

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PAMPA

KARINA CONSTANTINO BRISOLLA

**O DESENHO DO CORPO, O CORPO QUE DESENHA: TRAÇANDO UM DEVIR
ENTRE OS QUADRINHOS BRASILEIROS E A EDUCAÇÃO**

**Jaguarão-RS
2020**

KARINA CONSTANTINO BRISOLLA

**O DESENHO DO CORPO, O CORPO QUE DESENHA: TRAÇANDO UM DEVIR
ENTRE OS QUADRINHOS BRASILEIROS E A EDUCAÇÃO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Bacharelado em Produção e Política Cultural da Universidade Federal do Pampa, como requisito parcial para obtenção do Título de Bacharel em Produção e Política Cultural.

Orientador: Walker Douglas Pincerati

**Jaguarão-RS
2020**

Ficha catalográfica elaborada automaticamente com os dados fornecidos
pelo(a) autor(a) através do Módulo de Biblioteca do
Sistema GURI (Gestão Unificada de Recursos Institucionais) .

B859d Brisolla, Karina Constantino
O DESENHO DO CORPO, O CORPO QUE DESENHA: TRAÇANDO UM DEVIR
ENTRE OS QUADRINHOS BRASILEIROS E A EDUCAÇÃO / Karina
Constantino Brisolla.

66 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação)-- Universidade
Federal do Pampa, PRODUÇÃO E POLÍTICA CULTURAL, 2020.

"Orientação: Walker Douglas Pincerati".

1. História em quadrinhos. 2. HQ Brasileiras. 3. Arte e
Educação. 4. Desenho. 5. Políticas públicas. I. Título.



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
Universidade Federal do Pampa

KARINA CONSTANTINO BRISOLLA

O DESENHO DO CORPO, O CORPO QUE DESENHA: TRAÇANDO UM DEVIR ENTRE OS QUADRINHOS BRASILEIROS E A EDUCAÇÃO

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Bacharelado em Produção e Política Cultural da Universidade Federal do Pampa, como requisito parcial para obtenção do Título de Bacharel em Produção e Política Cultural.

Trabalho de Conclusão de Curso defendido e aprovado em: 11/12/2020.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Walker Douglas Pincerati - Orientador
(UNIPAMPA)

Prof. Ms. André Luis Porto Macedo
(UFPel)

Profa. Dra. Geice Peres Nunes
(UNIPAMPA)



Assinado eletronicamente por **André Luis Porto Macedo, Usuário Externo**, em 11/12/2020, às 11:53, conforme horário oficial de Brasília, de acordo com as normativas legais aplicáveis.



Assinado eletronicamente por **WALKER DOUGLAS PINCERATI, PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR**, em 11/12/2020, às 11:55, conforme horário oficial de Brasília, de acordo com as normativas legais aplicáveis.



Assinado eletronicamente por **GEICE PERES NUNES, PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR**, em 11/12/2020, às 11:56, conforme horário oficial de Brasília, de acordo com as normativas legais aplicáveis.



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.unipampa.edu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0413284** e o código CRC **62F4B5B5**.

Unipampa – Campus Jaguarão
Rua Conselheiro Diana, nº 650 - Jaguarão/RS - CEP: 96300-000
Telefones: (53) 3261-4269, (53) 3240-5450

Dedico este trabalho a meu pai, que não teve tempo de vê-lo acabado. Ele que mesmo passando longe dos muros universitários, nunca deixou de incentivar que eu fosse atrás do tão sonhado diploma de graduação.

AGRADECIMENTO

Agradeço primeiramente a meus guias que me protegem dia e noite e me ajudam a pisar com firmeza na caminhada da vida. Agradeço à minha mãe, dona de uma força descomunal, que não mediu esforços para que realizar este sonho fosse possível. E mesmo não compreendendo muito bem para que serve essa tal Produção e Política Cultural, nunca desestimulou meus estudos.

Agradeço à minha Yayá Nice D'Xangô, meu porto seguro, exemplo e inspiração de vida. Que me ensina constantemente a ter fé, firmeza no pensamento, paciência, persistência sem deixar a humildade de lado em momento algum. Minha maior professora da prática da produção cultural. Nesse sentido, agradeço também ao seu Zé. Êta homem que sabe mediar um conflito como ninguém! Outro grande professor na arte da produção cultural. Agradeço muito aos meus mais velhos, meus grandes exemplos de sabedoria e humildade que levo para vida.

Sou grata ao Grupo Cultural Abí Axé, Ilê Axé Mãe Nice D'Xangô, Bloco do Batata e Jijoca, vocês me enchem de força para continuar de pé!

Obrigada Keicy por contribuir na finalização deste trabalho com um planejamento de rotina, sem ele teria sido ainda mais difícil concluir a graduação e ao mesmo tempo iniciar o mestrado.

Agradeço também ao poeta que acreditou no meu trabalho como ilustradora, sonhou e executou a meu lado o livro *A vitória demora mais vem: entre cores, amores ruas e mandingas*. Obrigada, SÓMAIS1BRASILEIRO (Lucas), pelo companheirismo artístico que nos une de outras vidas. Agradeço também as muitas vezes em que ajudou a destravar minha escrita com sua leitura atenta e sua disposição. Graças a nossas trocas, sua paciência e incentivo. Terminei a graduação ao mesmo tempo que dou início ao mestrado em artes visuais. Isso pra quem vem de uma realidade como a nossa, é uma grande vitória.

Agradeço ao meu orientador e amigo, Walker. Esse trabalho não saiu bem como imaginávamos, e a beleza dele reside nisso. Obrigada por dar vasão e deixar reverberar minha escrita sem a cobrança de uma erudição vazia e sem brilho, com certeza levarei nossas longas conversas como ensinamentos por toda vida.

Por fim, agradeço ao céu e ao rio de Jaguarão, que em momentos de profunda confusão mental e emocional, sempre me acalmaram e me lembraram que é um privilégio poder estar aqui.

No muro da educação está pixado: Para que(m) serve teu conhecimento?

André Pereira do Amaral,
Manifesto pela escritura poética (2018).

RESUMO

Neste trabalho, revisito a relação do ser humano com o ato de desenhar, objetivando articular uma reflexão teórica-política-cultural acerca da utilização das histórias em quadrinhos em espaços escolares com vistas ao desenvolvimento do indivíduo, tanto das aptidões artísticas quanto do (re)conhecimento de sua identidade e subjetividade. Foi realizada uma revisão bibliográfica da História das HQ, priorizando referenciais teóricos brasileiros. A revisão partiu da constituição do campo até sua utilização em sala de aula. Para fundamentar essa discussão, utilizo leis e políticas públicas do âmbito educacional brasileiro. A partir desse estudo, ficou evidente haver uma ruptura com o ato de desenhar após a aquisição da escrita. Na educação formal os quadrinhos têm sido utilizados majoritariamente como atração de leitores, sendo que a maioria dos quadrinhos presentes nas escolas não são de origem brasileira. Pode-se concluir a partir disso que estamos sendo educados dentro de outra matriz simbólica que não a nossa. Ou seja, que estamos sendo educados para conhecer as histórias, segundo à subjetividade e traços dos outros, não nossos. Logo, o grande desafio que me salta aos olhos é encontrar formas para combater a impossibilidade de acesso à nossa própria raiz histórica e cultural. Assim, vejo os quadrinhos como uma expressão artística que pode ser uma verdadeira arma nessa guerrilha contra a perpetuação do epistemicídio de conhecimentos que não são reconhecidos como tais ou são inferiorizados pelos saberes universalizantes.

Palavras-Chave: História em quadrinhos; HQ brasileiras; Arte e Educação; Desenho; Políticas públicas.

RESUMEN

En este trabajo revisito la relación entre el ser humano y el acto de dibujar, con el objetivo de articular una reflexión teórico-político-cultural sobre el uso de las historietas en los espacios escolares, con miras al desarrollo del individuo tanto en sus habilidades artísticas como el (re)conocimiento de su identidad y subjetividad. Se realizó una revisión bibliográfica de la Historia de HQ priorizando referencias teóricas brasileñas. La revisión se inició desde la constitución del campo hasta su uso en el aula. Para apoyar esta discusión, utilizo como base leyes y políticas públicas del ámbito educativo brasileño. A partir de este estudio, fue evidente que hubo una ruptura con el acto de dibujar después de la adquisición de la escritura. En la educación formal, las historietas se han utilizado principalmente como una atracción para los lectores, la mayoría de las historietas utilizadas en las escuelas no son de origen brasileño. De esto se puede concluir que estamos siendo educados dentro de una matriz simbólica distinta de la nuestra. Es decir, que se nos está educando para conocer las historias, conforme la subjetividad y los rasgos de los otros, no de los nuestros. Por tanto, el gran desafío que me asalta es encontrar formas de combatir la imposibilidad de acceder a nuestras propias raíces históricas y culturales. Entonces, veo las historietas como una expresión artística que puede ser un arma en esta guerrilla contra la perpetuación del epistemicidio del conocimiento que no son reconocidos como tales o son inferiores al conocimiento universal.

Palabras clave: Historietas; Historietas brasileñas; Arte y educación; Dibujos; Políticas públicas.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Jurema	14
Figura 2 – Histoire de Monsieur Jabot (1833)	22
Figura 3 – A Harlot’s Progress (1732)	23
Figura 4 – A Harlot’s Progress (1732)	23
Figura 5 – A Harlot’s Progress (1732)	23
Figura 6 – A Harlot’s Progress (1732)	23
Figura 7 – A Harlot’s Progress (1732)	23
Figura 8 – A Harlot’s Progress (1732)	23
Figura 9 – Max und Moritz (1865)	24
Figura 10 – Max und Moritz (1865)	25
Figura 11 – Um regador público (1889)	26
Figura 12 – Episódios no Baile (1866)	27
Figura 13 – O namoro, quadros ao vivo, por S... o Cio (1855)	28
Figura 14 – O namoro, quadros ao vivo, por S... o Cio (1855)	20
Figura 15 – O povo de Hogan’s Alley no surf (1896)	30
Figura 16 – O menino amarelo e seu novo fonógrafo (1896)	32
Figura 17 – Propaganda dos sapatos Buster Brown	37
Figura 18 – Trecho de Buster Brown. His dog tige has a guest	38
Figura 19 – Buster Brown’s Amusing Capers (1908)	38
Figura 20 – Almanaque de O Tico-Tico (1952)	42
Figura 21 – Logotipo Gibi	44
Figura 22 – Logotipo Gibi	45
Figura 23 – Revista Pererê (1960)	46
Figura 24 – Capa de Cumbe	49
Figura 25 – Capa de Angola Janga	49
Figura 26 – Capa de Encruzilhada	49
Figura 27 – Capa de Espírito Livro	49
Figura 28 – Capa de Roseira, Medalha e Engenho e outras histórias	50
Figura 29 – Capa de Conto dos Orixás	50
Figura 30 – Capa de Estórias Gerais	50

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO À PRÉ-HISTÓRIA DE UMA HISTÓRIA RECALCADA	12
PRÉ-HISTÓRIA DAS HISTÓRIA EM QUADRINHOS	18
História das Histórias em Quadrinhos ou do marco formal da origem de um mercado dos quadrinhos	31
QUADRINHOS BRASILEIROS	39
HISTÓRIA EM QUADRINHOS E A EDUCAÇÃO	46
CONSIDERAÇÕES FINAIS	55
APÊNDICE 1 – UMA HISTÓRIA INACABADA OU A PONTE EMBARGADA...	63

INTRODUÇÃO À PRÉ-HISTÓRIA DE UMA HISTÓRIA RECALCADA

Neste primeiro momento, convém contar como cheguei a esta proposta.

Era fim de abril de 2018...

Acabava de me mudar de casa e recebia em minha nova morada meu amigo Àlágbé¹ Leandro D'Xangô. Enquanto tomávamos um café, resolvi lhe mostrar uma pasta com desenhos que havia feito nos últimos meses. Ele folheou as obras... e, de repente, se ateu demoradamente nesta:

Figura 1: **Jurema**



Fonte: Desenho autoral (2017)

¹ Cargo de responsabilidade em uma Casa de Axé. O Àlágbé é encarregado pelos toques, conservação e preservação dos instrumentos musicais sagrados do candomblé.

O que agradou aos seus grandes olhos atentos foi o desenho que carinhosamente chamo de **Jurema**. Leandro olhou para Jurema. Antes mesmo de saber qual era seu nome, me falou com entusiasmo:

– Bah! Imagina uma história em quadrinhos do Oxóssi²? A Jurema já tá aqui.

Seria uma curiosa coincidência? Poderia até ser. Contudo, o que a mim me toca é que aqui ocorreu um atravessamento. Isto é, uma convergência. Convergência essa que encruzilhou muitas “coisas” – caminhos, imagens, palavras, histórias, percepções – num único ponto. Isso tem muito a nos dizer.

Nesse dia, Jurema trouxe à tona uma antiga vontade do Àlágbé e de sua mãe, a Ìyálórìsà³ Nice D’Xangô. Vontade essa de transformar as histórias das divindades cultuadas na umbanda e candomblé em quadrinhos. Isso tendo como intenção desmistificar em escolas do município de Jaguarão/RS o imaginário preconceituoso que se tem relativo às religiões afro-brasileiras, partindo da ludicidade de uma narrativa visual a ser utilizada como ferramenta de combate ao racismo religioso.

Essa proposta carrega uma potência muito forte. Se, de uma lado, busca atender à demanda emergente no mercado editorial brasileiro por narrativas que trabalhem a diversidade étnico religiosa e racial; de outro, está em consonância com a Lei nº 11.645/2008, que torna obrigatório o ensino da história e da cultura afro-brasileira e indígena em todos os estabelecimentos de ensino, e com os Parâmetros Curriculares Nacionais (doravante, PCNs), os quais, em 1997, colocam a necessidade de se trabalhar com histórias em quadrinhos em sala de aula (voltarei a esse tema mais a frente). Eis **uma encruza**, afinal trata-se de uma proposta de produção artística articulada a políticas educacional e cultural.

Era junho de 2017, quando surgem no papel os primeiros traços de uma menina com os ventos esvoaçando seus cabelos se misturando às folhas das plantas, como se ela e a mata fossem um só ser. Levo meses para conseguir de fato finalizar o desenho. Ao concluí-lo, intuitivamente identifico a entidade Jurema, cultuada na umbanda, e esse passa a ser o nome da obra. Destaco que ao desenhá-la, não era ainda iniciada na religião. Mas assim que a olho nos olhos, um ponto, isto é, a cantiga

² Divindade representante das matas, da caça e da fartura. Rei de Ketu também chamado de Odé. Sincretizado como São Jorge na Bahia e como São Sebastião no Rio de Janeiro e no Rio Grande do Sul.

³ Cargo de responsabilidade máxima na Casa de Axé, é a Mãe-de-Santo, a zeladora espiritual.

que saúda e evoca a entidade, surge em minha cabeça: “Jurema! Ô Jureminha! Ô Jurema!”. Eis a **segunda encruza**.

A **terceira encruza** surge em 2019, quando já iniciara este projeto e, também, me iniciara na religião. Em certo momento, pedi à minha Mãe-de-Santo, Nice D’Xangô, que me falasse sobre a cabocla Jurema. Ela me contou sobre uma lenda que diz que aos sete meses de nascida, Jurema foi abandonada por sua mãe e criada pelo Cacique Tupinambá, sendo a irmã mais velha das caboclas Jupira e Jandira. Contou que Jurema trabalha com a cura e, também, é chamada para desmanchar feitiçaria por ser uma profunda conhecedora do poder das ervas, como os caboclos de Oxóssi e Ossãe⁴. A Mãe Nice disse que, ao sentir sua vibração, alguns médiuns escutam o barulho de folhagens. Jurema, quando chega na terra, pisa forte, pisa firme. É uma entidade de força e pouco riso. Sua seriedade se dá pelo fato de ainda muito jovem ter assumido a grande responsabilidade de governar e cuidar da sua tribo quando seu pai, o Cacique Tupinambá, vem a óbito. Por fim, Mãe Nice afirmou que Jurema é uma grande caçadora flecheira que trabalha para a Orixá Iansã⁵ e que também é conhecida como a Rainha das Matas. Surpreendo-me com o fato de que alguns elementos que até então desconhecia em sua história podem ser interpretados no desenho, seja pelos ventos de Iansã esvoaçando os cabelos de Jurema, seja pela mata a envolvendo e a coroando, se misturando em seus cabelos, ou pela seriedade dos olhos que desenhei.

Talvez o Àlágbé tenha visto e lido esses detalhes da história no desenho, ao identificar Jurema antes mesmo de saber como nomeei o trabalho. Percebo, a partir dessa reflexão, como uma imagem é capaz de contar toda uma história e que muitas histórias podem ser plenamente contadas através de imagens desenhadas, pois saltam do inconsciente, como Jurema saltou de mim para o papel. Desse modo, posso afirmar que o desejo de contar essas histórias já existia antes mesmo de Leandro me despertar para isso. Elas já saltavam de mim aqui e ali. Não como um projeto pessoal, não de maneira consciente.

Diante dessas vontades evocadas pela visão de Jurema, brotou em mim o desejo de dar vida a esse projeto, utilizando o processo de criação da narrativa como

⁴ Divindade representante das folhas e da cura. É o guardião dos poderes curativos das plantas.

⁵ Divindade representante dos ventos e da tempestade. Também chamada de Oyá, é conhecida como uma grande guerreira.

fio condutor das discussões presentes neste trabalho de conclusão de curso. Contudo, o tempo – que, para nós da religião, é uma divindade – na academia e na criação artística correm em linhas diferentes, fugindo muitas vezes a nosso controle cartesiano de dias, horas, minutos e segundos. Se mesmo um projeto de pesquisa conta com um cronograma que nem sempre é seguido à risca – dada às circunstâncias que inevitavelmente se apresentam ao longo de seu próprio percurso –, inserir a criação artística nesse tempo cronometrado é um desafio ainda maior.

Assim sendo, o objetivo da escrita, que aqui se apresenta como meu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), é articular uma reflexão teórica-política-cultural acerca da utilização das histórias em quadrinhos em espaços escolares com vistas ao desenvolvimento do indivíduo. Isso, do ponto de vista do estímulo ao conhecimento e reconhecimento tanto de sua identidade quanto de suas aptidões artísticas. Especificamente, busco a inteligência da História das histórias em quadrinhos e sua relação com a educação através da revisão bibliográfica. Utilizo majoritariamente referencial teórico brasileiro, com o fim de apreender essa História para além de fatos, partindo de uma escrita da qual somos também sujeitos.

Em meio a essas encruzadas aqui citadas, mergulhei no processo de criação profundo e, por vezes, turbulento desta pesquisa. Jurema trouxe à tona muito mais do que vontades. Trouxe dores, recalques⁶, como também fez aflorar muitas sensações e (re)descobertas. Neste estudo, inevitavelmente acabo por (re)descobrir marcas de minha própria identidade cultural (acadêmica-ancestral-artística-individual-coletiva). Essas marcas se revelaram para mim através do exercício do pensamento e, principalmente, da escrita. Logo, dar cara, ou melhor, dar identidade a esta escrita é, sobretudo, uma escolha metodológica. Nela, vou sendo. O que aprendi e vivi até aqui. Nela eu exponho algumas marcas, entendendo por “marcas” aquilo que a psicanalista brasileira Suely Rolnik (1993, p.2) diz ser o que nos faz romper o equilíbrio desta nossa atual figura, aquilo que faz tremer nossos contornos.

Ora, o que estou chamando de marca são exatamente estes estados inéditos que se produzem em nosso corpo, a partir das composições que vamos vivendo. Cada um destes estados constitui uma diferença que instaura uma abertura para a criação de um novo corpo, o que significa que as marcas são sempre gênese de um devir.” (Ibid., p. 2)

⁶ Entende-se aqui ‘recalque’ no sentido freudiano, isto é, como processo de afastar da consciência algo prazeroso ou não, mas que, no âmbito da consciência, suscita desprazer.

Falar dessas marcas, então, abre para a mim a possibilidade de criação de um novo corpo. É assim que enxergo meu trabalho, como um corpo no mundo. Ao fazer a revisão bibliográfica, percebo os textos atravessando diversas vezes meu próprio corpo, e isso pontua a gênese desta pesquisa; pontua o seu nascimento para o mundo. Por isso não posso me distanciar da escrita, e por isso escrevo em primeira pessoa. E como Pessoa⁷, sou tomada pela sensação do “desassossego” que essas marcas evocam. O tal desassossego, para mim, é um estado constante de quem se propõe a encarar o universo da pesquisa científica sem, contudo, deixar a escrita poética de lado.

A erudição entra aqui como um corpo de pensamento, à nossa disposição. É com um corpo que nos encontramos no estudo: um corpo que traz encarnada em conceitos uma série de marcas que ao nos afetarem podem provocar em nós o aparecimento de uma ou várias marcas inusitadas ou também reavivar alguma marca que já estava ali a nos desassossegar, sem que pudéssemos ouvi-la e/ou responder à sua exigência. Quando uma marca é assim criada ou reatualizada no estudo, somos atraídos por sua reverberação e lançados a uma exigência de inventar um corpo conceitual que a encarne, uma exigência de interpretação. (*Ibid.*, p.7.)

Rolnik alerta para o perigo de se perder de suas marcas. Quando isso acontece, corre-se o risco de o rigor funcionar sob uma “ordem exclusivamente lógica”, na qual “escrevemos textos sem o brilho de uma vitalidade, na medida em que são textos que não encarnam marca alguma, e que na melhor das hipóteses têm um brilho puramente intelectual, de inteligência e/ou erudição.” (*Ibid.*) Por isso e partindo disso, o estudo que se apresenta a seguir parte de encontros com meus referenciais teóricos, outros corpos com suas respectivas marcas que ao se chocarem com as minhas, dão vida a um outro corpo devir através da escrita. “Escrever é traçar um devir.” (*Ibid.*, p.9.)

Encerro aqui, pontuando que nas próximas páginas você encontrará uma pincelada sobre a Histórias das histórias em quadrinhos, o desenvolvimento de seu mercado, as dificuldades e avanços no que tange à relação da linguagem com o meio educacional, e também, sua relação – ou a ausência de uma relação – entre Lei e políticas públicas educacional e cultural. Segue adiante um convite para borrarmos

⁷ “Cada marca tem a potencialidade de voltar a reverberar quando atrai e é atraída por ambientes onde encontra ressonância (aliás muitas de nossas escolhas são determinadas por esta atração). Quando isto acontece a marca se reatualiza no contexto de uma nova conexão, produzindo-se então uma nova diferença. E mais uma vez somos tomados por uma espécie de “desassossego”, como diz muito apropriadamente Fernando Pessoa em seu livro que traz esse nome no título, ao referir-se à sensação que este estado nos produz. E mais uma vez nos vemos convocados a criar um corpo para a existencialização desta diferença.” (ROLNIK, p. 2-3.)

nossos contornos, permitindo que este corpo-texto suscite as marcas que estão adormecidas ou aprisionadas pelos duros contornos da vida adulta. Assim, essa escrita é também um convite à sua criança interior adormecida, recalçada. Desejo que ela desperte, salte e ande fora da linha e, sobretudo, que rabisque o que desejar.

Pré-História das História em Quadrinhos

É importante destacar inicialmente que na história da humanidade o ato de desenhar está presente em seus primórdios. Se observarmos os registros que se têm de inscrições rupestres, podemos ver como a relação entre o ser humano e o desenho é algo que vem de milhares de anos atrás e que marca um importante momento, o surgimento da escrita. Andrew Robinson, em **Escrita: uma breve introdução**, afirma “[...] que os primeiros sinais escritos começaram sua vida como imagens.” (1958, p.17.) O autor segue exemplificando o fato de que as primeiras escritas ou pictogramas desenvolvidos pelos mesopotâmicos, egípcios e chineses apresentam o registro de práticas ou objetos cotidianos, animais, plantas, partes do corpo humano, o Sol, a Lua, etc. Obviamente o surgimento da escrita é um assunto muito complexo, o qual o presente trabalho não irá abordar. A intenção aqui é a de nos ater ao fato de que o ser humano escreveu porque desenhou.

Seguindo nessa linha de raciocínio, expressar-se através de imagens não é algo novo, também não faz parte apenas de um passado distante. Desenhar é algo que vem nos acompanhando desde muito tempo. Se pensarmos que a criança em sua mais tenra idade se expressa através de desenhos tal como nos registros que se têm de pinturas rupestres, podemos entender o desenho como uma passagem originária à escrita, pois até hoje o ato de desenhar antecede o de escrever.

A criança que fomos um dia, antes de aprender a escrever, muito rabiscou e desenhou cenas cotidianas com a família, o sol, a lua, as estrelas, as flores e folhas, criando – digamos – narrativas gráficas. Mesmo no processo de aquisição da escrita pelo qual passamos, ora nossos traços eram reconhecidos como desenho, ora como escrita, como bem aponta a pesquisadora brasileira Maria Fausta Pereira de Castro – citando as considerações psicanalíticas feitas por Gabriel Balbo sobre o desenho infantil – para o fato de que as crianças, mesmo sendo aléxicas em relação a seus próprios desenhos, neles nunca cessam de escrever (CASTRO, 2002, p. 11).

A pesquisadora brasileira, Sonia Maria Bibe Luyten, em seu livro **O que é história em quadrinhos** (1985), observa que durante o processo civilizatório é possível notar, nos mais diferentes formatos, narrativas gráficas – imagens sequenciais – como forma de expressão (*op. cit.*, p.16). O que se pode afirmar é que a expressão através de imagens sequenciais e, posteriormente, a junção da imagem

com o texto está presente desde o princípio das civilizações que hoje temos conhecimento. Afirmo a partir disso, que as raízes das histórias em quadrinhos são tão antigas e profundas quanto as da escrita. Rogério de Campos traz em seu livro **Imageria: o nascimento das histórias em quadrinhos** (2015) uma interessante alegoria onde isso fica explícito:

E então notaremos que todos os professores sumiram, a caverna ficou mais escura, e a única luz vem da tocha na mão de um feiticeiro alto, barbudo, cabeludo, olhos brilhantes, o rosto pintado de preto. Sua pele é toda bordada com tatuagens, linhas enroscadas como serpentes ou uma nova caligrafia. As coisas – galhos ou chifres, não sei – brotam dos dois lados de sua cabeça. E ele fala dentro de nossos pensamentos, com uma voz profunda: “No princípio, era um desenho, e ele contou a história” (*Ibid.*, p. 10).

Para o pesquisador Waldomiro Vergueiro,

[...] pode-se dizer que as histórias em quadrinhos vão ao encontro das necessidades do ser humano, na medida em que utilizam fartamente um elemento de comunicação que esteve presente na história da humanidade desde os primórdios: a imagem gráfica (VERGUEIRO, 2014, p. 8).

Tendo isso em vista, eleger onde e quando se deu o surgimento das primeiras HQs se torna um empreendimento um tanto quanto questionável. Afinal, os pesquisadores que estão contando a história das histórias em quadrinhos mostram isso ao apontarem uma efervescência de narrativas gráficas pipocando em vários lugares do mundo num determinado período próximo do tempo. Segundo Anselmo Gimenez Mendo (2008), seu início é registrado no momento em que um certo número de convenções é reconhecido no conjunto da obra, ou seja, na diagramação, nos quadros, nos balões, nas onomatopeias, no modo de distribuição, entre outras características que acabariam definindo o gênero e seu início. (*Ibid.*, p.13.)

Álvaro de Moya afirma em seu livro, **História das Histórias em Quadrinhos** (1987), que os quadrinhos surgiram, como o cinema, no final do século XIX. Porém, sofreram bastante desprestígio. Diferente da invenção dos irmãos Lumières, que foi aclamada como a sétima arte logo de início, os quadrinhos foram escanteados e sofreram com o ostracismo dentro do campo artístico e literário (*Ibid.*, p. 7).

Moya apresenta o literato suíço Rudolph Töpffer como um dos precursores do campo (1987, p. 13), conquanto Rogério de Campos (2015) aponte uma divergência quanto a qual de suas obras deve ser considerada de fato a primeira, já que *Les Amours de Mr. Vieux Bois* foi desenhada no ano de 1827, mas só publicada em 1837,

e a *Histoire de Monsieur Jabot* foi publicada no ano de 1833 (p. 9). No livro de Moya encontramos uma explicação de Töpffer sobre a natureza mista do trabalho feito em seu “livrinho” da seguinte forma:

Ele se compõe de uma série de desenhos autografados em traço. Cada um destes desenhos é acompanhado de uma ou duas linhas de texto, sem o desenho, nada significaria. O todo, junto, forma uma espécie de romance, um livro que, falando diretamente aos olhos, se exprime pela representação, não pela narrativa (TÖPFFER, 1837, *apud* MOYA, 1987, p. 13).⁸

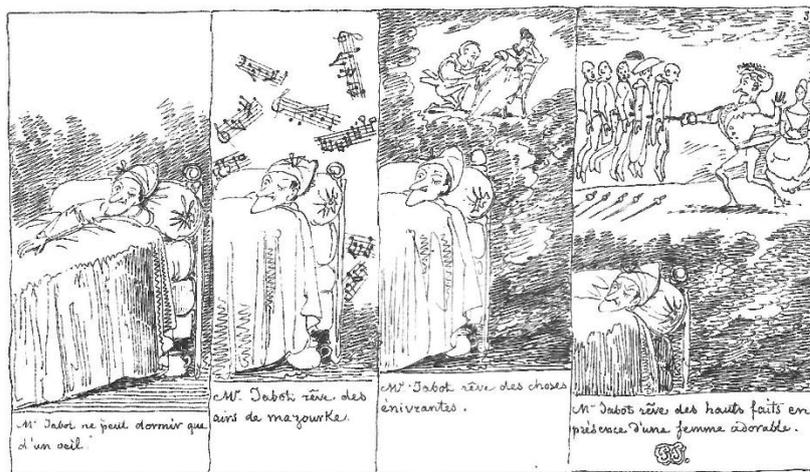
FIGURAS 2 – *Histoire de Monsieur Jabot* (1833)



Tendo ouvido um pequeno barulho, o sr. Jabot se interrompe imediatamente.

Como o barulho vem de trás, o sr. Jabot se volta subitamente, mas não vê nada.

Sr. Jabot vai se deitar, decidido a mudar totalmente sua alimentação a partir do dia seguinte.



Sr. Jabot só consegue dormir com um olho aberto.

Sr. Jabot sonha com um clima de mazurka.

Sr. Jabot sonha com coisas inebriantes.

Sr. Jabot sonha com grandes feitos na presença de uma jovem adorável.

Fonte: Campos (2015, p.107).

⁸ Não tenho condições de fornecer uma referência mais específica pois não tenho acesso ao livro original de Moya o qual apresenta o depoimento de Töpffer. A única informação fornecida pelo autor é que esse depoimento foi encontrado no *Annonce de l'Histoire de M. Jabot*, em 1837.

Rogério de Campos afirma que “Töpffer era bem consciente de que criara algo novo. E para isso se inspirou no inglês William Hogarth, que inventou os quadrinhos em 1732, com *A Harlot's Progress*.” (2015, p. 9.) É por isso, segue Campos, que no livro de Thierry Smolderen, *Naissances de la bande dessinée* (em português: *Nascimentos das Histórias em Quadrinhos*), publicado em 2009, o início das histórias em quadrinhos é marcado por Hogarth (*idem*).

FIGURAS 3, 4, 5, 6, 7 e 8 - *A Harlot's Progress* (1732)



Fonte: Campos (2015, p.58-63).

Moya traz também o nome do poeta, artista e humorista alemão Wilhelm Busch, criador de *Max und Moritz* (1865), que foi traduzido para o português Juca e Chico, por Olavo Bilac, e lançado pela editora Melhoramentos. Seu estilo de narrativa gráfica é associado pelo pesquisador como os atuais quadrinhos tipo pantomima, quadrinhos que utilizam pouco ou mesmo nenhum texto (*ibid.*, p. 16-17).

FIGURA 9 e 10 – *Max und Moritz* (1865)

Parte 2

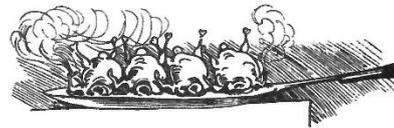
Custou... enfim à alma
Da viúva voltou a calma.
Põe-se a pensar comovida:
— Não posso mais dar a vida
Aos defuntos que tão cedo
Se foram deste degredo...
Que ao menos possam, assados,
No estômago sepultados,
Descansar de tanta mágoa!
— E enchendo-se-lhe os olhos d'água,
Vendo no fogão, sem penas,
Aqueles aves serenas,
Aqueles entes que, outrora,
Da vida ainda na aurora,
Ciscavam com ar jovial
No jardim e no quintal!



Chora a viúva com dó...
E assiste a tudo o Totó.
Mas o Juca, lambareiro,
Diz ao Chico: — Companheiro!
'Stá cheirando a frango assado...
Subamos para o telhado!



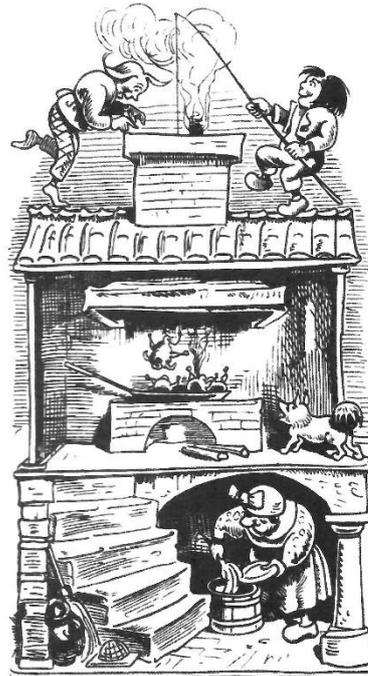
E sobem pé ante pé,
E olham pela chaminé,
E veem lá embaixo as galinhas
Sem pescoço, coitadinhas,
Chiando na caçarola...
E que bom cheiro se evola!



Ora, com um prato na mão,
Desce a viúva ao porão.



Vai-se embora; e, sem cautela,
Deixa no fogo a panela.
Junto ao fogão, fica só
O vigilante Totó.
Se ela visse que perigo! — Não se descuidá o inimigo:
O Chico, que o prato cheira,
Tira um anzol da algibeira.



E zás! Na ponta da linha
Vem a primeira galinha...
E desce o anzol outra vez...
Cá estão duas! cá estão três!
Cá está o galo! — E, enquanto isso,
Num susto, num rebuliço,
Num pressentimento mau,
Ladrava o cão: Au! au! au!



*Mas, o crime consumado,
Já velozes, do telhado,
Desce o Juca, o Chico desce,
E vão-se, antes que comece
A grita da cozinheira,
Que volta alegre e lampeira,
E fica pálida e fria
Vendo a panela vazia:*



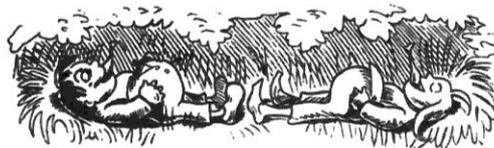
*Vazia!... Foram-se as aves!...
"Totó" – diz a viúva Chaves*



*– Ladrão! De ti vou dar cabo!
Espera, cão do diabo!*



*Sova o cachorro... "Au! au! au!"
Grita ele, como o holandês,
Pagando o mal que não fez.*



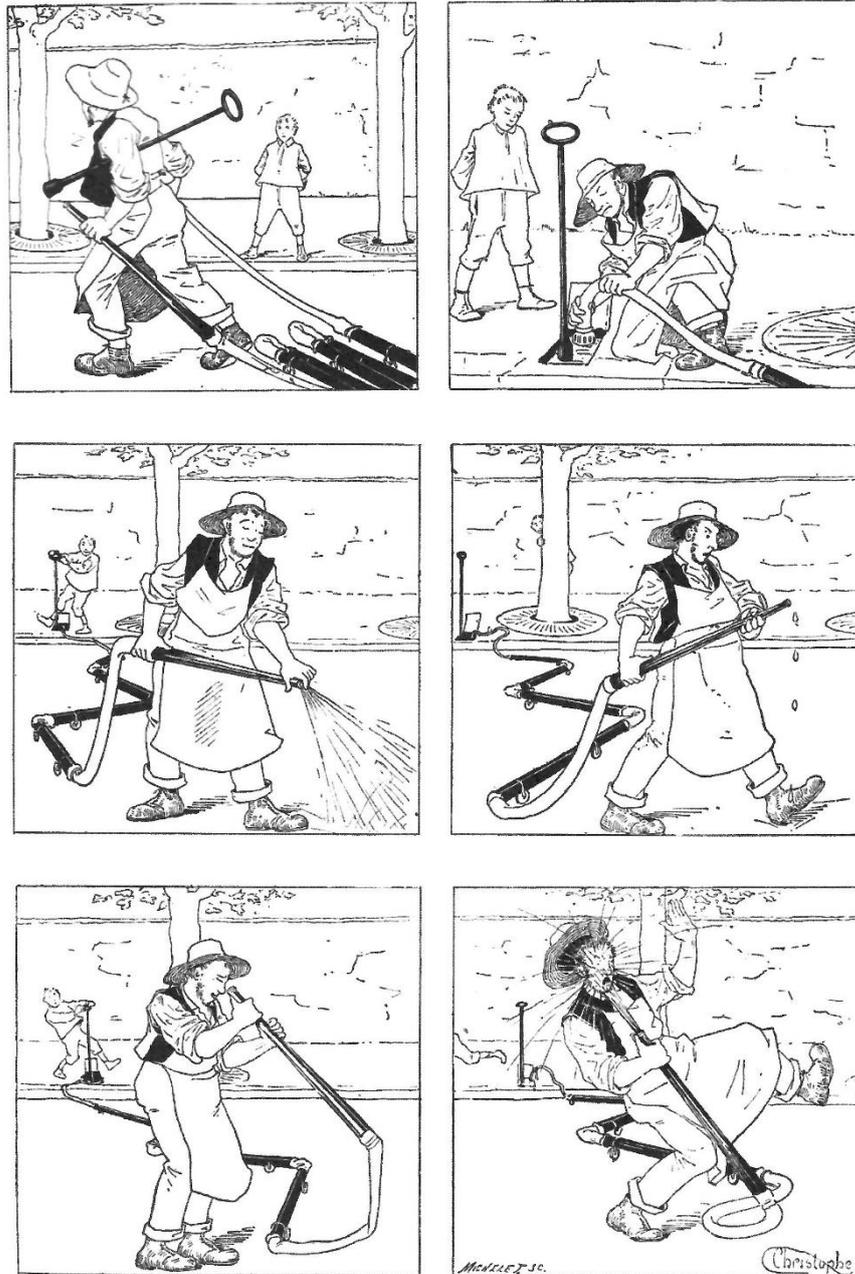
*E os culpados da ação feia
Dormindo, com a pança cheia,
– Tão cheia que se relaxa,
Tão cheia que quase racha!...*

*Foi a segunda dos dois...
Houve outra, logo depois:*

Fonte: Campos (2015, p.187-188).

Por último menciona o francês Georges Colomb. Este, que utilizava o pseudônimo Christophe, é o criador de *Famille Fenouillard* (1889), considerada por alguns a primeira história em quadrinhos moderna. É citado por Moya por seus textos de excelente qualidade literária – mesmo ainda não utilizando na época os balões – aliada aos ângulos inusitados que desenhava e às silhuetas e técnicas de movimento que faziam com que a ação ligasse um quadro a outro. Foi considerado avançado para sua época e deixou marcantes contribuições para esse “início das HQ” (*idem*).

FIGURA 11 – *Um regador público* (1889)

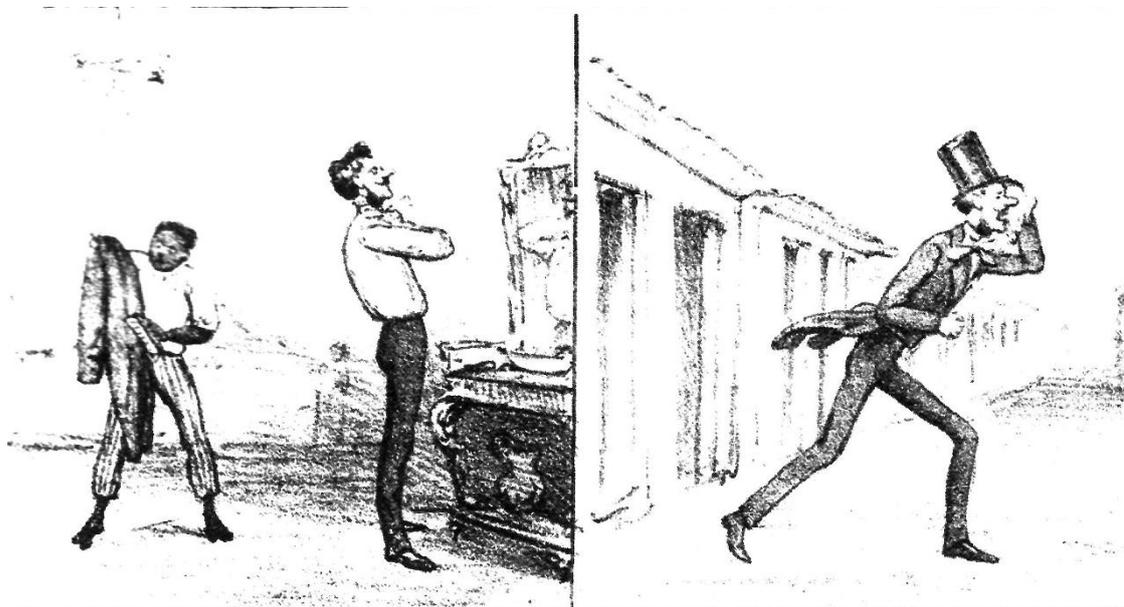


Fonte: Campos (2015, p.254).

O ítalo-brasileiro Angelo Agostini é apresentado por Moya como o propulsor da nova arte no Brasil. Em 1867, publicou *As Cobranças*, sua primeira história ilustrada. No dia 30 de janeiro de 1869, *As Aventuras de Nhô-Quim ou Impressões de uma Viagem à Corte* veio ser, segundo o autor, a primeira historieta com personagem fixo pela revista *Vida Fluminense*, onde Agostini desenhou nove páginas duplas e em seguida deixou a revista. Foram produzidas posteriormente mais cinco páginas da mesma historieta, onde Cândido Aragones “imita” o trabalho de Agostini. Já em 1883,

Agostini inicia *As Aventuras de Zé Caipora*, personagem seriado publicado pela *Revista Ilustrada*, fundada por ele mesmo em 1º de janeiro de 1876 (*Ibid.*, p. 20-21).

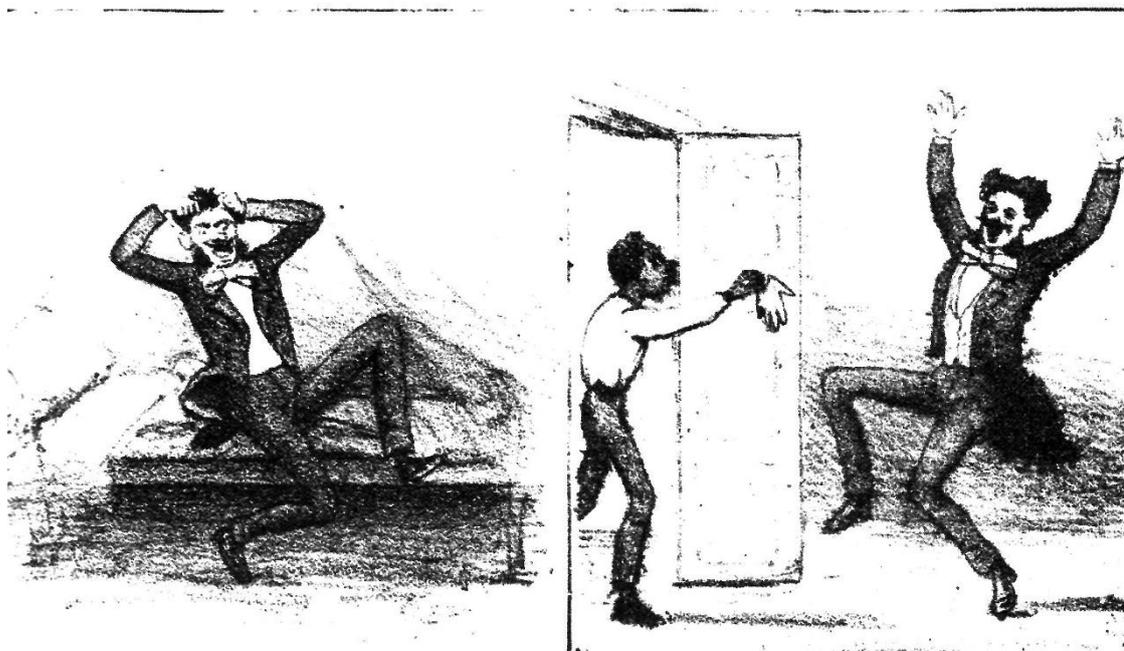
FIGURA 12 – *Episódios no Baile* (1866).



Episódios no baile

Prepara-se para o baile.

Corre por toda a cidade á procura de luvas.



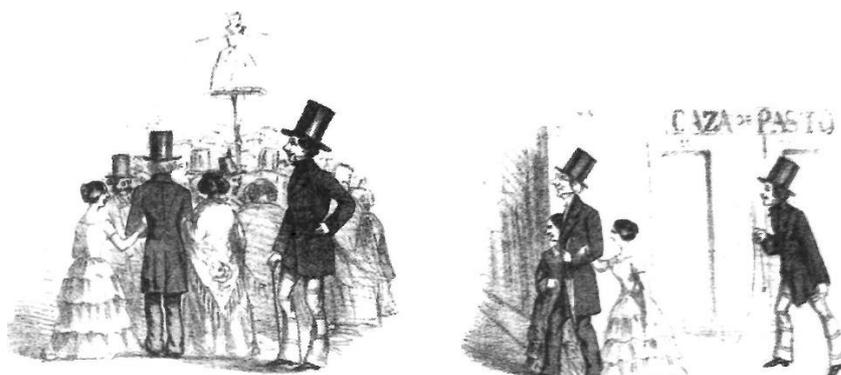
Não acha luvas.

Um vizinho caridoso manda-lhe *uma*.

Fonte: Campos (2015, p.206).

Entretanto, para Rogério de Campos, a primeira história em quadrinhos brasileira foi publicada catorze anos antes da citada obra de Agostini, isto é, em 1855, pelo francês Sébastien Auguste Sisson. Ele publicou *O Namoro, quadros ao vivo, por S... o Cio*, pela revista *Brasil Ilustrado* (CAMPOS, 2015, p. 9).

FIGURAS 13 e 14 – *O namoro, quadros ao vivo, por S... o Cio* (1855)



Como comens

A busca da casa, o namorado



amado de desfrutou

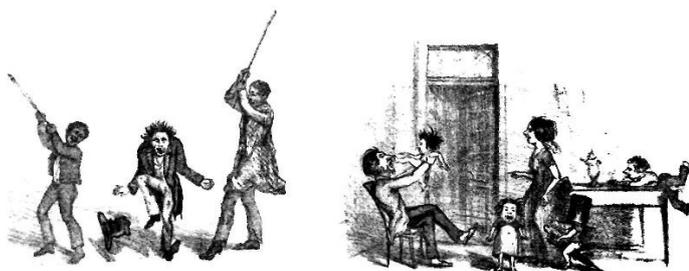
O que se chama fazer

Nu men sua de ofato de gna



Os acompanhamentos, pinto

cos calos tambem



Como acaba um namoro

ou d'esta maneira

Fonte: Campos (2015, p.172-173).

Contribuindo para toda essa discussão até então encaminhada, Vergueiro diz:

[...] ainda que histórias ou narrativas gráficas contendo os principais elementos da linguagem dos quadrinhos possam ser encontradas, paralelamente, em várias regiões do mundo, é possível afirmar que o ambiente mais propício para seu florescimento localizou-se nos Estados Unidos do final do século XIX, quando todos os elementos tecnológicos e sociais encontravam-se devidamente consolidados para que as histórias em quadrinhos se transformassem em um produto de consumo massivo, como de fato ocorreu (VERGUEIRO, 2014, p. 10).

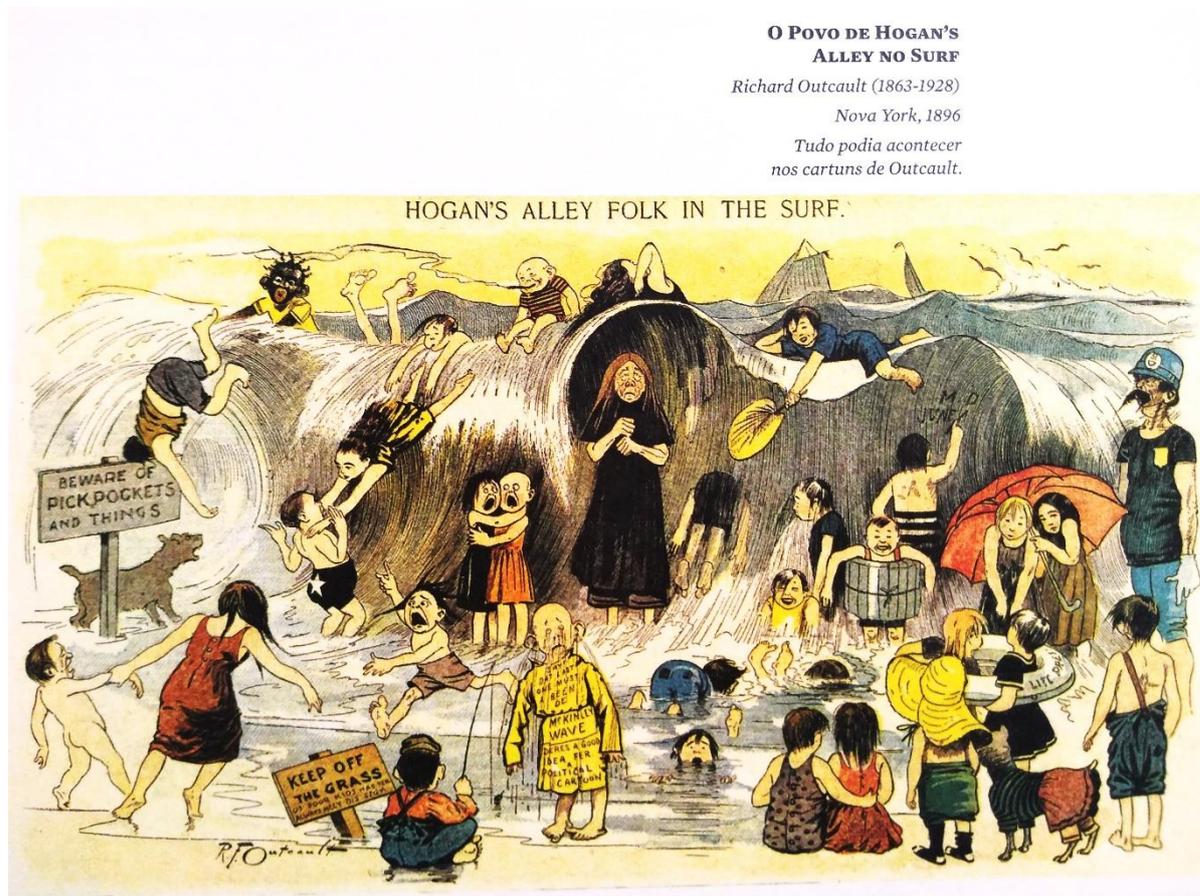
Não é novidade para nós, latinos, o discurso de que os Estados Unidos sejam considerados “o ambiente mais propício” para ser palco de grandes invenções. Ora, a partir de tudo o que foi lido, tem-se como fato que o campo das HQ já estava florescendo em diferentes países concomitantemente, ainda que de modo embrionário. Então dizer que os Estados Unidos vêm a ser o ambiente mais propício para a consolidação do mercado editorial específico das histórias em quadrinhos, significa considerar que a mecanização dos processos de impressão ocorrida nesse país impulsionou a produção e a difusão dessas histórias dentro dos jornais. Foi isso que potencializou o alcance delas e estabeleceu uma distribuição em massa das HQ na terra do Tio Sam e, posteriormente, para o resto do mundo. Pode-se entender com isso, então, que nesse caso específico, o clima propício para o pioneirismo dos quadrinhos estadunidenses está atrelado ao controle da produção do discurso⁹ e à dominação econômica no Pós-Guerra, na Guerra Fria.

Assim, foi considerado por um nicho de pesquisadores, como um marco formal no surgimento dos quadrinhos o dia 5 de maio de 1895, com a criação do norte-americano Richard Fenton Outcault, *At the Circus in Hogan's Alley*, veiculado no jornal sensacionalista *New York World*. Moya descreve a charge desenhada da seguinte maneira: é composta por dois quadros com crianças em um beco onde, entre elas, havia um menino de cabeça e olhos grandes com seus aproximadamente seis ou sete anos, vestindo um camisolão inicialmente azul. O menino passou a ser protagonista da charge apenas a partir de 5 de janeiro de 1896, quando seu camisolão ganhou a coloração amarela e, então, passou a ser chamado de *Yellow Kid* (Menino Amarelo) pelo próprio público. O autor ainda afirma que “por influência das charges políticas, seu camisolão tornou-se panfletário, portando frases críticas do momento. Eram

⁹ Ver A ordem do discurso, Foucault, 1996.

mensagens irreverentes, ligando com o outro painel desenhado. Sem balões.” (MOYA, 1987, p. 23.)

FIGURA 15 – *O povo de Hogan's Alley no surf* (1896)



Fonte: Campos (2015, p.297).

De fato, Menino Amarelo deve ser considerado um marco importante no estabelecimento do campo das Histórias em Quadrinhos, mas não como a primeira. Essa é uma conclusão que é encontrada em Luyten, que diz que “Outcault, no entanto, não inventou a história em quadrinhos. Ela já existia em estado latente e convergia para o ponto de partida pelo trabalho de vários autores que estavam mais ou menos no mesmo momento criativo” (LUYTEN, 1985, p. 19).

Existem muitos mitos em torno do Menino Amarelo, os quais Rogério de Campos deixa explícito em seu livro. Segundo esse autor, eles surgiram em 1947, com a primeira tentativa relevante que se teve de escrever uma história das histórias em quadrinhos, com o lançamento de *The Comics*, do desenhista e pesquisador Coulton Waugh. Segundo o autor, o livro serviu como referência para vários escritos

que surgiram posteriormente acerca do tema, fazendo com que fosse reafirmada várias das fantasias em torno do surgimento de *Yellow Kid*. “Praticamente todos os detalhes da história de Waugh são mitos” (WALKER *apud* CAMPOS, 2015, p.12). Clark Kinnaird desmente Waugh em 1948, em *In The Beginning – Setting Straight Some Facts About The Origin of Comic Strip*, texto pertencente ao catálogo de uma exposição de quadrinhos, cujas palavras foram:

As tiras de jornal sofrem da ausência de estudos históricos objetivos e da escassez de avaliações honestas e criteriosas. Passados apenas cinquenta anos de sua criação, a origem da nova arte já está obscurecida. As tiras de jornal não surgiram, como é comum se dizer, com *Yellow Kid*.

[...]

Em 1892, três anos antes de Outcault fazer qualquer cartum para jornais, “Little Bears and Tiger” tornaram-se os primeiros personagens recorrentes dos quadrinhos, no *San Francisco Examiner*, de William Randolph Hearst. Swinnerton é aquele a quem podemos chamar de primeiro quadrinista de jornal. (KINNAIRD, 1948, *apud* CAMPOS, 2015, p. 12.)

Embora as críticas contundentes feitas por Kinnaird à história contada por Waugh não tenham ganhado tanta repercussão, ressalto a lacuna apontada pelo autor sobre a ausência de estudos históricos a respeito do início das tiras de jornais. Se Kinnaird, em 1948, afirma que a origem da nova arte, ainda há cinquenta anos de sua possível criação, já sofria com esse desencontro de informações, é importante se ter em mente que em meio a tantos possíveis marcos nessa história, o que sabemos é: nos estudos sobre quadrinhos (sejam eles ou tiras ou novelas gráficas¹⁰) há uma nebulosa fumaça que paira sobre os acontecimentos. Essa fumaça, no entanto, pouco se parece com os balõezinhos no formato de fumaça que trazem os pensamentos dos personagens nas HQ. Conforme buscamos entender a origem dos quadrinhos, mais espeça essa fumaça se torna, se parecendo mais com uma cortina de fumaça que oculta acontecimentos e confunde quem ousa se aprofundar nesse campo de estudo. Quanto mais buscamos sobre a origem dos quadrinhos, mais densa e espessa essa fumaça se torna. Por isso, Rogério de Campos afirma, e corroboro que: ““Se você não está confuso, é porque está mal informado” (slogan da revista *General*, com a permissão de Ivan Lessa)” (CAMPOS, 2015, p. 11).

Por fim, antes de adentrarmos na História das HQ a partir de seu marco formal, deixo aqui as palavras profetizadas por Salvador Dalí (1904 – 1989), na cidade de

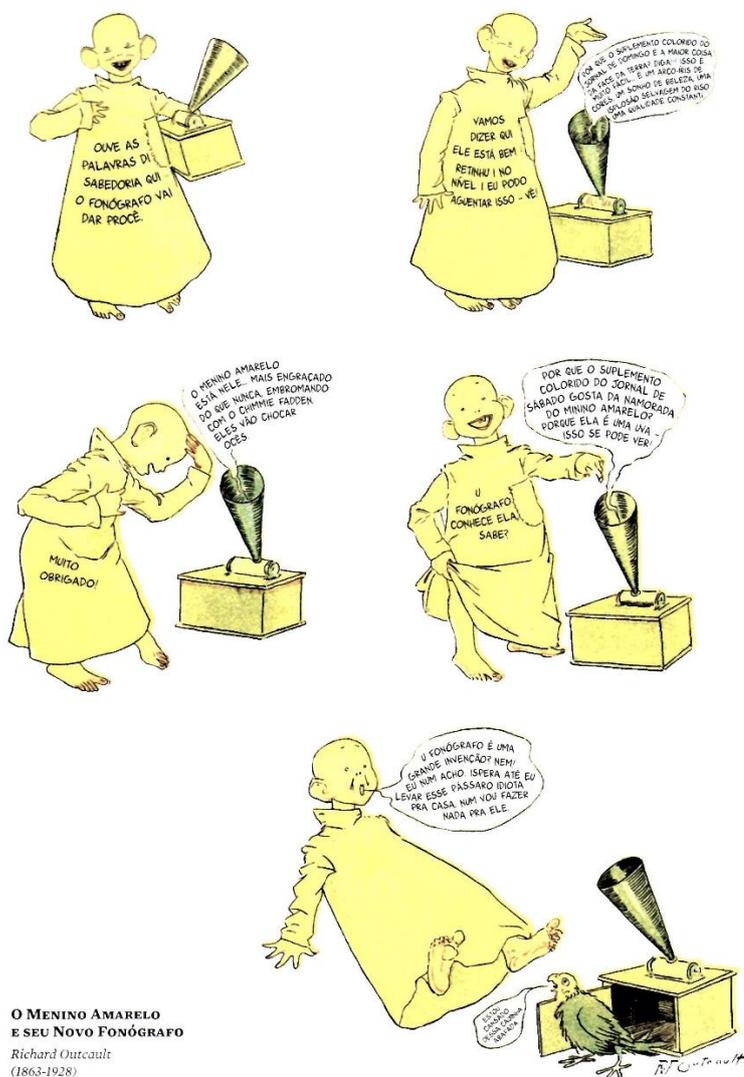
¹⁰ Ver **A novela gráfica** de Santiago Garcia (2012), em que há uma vasta discussão sobre a terminologia adotada nos diversos países para esse tipo de produção.

Paris, enquanto estava em uma livraria especializada em gibis, de pé sobre uma cadeira e equilibrando uma garrafa de água na testa¹¹:

Os quadrinhos serão a cultura do ano 3794. Então você está 1827 anos de vantagem, e isso está muito bom. Assim me dá o tempo que necessito para criar uma colagem com esses oitenta gibis que peguei. Será o nascimento da arte dos quadrinhos, e nessa ocasião haverá uma gigantesca vernissage com a minha divina presença, no dia 4 de março de 3794 às 19 horas, precisamente.

FIGURA 16 – *O menino amarelo e seu novo fonógrafo* (1896)

Uma farsa, uma comédia e uma tragédia, tudo em um lugar só, mostrando como, em cada caso, o crime é decorado e a virtude é sua própria recompensa.



O MENINO AMARELO E SEU NOVO FONÓGRAFO

Richard Outcault
(1863-1928)

Nova York, 1896

Publicada em 25 de outubro de 1896, essa seria, segundo vários especialistas, a primeira história em quadrinhos.

Fonte: Campos (2015, p.300).

¹¹ Essas informações estão dispostas em Campos (2015, p. 22) sem qualquer referência.

História das Histórias em Quadrinhos ou do marco formal da origem de um mercado dos quadrinhos

Neste trabalho, embora não fosse o objetivo, achei por bem explicitar o percurso do início da História das histórias em quadrinhos, ou da sua Pré-História – como prefiro chamar –. Essa necessidade surgiu ao perceber que existiram diversos quadrinhos que poderiam ter sido considerados os primeiros, mas não os foram.

Diante de tantos outros nomes que surgiram antes mesmo deste, as perguntas que durante meses martelaram em minha cabeça foram as seguintes: Por que o estadunidense Outcault e sua criação *Yellow Kid* foram considerados como marco nessa história? Por que mesmo pesquisadores que evidenciaram os criadores anteriores, ainda assim o legitimaram como o primeiro? Qual foi a sua contribuição a ponto de ser legitimado como “o primeiro” mesmo sem ter sido?

A relevância desses questionamentos para esta pesquisa se intensificou ao me deparar com os escritos de Rogério de Campos¹². Se logo no início do levantamento bibliográfico o fato do marco formal ser considerado um quadrinho estadunidense me incomodou, ao ler **Imageria** de Campos esse incômodo passou a ser indigesto. Assim, tornou-se uma questão ética demarcar a existência de um impasse historiográfico... Ou de que há um fator determinante para que Menino Amarelo tenha ganhado o título de marco. Analisemos mais de perto.

Segundo aqueles que afirmam o pioneirismo de Outcault, uma HQ precisa ter pelo menos três coisas: sequência de imagens, balões e um personagem recorrente, que protagonize várias histórias – daí a escolha de *Yellow Kid* como marco inicial. Mas, se tal definição elimina tanto quadrinhos anteriores a 1896, exclui também uma imensa produção do século XX e XXI. [...] Por outro lado... Arriscamo-nos a entrar novamente naquele túnel do tempo que nos leva à caverna das pinturas rupestres. (CAMPOS, 2015, p. 17.)

O que temos ciência até aqui é que existiram várias “primeiras” HQ ao redor do mundo. Apresentei anteriormente alguns precursores da área plenamente consciente de que existiram tantos outros cujos nomes já foram esquecidos e apagados dessa História. Agora se faz necessário retomar nosso ilustríssimo “marco formal”, nosso *Anno Domini* dos quadrinhos, o Menino Amarelo de Outcault. “Brinco” com essa

¹² “Idealizador da revista *Animal*, que trouxe a vanguarda dos quadrinhos europeus ao Brasil na década de 1980, Rogério de Campos foi diretor editorial da *Conrad* e, agora, é diretor editorial da *Veneta*.” Texto retirado de <<https://veneta.com.br/atores/rogerio-de-campos/>> Acesso em 16/10/2020.

nomenclatura, pois na trajetória desta pesquisa notei um padrão nos textos que narram o início das HQ. É como se as produções que surgiram antes de *Yellow Kid* fossem pré-históricas¹³ aos quadrinhos que surgiram posterior a ele. O Menino Amarelo enquanto marco formal na área equivale simbolicamente ao Menino Jesus, o qual, a partir do momento de seu nascimento, demarca o nascimento de toda uma nova era. No caso, dos quadrinhos, de uma nova arte: a nona.¹⁴

Em Rogério de Campos, encontramos a sugestão de que uma possível leitura equivocada dos obituários de Outcault pode ter gerado a ideia de que ele teria sido o inventor dos quadrinhos.

Outra possibilidade levantada pelo autor seria o fato da estrondosa popularidade da criação da série *Buster Brown* (posterior a *Yellow Kid*) ter sido inquestionavelmente o primeiro quadrinho norte-americano de sucesso internacional (2015, p. 11-12). Contudo, meu objetivo em explicitar essas passagens que questionam nosso marco formal não é deslegitimá-lo, mas sim apontar para o fato de que existe uma motivação – que extrapola a criação artística – para que ele tenha sido considerado como tal. Ainda em Campos, o detalhe que realmente aqui nos interessa sobre Richard Fenton Outcault é que:

[...] ele “pode ser” chamado de “pai” não dos quadrinhos, mas “do suplemento de quadrinhos de jornal”. [...] Apesar de não ser nem a primeira tira de jornal no mundo. Apesar de não ser nem a primeira HQ norte-americana. Apesar de não ser sequer a primeira HQ do próprio Outcault, que já havia criado outras antes de *Horgan's Alley*¹⁵ (CAMPOS, 2015, p. 11-13).

Sob à luz do detalhe explicitado acima, sobre o fato de que Outcault seria o pai do **suplemento de quadrinhos de jornal**, é possível enxergar que o pioneirismo do Menino Amarelo está atrelado mais ao modo de circulação do que em convenções quanto à forma do fazer artístico. Para Luyten, esse marco se torna importante, pois, até então, os quadrinhos circulavam apenas em álbuns ou livros. A partir do momento em que passaram a circular em um veículo de comunicação de massa, no caso, o jornal, foi possível se ter a dimensão da potência dessa nova arte que de início já

¹³ Sentido negativo da palavra, como algo primitivo, não civilizado.

¹⁴ Para compreender mais sobre a enumeração das artes, ver: <http://quadro-a-quadro.blog.br/por-que-quadrinho-e-a-nona-arte/>.

¹⁵ *Horgan's Alley* que posteriormente foi rebatizado como *Yellow Kid*.

demonstrou sua força tanto no campo discursivo¹⁶, quanto no econômico¹⁷. A autora aponta que no campo do discurso se percebeu de saída a força das HQ enquanto um veículo de transmissão de mensagens ideológicas e de crítica social, explícita ou implicitamente. No econômico, os quadrinhos passaram a ser um fator determinante na venda dos periódicos, o que intensificou a rivalidade já existente entre os jornais *New York World*, de Joseph Pulitzer, e o *Morning Journal*, de William Randolph Hearst (1985, p.18). Nesse cenário de disputa, Outcault se transfere com toda a redação para o concorrente *Journal*, onde, segundo Moya,

Hearst, mais vivo, colocou o título do povão, *The Yellow Kid*, na sua tira e encorajou Outcault a usar desenhos progressivos na narrativa e introduzir o balãozinho. Sintetizando o que os outros artistas já faziam no jornal colorido de Hearts, Outcault deu forma definitiva e continuada ao fenômeno que outros artistas fizeram no passado, dando assim nascimento aos *comics* (MOYA, 1987, p. 23).

Mendonça – a partir da leitura de Feijó (1997) – ressalta que, nesse período, era vigente a concepção dupla da cultura: a *alta cultura*, pertencente às elites e marcada pela crítica e reflexão, e a *baixa cultura*, oriunda das classes populares e também ligada a tradições e costumes.

[...] até o século XIX, o conceito de cultura era associado quase sempre aos aristocratas e burgueses ricos. Artistas e intelectuais faziam parte de uma parcela de “privilegiados”, que, para produzirem para um grupo restrito, contavam com patrocínio de parentes e amigos. A arte não estava ao alcance (ao entendimento) do grande público “inculto”. O século XIX serviu para consolidar o modo capitalista de produção. O surgimento das grandes cidades e o fortalecimento da imprensa dava início a uma nova realidade. (MENDONÇA, 2008, p.18.)

Nesse cenário altamente urbano e industrial, Feijó declara o surgimento de uma sociedade com milhões de seres anônimos a postos a trabalhar, produzir e consumir dentro de seus próprios e novos códigos e regras. Para os produtores de cultura, desenvolveu-se um mercado, onde os artistas passaram a criar com o objetivo de

¹⁶ Não negligenciando aqui os estudos das Tecnologias e Ciências da Informação.

¹⁷ Em outubro deste ano, o jornal **Le Monde Diplomatique** trouxe o artigo *Du magasin au magazine*, assinado por Anthony Galluzzo, mestre de conferência em ciências da gestão na Universidade Saint-Étienne. Ele chama atenção ao fato de que entre 1890 e 1905, os periódicos e revistas (“*magazines*” em francês) passaram a vincular cada vez mais imagens, cores e produtos, produzindo o “consumidor-leitor”, uma vez que “o imagem permite aos produtos ocupar o olhar e se instalarem no imaginário.” A frequência de novidades constantemente vinculadas torna obsoleta as compras passadas e desenvolve uma necessidade imperiosa de renovação. Surgem a primeira mídia de massa inteiramente consagrada à consumação. É nesse contexto que surge as HQ.

vender entretenimento ao grande público. (FEIJÓ, 1997, p.10 *apud* MENDONÇA, 2008, p.18.) “Por trás da produção e divulgação das HQ, existia uma forma de produção cultural organizada sobre bases industriais para conseguir atingir uma grande quantidade de leitores” (*ibid.*, p.19).

Diante do exposto, pode-se entender que no momento em que os quadrinhos passaram a circular em jornais, tornaram-se uma arte popular. Contudo, conceber uma produção artística ao alcance de tantas pessoas era algo que ia contra o ideal que se tinha de arte até então. A emergência dessa nova cultura, segundo Mendonça, causou agitação das elites e dividiu opiniões de intelectuais e empresários. Aplaudidos por uns e rejeitadas por outros, o autor conclui, por fim, que os quadrinhos se tornaram representantes da então emergente cultura de massa, marcada por interesses mercadológicos e utilizada como forma de dominação. E por serem compreendidos dessa forma, foram considerados mais como um produto do que propriamente arte (*idem*).

O maior exemplo disso é o episódio em que o Menino Amarelo foi levado até o universo litigioso devido à acirrada disputa entre os magnatas da comunicação, Pulitzer e Hearst, que disputavam pelo direito exclusivo da reprodução do personagem. A decisão da justiça, segundo Moya, foi o direito de ambos jornais circularem o Menino Amarelo em suas páginas (1996, p. 24), ignorando o fato de ser uma criação artística. Assim, seu criador perdeu o direito sobre sua própria criação.

O segundo sucesso de Outcault, *Buster Brown*, veio a público no dia 4 de maio de 1902 através das páginas coloridas do jornal *New York Herald*. Nessa série, encontramos um garoto de família burguesa vestido com um terninho de marinheiro vermelho, cabelos loiros, com seus aproximadamente 10 anos de idade e péssimo comportamento. O sucesso de *Buster Brown* foi tão estrondoso que logo suas roupas se tornam produtos através *merchandising*, além de versões teatrais, filmes curtos e brinquedos (MOYA, 1987, p. 27).

FIGURA 17 – Propaganda dos sapatos Buster Brown



Fonte: <https://envisioningtheamericandream.com/2014/09/03/back-to-school-shoes/>

Um fato ressaltado por alguns autores foram as críticas que *Yellow Kid* recebeu por parte de grupos conservadores e das famílias tradicionais em relação à vulgaridade do personagem. Contudo, mesmo *Buster Brown* sendo provido de um comportamento bastante semelhante ou até mesmo pior que do Menino Amarelo, ele foi mais aceito devido a sua posição social proveniente de uma família burguesa; o que permite Moya demonstrar que as críticas não continham um fundamento didático ou educacional. O que desagradava às “famílias de bem”, na realidade, era a narrativa de um menino pobre, oriundo dos guetos nova-iorquinos, estampado em um dos maiores veículos de comunicação da época (*ibid.*, p. 24).

FIGURA 18 – Trecho de *Buster Brown*. His dog tige has a guest



Fonte: <http://oldthings77.blogspot.com/2013/10/buster-brown-by-rf-outcault.html>

FIGURA 19 – *Buster Brown's Amusing Capers* (1908)



Fonte: <https://www.fourcolorcomics.com/store/index.php?action=describe&id=2069269>

Em 1907, descreve Luyten, houve uma profunda modificação no campo das HQ com o surgimento da *daily strip* (tira diária). Nela os quadrinhos passaram de um bloco isolado para um conteúdo cotidiano no jornal, logo na vida dos leitores. Essa mudança se aplica para além da periodicidade da HQ. Aplica-se também a sua forma, já que antes, aos domingos, a história ocupava a totalidade de uma página, e com a mudança para um novo formato, o espaço foi comprimido: três a cinco quadrinhos. “Completa-se, assim, o período de construção da linguagem, com flexibilidade suficiente para realizar uma grande alteração formal sem perder o que já havia conquistado.” (LUYTEN, 1985, p. 20-21.)

O surgimento das tiras diárias e a explosão da imprensa estadunidense no início do século XX provocou um acirramento na disputa pelo público leitor, como já relatado anteriormente. Logo, as editoras começaram a buscar modos de aumentar as tiragens. Tudo isso ocorreu em um contexto onde as HQ já haviam comprovado sua eficácia, muito mais atrelada a uma lógica mercadológica do que como arte. “O fato de as HQ estarem associadas à ideia de comunicação com um público dito inculto, as elites da época trataram logo de condenar os quadrinhos. (FEIJÓ, 1997, p. 20 *apud* MENDONÇA, 2008, p. 20.) Contudo, Feijó ressalva que “nada impede que um trabalho criado para ser um produto de entretenimento de milhões de pessoas possa ser uma obra de arte – única e especial na forma e no conteúdo” (*idem*).

Embora as tiras diárias tenham cativado muitos leitores, Luyten (1985, p. 22-24) afirma que a grande responsabilidade pela difusão das HQ é dos chamados *syndicates* ou agências distribuidoras. Eles disseminaram centenas de quadrinhos para veículos de comunicação em todo o mundo. Segundo a autora, eles contratavam desenhistas para produzir séries de histórias pré-aprovadas, dentro de uma determinada padronização. Uma vez finalizadas essas histórias pelos desenhistas, elas voltavam, com certa antecedência, para serem corrigidas e padronizadas conforme estabelecido em contrato assinado entre *syndicates* e jornais e editoras. Vale a pena pontuar que era de responsabilidade dos *syndicates* o cuidado com os direitos autorais, a fim de garantir a comercialização do personagem em termos de *merchandising*, isto é, comercializá-lo em camisetas, brinquedos, etc.

O sistema de distribuição possibilita grandes e pequenos jornais e revistas do mundo inteiro a publicação dos autores e personagens mais famosos por um preço absurdo de barato. O lucro dos *syndicate* está na grande quantidade de tiras que são vendidas de uma só vez sem que se tenha que redesenhá-

las. O esquema funciona até hoje, e fica fácil imaginar como se sentem os desenhistas locais (o caso do Brasil, por exemplo), ao tentar concorrer e encaixar seu material nos jornais. Além disso, esses *syndicates* têm uma espécie de censura interna que obriga seus autores a nivelar o conteúdo das histórias a fim de colocá-las em qualquer sociedade, mesmo as mais moralistas.” (LUYTEN, 1985, p. 23.)

Depois de explicar de que modo se dá a atuação dos *syndicates*, a autora traz o exemplo de Henfil, desenhista brasileiro que viveu a experiência de estar dentro de uma agência distribuidora e atestou a “pobreza do esquema”. Além de um processo seletivo com cerca de dois mil desenhistas, quase como um vestibular, Henfil sofreu com reclamações por parte do público contra seu humor sádico e feroz, o que acarretou no cancelamento dos contratos por parte dos jornais que não duraram dois meses. (*ibid.* p. 23-24)

Nos fatos expostos até aqui foi possível se ter a dimensão da relação entre as histórias em quadrinhos e o mercado. Com eles é possível notar algumas questões relevantes para a pesquisa aqui encaminhada. (1) O marco formal, em realidade, marca o surgimento do mercado dos quadrinhos, não da linguagem artística em si. (2) Ele está atrelado ao surgimento da cultura de massa e à consolidação do *modus operandi* capitalista empreendido pelos Estados Unidos que consolidou os padrões industriais também no campo da cultura, a chamada indústria cultural. (3) Isso refletiu na valoração dos quadrinhos que foram considerados um produto dessa indústria, e não como uma expressão artística. Para escoar esse produto ao redor do mundo, surgiram as agências distribuidoras (*syndicates*) que passaram a padronizar e pasteurizar os quadrinhos em seu “controle de qualidade”. Elas, a meu ver, foram a força motriz para a exclusão e a não aceitação de traços e formas de expressão de outras matrizes simbólicas. Visto que, ao menos no Brasil, competir com os “produtos importados” era (e ainda é) uma grande dificuldade no mercado dos quadrinhos. Tendo em mente essas questões, passemos rapidamente para o desenvolvimento da linguagem em terras brasileiras.

QUADRINHOS BRASILEIROS

Neste ponto, evoco a reflexão feita por Luyten (1985) no capítulo intitulado **A longa luta dos quadrinhos brasileiros**. Nós, brasileiros, conhecemos quadrinhos feitos por brasileiros? A autora conclui que talvez sim, mas talvez e muito provavelmente não. O fato é que com quadrinhos, principalmente norte-americanos, a história é diferente, conhecemos e muitas das vezes, os consumimos (p. 61). Afunilo essa questão um pouco mais com outra pergunta: para além de Turma na Mônica, conseguimos encontrar quadrinhos brasileiros com a mesma facilidade que encontramos os quadrinhos estadunidenses? Faço essa pergunta com a intenção de pontuar que muitas vezes isso não é uma questão de escolha, mas sim uma questão de acesso a um determinado discurso já posto a nós, ou melhor dizendo, imposto. Ainda que tenha priorizado utilizar referências brasileiras, percebo que mesmo elas estão atravessadas por fatos ocorridos nos Estados Unidos, isso porque a dominação do mercado é uma questão que nos assombra desde a constituição da linguagem dos quadrinhos, e, como já demarcado anteriormente, é um fato que não pode passar despercebido na História.

Luyten (1985) ressalta que, com exceção de Maurício de Souza, as HQ brasileiras não perduraram no tempo. Muitos quadrinistas sofreram com a invisibilização de seus trabalhos e até mesmo a impossibilidade de atuarem como tal no mercado brasileiro. Ela relembra que muitos artistas brasileiros migraram para outros países devido à falta de reconhecimento no Brasil, e lá acabaram conquistando espaço e autonomia de trabalho que aqui tanto pleitearam sem sucesso. A autora cita o exemplo de Sérgio Macedo, que foi para a França no início dos anos 70 e lá atuou na revista *Métal Hurler*, uma das revistas mais relevantes do momento (*ibid.*, p.62).

O ano de 1905 foi citado por muitos autores devido ao lançamento da revista *O Tico-Tico*. Segundo Moya, ela foi o marco do surgimento de uma publicação específica para o público infantil no Brasil. O personagem mais famoso da revista foi Chiquinho e foi por muitos anos considerado um “típico quadrinho brasileiro”. Contudo, não passava de um decalque de *Buster Brown* do estadunidense Outcault. A série continuou sendo desenhada no Brasil mesmo com o fim de sua publicação nos Estados Unidos, passando por mãos de muitos desenhistas, ou, como Moya os chama, decalcadores que deram continuidade à história até o ano de 1954 (1987, p.

40-41). O autor dedica alguns parágrafos relatando a importância da revista em relação ao imaginário infantil para as crianças daquela época, apresentando alguns relatos de adultos que se deleitaram nas páginas coloridas da revista.

As pessoas (de reumatismo) que hoje festejam *Chiquinho* estão, na realidade, festejando o *Chiquinho* que elas foram, há 50 ou 30 anos passados, quando *O Tico-Tico* era a única revista dedicada às crianças brasileiras e lhes dava tudo: histórias, adivinhações, prêmios de dez mil-réis, lições de coisas, páginas de armar e principalmente de aventuras [...] (*ibid.*, p.43).

FIGURA 20 – Almanaque de O Tico-Tico (1952)



Fonte: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/almanaque/noticia/2017/09/a-saudosa-revista-infantil-o-tico-tico-9899906.html>

Luyten nos lança uma interessante comparação entre os países vizinhos, Brasil e Argentina. Ela, ao olhar para o período da política brasileira em que Getúlio Vargas estava no poder e que vivíamos sob o controle da imprensa, enxerga uma grande oportunidade perdida. Vargas, que era conhecido por criar leis de cunho nacionalistas e investir na criação de uma identidade nacional brasileira, acaba por perder a oportunidade, segundo a autora, de investir no “abrasileiramento” das histórias em quadrinhos, que foi a grande sacada do colega ditador no país vizinho, Argentina. Lá, além da nacionalização das HQ, ou seja, concentrar os enredos das histórias em questões locais, o ditador argentino proibiu a entrada de quadrinhos estrangeiros, o

que acabou por abrir os caminhos para as produções locais (1985, p. 67.) “Essa situação durou alguns anos. Tempo suficiente para que os desenhistas argentinos se organizassem em uma poderosa escola cujos resultados são sentidos ainda hoje.” (*idem*, p.62.) Não é à toa que, diferente de nós, a Argentina possui personagens com repercussão internacional nesse período, como Mafalda, Isidoro e Patoruzú (*idem*, p.61).

O cenário no Brasil, no entanto, era outro. Nos anos de 1930, os monopólios jornalísticos estavam se consolidando com uma sistemática de produção e distribuição eficiente. A autora traz o exemplo da *Gazeta* que lança a *Gazeta Infantil* ou *Gazetinha*, na qual são publicadas HQ estrangeiras e nacionais. Nessa época temos o desenhista Belmonte que, segundo Luyten, soube captar o gosto popular e transformá-lo em produção artística, sendo as charges o carro chefe de sua produção. Um personagem que teve destaque foi Juca Pato, arquétipo das pessoas que acabam “pagando o pato” por atitudes de terceiros. Luyten afirma que A *Gazetinha* oportunizou que quadrinhos brasileiros circulassem ao lado dos importados que chegavam aqui através dos *syndicates*. A revista, que teve seu auge nos anos 30, deixou de circular em 1950. No mesmo período, surge Adolfo Aizen, um dos maiores editores de quadrinhos (*idem*, p. 67-68).

Como já disse, ao contrário dos outros países, no Brasil os editores tiveram mais destaque do que muitos desenhistas. Isso porque sempre foi a publicação que garantiu o desenhista, sendo que essa situação só vai reverter-se com Maurício de Souza, da década de 70 em diante. Adolf Aizen começou publicando o Suplemento Juvenil. Mais tarde, ele fundou a EBAL (Editora Brasil-América Ltda.), que se caracterizou por somente editar histórias em quadrinhos.” (*idem*, p. 68.)

Luyten acredita que esse foi o período com condições ideais para o estabelecimento dos quadrinhos no Brasil, contudo, a disparidade é explícita. Ela afirma que as produções brasileiras foram engolidas pelo que vinha de fora através dos *syndicates* devido ao valor extremamente baixo, colocando os artistas daqui sempre em uma posição desfavorável na competição por espaço. A saída encontrada pelos desenhistas locais foi colocar todo o empenho na produção de charges, pois “fazer quadrinhos e publicá-los exigia muito mais espaço e investimento dos meios de comunicação, e a palavra “crise” parece acompanhar todo o desenvolvimento histórico do século XX” (LUYTEN, 1985, p. 69).

Em Moya, encontramos uma informação interessante sobre a publicação do *Suplemento Juvenil*. Ele surge precisamente no dia 14 de março de 1934, no jornal carioca *A Nação*. Era um encarte no tamanho tabloide, a capa foi feita por J. Carlos e carregava inicialmente o título de *Suplemento Infantil*. “Durante quatorze semanas, as pessoas compravam o exemplar, atiravam fora o jornal principal e ficavam, encantados, lendo o encarte.” (1987, p. 115.) Só a partir daí é que o nome passou a ser *Suplemento Juvenil* e circular de maneira independente do jornal. Moya destaca que isso revolucionou a imprensa brasileira, além de influenciar de maneira surpreendente não só o jornalismo, o rádio, as revistas, os livros, as editoras, o cinema, mas também a cultura brasileira das futuras gerações (*idem*).

Relevante citar o surgimento do nome popular dos quadrinhos aqui no Brasil, o famigerado *gibi*. Moya relata que no dia 12 de abril de 1939 surge uma revistinha em quadrinhos com esse nome. Foi tão popular que as crianças da época passaram a chamar de gibi qualquer revista que fosse do mesmo formato. Moya ainda acrescenta que “*Gibi*, segundo o dicionário Lello, é um negro de traços grosseiros e rudes; e, de acordo com o Dicionário Escolar do MEC, de 1965, é um negrinho, moleque; e uma gibizaca é uma molecada, negrada.” (1987, p. 153.) Outra possível leitura é encontrada em Calazans, o qual explica que “*Gibi* significa moleque negrinho e indica os jornaleiros que vendiam de mão em mão os jornais com suplementos de HQ” (CALAZANS, 2004, p. 9 *apud* SETUBAL; REBOUÇAS, 2015, p.322-323).

FIGURA 21 e 22 – Logotipo Gibi



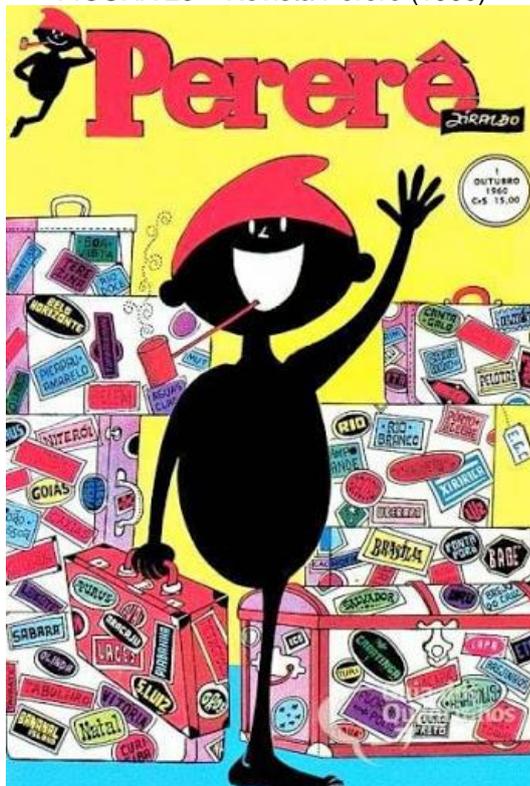


Fonte: Chinen (2013, p.103-104).

Contudo, os autores passam por esse fato sem dar muita atenção, ou melhor, dando mais atenção ao nome da revista, que virou sinônimo de quadrinhos, do que sua relação com o significado da palavra e o discurso ali veiculado. Encontro apenas em Nobuyoshi Chinen uma discussão mais profunda sobre o tema, empreendida em sua tese de doutorado, na qual apresenta um rico estudo sobre **O papel do negro e o negro no papel, representação e representatividade dos afrodescendentes nos quadrinhos brasileiros** (2013). O autor (p.103-104) demarca que Cláudio Roberto Basílio já levantara a questão em torno do “paradoxo do gibi” no ano de 2005, em um ensaio publicado sob o título “O Negro nas HQs”. Esse paradoxo gira em torno do fato de que em todas as versões que circulou da revista *Gibi* havia uma mascote representado por um menino negro. Ele aparecia nas capas e anúncios, mas, ironicamente, não aparecia nas páginas internas da revista que ele mesmo batizava. Até nos anos 70, momento em que a Rio Gráfica e Editora, do Grupo Globo, em uma tentativa de resgatar o sucesso de anos atrás, lança o *Gibi Semanal*, onde o mesmo personagem do *Gibi*, em versão atualizada, volta a aparecer nas capas. “Novamente, apenas como mascote, sem aparecer como personagem em nenhuma história.” (*Idem*, p.104.) O segundo paradoxo apresentado gira em torno do personagem Pererê, do quadrinista Ziraldo, nas palavras de Chinen:

[...] o Pererê, historicamente o mais bem sucedido personagem negro das histórias em quadrinhos, não é um ser, humano ou animal, mas uma entidade mitológica, pertencente ao folclore brasileiro. Ou seja, o negro mais famoso dos quadrinhos brasileiros é alguém que não existe, que não serve de modelo ou ideal ao leitor negro. O próprio autor do Pererê, o cartunista mineiro Ziraldo, criou um episódio “O Pererê Existe?”, de 1960, em que o personagem, numa crise de identidade, questiona-se quanto à sua própria existência, conforme citado por Cirne (1973). (*idem*.)

FIGURA 23 – Revista Pererê (1960)



Fonte: <http://universohq.com/noticias/a-turma-do-perere-completa-55-anos/>

Por fim, explico que a grande diferença entre os quadrinhos brasileiros dos estrangeiros, segundo Luyten, é que enquanto lá fora o personagem ganhava popularidade, aqui o destaque ia para a revista ou para o suplemento. Ainda que muitas HQ norte americanas tenham começado em revistas, seu sucesso fez com que os personagens transcendessem esse espaço e sobrevivessem por si só, enquanto muitos personagens e autores brasileiros não alcançaram essa independência. Nesse sentido, trago as seguintes palavras da autora:

É importante sabermos como se deu a evolução da HQ nacional, seus desenhistas e personagens principais, por dois motivos: Um deles, para avaliar a produção atual e suas tendências. A outra, talvez a mais importante: para tomarmos consciência da própria cultura brasileira que nela se reflete. Um povo que tiver consciência de sua história, suas raízes, seja em que campo for: literatura, cinema e, mesmo, quadrinhos, saberá, com muito maior precisão, traçar o futuro. (LUYTEN, 1985, p. 63).

Contudo, ficou explícito nesta pesquisa que entender a evolução da linguagem desde sua origem é desafiador. Quando o assunto é HQ brasileira, o desafio se torna ainda maior. Desse modo, neste capítulo optei por pontuar alguns fatos marcantes

dessa história tendo consciência de que este ponto por si só já daria uma pesquisa de folego dado à complexidade em se acessar referenciais específicos sobre a História das histórias em quadrinhos brasileiras. Agora analisemos a trajetória das HQ no âmbito da educação.

HISTÓRIA EM QUADRINHOS E A EDUCAÇÃO

Ao passo que fui aprofundando a pesquisa se tornou impossível não revisitar momentos de minha própria vivência. Estudar a relação do desenho e o ser humano me lembrou do gosto pelo desenho ainda na infância. Lembrei-me de uma época em que passava horas desenhando e criando histórias em quadrinhos com Luísa, a filha da patroa de meu pai. Ela me proporcionou acesso à arte de um modo geral de uma maneira que eu nunca havia visto. Em sua casa havia uma imensa biblioteca, quadros feitos pela própria família e até um piano. Naquela família, todo mundo era artista. Isso para mim era incrivelmente fascinante e igualmente distante da minha realidade.

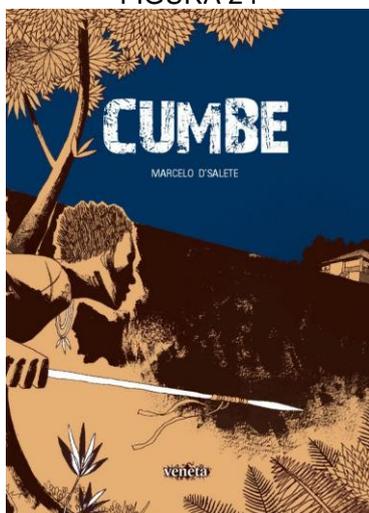
No ensino fundamental, periodicamente ao longo do ano, a professora conduzia a turma à biblioteca da escola. Entretanto, o que me recordo com maior detalhe dessas idas até lá são dois fatos. Primeiro, era o nosso momento de respiro durante aulas verdadeiramente massacrantes. Segundo, depois de aprendermos a ler, independentemente do conteúdo, nos era vetado pegar livros repletos de imagens, principalmente quadrinhos, com a justificativa de que esse tipo de material era feito “para as crianças que não sabiam ler ou para quem estava aprendendo a ler.”

Se os desenhos contidos nos livros serviam apenas como auxiliares para crianças em fase de alfabetização, não é difícil prever o que percebi ao continuar revisitando essas memórias. Conforme os anos foram passando, menos figuras os livros que eu acessava continham; até chegar a um ponto, em minha adolescência, em que, com exceção das poucas tiras presentes em livros didáticos, eu não tinha contato algum com essa linguagem. Curiosamente, também não desenhava mais. Noto que fui desestimulada a “consumir” histórias em quadrinhos após a aquisição da escrita. Concomitantemente, ao passo que minha escrita se desenvolvia, meu desenhar foi se atrofiando. O estágio atual em que me encontro é o de retorno a essas atividades que outrora foram abandonadas.

Quando reencontro os quadrinhos já na universidade, Marcelo D’Salete me convida a adentrar as matas brasileiras, onde vejo fortes relatos de resistência ancestral em **Cumbe** (2014) e **Angola Janga** (2017) – figuras 24 e 25 –. Depois desemboca em **Encruzilhada** (2016) – figura 26 –, onde o autor escancara a violência nas suas mais diversas formas, que acomete a periferia e os seres periféricos. Jonas Santos discute a mesma questão sob a ótica de **Espírito Livre - Dias Rubros** (2015)

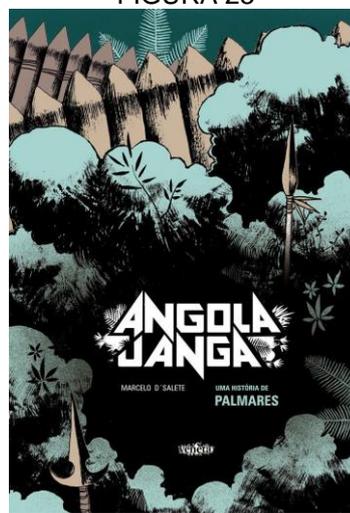
– figura 27 –, apresentando a cidade de Pelotas como palco de profundas discussões sobre racismo. Jefferson Costa me apresenta, através da vivência de seus familiares, um Brasil real e tangível com **Roseira, Medalha, Engenho e outras histórias** (2019) – figura 28 –. E quando me dou conta, Hugo Canuto me leva diretamente para o reino de Oyó, com seu **Conto dos Orixás** (2017) – figura 29 –, onde a mitologia das divindades africanas, há muito tempo passadas através da oralidade, transformaram-se em belos e instigantes quadrinhos. Após adentrar ao sertão mineiro, através de **Estórias Gerais** (2007) – figura 30 –, deparo-me com o depoimento escrito pelo ilustrador Flávio Colin, o qual afirma: “Povo que não se conhece, que não se estima e que não tem memória, não é povo. É bando.” (*Ibid*, p. 8).

FIGURA 24



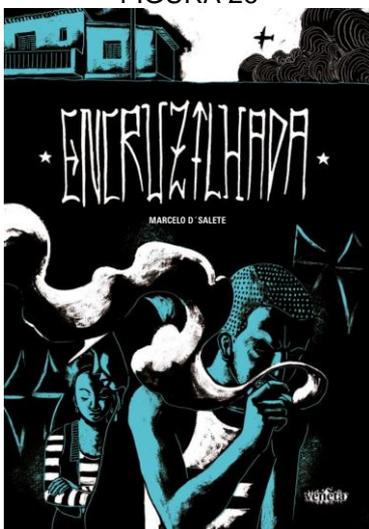
Fonte: <https://veneta.com.br/produto/cumbe/>

FIGURA 25



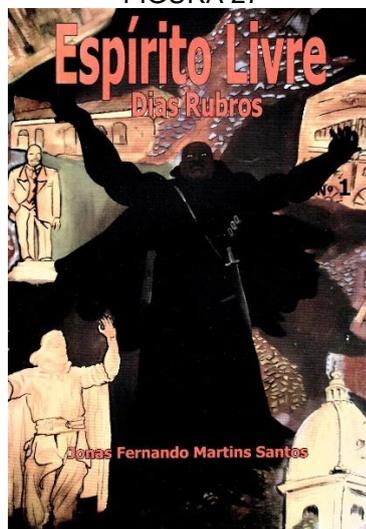
Fonte: <https://veneta.com.br/produto/angola-janga/>

FIGURA 26



Fonte: <https://veneta.com.br/produto/encruzilhada/>

FIGURA 27



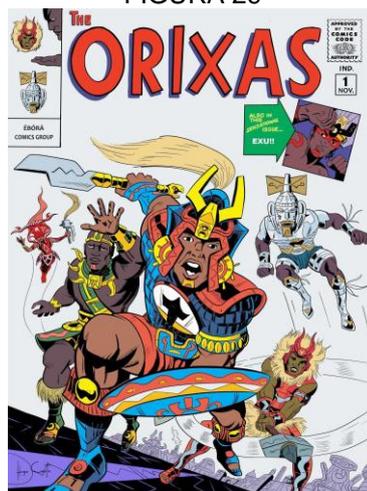
Fonte: Santos (2015)

FIGURA 28



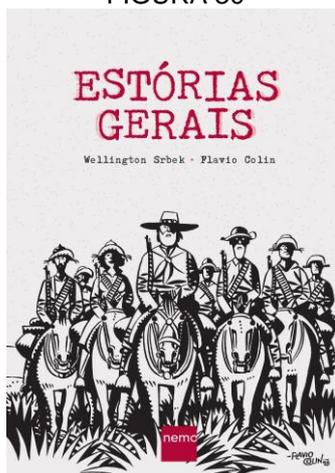
Fonte: <https://pipocaenanquim.com.br/wp-content/uploads/2019/10/Roseira-Capa-Nova-scaled-416x552.jpg>

FIGURA 29



Fonte: https://s3-sa-east-1.amazonaws.com/cdn.br.catarse/uploads/redactor_rails/picture/data/193342/0_THE_ORIXAS_LOW-RGB.jpg

FIGURA 30



Fonte: <https://grupoautentica.com.br/download/imprensa/20120802184501.jpg>

Felizmente, através dessas produções, pude ter acesso a olhares brasileiros sobre o Brasil. Algo legítimo e genuinamente nosso. Tão genuíno quanto os meus traços, ainda tímidos e medrosos, que voltam a se insinuar sobre o papel. Com toda a certeza, posso afirmar que me enxergar nesses quadrinhos foi fundamental para destrancar qualquer porta em meu subconsciente que aprisionava a necessidade de desenhar.

A esse propósito, cito as palavras encontradas no final do livro **História em quadrinhos: leitura crítica**, organizado por Luyten, com as quais ela deixa uma série de sugestões práticas e orientações quanto à utilização de quadrinhos em atividade de cunho educacional:

No momento em que pais e pedagogos considerarem as histórias em quadrinhos como seus aliados, isso virá a possibilitar um número ilimitado de práticas a seu serviço. Os quadrinhos podem, de um lado, despertar manifestações artísticas e, de outro, ser um poderoso auxiliar em sala de aula e comunidades. (*Op. cit.*, 1989, p.79.)

A partir das palavras de Luyten, apresento a seguir alguns momentos na trajetória dos quadrinhos para melhor compreensão dos fatos em torno ao descrédito da linguagem e das contradições no que tange a sua utilização com cunho educativo.

Foram colocadas algumas pedras no meio do caminho trilhado pelas histórias em quadrinhos até a sala de aula. Uma dessas pedras encontra-se entre a década de 1940 a 1950, quando se efetuou uma campanha contra as HQ. Durante esse período foram publicados artigos e livros que propagaram a ideia de que os quadrinhos exerciam uma influência negativa, em especial às crianças.

Luyten exemplifica essa negatividade citando um dos casos mais famosos, o livro **A Sedução dos Inocentes** (1954), de Frederic Wertham. Nessa obra, os quadrinhos foram sentenciados como os culpados por todos os males do mundo. A autora ressalta o caso absurdo, apresentado pelo psiquiatra, da jovem que se prostituiu porque lia HQ (LUYTEN, 1985, p. 37). Flávia Setubal e Moema Rebouças (2015, p. 322) apontam para Wertham como uma liderança na cruzada contra as histórias em quadrinhos. Seus escritos e o simpósio “A psicopatologia dos quadrinhos” ajudaram a disseminar essa campanha nos Estados Unidos.

Sob essa influência, em 1948, inúmeras cidades estadunidenses chegaram a promover grandes queimas de quadrinhos. As autoras afirmam ainda que “o psiquiatra fornecia aos inimigos da indústria de HQ o respaldo científico de que eles precisavam.” (SETUBAL; REBOUÇAS, 2015, p.322-323.) Essa campanha, com o passar dos anos, chega definitivamente em terras brasileiras, e sob influência de falsos conceitos moralistas muitas crianças são proibidas de acessar quadrinhos. “No Brasil, os pais, professores, padres, escolas, todos eram contra essa forma de “preguiça mental das crianças”” (MOYA, 1987, p.190).

Já na década de 60, os quadrinhos caíram nas graças dos pesquisadores europeus. Com isso, a Academia, que outrora os discriminava por caracterizarem como um meio de comunicação de massa, que os via apenas como produto de dominação da Indústria Cultural a serviço do capital, passa desde então a contribuir de maneira positiva nessa matéria (SETUBAL; REBOUÇAS, 2015 p. 322-329). Nesse

momento, passa-se a analisar o fenômeno dos quadrinhos como um dos melhores meios de informação e de formação de conceitos (LUYTEN, 1985, p. 37).

Waldomiro Vergueiro diz que, nesse momento, os meios de comunicação de massa passam a ser vistos de maneira menos apocalíptica na Academia. Assim, as análises começam a encarar as especificidades narrativas de cada quadrinho. O autor afirma que isso foi importante para a derrubada de acusações generalizadas e preconceituosas sobre uma linguagem que pouco se conhecia na época. Vergueiro coloca ainda que esse momento de redescobrimto das HQ favoreceu uma aproximação entre os quadrinhos e o ambiente escolar (VERGUEIRO, 2014, p 17).

Contemporaneamente, ainda sob a interpretação dos escritos de Vergueiro, é possível enxergar em muitos países, órgãos oficiais de educação reconhecendo a importância da linguagem dos quadrinhos em espaços escolares. No Brasil, desenvolveu-se ações que viabilizaram o estabelecimento dessa conexão, como a Lei de Diretrizes e Bases (LDB), a lei 9.394/1996 e os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs) (*ibid*, p. 21).

Contudo, as pedras encontradas no meio do caminho das HQ até a sala de aula não foram completamente retiradas. Muitos preconceitos enraizados no imaginário dos adultos ainda funcionam como barreiras à utilização dessa linguagem com cunho didático. Relembro aqui a vivência relatada anteriormente quanto à imposição posta pela minha professora, que limitava o uso dos quadrinhos exclusivamente como meio de alfabetização.

É necessário seguir refletindo sobre o aprimoramento da utilização das HQ em sala de aula. Essa necessidade ultrapassa os argumentos de que os quadrinhos podem ser – e são – muito mais do que um método auxiliar no processo de letramento e na fixação dos conteúdos. João Nelson Silva, em “HQ nos livros didáticos”, afirma ser “uma questão de coerência educacional observar as ilusões, desilusões e embustes veiculados pelas histórias em quadrinhos nos livros didáticos destinados às crianças.” (SILVA, 1989, p. 56.)

Ariel Dorfman e Armand Mattelart, em **Para ler o Pato Donald: comunicação de massa e colonialismo** (1980), discorrem sobre o imperialismo estadunidense através de quadrinhos do Pato Donald. Os autores chilenos demonstram, através de uma análise minuciosa, fatos como a ausência de estrutura familiar, o machismo, o grande foco nos setores primários e terciários, o consumo desmedido e o discurso

racista e xenófobo da colonização de modo naturalizado. Sendo os quadrinhos um meio de comunicação de massa, torna-se evidente, a partir desse exemplo, a existência de um “condutor” que influencia, forma e organiza a sociedade de consumo através dos discursos ali presentes. E, justamente pela influência residir em um nível ideológico, é pertinente buscar formas de trabalhar essa linguagem em toda sua potencialidade. “Pensar e repensar criticamente as figuras, o que dizem e como dizem, pode-se tornar uma forma lúdica, agradável e comunicacional de se trabalhar com os quadrinhos no processo ensino-aprendizagem” (SILVA, 1989, p. 58).

Entre tropeços e escorregões, as histórias em quadrinhos vêm conquistando cada vez mais o seu mérito educativo, mas é necessário abrir espaço para as narrativas brasileira que lutam contra a dominação do mercado estadunidense. “É fundamental que as nossas histórias em quadrinhos mostrem o Brasil aos brasileiros” (COLIN, 2000). Ao trazer histórias genuinamente nossas, deixamos de “ser bando”. É importante que isso ocorra ainda na infância para que um Pato não implante nas mentes de nossas crianças racismo e preconceitos coloniais.

Assegurar que a criança é apolítica e que o ambiente onde ela se forma é de pura neutralidade, é reducionismo pedagógico. Burra teimosia. E, por conta dessa ilusão, dissemina-se a ideologia escolarizada, burocrata e dominadora, que a leva à passividade reprodutora do vazio intelectual do estado dominante. Conteúdos que escorrem através dos meios de comunicação de massa, das messiânicas histórias em quadrinhos dos livros didáticos. (SILVA, 1989, p. 56-57.)

Em resumo, podemos notar haver dois problemas. Um diz respeito a um preconceito enraizado oriundo da campanha contra as HQ e o outro diz respeito à colonização técnica, ideológica e cultural. Ambos colocam problemas no domínio educacional, sobretudo no contexto brasileiro. Nesse sentido, existem leis e políticas públicas que visam mudanças necessárias na educação brasileira. O problema é que são pensadas paralelamente, e não de maneira interseccional, o que poderia potencializar tanto uma quanto a outra. Analisemos isso um pouco mais de perto.

Um exemplo disso é o PNBE, que tem por objetivo distribuir livros não didáticos às bibliotecas de escolas públicas de todo o país. O programa, implementado no ano de 1997 pelo Governo Federal, só em 2006 selecionou quadrinhos a serem distribuídos no montante desses livros. Acontece que dos 255 títulos, apenas 10 eram quadrinhos, cerca de 4,5% do total. No entanto, a LDB, de 1996, sinalizava a necessidade de inserção de outras linguagens e manifestações artísticas no ensino.

Em 1997, os PCNs já apontavam um novo referencial de práticas pedagógicas em relação ao uso das HQ. (VERGUEIRO, 2010, p.13 *apud* SETUBAL; REBOUÇAS, 2015 p.322-329)

Nesse ínterim, existe a problemática quanto ao tipo de quadrinhos que são adotados pela política em questão:

Dos 360 títulos do PNBE 2013, 29 são histórias em quadrinhos [...] Entretanto, após análise de cada título, observa-se que, dos 29 selecionados, a maioria (20 títulos) corresponde a adaptações de obras clássicas da literatura para a linguagem das HQ, sendo que 12 se referem a autores internacionais [...] e oito, a autores nacionais [...]. Dentre as HQ originais (que não são adaptações), cinco são internacionais e quatro, nacionais, sendo que três dessas últimas trazem como tema a questão do folclore brasileiro ou religião. A partir desses dados, pode-se concluir que, para a educação formal (em especial a regulada pelo governo), os quadrinhos ainda são utilizados, principalmente, como ferramenta de atração dos leitores e para melhor apreensão do conteúdo de histórias clássicas tradicionais. (SETUBAL; REBOUÇAS, 2015, p. 325)

Se esquematizamos em gráficos¹⁸ os dados acima, temos:

GRÁFICO 1 – Quantitativo de HQ no PNBE 2013

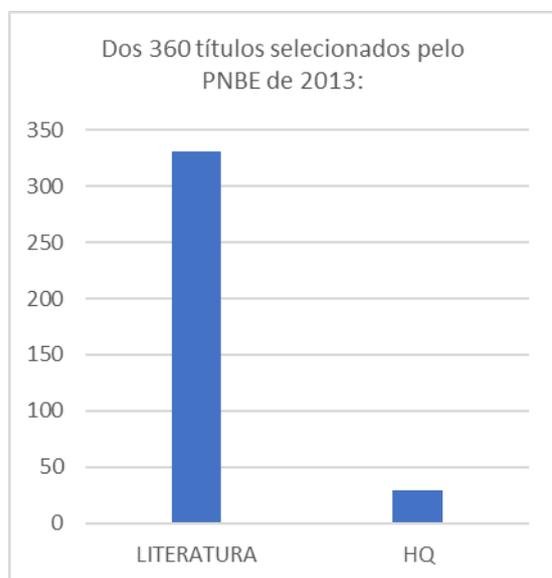
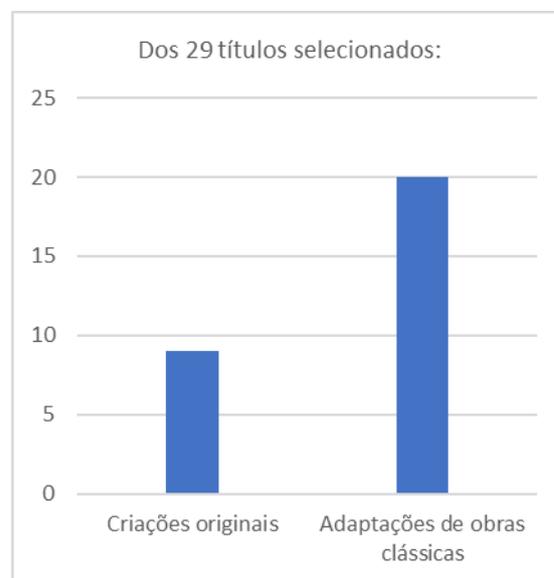


GRÁFICO 2 – Quantitativo do tipo de HQ no PNBE 2013



¹⁸ Estes gráficos são de minha autoria.

GRÁFICO 3 – Nacionalidade das adaptações de HQ no PNBE 2013

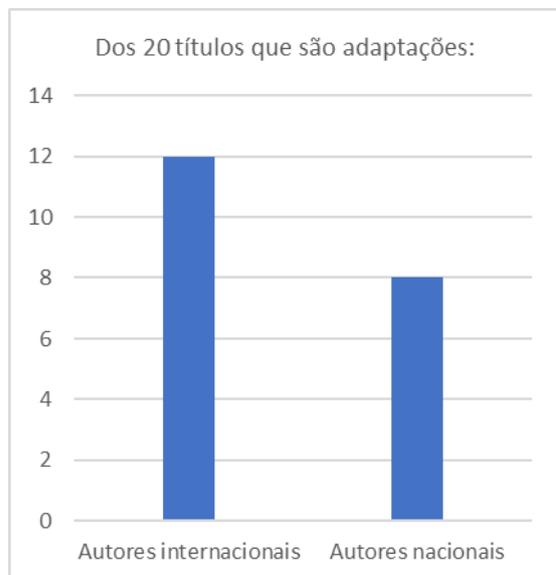


GRÁFICO 4 – Nacionalidade das criações originais de HQ no PNBE 2013



Ou seja, dentro dos quadrinhos selecionados pelo PNBE de 2013 que em sua maioria sequer são brasileiros, nossa cultura e linguagem é muito pouco representada ou sub representada. Se levarmos em consideração a Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD) 2019, 42,7% da população dos brasileiros se declararam como brancos (IBGE, 2019). Logo, é possível concluir que mais de 50% da população como um todo não está representada nos títulos selecionados. Seguindo esse raciocínio, destaco aqui a não-intersecção entre a política pública em curso (PNBE) e a Lei nº 11.645, de 10 de março de 2008, que

[...] altera a Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996, modificada pela Lei no 10.639, de 9 de janeiro de 2003, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena”. (BRASIL, 2008).

Pode-se, com isso, enxergar uma “guerrilha epistêmica” (RUFINO, 2019, p. 10) travada no ambiente escolar. De um lado, vemos o esforço para a perpetuação de uma história única, de um discurso pálido que não comporta a subjetividade do espectro de cores presente em nosso país. De outro, temos leis a duras penas conquistadas pelos movimentos negro e indígena para que essa subjetividade não seja dizimada.

No livro **Ideias para adiar o fim do mundo** (2019), Ailton Krenak, liderança indígena da etnia Krenak, oriunda da região do Vale do Rio Doce, explicita que a grande resistência de seu povo e de tantos outros povos originários consiste na forma como constroem sua própria subjetividade. Desse modo, defende que a resistência reside em manter acesa a chama de suas narrativas, em manter vivos seus saberes (KRENAK, 2019).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa, antes de tomar a forma desse corpo que aqui se apresenta, passou por algumas mudanças. Sua primeira forma ou minha primeira proposta de Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) tinha como objetivo apresentar e refletir sobre o processo de criação de uma história em quadrinhos, trazendo elementos da cultura afro-brasileira, mais especificamente da religião afro-brasileira: o candomblé e a umbanda. Ao longo da apresentação do processo criativo, também era objetivo articular nessa reflexão os significantes 'produção' e 'política' no campo cultural. Contudo, o trabalho final se tornou uma pesquisa *sobre* arte e não mais uma pesquisa *em* arte, como era a proposta inicial. Acredito ser relevante relatar neste momento alguns empecilhos que encontrei no percurso da pesquisa, que me levaram a essa alteração; entendendo que os problemas são também oportunidades de melhora.

Na introdução, deixei explícito que esse corpo-texto é um devir que nasceu a partir de marcas. Suscitei, ao longo do trabalho, memórias da infância correlacionadas à bibliografia apresentada, e aqui traço algumas questões que envolvem a experiência acadêmica e a escrita desta pesquisa. Confesso que escrever este ponto foi bastante confuso para mim, isso porque falar desses problemas, ou dessas oportunidades de melhora, me força a uma retrospectiva de minha própria trajetória acadêmica. Escrever a partir de memórias não é uma tarefa simples, já que a memória - além de afetiva - é também algo que está em mim e fazê-la transformar-se em texto, dando o tom necessário de uma conclusão, é desafiador. Mas começemos do que me lembro ser o início.

Quando decidi que meu TCC seria uma narrativa do processo de criação de uma HQ articulada à reflexão de políticas públicas, e leis no âmbito educacional e cultural, acreditei ser uma proposta de grande relevância ao curso. Isso, tendo em vista que, além de produzir, seria feita uma análise reflexiva pelo viés da política cultural. Ou seja, minha proposta inicial dialogava com o próprio nome do curso: Produção e Política Cultural.

No entanto, curiosamente, a proposta pareceu, de certo modo, assustar o curso e alguns questionamentos foram levantados. "Você não pode esquecer que não está em um curso de artes, sua formação é outra." "Lembre-se que menos é mais; o que nos interessa é seu texto, sua reflexão acadêmica. Para um trabalho de conclusão de

curso você precisa apenas disso, não de uma criação artística. Isso você pode fazer fora da Academia.”

Apesar da arte estar presente ao longo da graduação no Bacharelado em Produção e Política Cultural, estranhamente existe uma distância posta entre o produtor cultural e o artista, entre o pesquisador-produtor e o pesquisador-artista e, conseqüentemente, entre as metodologias que serão utilizadas em cada tipo de trabalho. Assim, além do desestímulo que foi muito forte dentro do curso, um dos motivos que me levou a cambiar a pesquisa foi a falta de instrumentalização necessária para realizar uma pesquisa *em arte*. Isso porque, como demonstra Sandra Rey, para se desenvolver uma pesquisa *em arte*, ou seja, uma pesquisa em Poéticas Visuais deve-se partir de parâmetros metodológicos que diferem da pesquisa científica nas áreas biológica, social e, até mesmo, da própria pesquisa *sobre arte*. “A pesquisa em Poéticas Visuais constitui-se numa modalidade específica de pesquisa com particularidades muito próprias ao seu próprio campo.” (REY, 1996, p.83.)

Essas particularidades próprias da metodologia da pesquisa em Poéticas Visuais me parecem ser algo estranhamente incompreendido no campo da Produção. O tal distanciamento a que me refiro acima foi vivenciado por mim mesma, através da tentativa de execução da proposta inicial de TCC, o qual por teimosia, insisti por alguns meses. O processo do quadrinho inacabado pode ser conferido no apêndice. Esse processo inacabado para mim é a representação da construção de uma ponte que foi embargada antes de seu término. Olhando para ele, enxergo uma fronteira entre a produção cultural e a produção artística e, conseqüentemente, as pesquisas que perpassam esses universos. O marco da fronteira é um abismo. Nele enxergo minha obra embargada, tal qual uma ponte inacabada.

Pois ironicamente, enquanto realizo a presente pesquisa, também vivo em uma fronteira. Do lado onde me encontro, fica a cidade brasileira Jaguarão. Do outro lado, fica a uruguaia Ríó Branco. A fronteira é demarcada por um rio que divide ambas as cidades e, também, por uma ponte que as une. Era comum nos momentos de bloqueio buscar refúgio na beira d’água da parte uruguaia do rio. Muitas foram as manhãs em que saí de casa carregando nas costas alguma leitura que estava fazendo para o TCC, caderno e caneta. Atravessava a ponte em minha bicicleta em busca de nitidez nas ideias, ainda muito turvas. Às vezes, passava horas só olhando para o rio e pensando em como era fácil cruzar aquela fronteira e em como era encantador a forma

como aquela ponte permitia que ambas culturas se imbricassem e tecessem algo unicamente próprio dali. Por horas olhava aquela ponte e desejava que as fronteiras que encontrava em minha pesquisa fossem fáceis assim de serem atravessadas. Como gostaria que houvesse uma ponte já pronta que unisse os dois lados do abismo em que me deparei.

Era como se eu não pudesse me enxergar artista por não ter essa formação acadêmica, e tão pouco pudesse obter o título de produtora com o trabalho que havia proposto. A pergunta que não saía da minha cabeça era: Por que não cabe em um curso de **Produção e Política Cultural** o meu processo de **produção artística** relacionado à reflexão de **políticas culturais**?

Por fim, dei-me conta de que a resposta estava diante de mim o tempo todo. Antes de haver ponte, a água já estava ali; e ao contrário do que pensava, ela não dividia as duas cidades/países. Na realidade, a água estava ali preenchendo um abismo e unindo os dois lados. Então desaguei por inteira nesse abismo. O preenchi com esses materiais inacabados que brotaram de meu inconsciente. Em busca do equilíbrio entre as esferas do pensamento formal e o pensamento poético, me permiti boiar nestas águas turvas e lamacentas de minha psique. Em algum momento, tinha certeza que a terra assentaria e conseguiria enxergar de maneira cristalina o que estava ali.

Com esse relato busco explicitar mais uma ruptura que perpassa a relação do ser humano, o ato de desenhar e o desenho. Ou seja, é necessário compreender que assim como existe uma ruptura que ocorre na fase de alfabetização, ao longo da nossa vida, nos deparamos constantemente com impeditivos contra algo que acredito ser uma necessidade expressiva. Este trabalho torna firme à crença na ideia de que toda pessoa possui o impulso de se expressar através de desenhos e, que aos poucos, esse impulso vai sendo inibido e desestimulado dentro do ambiente escolar, tendo como divisor de águas a aquisição da escrita.

Parece haver uma regra tácita instaurada nas instituições de ensino que estabelece que após aprender a ler, “o natural” seria que aos poucos abandonemos o hábito de desenhar e que também deixemos de apreciar livros desenhados, principalmente as HQ. Atente-se que estas são relegadas pelo campo das artes e da literatura (GARCIA, 2012, p. 18). Pode-se, igualmente, dizer que são relegadas pelo

campo da produção e política cultural, já que no próprio Projeto Pedagógico de Curso (PPC) ignora-se essa linguagem.

Se o desenho é um mecanismo com o qual damos vazão à nossa subjetividade e damos margem à manifestação dos traços de nosso inconsciente, talvez seja possível concluir que nossa sociedade não se interessa, inibe ou recalca uma parte potente de expressão da nossa subjetividade. Isso porque, a partir do momento em que começamos a rabiscar, essa mesma sociedade, por meio das várias formas de educação (*lato sensu*) e de suas instituições, busca formas de cercear o espaço de escoamento de nosso “eu mais profundo”, se me expresso propriamente. Isso, ao longo do tempo, se intensifica cada vez mais. Penso que deve ser assustador governar um povo que se entende, que olha e escuta sua subjetividade e não a aprisiona, mas se reconhece nela e a estimula a cada traço que se permite fazer.

A presença de narrativas múltiplas no Campo da Arte é algo que contemporaneamente vem em uma crescente. O perigo sobre a aderência a um único discurso, a um discurso Universal é alertado por artistas e, também, por pesquisadores, que propõem novas possibilidades tanto no fazer artístico quanto nos métodos de análise e desenvolvimento de estudos no Campo. Denise Coutinho e Eleonora Santos (2010) apresentam um panorama assertivo e, sobretudo, crítico em relação à práxis acadêmica no campo das Artes e Humanidades, quanto ao desenvolvimento de novos modelos epistemo-metodológicos não cartesianos. Propõem alargar a discussão do papel e, também, da importância de outros campos e modos de conhecimentos. Defendem que a utilização de epistemologias cartesianas pode viabilizar o epistemicídio de saberes que não são reconhecidos academicamente.

Como vimos, no campo das histórias em quadrinhos observa-se as tensões relativas ao discurso universalizante de uma narrativa, um traço, uma linguagem, uma visão. Por se tratar de um campo estruturado a partir da comunicação de massa, ao qual um discurso hegemônico é sustentado e reproduzido em larga escala, nota-se o imperialismo de um simbolismo estadunidense - se posso assim dizer - dominante no mercado e, conseqüentemente, sobre o nosso imaginário, subjetividade e criatividade.

Em contra partida, muitos quadrinistas brasileiros estão provocando um deslocamento de pensamento e visão, um deslocamento epistêmico a partir de suas

criações pós-abissais (SANTOS, 2007). Os quadrinistas já citados, Marcelo D'Saete, Jefferson Costa e Hugo Canuto, com suas novelas gráficas nos apresentam narrativas de corpos negros e as adversidades impostas a estes corpos, com preconceitos em suas mais diversas formas.

A universidade, retomando Coutinho e Santos (2010), ainda que hegemônica, não é – ou ao menos não deveria ser – o lugar onde a pesquisa científica dita as regras para o restante dos campos e saberes. Por isso, o movimento que acredito que deva ser feito é, com rigor científico, contribuir para que o epistemicídio contra nossas narrativas, nossos modos de dizer, nossos mitos e lendas, nossas histórias, nossas criações, nossas visualidades e principalmente ligado aos povos originários e diaspóricos brasileiros não seja um fato consumado. Aliando os saberes e não sobrepondo uns aos outros sob uma ótica colonizadora e universalizante, creio que promoveremos o que Boaventura de Sousa Santos (2007) chama de “ecologia de saberes”.

Nos **Anais do 29º Congresso Nacional da Federação de Arte/Educadores do Brasil**, que teve como tema *Nortes da Resistência Lugares e contextos da Arte-educação no Brasil*, encontramos a prova de que hoje há muitos pesquisadores e educadores engajados em repensar esse problema do discurso universal nas práticas escolares. Engajamento, o qual utilizo como baliza para minha própria prática de pesquisa; com que busco formas de inserção desses quadrinhos, que aqui chamo de “produções pós-abissais”, utilizando de uma metodologia não-cartesiana, com o fim de povoar o imaginário de nossas crianças com uma subjetividade decolonial (MIGNOLO, 2017).

Diante tudo o que foi exposto, fica evidente que ainda estamos sendo educados dentro de outra matriz simbólica que não a nossa. Ou seja, que estamos sendo educados para conhecer as histórias, segundo à subjetividade e traços dos outros, não nossos. O grande desafio que me salta aos olhos é encontrar formas para combater a impossibilidade de acesso à nossa própria raiz histórica e cultural. Assim, vejo os quadrinhos como uma expressão artística que pode ser uma verdadeira arma nessa guerrilha contra a perpetuação do epistemicídio de conhecimentos que não são reconhecidos como tal ou são inferiorizados pelos saberes universalizantes.

REFERÊNCIAS

BRASIL. **Lei nº 11.645**. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, modificada pela Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena”. Diário Oficial da República Federativa do Brasil, Brasília, 2008. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/l11645.htm. Acesso: 01 Out. 2020.

_____. **Ministério da Educação**. Programa Nacional Biblioteca da Escola. Brasília: MEC, 1997. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/programa-nacional-biblioteca-da-escola>. Acesso: 01 Out. 2020.

CALAZANS, F. **História em quadrinhos na escola**. São Paulo: Paulos, 2004. In: SETUBAL, Flávia Meneguelli Ribeiro; REBOUÇAS, Moema Lúcia Martins. Quadrinhos e educação: uma relação complexa. **Rev. bras. hist. educ.**, Maringá-PR, v.15, n.1 (37), p.301-334, jan./abr.2015. Disponível em: <http://ojs.uem.br/ojs/index.php/rbhe/article/view/38918>. Acesso: 01 Out. 2020.

CAMPOS, Rogério de. **Imageria: o nascimento das histórias em quadrinhos**. São Paulo: Veneta, 2015.

CANUTO, Hugo. **Conto dos Orixás**. Salvador: Selo Independente, 2017.

CASTRO, Maria Fausta Pereira de. Prefácio. In: Zelma Regina BOSCO, **No jogo dos significantes, a instância da letra**. Campinas: Pontes, 2002, p.11-14.

CHINEN, Nobuyoshi. **O papel do negro e o negro no papel: representação e representatividade dos afrodescendentes nos quadrinhos brasileiros**. 2013. Tese (Doutorado em Interfaces Sociais da Comunicação) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27154/tde-21082013-155848/pt-br.php>. Acesso: 03 Dez. 2020.

CONGRESSO NACIONAL DA FEDERAÇÃO DE ARTE/ EDUCADORES DO BRASIL. **Nortes da Resistência: Lugares e Contextos da Arte-educação no Brasil**. Manaus: Federação de Arte/Educadores do Brasil, 2019. Disponível em: http://www.faeb.com.br/site/wp-content/uploads/2019/10/ANAIS_ConFAEB_2019.pdf. Acesso: 29 Set. de 2020.

COSTA, Jefferson. **Roseira, Medalha, Engenho e outras histórias**. São Paulo: Pipoca & Nanquim, 2019.

COUTINHO, Denise Maria Barreto; SANTOS, Eleonora Campos da Motta. **Epistemologias não-cartesianas na interface artes-humanidades**. Repertório Teatro & Dança. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA: Salvador, 2010. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/4666>. Acesso: 30 Set. 2020.

D'SALETE, Marcelo. **Cumbe**. São Paulo: Veneta, 2014.

_____. **Encruzilhada**. São Paulo: Veneta, 2016.

_____. **Angola Janga: uma história de Palmares**. São Paulo: Veneta, 2017.

DORFMAN, Ariel; MATTELART, Armand. **Para ler o Pato Donald: comunicação de massa e colonialismo**. Tradução de Álvaro de Moya. 2ª ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980.

FEIJÓ, Mário. Quadrinhos em ação: um século de história. São Paulo: Moderna, 1997 In: João Marcos Parreira MENDONÇA, **Traça Traço Quadro a Quadro: a produção de histórias em quadrinhos no ensino da arte**. Belo Horizonte: C / Arte, 2008.

FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970**. 15. ed. São Paulo: Loyola, 2007.

GARCÍA, Santiago. **A novela gráfica**. Tradução Magda Lopes. São Paulo: Martins Fontes – Selo Martins, 2012.

IBGE – INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD) 2019**. Brasil, 2019. Disponível em: <https://educa.ibge.gov.br/jovens/conheca-o-brasil/populacao/18319-cor-ou-raca.html>.

Acesso: 01 Out. 2020.

KINNAIRD, Clark. In the beginning: Setting Straight Some Facts About the Origin of Comic Strips. In: **50 Years of the Comic**. Catálogo de Exposição, 1948, *apud* CAMPOS, Rogério de. **Imageria: o nascimento das histórias em quadrinhos**. São Paulo: Veneta, 2015.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LUYTEN, Sônia Maria Bibe. **O que é história em quadrinhos**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. HQ como prática pedagógica. In: _____ (org.), **Histórias em Quadrinhos: leitura crítica**. 3. ed. São Paulo: Paulina, 1989, p. 79-85.

MENDO, Anselmo Gimenez. **História em quadrinhos: impresso vs. web**. São Paulo: Editora Unesp, 2008.

MENDONÇA, João Marcos Parreira. **Traça Traço Quadro a Quadro: a produção de histórias em quadrinhos no ensino da arte**. Belo Horizonte: C / Arte, 2008.

MIGNOLO, Walter D. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v.32, n.94, 2017. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.17666/329402/2017>. Acesso: 01 Out. 2020.

MOYA, Álvaro de. **História da História em Quadrinhos**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

REY, Sandra. Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais. **Porto Arte: Revista de Artes Visuais**, v.7, n.13, p. 81–95, 1996.

ROBINSON, Andrew. **Escrita: uma breve introdução**. Porto Alegre: L&PM, 2016.

ROLNIK, Suely. Pensamento, corpo e devir: Uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico. **Cadernos de Subjetividade**, v.1 n.2, p. 241-251, set./fev. 1993.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das Encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. **Novos Estudos - CEBRAP**, n.79, p.71-94, 2007. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-33002007000300004>. Acesso: 01 Out. 2020.

SANTOS, Jonas Fernando Martins. **Espírito livre dias rubros**. Pelotas: Selo Independente, 2015.

SETUBAL, Flávia Meneguelli Ribeiro; REBOUÇAS, Moema Lúcia Martins. Quadrinhos e educação: uma relação complexa. **Revista Brasileira de História da Educação**, v.15, n.1 (37), p.301-334, jan./abr.2015. Disponível em: <http://ojs.uem.br/ojs/index.php/rbhe/article/view/38918>. Acesso: 01 Out. 2020.

SILVA, João Nelson. HQ nos livros didáticos. In: Sônia Maria Bibe LUYTEN (org.), **Histórias em Quadrinhos: leitura crítica**. 3. ed. São Paulo: Paulina, 1989, p.59-63.

SRBEK, Wellington (roteiro), COLIN, Flavio (quadrinista). **Estórias Gerais**. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2007.

TÖPFFER, Rodolphe. Notice sur l'histoire de Mr Jabot. **Bibliothèque universelle de Genève**, 1837. In: CAMPOS, Rogério de. **Imageria: o nascimento das histórias em quadrinhos**. São Paulo: Veneta, 2015.

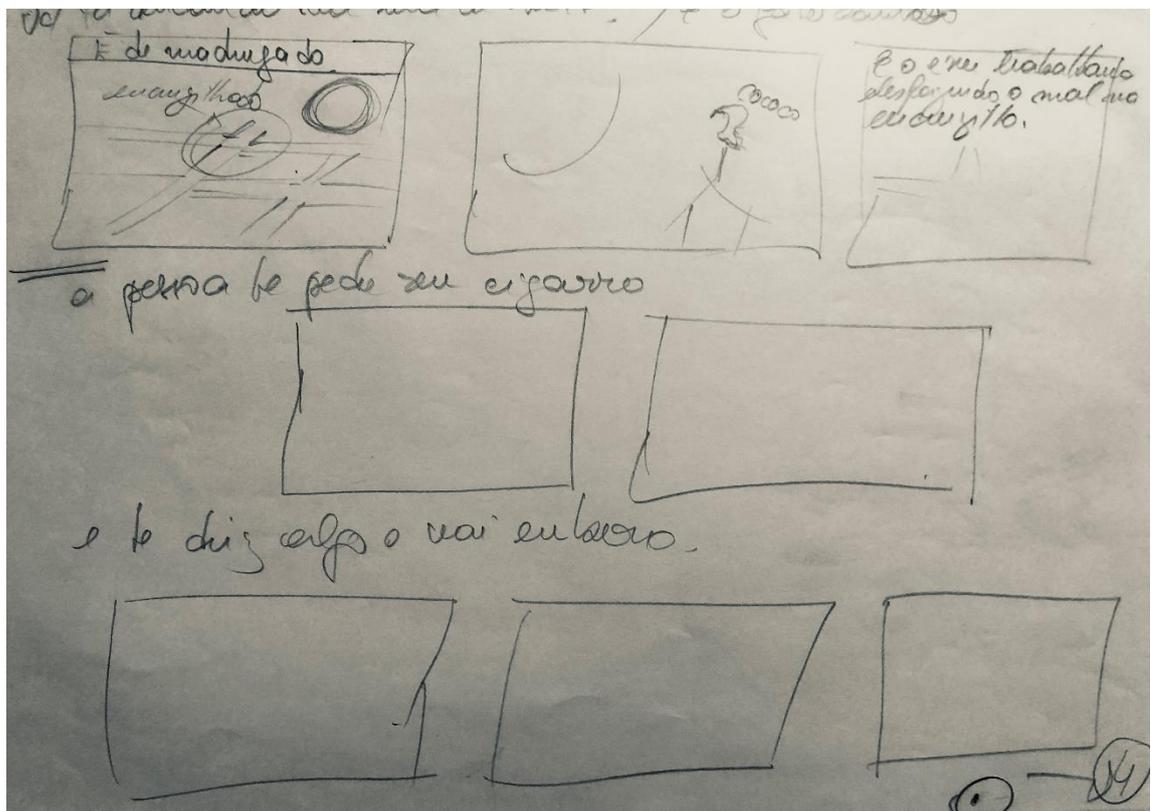
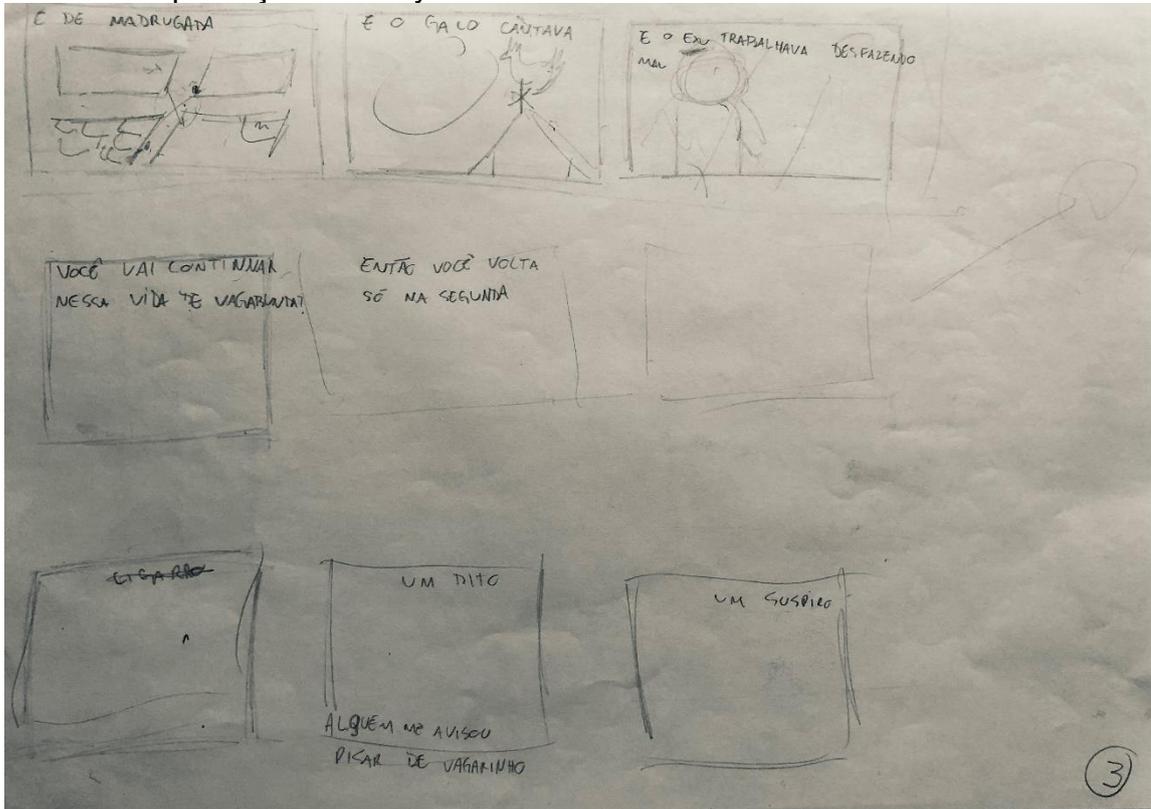
VERGUEIRO, Waldomiro. Uso das HQs no ensino. In: Alexandre BARBOSA, Paulo Ramos, Túlio VILELA, Angela RAMA e Waldomiro VERGUEIRO (orgs.), **Como usar as histórias em quadrinhos na sala de aula**. 4ª ed., 2ª reimp. São Paulo: Contexto, 2014, p. 7-30.

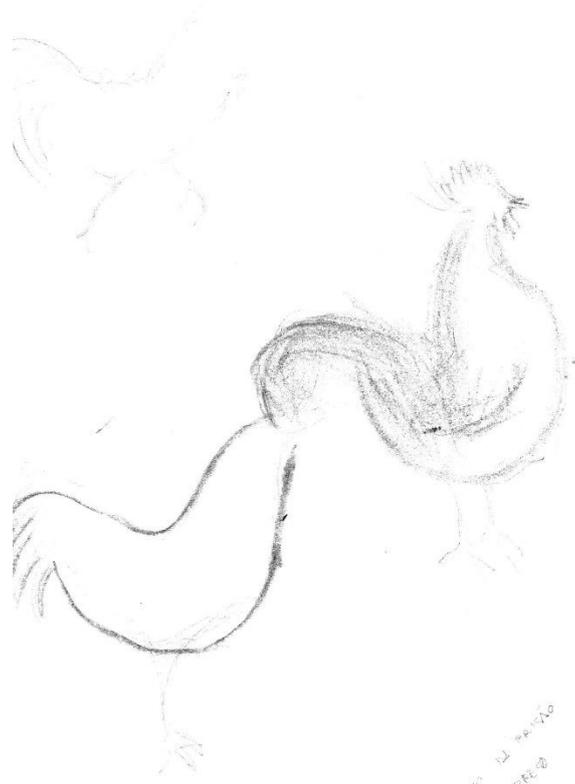
WALKER, Brian. **Comics**: before 1945. Nova York: N. Abrams, 2004, *apud* CAMPOS, Rogério de. **Imageria**: o nascimento das histórias em quadrinhos. São Paulo: Veneta, 2015.

WAUGH, Coulton. **The Comics**. Jackson: University Press of Mississippi, 1991, *apud* CAMPOS, Rogério de. **Imageria**: o nascimento das histórias em quadrinhos. São Paulo: Veneta, 2015.

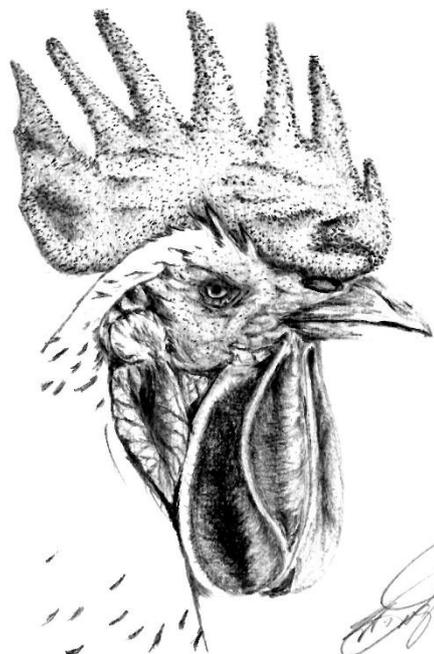
APÊNDICE 1 – Uma história inacabada ou a ponte embargada...

Processo de produção do storyboard:





Chicken in profile
and rooster



[Signature]
2017

No meio da encruzilhada Havia uma ferida
No meio da ferida havia uma encruzilhada
Nunca me esquecerei daquelas dores tão fatigantes
No meio de eu não

