282 cm, Nationalmuseet, Copenhague, Dinamarca.

A filósofa Angela Davis em *Mulheres, Cultura e Política* nos traz informações importantes sobre a perspectiva do estupro como violência contra as mulheres em uma sociedade racista e como isso tem uma relação direta com as condições de trabalho exclusivamente racistas a que são destinadas:

[...] Durante a escravidão, o corpo das mulheres negras era considerado sempre à disposição tanto do senhor quanto de seus substitutos. Na “liberdade”, as vagas de emprego disponíveis com mais frequência para mulheres negras eram de trabalhadoras domésticas. Essa situação de relegá-las a trabalhos servis só começou a mudar no fim da década de 1950, e há ampla documentação de que, enquanto empregadas domésticas e lavadeiras, as mulheres negras foram vítimas de repetidas agressões sexuais cometidas pelos homens brancos das famílias para as quais trabalhavam. (DAVIS, 2017, p 48, 48)

Ainda nos dias de hoje esta realidade não se encontra distante, reforça Akotirene (2019, p 34) sobre o pensamento interseccional que Lélia González (2010; 2016) e Angela Davis (1981) trouxeram para debate em relação aos efeitos do capitalismo, racismo, sexismo sobre “[...] o trabalho doméstico, a exploração de classe, os abusos sexuais direcionados às mulheres exploradas - como negras, como trabalhadoras, como mulheres - além do choro da mulher negra e suas denúncias serem consideradas ilegítimas. [...]”. Mesmo que no Brasil, por exemplo, existam programas sociais como, por exemplo, o Bolsa Família, elaborados para melhorar as condições da população pobre que, em sua maioria, é constituída de mães negras solteiras chefes de família, a desnutrição derivada da alimentação inadequada e/ou falta da mesma, os serviços de saúde precários, as moradias em lugares marginalizados e insalubres, o desemprego massivo principalmente durante a pandemia mundial do Covid-19 é reflexo de quem ainda acaba pagando a conta da colonização e, por conseguinte, ausência de políticas identitárias.

5.3 CORPO EXÓTICO E TEORIAS RACIAIS: UMA BREVE TRAJETÓRIA PICTÓRICA DA MULHER NEGRA

No século XIX, o espetáculo da diferença foi parte da estratégia de dominação dos espaços colonizados e afirmação da superioridade de nações imperialistas. Os “zoológicos humanos” ou “exposições etnológicas”, populares na Europa e América do Norte, surgem neste contexto como uma série de práticas expositivas, orientadas por perspectivas científicas vigentes, especialmente

associadas às exposições universais e congêneres, encenando os comportamentos típicos dos grupos étnicos para o público vislumbrar seus modos “primitivos” de viver.

Com isso, o corpo exótico que caracterizava o *Outro* como selvagem e inferior, serviu tanto como objeto de entretenimento, quanto como objeto de investigação científica. Homens, mulheres, idosos e crianças de diversas etnias como africanas, indígenas, esquimós eram encarcerados em jaulas, como animais, ou em espaços que imitassem seus “ambientes naturais” observados por olhos curiosos dos visitantes brancos que presenciaram como essas pessoas supostamente viviam em suas sociedades. O argumento utilizado em defesa dessas exposições, não era apenas mostrar ao público a superioridade ocidental e as diferenças culturais em relação a povos não europeus, mas associar tais povos mais ainda a semelhança com o mundo animal. A imagem a seguir retrata um casal de noivos da tribo Zulu levados da África para exibição em um parque em Londres em 1896.



Figura 5 - Casal de noivos da tribo Zulu. Londres, 1896. Museu de Imagens.

A exemplo desta degradante, racista e cruel circunstância, temos a história de Saartjie Baartman (figura 6), mais conhecida como “Vênus Hotentote” que, na Londres de 1810, foi atração especial de espetáculos circenses do *Piccadilly Circus* onde “corpos humanos eram exibidos como monstruosidades que tinham por função dar ao seu público mais confiança e consciência de si”. (DAMASCENO, 2008) Em 1814 foi vendida a um exibidor de animais francês. Saartje, como uma mulher khoi-san, possuía nádegas protuberantes (esteatopigia) e genitália de lábios hipertrofiados. Era exibida em tais espetáculos na França seminua, o que levou ao fascínio viajantes, colonizadores e ao interesse sadista científico pelo seu corpo. Sua imagem foi a representação da alteridade para com o corpo masculino europeu. De acordo com os estudos de HALL (2016), Saartjie teve seu corpo cientificamente observado, desenhado, modelado e deu à teoria racista um corpo que fixava a diferença entre brancos e negros. (DAMASCENO, 2008)



Figura 6 - Sartjee, o Hottentot Venus. Frederick Christian Lewis. Londres, 1810. Gravura. Aquatint com água-forte. Dimensões: 361mm x 223mm. The British Museum.

O sucesso da indústria do espetáculo exótico foi ampliado com os mais diversos tipos de cartazes, esculturas, pinturas, fotografias, cartões postais, filmes, moldes, maquetes que fascinaram milhões de visitantes entre 1800 e 1958. As histórias em quadrinhos, sendo um produto idealizado na Europa, utilizou o modelo representativo dos personagens negros brasileiros inspirados na figura dos menestréis (figura 7), shows de teatros que surgiram no começo do século, e tinham como característica na representação gráfica dos personagens negros, aspecto fenotípicos exagerados onde artistas brancos se apresentavam com pintura excessiva de cor preta na face, simulando uma espécie de caricatura dos traços negróides com pele muito escura e lábios grossos, a chamada *Blackface*. (Chinen, 2019)

Em 1854 é criado pela Sociedade Imperial de Zoologia da Aclimação o Jardim da Aclimação repleto de espécies animais exóticas para fins agrícolas, comerciais ou de lazer; em 1860, o Jardim Zoológico, onde encontravam-se ursos, girafas, camelos, cangurus, bananeiras e bambus; e em 1877 seres humanos eram exibidos como “selvagens”, no Jardim Etnológico, tornando-se um dos mais altos lugares antropológicos em Paris. Todas iniciativas amplamente visitadas por toda Europa.

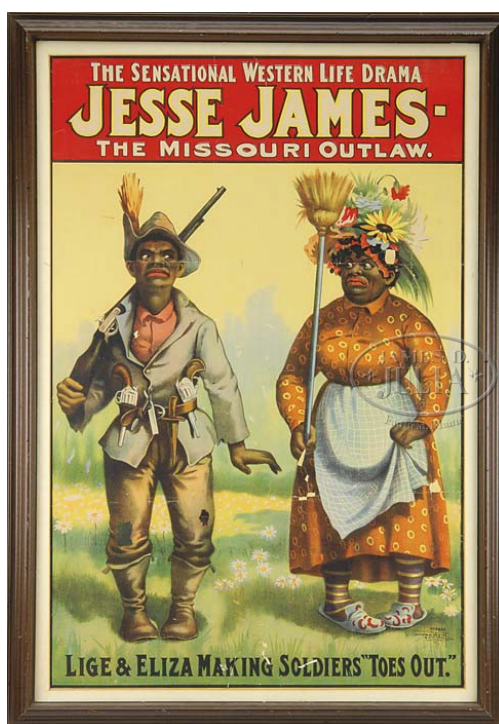


Figura 7 - “O Sensacional Drama da Vida de Jesse James the Missouri Outlaw”.

Donaldson Litho, Newport, KY, 1910. Litografia.

O cenário mundial do século XIX estava permeado pelo perigo que tais mulheres e homens de “raças” e culturas diferentes representavam para a sociedade quanto à evolução racial e social. A tese de degenerescência racial acreditava em “tipos ou raças puras” e, cientificamente, a Europa atestava que a mistura dos povos levava a uma possível degeneração física, psíquica e social. Os povos diferentes dos europeus ameaçavam a civilização humana. Nogueira (2019) apresenta o conceito de zoomorfização sistemática, como uma especificidade do racismo antinegro, a desumanização radical. Aplicada de acordo com as ideologias racistas que buscavam hierarquizar as diferentes raças classificadas em graus de evolução mental, fisiológica e intelectual, os povos africanos e seus descendentes estariam numa “escala de humanidade” no nível inferior.

No Brasil, país de pura miscigenação, tínhamos um grupo de intelectuais preocupados em interpretar a realidade brasileira com relação à eugenia. Entre eles, o médico Nina Rodrigues afirmava que “o contato sexual e afetivo entre as raças jamais poderia ser uma saída para resolver os “males” da mestiçagem brasileira” (PACHECO, 2013, p 54). No século XX, Oliveira Viana contrário a Rodrigues, afirmava que a miscigenação levaria o Brasil ao branqueamento populacional e ao desaparecimento das populações indígena e negra, enquanto que a etnia mais forte (europeia) dominaria. Já em 1930, Gilberto Freyre traz uma nova perspectiva sobre o tema afirmando que a miscigenação entre negros, indígenas e europeus corrigiu as distâncias entre senhores e escravos no período colonial a partir da reciprocidade racial-sexual-afetiva. (PACHECO, 2013)

O ponto importante neste cenário é que a consolidação da imagem estereotipada da mulher mulata como objeto de desejo ganha força a partir deste último discurso, assim como as imagens da mãe preta e do preto velho. “Características “simples, vívidas e memoráveis, facilmente compreendidas e amplamente reconhecidas” sobre uma pessoa”; tudo sobre ela é *reduzido* a esse traços que são depois *exagerados* e *simplificados*”, diz Hall (2016, p 191) sobre o

estereótipo que serve de símbolo para a manutenção da ordem social e também *fixar a diferença* decorrente da desigualdade de poder. Assim como o sistema de tipos sociais representados pelas figuras 8 e 9, amplamente utilizado para classificar e taxonomizar africanos escravizados e tudo o que está fora dos limites da normalidade.



Figura 8 - Negras de Pernambuco - retratos. Alberto Henschel. Pernambuco, 1869.

Convênio Leibniz-Institut fuer Laenderkunde, Leipzig/ Instituto Moreira Salles.

Os negros retratados (...) evidenciam a necessidade de mostrar ao mundo uma imagem exótica bem ao gosto do padrão de consumo dos olhos europeus, destinatários dessas fotografias, nas quais predominam ora o olhar eusente, ora a postura cabisbaixa e subserviente, e raramente um olhar mais intigante ou provocativo. (LAGO, 2000, p 19)

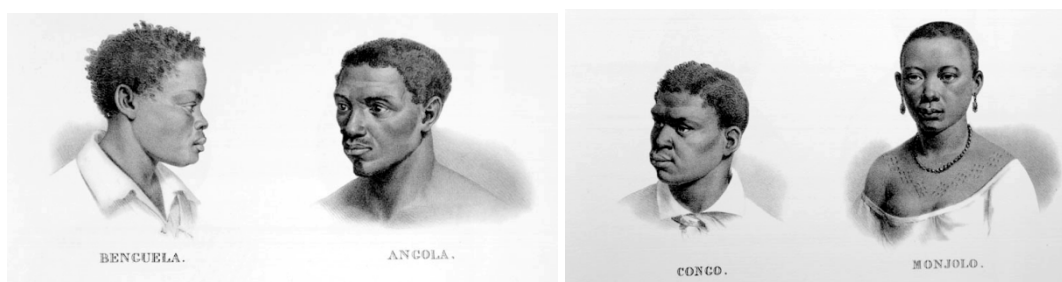


Figura 9 - Benguela, Angola, Congo, Monjolo. Johan Moriz Rugendas, 1835. Litografia.

Lélia Gonzalez (1979), contrariando o pensamento freyreano sobre o nada harmônico sistema escravista brasileiro e as relações raciais e sexuais entre senhores e escravas, aborda como a figura da mãe-preta se tornou símbolo de interação entre as culturas africana e portuguesa. Pelo contrário, essas mulheres tiveram que desempenhar estratégias de sobrevivência para se resguardar contra as violências física-sexual e psicológica dos senhores, seus filhos e até mesmo da senhora branca. PACHECO (2013, p 53 -54) Nos sul dos Estados Unidos, a figura conhecida como “*mammy*” foi uma das imagens da mulher negra que mais serviu aos interesses políticos, sociais e econômicos da América branca. A caricatura da escrava doméstica dedicada, gorda, assexuada, de sorriso largo e servidão leal à família branca criada durante o período Jim Crow, contribuiu com a economia de empregos segregada por raça, em sua maioria exercendo funções servis de baixa remuneração. O *Jim Crow Museum na Ferris State University* possui um compilado de produtos que foram comercializados com essa imagem.



Figura 10 - Commercial mummies. The Mammy Caricature.
Jim Crow Museum of Racist Memorabilia. Ferris States University.

Tal arquétipo de servidão doméstica negra se popularizou nas telas do século XX com personagens como a “*Mammy*” protagonizado pela atriz Hattie McDaniel (figura 11) do filme de sucesso *E o Vento Levou* (1939). A dinâmica de poder e as imagens nas mídias de massa e literatura atingiram complexamente a imagem corporal de mulheres negras. No Brasil, tivemos inúmeros personagens com o

mesmo estereótipo, por exemplo, a Tia Nastácia (figura 12), empregada e cozinheira do Sítio do Picapau Amarelo, série de literatura fantástica infantil escrita por Monteiro Lobato que depois virou filme teatro, foi adaptada para filmes, série de televisão em várias versões populares pela Rede Globo, série de animação e história em quadrinho (figura 13) pela Editora Globo.



Figura 11 - Hattie McDaniel se tornou a primeira atriz negra a ganhar um Oscar como escrava doméstica de Scarlett O'Hara em *E o Vento Levou* (1939). Alamy.



Figura 12 - Jacira de Almeida Sampaio, interpretou Tia Nastácia na série Sítio do Picapau Amarelo produzida pela TV Educativa e Rede Globo nos anos 1970 e 1980. Acervo O Globo.



Figura 13 - Revista periódica infantil Sítio do Picapau Amarelo. Será o fim da Tia Nastácia? Editora Globo, 2007, nº 13.

Em sua dissertação, Winnie de Campos Bueno (2019) apresenta o pensamento da socióloga Patrícia Hill Collins sobre como as imagens de controle buscam manter, através da caracterização e manipulação de estereótipos da mulher negra, situações de injustiça social sustentadas pelos sistemas de dominação racista e sexista. Ao explorar símbolos já existentes ou a partir da criação de novos símbolos de feminilidade negra, os grupos dominantes restringem a autonomia dessas mulheres falando por sua experiência. Tendo como parte central da estrutura o pensamento binário utilizado para criar categorias que só existem em relação ao outro que organiza políticas econômicas de dominação, a lógica de opostos é fundamental para articular imagens, comportamentos, e a sexualidade de mulheres negras como modelos desviantes do “normal”, “humano”, “civilizado”. Mesmo não sendo o objetivo deste trabalho aprofundar sobre o pensamento das imagens de controle, é importante apontar tais direcionamentos para reflexões futuras.

6. O MÉTODO ICONOGRÁFICO APLICADO A ANÁLISE DE PERSONAGENS NEGRAS NAS HQ'S DO ALMANAQUE O TICO-TICO (1918 - 1939)

Tendo em vista o percurso de apresentação das áreas de estudo que entrelaçam esta pesquisa, seguido do breve panorama pictórico da imagem da mulher negra, este capítulo visa analisar as relações entre imagem e seus significados e como, especificamente, a revista *O Tico-Tico* influenciou diretamente o lugar e função da mulher negra brasileira no imaginário da população.

Criado por Erwin Panofsky (1892-1968) na metade do século XX, a análise iconográfica é um método muito utilizado pela história da arte para descrição e classificação de imagens. Existem três níveis de interpretação, classificados pelo autor, que correspondem a aspectos diferentes do mesmo fenômeno. No primeiro nível, primário ou natural, as formas visíveis são identificadas sem referências ou fontes externas. No segundo nível, secundário ou convencional, acontece a descrição iconográfica no qual as formas identificadas são relacionadas a conceitos ou assuntos específicos. Já no terceiro nível, intrínseco ou conteúdo, é realizada a descrição iconológica onde os valores simbólicos da imagem são interpretados como, por exemplo, autor, conteúdo e período da obra.

Para ter acesso ao significado da representação visual, é necessário que, para além da descrição da própria imagem, relacionemos o contexto social, geográfico, cultural e temporal que o artista que a produziu está inserido.

Para esta pesquisa, a análise a seguir contempla cinco personagens femininas negras de histórias em quadrinhos dos Almanques do *O Tico-Tico* entre os anos de 1910 e 1930, anos de início e consolidação da revista, disponíveis no acervo da Hemeroteca Digital Brasileira, domínio da Biblioteca Nacional Digital do Brasil. Há mais histórias com personagens negras nos anos de 1940 e 1950, entretanto, optei por não trabalhá-las a fim de delimitar melhor o tempo de execução da pesquisa.

6.1 ANOS 1910



Figura 19: “A cabeleira da Senhora Carrapatoso”. A esquerda, imagem a), à direita, imagem b). Fonte: Almanach do Tico-tico, 1918.

A imagem a) em análise, é um quadro da história em quadrinho ilustrada por Edmir para o Almanach da Revista O Tico-tico, em 1918, onde na narrativa o cabeleireiro da Senhora Carrapatoso, na sua ausência, entrega uma encomenda de cabelos postiços à Philomena, sua criada. O personagem masculino usa trajes sociais e sapato, enquanto que, em uma das mãos segura a encomenda por um cordão e, com a outra segura o chapéu em posição contrária, cumprimentando Philomena ao tirá-lo da cabeça. Esta, recebe o cabeleireiro à porta, utiliza roupas simples e longas, avental preso a cintura indicando sua função de empregada doméstica da família Carrapatoso, um dos principais papéis sociais das africanas e afro-brasileiras desde o início da escravidão no Brasil. Também usa lenço no pescoço, argola e sapatos.

O fato de Philomena ser uma empregada doméstica representada de sapatos, no contexto de 1918 onde o Rio de Janeiro era a capital do Brasil e lucrativo comércio escravocrata estava a todo vapor, indica que é uma escrava liberta. A argola, como aponta brilhantemente o percurso da dissertação de Isabela Cristina Suguimatsu, “Atrás dos Panos: vestuário, ornamentos e identidades escravas – Colégio dos Jesuítas, Campos dos Goytacazes, século XIX”, “era um dos itens de

ornamentação mais utilizados não só por escravos de várias “nações” africanas do Rio de Janeiro, mas prática comum de várias outras sociedades”. (SUGUIMATSU, 2016, pág. 152)

Investigando mais as dimensões físicas da personagem Philomena, suas características fenotípicas são representadas de maneira exagerada assim como seus lábios extremamente grossos, evidenciado pela imagem b), nariz largo e olhos realçados, estilo *Blackface*. Nos *Minstrel Shows* da época, personagens feitos por artistas brancos eram maquiados como negros e tinham seus rostos pintados de carvão de cortiça ou outras tintas para deixá-los pretos, com exceção dos olhos e lábios, normalmente realçados com uma coloração vermelha. Este quadrinho não evidencia tais aspectos da cor por ser em preto e branco. Entretanto, as primeiras ilustrações de personagens negros brasileiros tiveram como referência o modelo de representação norte americano inspirados nos menestréis (Chinen, 2019).



Figura 20: “O macaco que quiz ser gente”. A direita, imagem a), à esquerda, imagem b). Fonte: Almanach do Tico-tico, 1918.

A imagem a) em análise, é um quadro da história em quadrinho “O macaco que quiz ser gente”, autor desconhecido, para o Almanach da Revista O Tico-tico, em 1918, onde o personagem masculino, Juca Tição, portando trajes sociais, cartola, bengala e sapato, desperta do sono assustado no chão da porta de casa após ter chegado tarde de uma patuscada e sua companheira não despertar aos

chamados na porta. A personagem feminina se encontra de pé e de costas, cabelo preso num coque, usa blusa com algum grafismo e saia longa, avental onde poderia ser lida como uma simples dona de casa, entretanto é representada descalça, indicando sua condição de escrava. A mesma arremessa um pote e com a mão esquerda desanca a vassoura no macaco orangotango que insistentemente bateu à sua porta, acordando-a, pensando ser seu marido.

A diferença vestimentar dos personagens os coloca em funções diferentes da mesma engrenagem no Brasil escravocrata do século XIX: a mulher negra, escrava doméstica, em alguma fazenda da colônia; seu marido, um homem negro, escravo urbano do mesmo local. Um: escravo urbano liberto, evidenciado pelo calçado, que presta serviço à algum “barão do açúcar”, que possivelmente anuncia sua posição e riqueza através dos trajes dos seus escravos; a outra: escrava doméstica do mesmo senhor, mas desta existe uma clara diferença de raça e classe apontada pelos trajes e pés descalços. A tese de Patricia March de Souza, “Visualidade da Escravidão: representações e práticas de vestuário no cotidiano dos escravos na cidade do Rio de Janeiro oitocentista”, nos traz um panorama vestimentar de como a representação imagética da personagem segue reproduzindo um tipo de indumentária que diz respeito ao início da produção têxtil no Brasil e o vestuário dedicado aos africanos escravizados:

O vestuário para escravos era abastecido por manufaturas de algodão que especificavam sua produção destinada ao vestuário de negros escravos, tecidos grossos com os quais eram feitas calças e camisas para os homens e para as mulheres saia e blusa de chita. A venda de tecidos e roupas prontas para escravos era anunciada nos jornais, com especificações sobre a finalidade e a qualidade dos produtos oferecidos como o “pano de algodão grosso, muito encorpado [...], próprio para roupa de pretos por ser muito forte, servindo também para sacos”. (SOUZA, 2011, p. 197)

Ao serem representados vivendo sob o mesmo teto, segundo Florentino (2009) APUD Suguimatsu (2016, p. 154), “principal forma dos escravos de recriar uma identidade social e cultural”, aprofunda ainda mais a dimensão sociológica da personagem trazendo a tona seu ambiente social e cultural ao inserir um outro elemento de ornamentação apoiado na construção da sua imagem: argolas de ouro

ou cobre sob os tornozelos direito e esquerdo, reforçada pela imagem b). Entretanto, este quadrinho não evidencia tais aspectos da cor por ser em preto e branco.

A autora ainda aborda na segunda parte do seu trabalho, sobre ornamentos e amuletos usados sobre o corpo pelos escravos, entre eles, contas de colar, braceletes, anéis, argolas:

Deve-se considerar que a preferência pelos objetos feitos com ligas de cobre pode não estar somente relacionada com o baixo valor econômico desse metal, mas, como já mencionado, com os significados simbólicos de sua cor, som e luminosidade entre os africanos e seus descendentes nas Américas. SUGUIMATSU (2016, pág. 143)

No entanto, de acordo com a mesma, as argolas de cobre apesar de serem um item de ornamentação não só dos escravos africanos, crioulos, pardos e cabras, mas também de outras sociedades, podiam carregar dois sentidos para os primeiros: adornar e proteger. Também poderiam demarcar identidades ao identificar indivíduos de uma mesma nação, por vezes equivocadamente.

Embora não fossem usados nas “aberturas corporais” como o eram os brincos ou tapa-sexos, os braceletes ou tornozeleiras davam àqueles que os usava mais força física que o normal – e é interessante que fossem usados justamente nos membros mais exigidos pela força, braços e pernas. SUGUIMATSU (2016, pág. 142)

Do ponto de vista do contexto da narrativa gráfica e segundo os estudos de Suguiatsu (2016), a argola nos tornozelos da personagem pode também representar a recriação de práticas culturais de origem africana que possivelmente se perderiam, se não fosse a possibilidade da constituição familiar entre os africanos e afro-brasileiros escravizados, como a história aponta ao retratar os personagens num cenário provavelmente acerca da propriedade do seu senhor e possuem certa “liberdade” em relação aos horários de voltar para casa. Aspecto este não proposital do ilustrador, levando em consideração o teor extremamente racista da narrativa. Também pode indicar que o tipo de trabalho que a personagem exerce - o próprio serviço doméstico ou a lavoura - lhe exige grande força física.

Não sendo a intenção analisar os pormenores do personagem Juca Tição, trago algumas observações deste para elucidar o contexto em que os dois personagens estão inseridos na narrativa. A palavra *tição*, utilizada como sobrenome do personagem Juca, possui alguns significados no dicionário online de português:

Tiçãõ: Substantivo masculino.

1. Pedaco de madeira pouco queimado; lenha parcialmente queimada ou ainda por queimar; madeira queimada;
2. [Pejorativo] Figurado. Pessoa muito suja ou de cor escura como a do trigo maduro;
3. [Pejorativo] Indivíduo cuja cor da pele é negra;
4. [Figurado] Quem não tem caráter. Pessoa de péssima índole;
5. [Portugal] Designação usada para se referir ao Diabo, ao demônio.

Etimologia (origem da palavra *tição*). Do latim *titio.onis*, “resto de madeira queimada, carvão”, pois se dizia que o Diabo tinha essa cor.

Com isso evidenciamos que até o sobrenome do personagem apresenta uma linhagem dualista colonizadora socialmente religiosa do que é ser bom/ruim, luz/trevas, Deus/Diabo. Compreendendo os aspectos em que a palavra *Tiçãõ* é empregada, na narrativa eles indicam nada menos que a cor da pele negra do personagem. O quadrinho também aponta o suposto caráter “imitador” (e ladrão) do macaco ao se passar por Juca, tomando-lhe a cartola e o casaco para então acordar a mulher, mas percebe-se que o sentido de imitar que o autor da história em quadrinho traz é uma possível “confusão” entre a semelhança dos personagens com o macaco, pela sequência da história, inclusive pela personagem feminina achar que o tempo todo está correndo atrás do marido quando tem uma surpresa (em outro quadro da história) ao chegar em casa e encontrá-lo dormindo no sofá. Outro aspecto curioso a se alargar os questionamentos é porque pessoas negras conviveriam próximas a macacos orangotangos, espécie exclusivamente asiática, num contexto do Brasil do século XIX?

6.2 ANOS 1920



Figura 21: “Um prêmio injusto”. A direita, imagem a), à esquerda, imagem b).

Fonte: Almanach do Tico-tico, 1924.

A imagem em análise a) é um quadro da narrativa “Um prêmio injusto”, autor desconhecido, para o Almanach do Tico-tico de 1924. A narrativa se passa em um circo onde o palhaço Cartolinha fazia muito sucesso ao imitar os gritos de um porco. Desafiado por uma criança que dizia fazer melhor, os dois competem por um prêmio em dinheiro frente ao público. O palhaço ganha o prêmio, já que o público não fica contente com a imitação do menino, mas este, indignado, logo diz que o público fez um julgamento equivocado, já que ele mesmo aperta a cauda de um porco de verdade, tirando-o de sua capa.

A personagem feminina é uma mulher negra, visível pela cor da sua pele extremamente escura em comparação com os outros três personagens enquadrados na cena. Todos estão de pé. Os outros três personagens que também compõem a cena trajam vestimentas sociais, sapatos e chapéus. Um deles usa óculos. A mulher também usa um vestido social branco de bolinhas verdes e segura com a mão esquerda um guarda-chuva, apesar de estar num ambiente fechado. A imagem b) nos dá mais detalhes da personagem através da textura do cabelo crespo, lábios grossos, nariz largo - características *Blackface* - e uma argola na orelha.

Com base no trabalho de Mary Karasch, Suguimatsu afirma que também havia escravos luxuosamente vestidos no Rio de Janeiro. “Os vestidos estilo Império, que se tornaram moda na França após a Revolução, com suas cinturas altas e tecidos leves foram também usados pelas escravas nas primeiras décadas do século XIX” (SUGUIMATSU, 2016, p. 56), ilustrados por vários artistas do período, “essa tendência era mais comum entre os escravos domésticos ou urbanos, mucamas e pajens, aos quais muitas vezes eram permitidas algumas regalias na alimentação e no traje”.

Sua imagem, assim como sua expressão facial, é reproduzida por quatro vezes da mesma maneira em diferentes momentos da narrativa, ao contrário dos outros personagens que continuam com uma variação gestual e expressiva considerável durante a sequência. A imagem b) é sua única variação.

6.3 ANOS 1930



Figura 22: “A assombração deixou Benjamin assombrado”.

Fonte: Almanach do Tico-tico, 1937.

A imagem em análise é um quadro da narrativa “A assombração deixou Benjamin assombrado”, ilustração de A. Rodrigo para o Almanach do Tico-tico de 1937. Os personagens Chiquinho e Benjamin em 1937 já tinham uma história

consolidada na revista O Tico-tico de nome “*As Aventuras de Chiquinho*”. Na narrativa, Benjamim conta para Chiquinho sobre haver “cousas do outro mundo” na casa ao lado. Resolvem entrar amarrados um ao outro na casa, mas logo em seguida deparam-se com o cachorro Jagunço arrastando um gato morto pela cauda. Encontram a cozinheira na rua que lhes conta “mil cousas inverossímeis de assombração”. “Chiquinho que não acreditava em baboseiras”, ligou para o delegado que aconselhou observar a casa mal assombrada e instruiu um soldado a ir até lá. Benjamim entra na casa sem que ninguém o veja e, pouco depois, o soldado dá alguns tiros de pólvora seca, assustando Benjamim ao segurá-lo por uma das pernas enquanto aponta-lhe uma arma. A sequência termina com Chiquinho rindo por ter descoberto que a assombração era feita pelo amigo.

Antes de mesmo descrever as características da personagem, já temos a informação de que se trata da cozinheira da casa onde vivem Chiquinho e Benjamim e, de que o que ela fala para ele, um menino branco de família tradicional, abastada e religiosa, são coisas inverossímeis e baboseira, ou seja, que não aparenta ser verdadeiro ou que é mentira. O fato da criança não acreditar na mulher indica o que as mídias da época, entre elas a revista como O Tico-tico, vinha construindo tanto no imaginário infantil quanto da sociedade brasileira, sobre pessoas pretas: suas crenças eram inverdades diante do cenário patriótico, europeu e religioso das famílias brasileiras do Rio de Janeiro. Também percebe-se que de certa forma o autor da narrativa aproxima o pensamento da cozinheira com o de Benjamim, menino negro que vive na casa de Chiquinho, revelando o caráter psicológico de interpretação de mundo que compartilham os dois personagens.

Uma fala de Manuel Bonfim, intelectual jornalista e professor que revisava os conteúdos publicados na revista e um dos seus criadores, levantado no trabalho da autora Luciana Borges Patroclo (2015, pág. 29) intitulado “As mães de famílias futuras: a Revista O Tico-tico na formação das meninas brasileiras (1905-1921)”, torna evidente sua condução filosófica individual reverberando no conceito e nas páginas da revista:

Sofremos, nesse momento, uma inferioridade, é verdade, relativamente aos outros povos cultos. É a ignorância, é a falta de

preparo e de educação para o progresso – eis a inferioridade efetiva; mas ela é curável, facilmente curável. O remédio está indicado: a necessidade imprescindível de atender-se à instrução popular (BOMFIM, 1897 apud GONTIJO, Op.cit., p.11.).

A personagem feminina é representada por uma mulher negra de pé usando blusa branca de bolinhas vermelhas, saia laranja, avental branco, reforçando a construção visual da narrativa de como se traja uma cozinheira, lenço branco e vermelho na cabeça, colar e pulseira. Os personagens Chiquinho e Benjamim também estão de pé conversando com a mulher e usam trajes sociais e lenços no pescoço muito semelhantes um ao outro, exceto pela cor. Percebe-se que a personagem apresenta em seu estilo gráfico pouca semelhança com o *Blackface*, embora no personagem Benjamin se note com mais clareza.

De acordo com Sugimatsu (2016), o colar (*ileke*) utilizado pela personagem, representado por miçangas espaçadas, possivelmente é uma conta de vidro. Ela traz a referência da antropóloga CABREIRA (2004) sobre como as *ialorixás* (mães de santos) na cerimônia de entrega dos colares, que corresponde a iniciação do caminho com a divindade nas religiões de matriz africana, implora pela benção e proteção dos mortos e orixás, ampliando seu caráter estritamente estético, percebido nos relatos de viajantes da época.

Os estudos da autora destacam a relação híbrida de pulseiras, braceletes, argolas, contas, anéis e outros ornamentos constituídos pela miscigenação brasileira. Todavia aponta também que a utilização destes por escravos africanos não se tratava apenas de adornar o corpo mas também da prática ritualista de culturas africanas. Assim como a pesquisadora Ana Beatriz Simon Factum em sua tese intitulada “Joalheria escrava baiana: a construção histórica do design de joias brasileiro”, aborda sobre objetos arqueológicos encontrados em cemitérios sobre sepultamentos humanos como, por exemplo, no sítio arqueológico da antiga Igreja da Sé em Salvador, na Bahia, “debruçados sobre aqueles que apresentavam colares de contas de culturas religiosas de origem africana, provavelmente oriundos dos séculos XVIII e XIX.” FACTUM (2009, p. 95)



Figura 23 - “Era uma vez...”. Fonte: Almanach do Tico-tico, 1937.

A imagem em análise é um quadro da narrativa “Era uma vez...”, ilustração de Heitor para o Almanach do Tico-tico de 1937. Na narrativa, um garoto troca os elogios da professora quanto ao progresso nos estudos, por treinos de foot-ball quando percebe que, assim como um conhecido, poderia ganhar bastante dinheiro por jogar. Não tendo uma pelota, decide treinar com um tijolo no quintal grande do vizinho quando quebra a vidraça de uma janela e acaba sendo castigado após a denúncia de uma mulher que parece cuidar da casa.

A personagem é uma mulher de cor preta, cabelo curto de textura crespa, vestindo blusa branca com babados na gola e saia verde quadriculada. A mesma gesticula com a mão direita e braço esquerdo apoiado à cintura, ao ameaçar o garoto que atinge o vidro da janela com a frase do balão “Vou contar!”. No mesmo quadro, ainda contém a sequência da narrativa mostrando a janela sendo atingida pelo tijolo e o menino de joelhos dobrados sobre a mesa com uma colher de pau ao lado. O estilo gráfico da personagem também é o *Blackface*: pele extremamente preta, olhos arregalados, lábios muito grossos e desta vez representados na cor vermelha, costume de artistas dos *Minstrel Shows*.

A frase “Vou contar!” falada pela personagem, aprofunda primeiramente sua dimensão sociológica subalterna, a de quem precisa responder a alguém pelas situações que acontecem com/na casa, como uma espécie de cuidadora ou de uma

possível empregada doméstica, já que o próprio enredo sinaliza que o quintal grande é do vizinho do garoto.

Sua dimensão psicológica é reforçada pela dimensão física, representada pelo tipo de vestimenta da época. Quando Sugumatsu relata sobre a importância da indumentária e objetos para investigar o passado, mostra-nos um ponto de vista do que tornavam as pessoas escravas, ou melhor, vestiam as escravas pessoas, suas relações e práticas sociais de hierarquia. Os traços gráficos estereotipados da personagem enquanto pessoa negra, também corroboram com a perspectiva de classe e raça da narrativa em comparação com os outros personagens da história.

Em “Uma história do negro no Brasil”, Wlamyra R. de Albuquerque e Walter Fraga Filho relatam sobre como o sistema econômico do Brasil colonial moldou a desigualdade social e racial definindo os lugares dos indivíduos e consequentemente seus papéis de atuação na sociedade. Quando não podiam mais manter a escravidão com violência, os senhores buscavam manter uma política de incentivo ao trabalho através da “proteção familiar” onde os escravizados eram castigados e perdoados por faltas cometidas. “Humildade, obediência e fidelidade eram as expectativas dos senhores em relação a seus cativos”. (ALBUQUERQUE; FILHO, 2006, p. 69) A frase “Vou contar!” fortalece tal discurso não só pela personagem não desejar ser confundida com a pessoa que causou dano a casa, mas também para não receber o mesmo castigo (ou pior) que recebe o garoto, o qual seria facilmente justificado pela cor da sua pele.

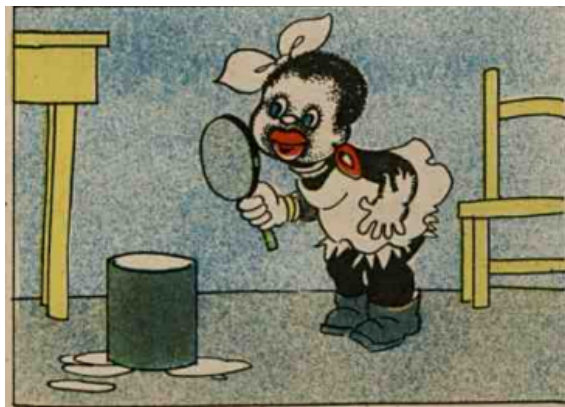


Figura 24 - História em quadrinho “Vaidade castigada”.

Fonte: Almanach do Tico-tico, 1939.

A imagem em análise é um quadro da narrativa “Vaidade castigada”, ilustração de Nino para o Almanach do Tico-tico de 1939. Na narrativa, a personagem Branquinha se questiona sobre a cor da sua pele ser tão escura em relação à cor da pele de Milóca e, quando encontra uma lata de tinta branca, logo pinta as mãos e rosto para realizar o sonho de ser branca até que a tinta penetra e queima toda sua pele.

A personagem é uma menina de cor preta, cabelo curto de textura crespa, usa vestido, colar e laço brancos na cabeça, argola vermelha na orelha esquerda e argolas amarelas no braço direito, botas cinzas, segura um espelho frente ao rosto com a mão direita. Tem parte dos braços e todo rosto pintados de cor branca. No ambiente, a frente da garota está uma lata aberta e pequenas manchas de tinta branca derramada no chão e partes de uma mesa e cadeira de cor amarela. O estilo gráfico da personagem também é o *Blackface*, como descrito nas análises anteriores.

A dimensão social da personagem Branquinha e seus questionamentos enquanto uma menina negra no Brasil de 1939, provavelmente filha de alguma empregada doméstica que trabalha e vive na casa da família de Milóca onde são criadas juntas, convida-nos a refletir que o país mesmo após a abolição da escravidão, se consagra num berço de propagação do racismo e sexismo institucionalizado através de mídias tão importantes quanto a revista O Tico-tico foi para a população brasileira. A própria lei Rio Branco nº 2.040, mais conhecida como

Lei do Ventre Livre, de 28 de setembro de 1871, confirma a representação da narrativa:

§ 3º Cabe também aos senhores criar e tratar os filhos que as filhas de suas escravas possam ter quando aquelas estiverem prestando serviços. Tal obrigação, porém, cessará logo que findar a prestação dos serviços das mãis. Se estas fallecerem dentro daquele prazo, seus filhos poderão ser postos à disposição do Governo.

Branca em “quase” tudo exceto na cor da pele, é representada tanto em nome, em desejo/sonho (dimensão psicológica) quanto pelas vestimentas da cor branca. Branquinha sonhava em ser uma menina branca, como Milóca, e se questionava pela cor da sua pele ser tão escura. O enredo não aprofunda a história ao ponto da personagem perceber que não é diferente da amiga apenas na cor da pele, mas principalmente enquanto raça e classe, porém, desperta-nos para o discurso de enfraquecimento e deslegitimação da identidade e representação afro-brasileira.

Só quando encontrou uma lata de tinta que o pai de Milóca tinha comprado, se pintou, “achou-se tão branca e sentiu-se feliz!”. Todavia, ser branca era tudo o que a personagem desejava, era seu referencial de felicidade. Entretanto, a felicidade não dura e Branquinha é “castigada” tendo a pele queimada pela tinta. O castigo, como diz o próprio nome da história “ vaidade castigada”, é justificado pela sua “vaidade” ao querer ter a cor da pele branca. A própria palavra castigo, neste contexto, tem herança escravocrata.

A relevância de ornamentos como as argolas e *ilekes* que a personagem utiliza, detalhado também nas análises das figuras 20 e 22, me leva a investigar na dimensão física desta tais adornos de uma perspectiva de significação infantil, mesmo tendo a certeza de que o ilustrador ao trabalhar nesta criação não seria capaz de ir tão longe quanto representar a estética e suas simbologias africana ou mesmo afro-brasileira para além do seu olhar exótico sobre estas. Isabela Suguimatsu (2006, p. 140,141, 142) esclarece-nos um pouco mais sobre tais questões em seu trabalho:

Já o cobre, nas palavras de Eugenia Herbert (1984, p. XIX), “foi usado para marcar a passagem de meninas para a fase adulta, para proteger

os jovens e idosos de forças maléficas, para consagrar reis e para apaziguar deuses e ancestrais”.

[...]

O principal argumento de Herbert para a sacralização do cobre entre as sociedades africanas baseia-se na cor. Segundo a historiadora, a cor vermelha do cobre e das ligas de bronze e latão tinham especial importância para muitas sociedades subsaarianas: o vermelho “carrega as múltiplas conotações do sangue: sacrifício, execução, guerra por um lado, fertilidade e vitalidade por outro. [...] Sua presença é frequentemente uma declaração de agressividade, do poder de tirar a vida” (idem, p. 279). Da mesma maneira que a cor vermelha carrega a condição de ambiguidade (entre a vida e a morte, por exemplo), também o cobre, por sua cor, instaura as mesmas ambiguidades no contexto de seu uso – potencializa quem ataca e protege o atacado.

[...]

Em outros casos, braceletes e outros objetos de cobre estavam associados a ritos de passagem de meninos e meninas para a fase adulta, pois além de incorporar poder, o cobre teria o potencial criativo e transformador (HERBERT, 1984, p. 267). 142

Sobre os *ilekes*, conta que para muitas sociedades africanas, existe uma energia invisível que precisa ser “alimentada” na qual seus efeitos são produzidos pelo uso cotidiano, sobretudo em ritos de passagem como “ o nascimento, a puberdade e iniciação, o casamento, a procriação, a velhice, morte e, por fim, a entrada no mundo dos mortos”. (SUGUIMATSU, 2006, p. 121) No caso da personagem Branquinha, os significados de tais adornos levando em conta sua perspectiva afrodiaspórica, poderiam permear e enriquecer tanto as dimensões social, psicológica quanto a física, mas apenas reforçam o caráter exótico e estereotipado sob personagens negras.

Percebe-se que há um esforço maior do quadrinista em retratar o desejo de ser branca da personagem pela alvura do vestido, reforçando a perspectiva eurocêntrica de embranquecimento. Suas botas, porém, muito semelhantes às da amiga, podem nos sinalizam dois aspectos: que Branquinha é uma criança livre, nascida após implementação da Lei do Ventre Livre, sendo desta condição os filhos de mulher escrava que nascerem a partir da datação desta; que ambas, tanto mãe quanto filha, sejam livres; ou sua mãe alforriada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Aproximo as contribuições que Mccloud (2008), e Sheldon (2004) utilizaram para tratar sobre os aspectos de construção de personagens, para perceber que as personagens analisadas através do método iconográfico não fogem muito das representações de mulher negra oficializadas por teorias raciais e pelo conceito de zoomorfização. Todas possuem características do estilo *Blackface* em suas expressões faciais.

Levando em consideração o período de publicação de tais histórias, na maioria, quiçá em todas, as representações de mulheres e homens negros da revista, conseqüentemente dos almanaques, derivaram deste estilo, o *Blackface*. Principalmente através de grandes e populares meios de comunicações como as revistas impressas no século XX, a exemplo d'O *Tico-Tico*, que em torno de 50 anos convicta de seus objetivos didático-pedagógicos, mulheres negras foram representadas no exercício de papéis sociais de subalternidade principalmente pela distinção visual ou dimensão física, ambos sobre aspectos estéticos, de personalidade e função do personagem. Quatro destas (figuras 19, 20, 22 e 23) são representadas com o estereótipo da “*mammy*” exercendo funções como empregada doméstica, escrava e cozinheira. Seus papéis sociais, quando não estão claros na narrativa, são explícitos através da vestimenta, mais precisamente pelo avental. A cor expressa a classe a que pertence e a dimensão sociológica da personagem, aspectos do ambiente social e cultural, e caracteriza a desigualdade socio-racial decorrente do histórico de colonização brasileira pelo qual negros e negras africanos foram submetidos. Tal atributo insere essas personagens como empregadas fiéis, mulheres agressivas, de crenças duvidosas, narrativas das personagens analisadas.

A exposição massiva e animalizada de corpos negros durante décadas contribuiu com degradação da imagem afrodiaspórica no consciente coletivo não só brasileiro, mas mundial, pela qual posteriormente as histórias em quadrinhos, além das pinturas e gravuras como todas as imagens em geral produzidas na

contemporaneidade, tornaram-se um potente veículo de disseminação do imaginário colonizador, reforçando o poder e o domínio da civilização imperial.

A despeito de toda a diversidade existente entre as sociedades humanas, aos africanos, africanas e afrodescendentes (inclui-se aqui também os povos originários), foram propagadas a desumanização cultural e identitária através de imagens e conceitos que legitimaram durante décadas a inferioridade dos povos colonizados com base em teorias científicas de supremacia racial, relatos distorcidos e muitas vezes equivocados de viajantes/artistas que criaram as imagens do Novo Mundo e do seu povo a partir do olhar europeu. Ideologias e filosofias que fomentaram a indústria cultural ocidental e forjaram um lugar de violência, opressão e dor para afrodescendentes que crescem e ainda crescem sem perspectiva de uma vida diferente dos papéis sociais disponíveis pelas grandes mídias do entretenimento, com foi a revista O Tico-Tico para o século XX.

Todavia, a pesquisa sugere reflexões e aprofundamentos futuros que possibilitem uma grande mudança na representação imagética do povo negro no século XXI, corroborando com a disseminação de significados e imagens positivas da cultura afrobrasileira, principalmente a partir da criação de narrativas de ascensão social, profissional, cultural, intelectual, entre tantas outras, de mulheres negras brasileiras.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Pólen, 2019. Feminismos Plurais.

ALBUQUERQUE, Wlamyra R.; FILHO, Walter Fraga. **Uma história do negro no Brasil**. Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2006. 320 p. Centro de Estudos Afro-Orientais - Salvador.

ALMEIDA, C. B., & Costa, A. S. (2015) **Para a petizada inocente: encanto, diversão e lições de conduta na revista O Tico-Tico (1905-1910)**. Revista Teias, v. 16, n. 41, pág. 54-71: Infância, Literatura e Educação. Recuperado de <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/revistateias/article/view/24513>.

AUCTIONS, Morphy. **“O Sensacional Drama da Vida de Jesse James the Missouri Outlaw”**. Poster de Jesse James Minstrel. Disponível em: <https://www.morphyauctions.com/jamesdjulia/item/lot-3218-jesse-james-minstrel-poster-12067/>. Acesso em: 24 jun. 2021

BBC. **From mammy to Ma: Hollywood’s favourite racist stereotype**. 2019. Ellen E Jones. Disponível em: <https://www.bbc.com/culture/article/20190530-rom-mammy-to-ma-hollywoods-favourite-racist-stereotype>. Acesso em: 01 jun. 2021.

BLAIR, Preston. **Cartoon animation**, Walter Foster Publishing, 1995.

BRASIL. Constituição (1871). **Lei nº 2040**, de 28 de setembro de 1871.

BRASILEIRA., Hemeroteca Digital. **Almanaque do Tico-Tico (RJ) - 1911 a 1958**. 2021. Biblioteca Nacional Digital do Brasil. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/acervo-digital/almanaque-tico-tico/059730>. Acesso em: 20 jan. 2021.

BUENO, Winnie. **A Lacradora: Como imagens de controle interferem na presença de mulheres negras na esfera pública**. 2019. MEDIUM NEW ORDER. Disponível em: <https://medium.com/neworder/a-lacradora-como-imagens-de-controle-interfere-m-na-presen%C3%A7a-de-mulheres-negras-na-esfera-p%C3%BAblica-cb26f5edbb59>. Acesso em: 01 jun. 2021.

BUENO, Winnie de Campos. **Processos de resistência e construção de subjetividades no pensamento feminista negro: uma possibilidade de leitura da obra black feminist thought: knowledge, consciousness, and politics of empowerment (2009) a partir do conceito de imagens de controle**. 167 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Direito, Unidade Acadêmica de Pesquisa e Pós-Graduação, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2019.

CARDOSO, Athos Eichler. **As Aventuras de Nhô-Quim & Caipora: os primeiros quadrinhos brasileiros 1869-1883**/ Angelo Agostini. Brasília/DF: Senado Federal, Conselho Editorial, 2002.

CHINEN, Nobu. **O negro nos quadrinhos do Brasil**. Rio de Janeiro: Peirópolis, 2019. 344 p.

DAMASCENO, Janaína. **O corpo do outro. Construções raciais e imagens de controle do corpo feminino negro: o caso da Vênus Hotentote.** In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO 8: CORPO, VIOLÊNCIA E PODER, 8. Florianópolis: UNICAMP, 2018. p. 1-7.

DAVIS, Angela. **Mulheres, cultura e política.** São Paulo: Biotempo, 2017. Tradução de Heci Regina Candiani.

EISNER, Will. **Quadrinho e Arte sequencial.** 1.ed. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda.1999.

FACTUM, Ana Beatriz Simon. **Joalheria escrava baiana: a construção histórica do design de jóias brasileiro.** 335 f. Tese (Doutorado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

Filme. **E o vento levou.** Direção de Victor Fleming, George Cukor, Sam Wood. Estados Unidos, 1939.

GELEDÉS, Portal. **A representação social da mulher negra nos programas de TV: do estereótipo à sexualização.** 2014. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/representacao-social-da-mulher-negra-nos-programas-de-tv-ester-eotipo-sexualizacao/>. Acesso em: 01 jun. 2021.

GLOBO, Memória. **Carnaval na Globo.** 2020. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/exclusivo-memoria-globo/projetos-especiais/carnaval-na-globo/>. Acesso em: 24 jun. 2021.

GOIDA; KLEINERT. **Enciclopédia dos quadrinhos.** L&Pm, 2014. 536 p.

GUARATTO, Natália. **Juliana Paes diz que remake de "Gabriela" tem a mesma aceitação que a versão com Sonia Braga.** 2012, UOL. Disponível em: <http://televisao.uol.com.br/noticias/redacao/2012/09/25/juliana-paes-diz-que-remake-de-gabriela-tem-a-mesma-aceitacao-que-a-versao-com-sonia-braga.htm?mobile>. Acesso em: 01 jun. 2021.

GUIDORIZZI, Guilherme. **Globeleza: você lembra de todas as mulatas da vinheta de Carnaval da Globo?** 2015. Disponível em: https://www.purepeople.com.br/noticia/globeleza-voce-lembra-de-todas-as-mulatas-da-vinheta-a-de-carnaval-da-globo_a37699/1. Acesso em: 01 jun. 2021.

GOIDA; KLEINERT, André. **Enciclopédia dos quadrinhos.** 3.ed. Porto Alegre, RS: L&PM, 2014.

HALL, Stuart. **Cultura e representação.** Rio de Janeiro: Puc - Rio - Apicuri, 2016. 260 p. Tradução de Daniel Miranda e William Oliveira.

JONES, Ellen e. **De mamãe a mamãe: o estereótipo racista favorito de Hollywood.** 2019. BBC Culture. Disponível em: <https://www.bbc.com/culture/article/20190530-rom-mammy-to-ma-hollywoods-favourite-racist-stereotype>. Acesso em: 01 jun. 2021.

JULIÁN, Fernando; ALBARRACÍN, Jesús. **Desenhos para designers industriais**. Lisboa: Editorial Estampa, 2005. 191 p. INÊS ALMEIDA.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo** / CG. Jung ; [tradução] 2000.

JUNIOR, Gonçalo. **A Guerra dos Gibis: a formação do mercado editorial brasileiro e a censura aos quadrinhos**. 1.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

LACERDA, Marina Basso. **Colonização dos corpos : ensaio sobre o público e o privado. Patriarcalismo, patrimonialismo, personalismo e violência contra as mulheres na formação do brasil**. 114 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Direito, Programa de Pós-Graduação em Direito, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro - PUC, Rio de Janeiro, 2010.

LAPLANTINE, François. **Aprender Antropologia**. São Paulo: Brasiliense, 2007. 205p.

MCCLOUD, Scott, **Desenhando Quadrinhos**, 2008. São Paulo, M. Books do Brasil Editora Ltda.

MIGUEL, Rodrigo. **Animação 3D, game & HQ: conexões e mercado**. 1.ed. Rio de Janeiro: 2AB, 2009.

MUSEUM, California African American. **Making Mammy: A Caricature of Black Womanhood, 1840-1940**. Exhibitions. 2021. Disponível em: <https://caamuseum.org/exhibitions/2019/making-mammy-a-caricature-of-black-womanhood-18401940>. Acesso em: 01 jun. 2021.

MUSEUM, Jim Crow. **The mammy caricature**. 2012. Dr. David Pilgrim. Disponível em: <https://www.ferris.edu/jimcrow/mammies/>. Acesso em: 01 jun. 2021.

NASCIMENTO, Abdias do. **O genocídio do negro brasileiro: processo de racismo mascarado**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, S/A, 1978. 186 p.

Nogueira, Renato. **O ensino da filosofia e a lei 10.639**. 1972. 1.ed.- Rio de Janeiro: Pallas: Biblioteca Nacional, 2014.

PACHECO, Ana Cláudia Lemos. **Mulher negra: afetividade e solidão**. Salvador: Edufba, 2013. 382 p. Coleção Temas Afro.

PANOFSKY, Erwin. **Iconografia e Iconologia: Uma introdução ao Estudo da Arte da Renascença**. In: PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011. Cap. 1. p. 1-439.

PATROCLO, Luciana. B. **As mães de famílias futuras: a Revista o Tico-Tico e a formação das meninas brasileiras (1905-1925)**. Cadernos De História Da Educação, 18(3), 731-748. 2019. Recuperado de <https://doi.org/10.14393/che-v18n3-2019-9>

PATROCLO, Luciana B. (2020) **A revista O Tico-Tico e o Bello Sexo: as meninas e suas representações nas narrativas em quadrinhos do semanário infantil**. Rev. Caminhos da Educação: diálogos, culturas e diversidades, Teresina, v. 2, n.1, p. 89-103. Recuperado de <https://revistas.ufpi.br/index.php/cedsd/article/view/10020>.

PITASSE, Mariana. **Mais de 90% dos inscritos no Bolsa Família são mulheres: programa social desperta discussão sobre igualdade de gênero. Programa social desperta discussão sobre igualdade de gênero**. 2016. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2016/07/15/mais-de-90-dos-inscritos-no-bolsa-familia-sao-mulheres>. Acesso em: 01 jun. 2021.

QUADRINHOS, Guia dos. **Sítio do Picapau Amarelo nº 13**. 2007. Disponível em: <http://www.guiadosquadrinhos.com/edicao/sitio-do-picapau-amarelo-n-13/si005200/49347>. Acesso em: 01 jun. 2021.

SHELDON, L. **Character development and storytelling for games**. Boston: Thomson Course Technology PTR, 2004.

SINGOLANI, Diego. **Jacira Sampaio, a eterna Tia Nastácia, nasceu em Santa Cruz**. 2020. Jornal Atual.Info. Disponível em: <https://jornalactual.info/noticia/cultura/jacira-sampaio-a-eterna-tia-nastacia-nasceu-em-santa-cruz>. Acesso em: 01 jun. 2021.

SOARES, C. L., & Roveri, F. T. (2015). **Entre laços, rendas e fitas, onde estão os botões? As roupas de crianças e a educação do corpo (década de 1950)**. *Artcultura*, 15 (26). Recuperado de <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/29143>.

SOARES, João Pedro. **A violência policial contra negros como política de Estado no Brasil**. 2020. DW Brasil. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/a-viol%C3%Aancia-policial-contra-negros-como-pol%C3%ADtica-d-e-estado-no-brasil/a-53729007>. Acesso em: 01 jun. 2021.

SOUZA, Patricia March de. **Visualidade da escravidão: representações e práticas de vestuário no cotidiano dos escravos na cidade do Rio de Janeiro oitocentista**. 263 f. Tese (Doutorado) - Curso de Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura, Departamento de História do Centro de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

SUGUIMATSU, Isabela Cristina. **Atrás dos panos: vestuário, ornamentos e identidades escravas: colégio dos jesuítas, Campos dos Goytacazes, século XIX**. 189 f. Tese (Doutorado) - Curso de Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

UFRGS. **Imagens para pensar o outro**. Disponível em: < <https://lume-re-demonstracao.ufrgs.br/imagens-para-pensar-o-outro/> >. Acesso em: 21 de janeiro de 2021.

VERGUEIRO, Waldomiro 'et al.'. **Como usar as Histórias em Quadrinho em sala de aula.** 3. ed. São Paulo: Contexto, 2008.

VERGUEIRO, Waldomiro. **As histórias em quadrinhos no limiar de novos tempos: em busca de sua legitimação como produto artístico e intelectualmente valorizado.** Visualidades, Goiânia, Universidade Federal de Goiás, v. 7, n. 1, p. 14- 41, 2009.

VERGUEIRO, Waldomiro. **Panorama das histórias em quadrinhos no Brasil.** São Paulo: Petrópolis, 2017.

VERGUEIRO, W., & Santos, R. E. dos. (2008). **A postura educativa de O Tico-Tico: uma análise da primeira revista brasileira de histórias em quadrinhos.** *Comunicação & Educação*, 13(2), 23-34. Retirado de <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9125.v13i2p23-34>.

ZUPI. **Concept Art Issue.** 2010. São Paulo: Zupi, n. 01.

ANEXOS

A) "A cabeleira da Senhora Carrapatoso". Almanach do Tico-tico, 1918.

ALMANACH DO TICO-TICO 1918

A CABELLEIRA DA SENHORA CARRAPATOSO

POR EDMIR

1) — A Sra. Carrapatoso está aqui?
— Sim, senhor, mas sábe-lo.
— Não, faz mal; isto é uma caixa de cabelos postíça, que eu trago. Sou o seu cabeleireiro...

2) ... — Sim, senhor, entregarei a caixa à patroa.
Philomena, a criada, carrega a volumosa caixa para o quarto da Sra. Carrapatoso, enquanto Lala' observa, ansioso por ver o que ella contém.

3) Mal Philomena sobe do quarto, Lala' abre a caixa e com espanto vê uma quantidade enorme de cabelos... Lala', trapejada como era, teve logo uma ideia diabolica...

4) O cachorrinho da Sra. Carrapatoso estava brincando no quarto. Lala' carregou-o delicadamente e mergulha-o pobre animal numa...

5) ...lata de cola, de um homem que estava ferrando a casa. "Babilo", acostumado a tomar banho a todo instante, ficou quieto e encurtado, quando Lala' o...

6) ...Atizou na caixa da cabeleira da Sra. Carrapatoso... Nunca a sua dona tinha preparado um leito tão macio! Lala' fechou a caixa e saiu do quarto...

7) Poucos minutos depois, a Sra. Carrapatoso chega e, sem que elle a visse, a tampa da caixa salta e um animal de que não se vê nem a cabeça nem os pés...

8) ...pela fôrça dos olhos, transformado em gato Argenti e peneirado de um modo que fazia pena. A Sra. Carrapatoso comprehendeu tudo, e como Lala'...

9) ...fugiu, dando-lhe as costas, elle, furioso, fez da lata de cola um capacete e o enfiando gary pagou na mesma moeda e mal que havia feito.

B) "O macaco que quiz ser gente". Almanach do Tico-tico, 1918.

ALMANACH DO TICO-TICO 1918

O MACACO QUE QUIZ SER GENTE



I

Depois de uma patrocada,
O fazo Tiquis se atraza.
E as tantas da máfrigada
E' que volta para casa.



II

Que é da chave? Não se aperta.
Bate, bate — e continua
A ver se a mulher desperta
E não o deixa na rua.



III

Mas qui! Por mais que se estafe
Não consegue despertar-a.
E eis que de repente — paf!
Lá se lhe parte a bengala.



IV

Cariçola, senta-se e dorme,
Dorme: Disso se aproveita
Um orangotango enorme
Que estivera a sua espreita.



V

Macaco sempre é macaco:
Imitador, a cartola
Toma-lhe, e mais o casaco
E fica todo parbola.



VI

Bate à porta quanto pode
Com a força de pés e braços.
Como um possesso a sacode,
Quasi que a faz em pedaços.



VII

Deixa a casa sem poente
A mulher, que em furia caçoura
Arrepassando-lhe um péte
E desancando-o a rasonura.



VIII

Grita-lhe: — "Sen" desatar-lo,
Em péo agora se metta!
E o priso acorda espantado
Oua a gritaria da preta.



IX

A sarra dá-lo sem pena
Arrepa-lhe o cabelo,
Aque-la impressato secua
Parece-lhe um pesadello.

(Continúa)

O MACAÇO QUE QUIZ SER GENTE (CONCLUSÃO)



X

Acorda. E sem mais demora
Mette-se em casa, contente,
Que em vez de dormir cá fóra
Vas poder dormir no quente.



XI

Depois de todo o ocorrido
Volta a preta e apascha um susto,
Ao encontrar o marido
A ressonar como um jato.



XII

Onve Simão em seu meio
A' Simão que o reprehende:
—Quem toma o lugar alheio
Cedo ou tarde se arrepende...



C) Um prêmio injusto". Almanach do Tico-tico, 1924.



D) "A assombração deixou Benjamin assombrado".
 Almanach do Tico-tico, 1937.



E) "Era uma vez...". Almanach do Tico-tico, 1937.

ALMANACH DO TICO-TICO — 1937

ERA UMA VEZ...



-Ora graças, que você está progredindo nos estudos! Sua nota, hoje, é ótima! - dizia a professora. - Olhe aqui: o "Pi-de-Curambo" recebeu vinte contos de réis de luvas...



...e vai ter por mes um conto de réis para jogar foot-ball!
-A "nota boa" da professora não enche barriga... Estes livros ficam aqui e eu vou tratar melhor da minha vida.



Vou treinar no foot-ball para ganhar bastante dinheiro!
-Para quem não tem cachorro o gato serve. Pedaco de...



...tijolo pôde ser pelota. O quintal do vizinho é grande!
- "E vamos treinar!" Mas a pelota, que era um tijolo, foi...




...bater na vidraça de uma janela, quebrando-a. E o dinheiro roubado pelo menino vadio transformou-se...




...em meia dúzia de bolças e duas horas de joelhos dobrados sobre uma mesa!

1939 ALMANAQUE D'O TICO-TICO


VAIDADE CASTIGADA




Já fazia muito tempo que Branquinha vinha acalentando um sonho, que ela estava para tornar em realidade.




Todas as vezes que ela olhava a Milôca, perguntava consigo mesma. — "Porque hei-de ser eu tão escura, e..."




...a Milôca tão branca?" Mas chegou o dia desejado. O pae de Milôca, tinha comprado para uns serviços uma lata...



...de tinta branca. Branquinha, quando viu que estava só, passou o pincel, repetidas vezes nas mãos e no rostos. Evendo-se...



...ao espelho, achou-se tão branca e sentiu-se feliz!... Mas a felicidade não foi duradora. A tinta penetrou, queimando a pele e começou...



...a arder. Branquinha saiu a correr aos gritos. Para castigo de tanta maldade, esteve presa a cama varios dias com a pele toda queimada!