

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

**“As representações do europeu e do africano em
Tintim no Congo”**

Aluno: Luciano Quednau Thomé

Orientador: Enrique Serra Padrós

Porto Alegre, 19 de novembro de 2008.

SUMARIO

1. Introdução.....	1
2. A representatividade das histórias em quadrinhos.....	10
3. O mundo de Tintim.....	17
4. Tintim no Congo.....	23
5. Conclusão.....	54
Bibliografia.....	57

INTRODUÇÃO

O presente estudo visa às representações raciais de europeus e africanos, que também são brancos e negros, contidas na história em quadrinhos “Tintim no Congo”, escrita no início da década de trinta, do século XX, pelo quadrinista belga Hergé. O mesmo vê-se inserido, portanto, na área dos Estudos Culturais históricos contemporâneos, tanto no que diz respeito ao objeto de seu problema – as representações –, quanto a sua fonte – uma história em quadrinhos.

Os Estudos Culturais, fundados na Inglaterra na década de cinquenta, sob forte influência do estruturalismo francês, ampliaram o conceito de cultura, abrindo assim novas perspectivas para o estudo da história. Essa ampliação se deu dentro do próprio conceito de *cultura* – que se desfez dos preconceitos que opunham cultura e incultura, alta ou baixa cultura – como no terreno das diversas Ciências Humanas – em que o âmbito cultural das sociedades passou a ser visto como um fator histórico determinante e, portanto, cientificamente explicativo e digno de atenção.

Isso ampliou consideravelmente o leque de fontes e objetos de pesquisa, quebrando, inclusive, uma certa hegemonia de temas¹. Encorajou, enfim, o estudo das histórias em quadrinhos enquanto uma prática sócio-cultural significativa, ou seja, os quadrinhos são uma fonte tão legítima para o estudo histórico quanto qualquer outra manifestação cultural, apesar de terem sido tão negligenciados², desprezados, ridicularizados e “abandonados”³ até então pela História e demais Ciências Sociais. A lacuna acadêmica sobre histórias em quadrinhos privou nosso estudo de antecessores cuja referência no meio estivesse suficientemente canonizada para nos servir de ponto de partida seguro.

¹ OLIVEIRA, Gêisa Fernandes D'. *Cultura em quadrinhos: reflexões sobre as histórias em quadrinhos na perspectiva dos estudos culturais*. IN: Alceu: revista de comunicação, cultura e política. Rio de Janeiro Vol. 4, n. 8 (jan./jun. 2004), p. 78.

² GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos. *Visões do passado na história em quadrinhos*. IN: Vidya. Santa Maria Vol. 19, n. 33 (jan./jun. 2000), p. 143.

³ CIRNE, Moacy. *Uma introdução política aos quadrinhos*. Rio de Janeiro: Achiamé/Angra, 1982.

Foi entre os anos sessenta e setenta que vimos os estudos de histórias em quadrinhos deslancharem. Inicialmente, tais estudos estiveram sintonizados com os demais Estudos Culturais e tiveram como preocupação central as questões da linguagem. No desenvolvimento da Semiótica e Semiologia, da Iconologia e Iconografia, os quadrinhos passaram a receber grande atenção e foram diagnosticados como uma forma específica de linguagem com grande potencial de transmissão de conceitos, representações, etc. Umberto Eco, em sua obra em que estuda as comunicações de massa “Apocalípticos e integrados” (1979), observou muitas peculiaridades dos quadrinhos e seu poder de persuasão. Eco produzia então, concomitantemente com outros estudiosos de influência estruturalista, como Roland Barthes, estudos da moderna cultura ocidental como produtora de mitologias.

Essa abordagem estava inserida, por sua vez, nos desenvolvimentos mais progressistas que parte das ciências realizaram na segunda metade do século XX, após a Segunda Guerra Mundial e, acentuadamente, após as revoluções de descolonização, ocorridas na periferia do sistema capitalista mundial, no sentido do respeito à diversidade cultural. O mito, um sistema cultural significativo da realidade histórica, era, no entendimento ocidental de até então, monopólio das culturas “primitivas” e era o oposto do seu pensamento, fundado na “razão”. Sua função enquanto conceito era, sobretudo, de afirmação da superioridade da cultura de matriz ocidental européia, portanto, de legitimação eurocêntrica.

Tal autoconfiança absoluta na superioridade da cultura européia, e mais tarde, da “raça branca”, vem de longa data. A Ciência européia, principalmente a partir do Iluminismo, incorporara-na dando-lhe um discurso. Na segunda metade do século XIX, a Antropologia, tenta classificar os grupos humanos da Terra e, em seguida, lhes atribuir características culturais supostamente naturais. Em sendo a superioridade dessa raça branca sua premissa, essa classificação seria, obviamente, hierárquica. Sabemos que entre os seres humanos existem diferenças biológicas materiais, ou seja, físicas e morfológicas, e que estas têm origem na adaptação dos grupos em relativo isolamento a ambientes e condições de sobrevivência diferentes – aqui não nos afastamos muito de um legado científico do século XIX, o darwinismo. Encarado por muitos desavisados como uma curiosidade sórdida ou um mal

sanado na história da ciência, o racismo científico foi um fato sistemático de profundas conseqüências na cultura e, subseqüentemente, na história mundial.

Após os desastres que o racismo causou, com sistemáticos genocídios culminados no Holocausto nazista, eminentes cientistas reunidos na recém fundada Organização das Nações Unidas se pronunciaram oficialmente pela abolição do termo e inexistência de seu conteúdo. A Genética, então uma novidade, forneceu as evidências de que não existem fronteiras hereditárias entre os grupos humanos e, portanto, sua classificação é ilusória. As Ciências Humanas que, por sua vez, muito lutaram para demarcar seu território em contraposição às demais ciências, já sabem que as diferenças biológicas não determinam as diferenças culturais. As diferenças biológicas não deveriam fazer a menor diferença nos âmbitos cultural e social – mas fizeram e ainda fazem. E isso diz respeito à História. Nesse sentido, o conceito de raça é utilizado por nós em sua historicidade, não como uma ferramenta científica. Mais que isso, estamos estudando um desdobramento desse conceito na realidade histórica. A própria história da Ciência, com passagens pelo racismo e eurocêntrismo militantes, necessita que o anti-racismo e o respeito à diversidade cultural global sejam uma positividade, uma afirmação expressa para seguir o seu caminho.

O imperialismo colonial europeu se deu numa época em que as massas passaram a intervir na política daquele continente, e os Estados e as classes dominantes européias necessitavam legitimá-lo entre a opinião pública. O racismo científico da segunda metade do século XIX esteve na base dessa ideologia. Ele sistematizou o discurso racista e conferiu-lhe o prestígio e a legitimidade para sua posterior difusão no senso comum através dos meios de comunicação de massas⁴. “Tintim do Congo” tende a ser visto como outra curiosidade irrelevante, mas no início do século XX, as histórias em quadrinhos e demais meios de comunicação de massas que então se afirmavam, foram grandes responsáveis por essa circulação de representações e, no caso, pela disseminação do racismo.

Ao estudar essas representações, estamos estudando, principalmente, esse racismo

⁴ SILVEIRA, Renato da. *Os selvagens e a massa: papel do racismo científico na montagem da hegemonia ocidental*. IN.: Afro-ásia, 23. 1999, p. 145.

vulgarizado do senso comum, composto muito mais por noções vagas e imagens grosseiras que por definições precisas próprias do discurso científico. Em “Tintim no Congo” há apenas uma referência explícita ao conceito de raça, mas o contexto em que se insere permite que tratemos todas as representações do negro e do africano como sendo representações raciais. “Tintim no Congo”, reproduzindo idéias e representações tão caras à aplicação daquele projeto político da exploração européia do resto do mundo, é, indubitavelmente, um instrumento ideológico.

Se a maioria dos estudos primordiais sobre os quadrinhos foi marcada por uma análise mais “formalista” das histórias em quadrinhos⁵, concernida, sobretudo, na sua linguagem, alguns trabalhos excepcionais já se voltavam para as implicações políticas dos mesmos. Referimo-nos, particularmente, ao estudo crítico de Ariel Dorfman e Armand Mattelart, “Para ler o Pato Donald” (1971), sobre histórias em quadrinhos da Walt Disney (a corporação norte-americana do ramo de divertimentos infanto-juvenis, não o artista-empresário que a fundou). Esse trabalho interdisciplinar de comunicação e psicologia, mas antes disso, de fundamentação marxista, é o feliz resultado da combinação de suas motivações políticas e científicas. Seus objetivos estiveram estreitamente ligados ao governo socialista de Salvador Allende, no Chile, no qual tomou parte na área de políticas culturais. A reeducação político-cultural da sociedade chilena não poderia deixar de observar a leitura de suas crianças. As histórias em quadrinhos que então dominavam (e ainda dominam) o mercado editorial, naquele país e no resto do mundo, reproduziam, como provaram Dorfman e Mattelart, uma ideologia colonial burguesa incompatível com o projeto socialista em construção naquele país. Pela enorme similitude entre a obra da Disney e a de Hergé, principalmente no tocante a seu conteúdo ideológico, a referência desse estudo para o nosso é inexorável.

“Para ler o Pato Donald” foi bastante criticado entre os pesquisadores de quadrinhos posteriores por sua “radicalidade”. Uma vez que se trata de palavra tão deturpada, torna-se difícil entender os verdadeiros motivos dessa crítica. Se se trata de uma crítica à postura eminentemente negativa daquele estudo para com sua fonte, o que seria o caso de uma acepção de “radical” enquanto sinônimo de “inflexível” ou “intransigente”, somos compreensíveis, pois

⁵ CIRNE, Moacy. *A explosão criativa dos quadrinhos*. Petrópolis: Vozes, 1977, p. 16.

também amamos os quadrinhos e sabemos de suas qualidades. Se se trata, todavia, da mesma acepção, mas com o acréscimo de que “inflexível” e “intransigente” são sinônimos pejorativos de “marxista”, partiremos à defesa inflexível e intransigente daqueles dois chilenos que experienciaram um processo tão conturbado que exigia, por sua vez, máxima clareza de pensamento. Para tanto, buscaremos ajuda no próprio Marx: “Ser radical é segurar tudo pela raiz. Mas, para o homem, a raiz é o próprio homem”⁶. Ou seja, não queremos saber dos quadrinhos enquanto algo em si e para si, mas sim, de sua relação com o homem. Por isso, também não é suficiente escrever uma história dos quadrinhos, é necessário que estudemos os quadrinhos na história. De resto, muitos daqueles pesquisadores que fazem a apologia dos quadrinhos também não teriam pudor em fazer a apologia da sociedade capitalista que os criou.

No Brasil, Moacy Cirne, um dos maiores estudiosos dos quadrinhos no país, compartilha da perspectiva marxista lançada sobre os quadrinhos. Em seu livro “Uma introdução política aos quadrinhos” (1982), propõe o estudo da ideologia nos quadrinhos através da acepção althusseriana do conceito. Os desenvolvimentos do marxismo desde então, com a contribuição crítica particularmente produtiva do pós-estruturalismo, desencorajam a aplicação indiscriminada do conceito, como eventualmente acontecia, temendo sua banalização e inoperância. Este não é o caso dos autores citados.

Entendemos a ideologia, grosso modo, como sendo um conjunto sistemático de idéias (e representações) através das quais a classe dominante se afirma diante do resto da sociedade. Se hesitamos à aplicação do conceito no presente estudo, é por julgarmos estar além de nossas possibilidades a verificação desse conjunto de idéias e representações em “Tintim no Congo”, assim como é feita em “Para ler o Pato Donald”, onde uma quantidade expressiva de revistinhas da Disney é analisada e cuja síntese descobre uma “ideologia disneyana”, segundo expressão dos mesmos autores. O mesmo sentido é empregado, por exemplo, no verbete “ideologia de Tintim” publicado na Wikipédia, a enciclopédia virtual auto-intitulada “livre” onde os internautas produzem os textos. Ali a análise do conjunto da obra de Hergé, mesmo que

⁶ MRX, Karl. *Contribuição à crítica da Filosofia do Direito de Hegel*. IN: *Manuscritos econômico-filosóficos*. São Paulo: Martin Claret, 2002, p. 53.

fragmentária em sua construção, permite falar em tal ideologia. As ideologias “disneyanas” ou “tintinianas” são, reafirmamos, expressões de ideologias maiores, como é o caso da ideologia colonial, da qual Hergé e seu “Tintim no Congo”, bem como de outras historinhas suas, da Disney, e muitas outras escritas à época, são expressões notáveis. Nossa problemática já estava sugerida no trabalho de Cirne, que levanta essa inserção marcadamente política das representações negativas (bem como ausências) de negros e mulheres nas histórias em quadrinhos e cita “Tintim no Congo”, que, inclusive, é exemplo de ambas.

Os estudos mais aprofundados sobre as “Aventuras de Tintim”, particularmente os estudos acadêmicos, são bastante pontuais e desvinculados disciplinarmente. Além dos trabalhos acadêmicos, há trabalhos mais vinculados, e restritos até, ao mundo dos quadrinhos, onde os especialistas nas “Aventuras de Tintim”, os “tintinólogos”, trazem preciosas informações, mas tendem à apologia acrítica. Das áreas acadêmicas, a que parece ter mais realizado esses estudos é mesmo a Lingüística, onde há desde os trabalhos que analisam a linguagem própria desenvolvida por Hergé, até estudos comparativos mais “audaciosos” entre sua obra e a literatura ocidental. Na área da História, das Ciências Sociais ou mesmo das Comunicações, onde a preocupação meramente lingüística pode ser superada por uma abordagem discursiva que observe as implicações sociais das histórias de Tintim, esses estudos proliferaram-se mais recentemente. Juntando-se essa sua novidade com o próprio fato da marginalidade ainda relegada aos estudos das histórias em quadrinhos, resulta que esses trabalhos são de difícil acesso.

A *internet* tem auxiliado cada vez mais a distribuição da informação, inclusive acadêmica, contando com cada vez mais e melhores bancos de dados universitários e mecanismos de pesquisa. Mesmo assim, essa informação é muito dispersa e ainda é impossível conhecer a totalidade ou ao menos uma parcela mais representativa dessa produção. Além disso, quando encontrados, esses trabalhos estão limitados a sua referência bibliográfica, indisponíveis para a leitura, possibilitando que tomemos parte de sua existência, mas não de seu conteúdo. De qualquer forma, a *internet* é um recurso novo nada desprezível para a pesquisa acadêmica, apesar de todos os seus limites e complicações.

Entendemos que as representações culturais dos grupos sociais têm uma profunda relação com a realidade político-social porque se baseiam na mesma e influenciam diretamente as relações político-sociais entre esses grupos, têm um papel fundamental na forma como certo grupo é tratado e na posição que ocupa nessa realidade. A representação do africano presente na obra estudada é, isso é importante lembrarmos, uma representação do outro, enunciada pelo branco (ou europeu) a partir da representação que faz de si mesmo e que compõe o âmago de sua identidade (no caso, racial). Por isso, estudaremos ambos os lados dessas representações, pois entendemos que elas são construídas dialeticamente, isto é, uma parte não existe sem seu outro, e ambas se definem em oposição e a partir de onde diferem. É, justamente nesse ponto, que as representações acerca dos grupos humanos e, principalmente, dessa idéia de raça surgida no século XIX (que se tornou forte referência da cultura ocidental do século XX, a partir da demarcação de suas diferenças físicas), adquirem sentido, pois se referem a como esses grupos se vêem (sua identidade) e vêem ao outro (representações de alteridade) e passam a se relacionarem socialmente entre si sob o efeito dessas mesmas representações.

O conceito de representação que utilizaremos é definido por Hall: “Representação é uma parte essencial do processo pelo qual o sentido é produzido e trocado entre membros de uma cultura. Ela envolve o uso da linguagem, dos signos e imagens que (...) representam coisas”⁷. Vejamos detalhadamente suas implicações e utilidade ao nosso problema.

“Representação é uma parte essencial do processo pelo qual o sentido é produzido (...)”⁸. Aqui está colocado o aspecto constitutivo da representação uma vez que entendemos que a realidade não tem um sentido em si, essencial, mas que esse sentido é culturalmente produzido e constitui a realidade (uma vez que é através da primeira que apreendemos a última). Entendemos a cultura como sendo um conjunto de práticas sociais e um processo de construção e compartilhamento de representações sobre a realidade.

A cultura, nesse entendimento ampliado, abarca práticas sociais bem materiais. Na medida em que entendemos que nossa representação do mundo material influencia nossa

⁷ HALL, Stuart (org.). *Representation: cultural representations and signifying practices*. Londres: Sage, 1997, p. 15.

⁸ Idem.

prática social, a cultura passa a fazer parte da própria constituição da realidade social e deixamos de entendê-la como um mero reflexo do material, como conhecimento após o fato. As representações não estão confinadas em nossas cabeças.

“(...) [É] produzido e trocado entre membros de uma cultura”⁹. Assim, as representações são compartilhadas no âmbito das relações sociais. Esse compartilhamento é o que unifica os sujeitos históricos em uma determinada cultura e é por isso que o estudo das representações é o denominador comum que, ao ser identificado, nos aproxima de um entendimento mais amplo dessa mesma cultura. Claro que essa unidade cultural não é homogênea e, portanto, tampouco a representação o é em seus significados. Esses variam conforme interpretações pessoais dentro e fora de uma mesma cultura, por exemplo, que permitem que haja múltiplos sentidos nas representações. Esses múltiplos sentidos, entretanto, têm seus limites na conformidade dos demais códigos pertencentes a cada cultura, não podendo ser completamente “livres”, pois são historicamente determinados.

“Tintim no Congo” manteve-se presente através do século XX enquanto produto cultural do seu tempo, e, se atravessou esse tempo praticamente inalterado (veremos ainda que, e isso é muito significativo, a obra foi retocada para adequar-se aos desenvolvimentos históricos do período), a cultura da qual faz parte não permaneceu a mesma, e com ela, muitas de suas representações também se modificaram.

“Ela envolve o uso da linguagem, dos signos e imagens que substituem ou representam coisas”¹⁰. A segunda frase refere-se a como a representação procede: através da linguagem, apreendemos a realidade através da substituição das “coisas” reais, ou seja, da realidade concreta, por representações das mesmas, abstrações por meio de signos e imagens. A “coisa” cuja representação buscaremos identificar é a “raça”. Como os signos e imagens próprios dos quadrinhos, o desenho, o texto, etc., representam essa diferença, essa classificação entre os seres humanos. A escolha do conceito de representação é motivada também, por esse motivo, pela demanda de observar as especificidades dos quadrinhos na mediação da realidade social.

⁹ Idem.

¹⁰ Idem.

Um dos mecanismos primordiais da representação de grupos sociais em produtos culturais de caráter narrativo e ficcional (no nosso caso, a história em quadrinhos) é a estereotipia. O estereótipo, em análise psico-sociológica, é um procedimento operacional normal para a apreensão (ou representação) da realidade, no sentido de que é um conjunto de noções ordenadoras dessa mesma realidade que é caótica e diversificada. Nas noções de raça, nacionalidade, etc., a estereotipia é um procedimento classificatório fundante. Na representação por meio de obras de ficção, mais acentuadamente naquelas predominantemente iconográficas (cinema e histórias em quadrinhos), o estereótipo torna-se um conceito mais específico. Ele se refere à representação imediatamente reconhecível de algum grupo social pelo público em função do conjunto de informações consensuais acerca do grupo que ele agrega¹¹.

As demais aproximações e diferenciações desta manifestação cultural de outras manifestações e suas implicações na nossa metodologia de pesquisa serão desenvolvidas juntamente com a exposição das demais questões que envolvem as histórias em quadrinhos e que não poderão ser esquecidas. Podemos adiantar uma sumária constatação da proximidade entre as linguagens das histórias em quadrinhos e do cinema para justificar nossas próximas referências. Na falta, já mencionada, de estudiosos que reflitam desde a História sobre as histórias em quadrinhos, seguiremos os estudos de representações desenvolvidos acerca do cinema (e também de outras expressões predominantemente visuais, como a fotografia, televisão, publicidade, etc.) pelo já mencionado estudioso do Centro de Estudos Culturais Contemporâneos, Stuart Hall, e por Richard Dyer.

Além dos caminhos de Hall e Dyer que podem ser seguidos em diversas direções, buscaremos uma análise do discurso e uma iconografia e iconologia próprios para a transliteração das histórias em quadrinhos. Por fim, nesse último intento, lançaremos mão da exposição conjunta das fontes e de sua interpretação, porque a segunda está muito longe de substituir a leitura direta da primeira (nem é essa a sua intenção). A iconologia corresponderá, portanto, à primeira etapa de nossa pesquisa, relativa à decodificação heurística de nossa fonte. Não é uma fonte como qualquer outra das fontes com as quais estão habituados os estudos

¹¹ DYER, Richard. *The matter of images: essays on representations*. Londres: Routledge, 1993, p. 14.

históricos, mas específica e ainda pouco explorada por esses, que é a fonte iconográfica, a imagem. A iconologia dá conta, em seu primeiro nível, da transcrição da imagem para a linguagem escrita e, nessa etapa, visa a sondar todos os elementos presentes na imagem à exaustão, até exauri-los. Feito isso, passa a ser necessário o relacionamento desses elementos, a busca de seus significados enquanto símbolos, etc.

Finalmente, nosso problema cumpre a exigência de estar em sincronia com o período histórico em que vivemos. A prática historiográfica se faz de problemas do presente lançados sobre o passado, e dentre eles, os problemas envolvidos nos debates políticos mais encarniçados são especialmente interessantes. Um desses debates se refere à questão do racismo e seu papel em nossa sociedade. A representação dos africanos e dos negros na cultura européia, indubitavelmente negativa em seu conjunto, condiz com a posição subalterna em que foram situados desde o início da relação entre esses dois povos e que, apesar de muitas mudanças desde então, na realidade e nas representações, mantém-se a mesma hierarquia de papéis. Se tentarmos distinguir essa evolução nos âmbitos cultural e político, é provável que se tenham operado menos mudanças no primeiro do que no segundo, uma vez que, na segunda metade do século XX, particularmente a partir da descolonização do continente africano, a revolução política e a resistência cultural do mundo negro que daí emanou tiveram sua ressonância abafada no mundo branco.

Ora, o poder cultural, a produção cultural hegemônica no mundo continua sendo a do mundo branco, garantida desde o processo do imperialismo, através do qual a expansão da economia capitalista pelo mundo, a partir da Europa, garantiu o papel hegemônico da sua cultura, isto é, a de matriz européia e, principalmente, a partir da Guerra Fria, a estadunidense. As representações dos negros e dos africanos que circulam nesses produtos continuam sendo, com raras exceções, negativas. Mesmo nos casos em que a representação é positiva, manteve-se a delimitação racial herdada do racismo científico, mantendo-se a alteridade natural do africano (no melhor dos casos, essa alteridade é apenas cultural). É exatamente essa cultura que nos propomos estudar, pois “Tintim no Congo” é um produto e um agente dessa cultura, a cultura européia, com alguma especificidade belga, onde Tintim e suas representações foram

reproduzidas inicialmente, mas, também, de uma forma mais geral, a cultura ocidental, até aonde as trocas dessas representações se estenderam. O estudo dessas representações em “Tintim no Congo” em muito pode contribuir para entendermos essa cultura e talvez contribuir para que a mesma evolua democraticamente, no sentido de um maior respeito à diversidade cultural.

3. REPRESENTATIVIDADE DAS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS

É tarefa extremamente complexa e problemática a definição, caracterização e classificação das histórias em quadrinhos. Por força do hábito, observemos essa questão sob uma perspectiva histórica.

As histórias em quadrinhos, propriamente ditas, segundo grande parte de seus pesquisadores, seriam uma invenção estadunidense. A denominação do fenômeno é diversificada no tempo e no espaço e, em diferentes línguas, conferem-lhe nomes que enfatizam diferentes características, modificando-se, assim, inclusive, seus elementos definidores. Os termos anglo-americanos que dão nome a essa linguagem, *comic* ou menos comumente *funny*, datam do século XIX e são bastante genéricos, usados para se referir a expressões diversas de humor gráfico que se multiplicavam na imprensa ilustrada da época. A fotografia foi uma invenção adotada lentamente pela imprensa, que recorria à ilustração desenhada na maioria das vezes. Os desenhos de humor em suas variadas modalidades, tinham seu espaço na chamada imprensa ilustrada.

A caricatura talvez fosse o elemento agregador desse humor gráfico. Datada do Renascimento Artístico, quando, após a mesmice das representações de expressões faciais humanas, característica do desenho medieval, as experiências renascentistas com a expressividade dos traços de rostos feitos por volta de 1500, por Leonardo da Vinci, Albrecht Durer e outros, abriram um interessante caminho para o desenho. O termo, entretanto, só surgiu em 1646 como derivação da palavra italiana *caricare* – carregar – para se referir a uma coleção de *ritrati carichi* – retratos carregados, como eram chamados, então, os retratos que distorcem seletivamente seu modelo. A noção mais comum de caricatura a identifica a esses retratos caricaturais de pessoas reais. Uma noção mais abrangente é possível se a caricatura for definida particularmente pelo ato de carregar graficamente qualquer realidade que se queira representar para lhe enfatizar algo característico ou significativo. As gravuras de Goya, onde os traços

políticos e sociais da humanidade são carregados pelo artista, já produzidos com um sistema de reprodução artística destinado à maior divulgação, frutificaram na caricatura política e social da imprensa ilustrada do século XIX, que podia estar na forma de charges ou cartuns e até, de algumas histórias em quadrinhos germinais, caracterizados por quadros narrados por legendas geralmente localizada no pé dos mesmos.

O termo brasileiro, história em quadrinhos, ou português, história aos quadradinhos – que alternadamente chamamos, carinhosamente, apenas de quadrinhos –, por sua vez, é comparativamente bastante feliz do ponto de vista de uma definição lingüística. Enfatiza-se nele o caráter narrativo (na história) que se obtém através da seqüência de quadros (dos quadrinhos), unidades de imagens estáticas já conhecidas da pintura. O diminutivo dessa última palavra dá um toque final, ao lembrar que, além de tudo, cabe numa página de papel. O profissional que realiza histórias em quadrinhos pode se chamar tanto quadrinista, termo mais comum, quanto quadrineiro, ou ainda, quadrinheiro. Também é comum aplicar o termo cartunista, proveniente da modalidade específica do cartum, que precedeu as histórias em quadrinhos. O cartum difere das histórias em quadrinhos por possuir apenas um quadro (ou quadrinho) e difere da charge pela temática. O primeiro se propõe ser atemporal e universal, a charge reflete objetos históricos específicos.

É verdade que alguns jornais já publicavam histórias em quadrinhos, no estrito sentido de uma história narrada em quadros. O recurso ao texto, entretanto, ainda era concebido, como nos cartuns e charges da época, abaixo dos quadros. Na década de sessenta, do século XIX, o cartunista imigrante italiano, naturalizado brasileiro, Ângelo Agostini, havia desenhado algumas dessas histórias, que alguns defendem serem as primeiras histórias em quadrinhos brasileiras. Se nas charges e cartuns de um só quadro essa dinâmica entre textos e imagens separados ainda funcionava bem, na seqüência de quadros a fluidez narrativa ficava bastante comprometida. Muitos vêem como sendo uma pedra de toque no desenvolvimento dessa linguagem, o balão, porque trouxe as falas para dentro dos quadros e, com isso, unificou e agilizou a leitura. Alguns apontam o balão, inclusive, como um elemento definidor. O termo italiano para histórias em quadrinhos, *fumetti*, é originário fumaça – dependendo do desenhista, se parecem mais com um

balão ou com uma fumaça–, seguiu essa tendência.

Também estão de acordo com essa interpretação todos os pesquisadores que convencionaram Yellow Kid (algo como o Pirralho Amarelo, tratando-se de um menino oriental) desenhado por Richard Outcault, em 1894, no jornal New York World, de Joseph Pulitzer, como marco inicial das histórias em quadrinhos por ser o primeiro que transportou a fala do personagem para dentro dos quadros, inserindo-a, inicialmente, na superfície de seu camisolão, mas que logo seria transportada para um balão. O balão, por colocar o texto dentro da imagem, marcou a subordinação dos símbolos escritos aos símbolos visuais, que nos quadrinhos são lidos primeiro e atribuem sentido ao próprio texto. Ele também representa melhor o real, pois desenha a fala “saindo” da boca do personagem que a profere e não em outra localização formalmente determinada. É verdade que o balão não era *a* novidade, estando presente, principalmente, em diversos trabalhos medievais. Entretanto, não vingou como uma forma de expressão e, a partir do renascimento, todas as preocupações voltaram-se exclusivamente para a imagem, que foi explorada em sua própria potencialidade expressiva. Os quadrinhos apenas redescobriram esse símbolo e o utilizaram proveitosamente para seus novos fins.

Tal como conhecemos hoje, portanto, definida pela integração da imagem e do texto, podemos dizer que a gestação das histórias em quadrinhos se deu na imprensa ilustrada do século XIX, enquanto que seu nascimento se deu na grande imprensa norte-americana da virada para o século XX. Os quadrinhos são um fenômeno histórico específico da sociedade capitalista ocidental contemporânea, tecnologicamente possível a partir da reprodutibilidade técnica, concomitantemente ao surgimento da sociedade de massas, num período de Segunda Revolução Industrial e do Imperialismo.

O quadrinista norte-americano Will Eisner, qualificado de “mestre” no meio, assim como Hergé e alguns poucos outros fundadores de escolas, é um dos maiores responsáveis pela aceitação dos quadrinhos como forma de arte. Segundo o próprio Eisner – que completando sua fama e contribuindo para a pompa dos quadrinhos hoje dá nome à maior premiação do ramo, sediada nos Estados Unidos – foi necessário que os artistas de histórias em quadrinhos, para

assim serem, levassem mais a sério o próprio trabalho. Winsor McCay com seu *Little Nemo*, de 1905, é um marco inicial do rebusco técnico e da comunicação dos quadrinhos com as artes plásticas estabelecidas no início do século. Pode-se dizer até que o artista representa a *art nouveau* nos quadrinhos, visto que esta não estava confinada à arte pictórica formal, estando presente em cartazes publicitários, na arquitetura e decoração doméstica.

Com menos requinte, mas pelos mesmos motivos, George McManus e seu Pafúncio podem ser considerados expressões da *art déco* na década de dez. O realismo do desenho dos quadrinhos, auxiliado pelo suporte da fotografia ou do cinema, também foi importante e teve seus principais precursores, na década de trinta, com o Príncipe Valente, de Foster, ou no Tarzan, de Foster e Hogarth; mas também em Hergé, que cunhou um realismo particular no desenho das paisagens e objetos que compunham o fundo de seus quadros. A experiência cinematográfica lançaria suas luzes sobre os quadrinhos constantemente. Os efeitos da imagem sobre a narrativa foram muito explorados por Will Eisner, que incorporou os novos elementos à linguagem, desde os planos até a iluminação. Também é mérito seu a exploração da expressividade gráfica do texto, desde os títulos até as falas. E por falar em texto, além da forma técnica, o conteúdo temático também passou, aos poucos, a ser melhor pensado, aprofundando o lado literário dos quadrinhos. Tudo isso não significa, necessariamente, o abandono da comicidade e do divertimento nos quadrinhos, mas o dilatamento de suas preocupações; implica que os quadrinhos deixariam de ser só aquilo e que, portanto, não seriam mais definíveis apenas como *comics* e *funnies*.

Eisner adotou, por isso, a defesa do conceito de arte seqüencial para abarcar os novos desenvolvimentos do gênero. O termo enfatiza, evidentemente, o quadrinho como arte, distinta das outras artes pelo caráter narrativo seqüencial. A arte seqüencial seria mais ampla que as histórias em quadrinhos, podendo abarcar, também, formas similares como a novela gráfica. Remontaria a períodos muito mais longínquos, pois contar uma história por meio de seqüências de imagens estáticas é remonta à própria produção de imagens pelo homem, desde as pinturas rupestres. Dos exemplos mais antigos, o mais famoso é o da Coluna de Trajano, da Roma

Antiga, com suas imagens numa seqüência espiralada. Também, números de música e teatro medievais costumavam contar com cartazes que traziam seqüências de imagens. Em exemplos da arte da era moderna, Goya, quem já citamos, poderia ser também um precursor da arte seqüencial moderna, experimentando uma série de quadros a óleo em uma série seqüenciada para representar um episódio, “A captura do bandido maragato pelo monge Pedro de Zaldivia”.

Apesar de tudo isso, tal tarefa genealógica não é satisfatória na busca de uma evolução contínua da linguagem, cuja especificidade histórica parece prevalecer. Afinal, foi no século XX que essa forma de linguagem se cristalizou. Parece ter havido uma conjunção de fatores que tornaram possível o seu sucesso enquanto síntese dos mais diversos elementos que já estavam dados, pois parece ter sido esse século o que viu a predominância da imagem sobre o texto nos meios de comunicação e que o sistema proposto nos quadrinhos, de textos submetidos às imagens, participou disso.

A discussão dos quadrinhos como sendo arte ou não é, de qualquer forma, menos importe para nós. A “mitificação” ou sacralização da Arte que precede a discussão revela a sua crise diante da evolução técnica que, com o surgimento da litografia e da fotografia, possibilitou, entre outros efeitos, a reprodutibilidade da obra de arte e modificou sua própria prática. Revela, também, o significado atribuído à arte nessa sociedade, que com a defesa de sua pretensa pureza ou elevação visa a proteger um dos mais férteis campos em que crescem seus mitos. É interessante observar o que seus concorrentes alegam.

Do ponto de vista da pintura, tudo indica que seu argumento fundante sempre repousou sobre a questão técnica. Um quadrinho, nesse contexto, nunca superaria tecnicamente um quadro. Por um lado, foi necessário não apenas que a pintura sofresse inúmeras revoluções também em seus pontos de vista, mas que os próprios desenhistas de quadrinhos evoluíssem do ponto de vista técnico¹². Por outro lado, por melhor desenhados que sejam os quadros de uma historinha, é o significado do quadro na narrativa o fator mais importante na sua construção, ao qual o desenho de um quadrinho geralmente vai se curvar. Portanto, a tendência de analisar

¹² EISNER, Will. *Quadrinhos e arte seqüencial: a compreensão e a prática de arte mais popular do mundo*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 5.

quadrinhos isolados pode ter sentido como análise de um dos elementos técnicos das histórias em quadrinhos, mas não como uma análise global em sua dinâmica própria.

Do ponto de vista da literatura, o texto subalterno às imagens e em menor quantidade das histórias em quadrinhos fez essas serem desconsideradas como tal ou serem consideradas uma subliteratura. Por muito tempo, as histórias em quadrinhos voltadas para as crianças eram questionadas até mesmo enquanto forma válida de leitura. A imagem que substitui nos quadrinhos as descrições dos textos literários era considerada como um facilitador inconveniente, que supostamente atrofiaria a imaginação. A imaginação continua sendo necessária nas histórias em quadrinhos, mas para outras finalidades, como a de proceder na síntese narrativa entre um quadro estático e outro, e, assim, consecutivamente. Era ainda desconsiderada a extensão da noção de leitura à própria imagem, entendida equivocadamente como um signo mais dado que as palavras, e que, assim sendo, dispensaria interpretações.

Do ponto de vista do cinema, encontramos mais aproximações com as histórias em quadrinhos. Se na linguagem dos quadrinhos estão, grosso modo, contidas a pintura e a literatura numa espécie de fusão, cinema, ao seu turno, contém em si a história em quadrinhos. O roteiro cinematográfico e o *storyboard*, uma espécie de roteiro das imagens do filme seqüenciada em quadros regulares, que antecedem o processo de filmagem de uma obra cinematográfica, assemelham-se muito a uma história em quadrinho, muito embora os princípios de montagem de cada linguagem sejam diferentes. Pode-se dizer igualmente que a fusão desses dois elementos em que as falas do roteiro fossem inseridas nas imagens do *storyboard* resultaria em uma história em quadrinhos. A grande diferença entre eles se dá, obviamente, em tudo que decorre dos diferentes meios técnicos em que se baseiam, notadamente o fato de que o filme envolve uma apreensão mais passiva, pois o devir de imagens e sons não é passível de ser lido nem contemplado.

A discussão dos pré-requisitos artísticos para que os quadrinhos fossem integrados ao rol das artes trouxe maiores reflexões entre seus escritores e desenhistas. As histórias em quadrinhos foram tão criticadas e estigmatizadas nos meios artísticos ou intelectuais que defendiam uma suposta superioridade funcional da arte ou da literatura, quanto pelo senso

comum. De fato, os quadrinhos sempre tiveram uma função predominantemente de divertimento. Seus artistas empenhavam-se, antes de tudo, em divertir seus leitores, e a medida de seu sucesso era fornecida pela vendagem. O quadrinista Will Eisner aponta esse relacionamento mais comercial do artista de quadrinhos com sua arte como um dos principais obstáculos para a sua realização enquanto tal. O fato de que esteve voltado, principalmente, ao entretenimento também dificultou que os quadrinhos fossem levados a sério, razão pela qual o mesmo artista defende a substituição do termo comic, corrente em sua língua materna, pela noção mais abrangente de arte seqüencial. Tal atitude acompanhou a própria discussão ou intelectualização de suas práticas, que estava até então automatizada e mais atenta às demandas do grande público, ou seja, do mercado, do que às críticas de minorias especializadas.

Um fator que sempre pesou contra os quadrinhos em diversos sentidos foi sua segregação marginalizante. Diferentemente do cinema, que conquistou, paulatinamente, uma amplitude de público sem precedentes, os quadrinhos, numa trajetória irregular, de altos e baixos, mantiveram-se quase sempre junto a um público segmentado e específico. Um tipo de público notoriamente identificado como consumidor preferencial das histórias em quadrinhos é o infante-juvenil. A grande quantia de quadrinhos específicos para o público infantil criou a imagem de uma “coisa de criança”. Muitas vezes, esse público crescia fiel à linguagem, consumindo as mesmas historinhas dantes (correndo o risco de serem estigmatizados como retardados), ou procurando histórias mais adultas ou as linguagens próximas: as tiras, charges e cartuns, que, apesar de virem crescendo, ainda constituem fatia menor do mercado. No caso dos quadrinhos e dessas outras linguagens que eram veiculadas em jornais, contavam com um público maior, porém, menos fiel, ocasional. Assim, os quadrinhos sofriam de um duplo preconceito que, na verdade, era um preconceito contra seu público infantil ou popular.

As histórias em quadrinhos, todavia, nasceram mais populares que infantis. Seus embriões do século XIX, a caricatura político-social e seus congêneres, veiculados na chamada imprensa ilustrada, eram um entretenimento voltado para o adulto médio. O desenvolvimento dos quadrinhos foi, assim, inicialmente pautado por sua própria popularização. Por sua vez, a supremacia da imagem nessa linguagem tornou sua leitura possível para um número muito

maior de pessoas, incluindo aí as crianças. Seu potencial atrativo aos pequenos foi progressivamente explorado num contexto de expansão de mercados consumidores em diversas direções, inclusive a etária. Logo estariam presentes em suplementos infantis dos jornais e em bancas de jornal com edições próprias. Esse processo foi responsável por sua segregação mais profunda, pois o mundo das crianças foi se separando cada vez mais do mundo adulto.

A partir desse processo as histórias em quadrinhos suscitaram suas primeiras reflexões e questionamentos. Na década de quarenta, George Orwell, na função de cronista de seu tempo, dedicou um artigo às revistinhas populares entre as crianças inglesas. Sua motivação partiu da convicção de que algo se passava ali e que tal fenômeno cultural era digno de observância. Descobriu, sem dificuldades, que esse era um meio de transmissão de valores às crianças, através de ocultações da realidade, de idealizações da realidade vivida pelos jovens ou da simples construção de um mundo ideal mais profundamente fantasioso. Uma década mais tarde, preocupação parecida, mas de natureza marcadamente moralista e reacionária, geraria uma das maiores detrações já sofridas pelos quadrinhos.

O livro “A sedução dos inocentes”, escrito por Frederic Wertham, atacava os quadrinhos como sendo delinquentes e responsáveis por todos os “males” da juventude da época. Chegava ao absurdo de citar o exemplo de uma menina que teria supostamente se tornado prostituta por culpa dos quadrinhos que lia¹³. Esse livro desencadeou uma perseguição aos quadrinhos nos meios de comunicação e a sua incineração em massa por parte de pais inculcados nessa paranóia coletiva, o que contribuiu em parte para a atual raridade de obras mais antigas, mesmo daquelas que tiveram maior tiragem, dificultando o trabalho historiográfico no tocante ao acesso a essas fontes.

No que se refere mais especificamente ao nosso estudo, enfim, a historiadora africanista Catherine Coquery-Vidrovitch comentou o efeito perverso da literatura infantil e das histórias em quadrinhos na “contaminação das crianças” pela ideologia do imperialismo e do colonialismo. O “postulado da superioridade branca e da inferioridade negra” era ensinado nas escolas como algo dado e complementado por essas expressões culturais que, apesar do caráter

¹³ LUYTEN, Sonia M. Bibe. *O que é história em quadrinhos*. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 36-37.

de entretenimento infento-juvenil, não perdiam de vista seu caráter didático para transmitir aquelas idéias¹⁴.

¹⁴ COQUERY-VIDROVITCH, Catherine. *O postulado da superioridade branca e da inferioridade negra*. IN: FERRO, Marc (Org.). *O livro negro do colonialismo*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004, p. 777-780.

4. O MUNDO DE TINTIM

“Por acreditar em seus sonhos, o homem os torna realidade.”

(Carta de Hergé a Neil Armstrong quando de sua viagem à lua, mais de uma década posterior à de Tintim)

O “mundo de Tintim”, essa obra da criatividade e do desenho de Hergé, é um mundo de sonho, de fantasia. Os quadrinhos privilegiam o fantástico, é verdade, mas sempre haverá uma boa dose daquilo que em Arte é chamado realismo. Isso não é apenas necessário para sua inteligibilidade, é inescapável em seu próprio fazer-se. É um mundo sonhado, por isso, à imagem e semelhança do mundo real. Os aspectos da realidade a serem representados mais fielmente e aqueles a serem representados mais livremente são escolha do quadrinista. A linha que distingue a realidade da ficção, a coisa de sua representação tornou-se bastante tênue na cultura do século XX da qual fazem parte as histórias em quadrinhos. É exatamente isso que queremos ilustrar com a epígrafe dessa introdução. O mundo dos quadrinhos é um mundo de representações sonhadas, ou seja, sua maleabilidade gráfica confere-lhe um caráter onírico que o diferencia da percepção visual direta da realidade. Ao mesmo tempo, é introjetado na mente do leitor tal como um sonho, passando, assim, a integrar a própria percepção da realidade.

A ideologia dos quadrinhos, bem como de sua versão cinematográfica ou televisiva, os desenhos-animados, ainda não foi completamente desvendada, pois, com certeza, sua extensão vai muito além do que nossa percepção imediata consegue apreender. Walter Benjamin, em seu famoso artigo, “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, comenta o impacto que fenômenos específicos do século XX, propiciados pela evolução técnica e massificação dos meios de comunicação, têm na psicologia das massas. Faz isso acerca do cinema, mas suas observações podem ser estendidas parcialmente às histórias em quadrinhos. Podemos acompanhar seu raciocínio, substituindo as palavras cinema por quadrinhos, e seu aparelho não seria mais a moderna câmera, e sim, os velhos lápis, caneta ou pincel:

Uma das funções sociais mais importantes do cinema é criar um equilíbrio entre o homem e o aparelho. O cinema não realiza essa tarefa apenas pelo modo com que o homem *se representa* diante do aparelho, mas pelo modo com que ele *representa o mundo*, graças a esse aparelho (...) [que] nos abre, pela primeira vez, a experiência do inconsciente ótico, do mesmo modo que a psicanálise nos abre a experiência do inconsciente pulsional. De resto, existem entre os dois inconscientes as relações mais estreitas. Pois os múltiplos aspectos que o aparelho pode registrar da realidade situam-se grande parte fora do espectro de uma percepção sensível normal. Muitas deformações e estereotípias, transformações e catástrofes que o mundo visual pode sofrer no filme afetam *realmente* esse mundo nas psicoses, alucinações e sonhos (...). O cinema introduziu uma brecha na velha verdade de Heráclito segundo a qual o mundo dos homens acordados é o comum, o dos que dormem é privado. E o fez menos pela descrição do mundo onírico que pela criação de personagens do sonho coletivo, como o camundongo Mickey, que hoje percorre o mundo inteiro¹⁵. [realocação dos grifos por nossa conta]

A cultura do século XX – a partir dos avanços técnicos no ramo da comunicação, a fotografia, o filme, etc., da exacerbação do papel da imagem nessa mesma comunicação, que tomou de assalto a mídia baseada em tecnologias gutemberguianas do papel, assalto o qual os quadrinhos tomam parte – difere qualitativamente da cultura da história pregressa. As reflexões de Benjamin sobre as implicações sócio-culturais desse avanço técnico foram complementadas, na década de sessenta, com a teoria da Sociedade do Espetáculo, desenvolvida por Guy Debord. É muito elucidativa a epígrafe (ela de novo) do livro “A sociedade do espetáculo”, de autoria de Feuerbach, que supracitaremos: “E sem dúvida o nosso tempo (...) prefere a imagem à coisa, a copia ao original a representação à coisa, a aparência ao ser”¹⁶. A implicação que mais nos diz respeito se refere à observação do predomínio das representações e nelas, particularmente, das imagens, na mediação das relações sociais¹⁷ desse século.

O mundo de fantasia construído pelo adulto “sob medida” para as crianças “sonharem” na literatura infantil, nas histórias em quadrinhos, etc., e que serve de revestimento para a

¹⁵ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1995, p. 189-190.

¹⁶ DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997, p. 13.

¹⁷ Idem, p.14.

representação desse mundo real direcionada à criança, diz respeito à representação que esse adulto faz da criança, que seria inocente e pura com relação ao seu “mundo real” . Apresentar esse mundo para as crianças requer, assim, um certo embelezamento. Mascara-se, assim, todo o discurso político sobre a realidade, voltado para um público que supostamente tem necessidades especiais de serem educados, de receberem os valores adequados, etc. Enfim, num veículo de comunicação dirigido do adulto para a criança, o que ocorre é uma intenção de reprodução social da cultura e, portanto, da ideologia desse adulto naquelas crianças¹⁸.

A incumbência de Hergé em iniciar a publicação de um suplemento hebdomadário infantil no jornal em que trabalhava, o *Vintiegme Siècle*, de Bruxelas, um jornal católico e, claro, conservador, não era isenta de tais objetivos políticos. O suplemento que foi chamado *Petit Vintième*, (algo que aqui poderia ser traduzido para o português *Vinteumzinho*), buscou, na linguagem das histórias em quadrinhos, que tomava cada vez mais espaço na imprensa ocidental, um meio de atrair pequenos leitores. As exigências editoriais influenciaram o nascimento de Tintim, como seu pesquisador, Jean-Marie Apostolidès, afirma:

Duas circunstâncias determinantes no nascimento de Tintim, primeiramente sua necessária implicação de uma história concreta, depois o fato que suas façanhas se endereçavam às crianças e aos adolescentes, o faz se adaptar à psicologia da juventude dos anos trinta e lhe dar uma característica didática. Tintin será o modelo proposto aos adolescentes, o jovem homem virtuoso e heróico em um mundo corrompido em que sua tarefa é corrigi-lo¹⁹.

Como os antigos heróis míticos, Tintim é um exemplo moral. O poder real desse herói está no seu sucesso e decorrente influência. Tintim transformou-se, tal qual o camundongo Mickey, citado por Benjamin, num personagem do sonho coletivo; assim como o Super-Homem, que foi convocado por Roosevelt para lutar contra os nazistas e desqualificado por

¹⁸ DORFMAN, Ariel; e MATTELART, Armand. *Para ler o Pato Donald: comunicação de massas e colonialismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980, p. 19-20.

¹⁹ APOSTOLIDÈS, Jean-Marie. *Les métamorphoses de Tintin*. Paris : Seghers, 1994, p. 15.

Goebbels por tratar-se de um judeu (por ser uma criação de judeus, os estudantes Joe Shuster e Jerry Spiegel), Tintim foi apontado por De Gaulle como seu único adversário político. Os heróis fictícios do mundo contemporâneo, cada um a sua maneira, compõem uma mitologia moderna.

Esses heróis conservam, juntamente com sua essência, uma certa idade. Eles não envelhecem para não se descaracterizarem. Tintim não tem uma idade exata. Hergé, quando inquerido, limitou-se a defini-lo como “um jovem”. Sua personalidade é a de um adulto que trabalha, dirige automóveis e possui uma personalidade forte, segura e “madura”. Segundo o poeta Jean Cocteau, “Tintim nasceu na idade da adolescência”²⁰. Ao final das três primeiras aventuras de Tintim, publicadas semanalmente no suplemento infantil, seu retorno a Bruxelas era encenado por uma criança de, por volta de dez anos, acompanhada de Hergé. Esse efeito ludibroso sobre as crianças era deliberado, como ainda hoje é praticado em torno da figura do Papai Noel. A confusão dos pequenos leitores entre a realidade e a ficção podia ser observada, finalmente, nas cartinhas que endereçavam ao jovem repórter. Essa encenação causava também um efeito de realidade histórica, pois as aventuras de Tintim se passavam no tempo presente, tendo como pano de fundo realidades históricas do período, e ao final da aventura, elas podiam testemunhar uma fração dessa “realidade” através dessa representação.

As primeiras aventuras de Tintim são reconhecidas como constituintes de uma fase específica da obra de Hergé em que seu veículo ainda era o jornal e que refletia contingências políticas bastante claras e imediatas (cabe dizer que, em uma fase posterior, elas não deixaram de existir, mas sutilizaram-se substancialmente). Os temas e seu tratamento político eram uma exigência editorial: a primeira aventura do personagem foi “Tintim no País dos Sovietes”, marcadamente anticomunista; “Tintim no Congo” veio em seguida, a pedido do diretor do jornal, o abade Norbert Wallez, com vistas a justificar o colonialismo belga ainda vigente à época no Congo. Teve de dissuadir Hergé de seu desejo imediato de conduzir Tintim aos Estados Unidos, país que o fascinava e que veio a ser a aventura seguinte. Essas aventuras eram desenhadas em preto-e-branco, característica que logo mudaria nas aventuras de Tintim.

²⁰ MOYA, Alvaro de. *Tintin, um jovem e destemido repórter*. IN: Revista Abigraf. São Paulo vol. 19, n. 152 (maio/jun. 1994), p. 80.

Dessas três primeiras obras, todas foram redesenhadas e coloridas em edições posteriores, exceto a primeira, “Tintim no país dos soviets”, que foi reeditado eventualmente em tiragens menores a título documental e cujos exemplares originais são raríssimos. Algumas reedições fac-similares das demais obras originais em preto-e-branco são realizadas eventualmente com o mesmo propósito. “Tintim no Congo” foi redesenhado e colorido em 1946, tendo alguns poucos detalhes alterados, sendo o mais emblemático a cena da aula de Tintim, que trataremos mais tarde. O todo da obra, contudo, permaneceu quase igual. O conjunto da obra de Hergé, a série de “aventuras de Tintim”, é hoje publicada em luxuosos álbuns, ou seja, no formato de livros, contendo uma aventura completa em cada. “Tintim no Congo”, nesse conjunto, abre a coleção. Na história dos diferentes meios impressos que veicularam os quadrinhos – grosso modo, dividida nas fases do jornal, das revistinhas próprias e, finalmente, dos álbuns – Tintim esteve entre os primeiros a transitar por cada um deles.

Essa primeira fase diferiria substancialmente da posterior, iniciada com “O lótus azul”, aventura ambientada na China. Tal revolução teria se dado quando Hergé foi apresentado ao estudante chinês Tchang Tchou-Jen, que teria lhe sugerido aprofundar-se mais seriamente nos temas que iria tratar nas suas histórias e que inspirou a mudança a partir daquela aventura no extremo oriente. Por sua raridade naquele contexto, a experiência pessoal de uma relação direta com o “outro”, e não apenas mediada por representações unilaterais, foi um marco no desenvolvimento da personalidade do artista. Até então, Hergé não havia se preocupado com o tratamento mais apurado, baseado em pesquisas (um conhecimento construído através de imagens ou textos) para construir uma representação mais realista dos outros povos e de seus países. O misto de realismo e caricatura nessas representações é uma característica marcante que se alteraria. A representação realista da paisagem e dos objetos europeus ou exóticos recrudescerá ao longo da obra de Hergé, enquanto que as figuras humanas têm seus traços levemente sofisticados, mas seguindo o mesmo estilo de abstração caricata. O detalhismo verossímil dos cenários de fundo contrastam com os personagens de traços simples, num todo homogêneo e harmonioso conferido pela “linha clara” de Hergé, como ficou conhecido seu estilo. Esse estilo limpo e simples, objetivando a inteligibilidade gráfica tanto do estático,

quanto do movimento, estava dado desde o início, sendo completado, num segundo momento, pelo acréscimo das cores. Estas são as características principais da Escola de Bruxelas, fundada por Hergé²¹, na história da arte dos quadrinhos (ou nos quadrinhos vistos como arte). O legado de Hergé para a história dos quadrinhos é de primeira importância.

Entre o público, parece haver variações na popularidade de Hergé. Inicialmente publicadas em jornal, as “Aventuras de Tintim” foram logo em seguida publicados na forma de álbuns que, até finais da década de trinta, tiveram edições modestas. Atualmente, passados quase oitenta anos de seu nascimento, Tintim ultrapassou seguramente a marca de oitenta milhões de álbuns vendidos em todo o mundo. Com uma idade já avançada, Tintim passou por um período de certo ostracismo, quando foi considerado ultrapassado, ingênuo e *démodé*, para, em seguida, ser revalorizado, nostálgicamente, num fenômeno que ficou conhecido como “tintimania”. Tintim favorece esse tipo de apropriação porque, se é bem verdade que é uma obra “datada”, em certos aspectos, também mantêm-se bastante atual em outros.

De todas as “obsolescências” das “Aventuras de Tintim”, a polêmica de racismo que envolve “Tintim no Congo” indica que a representação que Hergé faz dos negros, nessa obra, é mesmo a maior delas. Tal polêmica manteve-se muito viva e, repetidas vezes, Hergé teve de responder por ela. Segundo Apostólides, sua defesa é variada nas inúmeras entrevistas que concedeu²². Em uma das mais extensas dessas entrevistas, à jornalista, escritora, atriz e comediantista Numa Sadoul, que pergunta a Hergé sobre sua resposta a quem o taxa de racista, ele expõe uma justificativa que seria a mais recorrentemente citada por seus defensores:

Eu respondo que todas as opiniões são livres, incluindo aquela que defende que eu sou racista (...) [O racismo de] *Tintin au Congo*, eu reconheço. É de 1930. Eu não conhecia desse país senão o que as pessoas diziam à época: “Os negros são grandes crianças... Felizmente para eles que estamos lá! etc...” E eu os desenhei, esses africanos, de acordo com esses critérios, no mais puro espírito paternalista da época, na Bélgica²³ (...). Eu fiz essa história, eu já disse, através da

²¹ FRESNAULT-DERUELLE, Pierre. *La bande dessinée: l'univers et les techniques de quelques - comics - d'expression française*. Paris: Hachette, 1972, p. 134.

²² APOSTOLIDÈS, Jean-Marie. *Les métamorphoses de Tintin*. Paris: Seghers, 1994, p. 9.

²³ SADOUL, Numa. *Tintin et moi: entretiens avec Hergé*. Bruxelas: Casterman, 1983, p. 49.

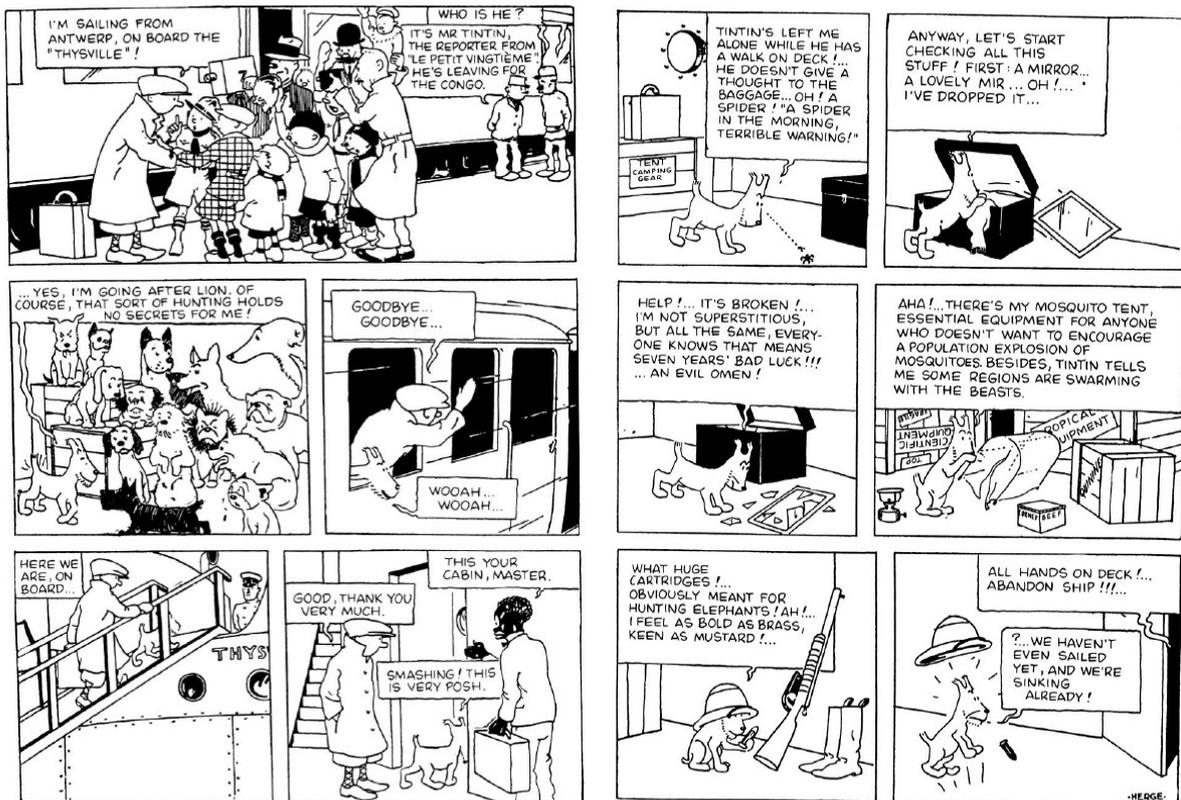
ótica da época, ou seja, em um espírito tipicamente paternalista (...) que foi, eu afirmo, de toda a Bélgica²⁴.

Sem entrar nos pormenores dessa polêmica, cabe aqui, entretanto, lembrar que ambos os fatores, o indivíduo e o meio social em que está inserido, atuam na construção dessas representações racistas, de forma que muitas particularidades dessas representações se devem, com certeza, à contribuição subjetiva do artista. Além da época em que escreveu e desenhou “Tintim no Congo”, Hergé também já argumentou em sua defesa que sua juventude e inexperiência favoreceram seu condicionamento cultural. Os componentes culturais compartilhados constituem, de qualquer forma, a base dessas representações. De fato, uma sociedade inteira em um determinado contexto histórico, como a Bélgica dos anos trinta, é racista, se considerarmos como principal definidor do conceito, assim como Coquery-Vidrovitch e Albert Memmi, a suposição de uma superioridade natural de um grupo humano sobre outro. E isso que pretendemos verificar no próximo capítulo, em que analisaremos pormenorizadamente a obra “Tintim no Congo”.

²⁴ SADOUL, idem, p. 97.

TINTIM NO CONGO

Eis a primeira unidade de nossa história em quadrinhos. Uma folha aberta do suplemento “Petit Vingtieme” que contém uma dose semanal da epopéia de Tintim, cada qual dividida em duas páginas e um número variável de quadrinhos. É possível notar essa unidade em sua última informação, a assinatura de Hergé. Localizada no canto inferior direito do último quadro, o último lugar onde passa o olho na ordem convencional de leitura de uma história em quadrinhos, onde, por exemplo, é geralmente colocada a legenda de fim quando for o caso. Estando ali a assinatura se refere a toda a folha.



Nossa aventura começa com despedidas na Bélgica. Tintim se despede de algumas crianças antes de tomar um trem, entre as quais Totor (o escoteiro), Quick e Flupke, personagens paralelos de Hergé. Milu se despede de uma matilha. Sabemos, desde o início, que nossos heróis são populares, pois são bastante assediados. Se já conhecemos Tintim de sua

aventura anterior, lembraremos a multidão que o recepcionou em Bruxelas. Se não estávamos lá, ao menos vimos como foi no último episódio da aventura, em que tal cena foi retratada (não sem algum exagero sobre os fatos, é verdade).

No último quadro da primeira página, a bordo do navio, vemos o primeiro personagem negro. Ele apenas apresenta o aposento de Tintim com uma deferência. Bastante formal nessa versão de língua inglesa, o original em francês traria o primeiro balão falado em *petit nègre*, onde o “master” seria “missié”, corruptela de “monsieur” (algo próximo à adaptação do português “senhor” para “sinhô” na fala própria dos escravos brasileiros que se mantém na cultura popular). Esse é um dos casos mais expressivos em que o texto da história em quadrinhos adquire um caráter significativo na caracterização dos personagens. Ele representa o desconhecimento da “linguagem culta”, que seria supostamente a correta, e, portanto, representa uma “incultura”. A cultura, nesse contexto, era ideologicamente restrita à cultura européia burguesa. Era um “bem” historicamente contruído mas visto como herança natural. Quem não a “possuísse”, como os africanos, era considerado intelectualmente inferior. Falamos dessa acepção no passado, mas devemos lembrar de suas reminescências. Atualmente, esse juízo de valor é considerado um preconceito lingüístico. Com respeito a essa língua, o *petit nègre*, não podemos esquecer que foi inventada e ensinada aos soldados africanos pelos franceses na Primeira Guerra Mundial²⁵.

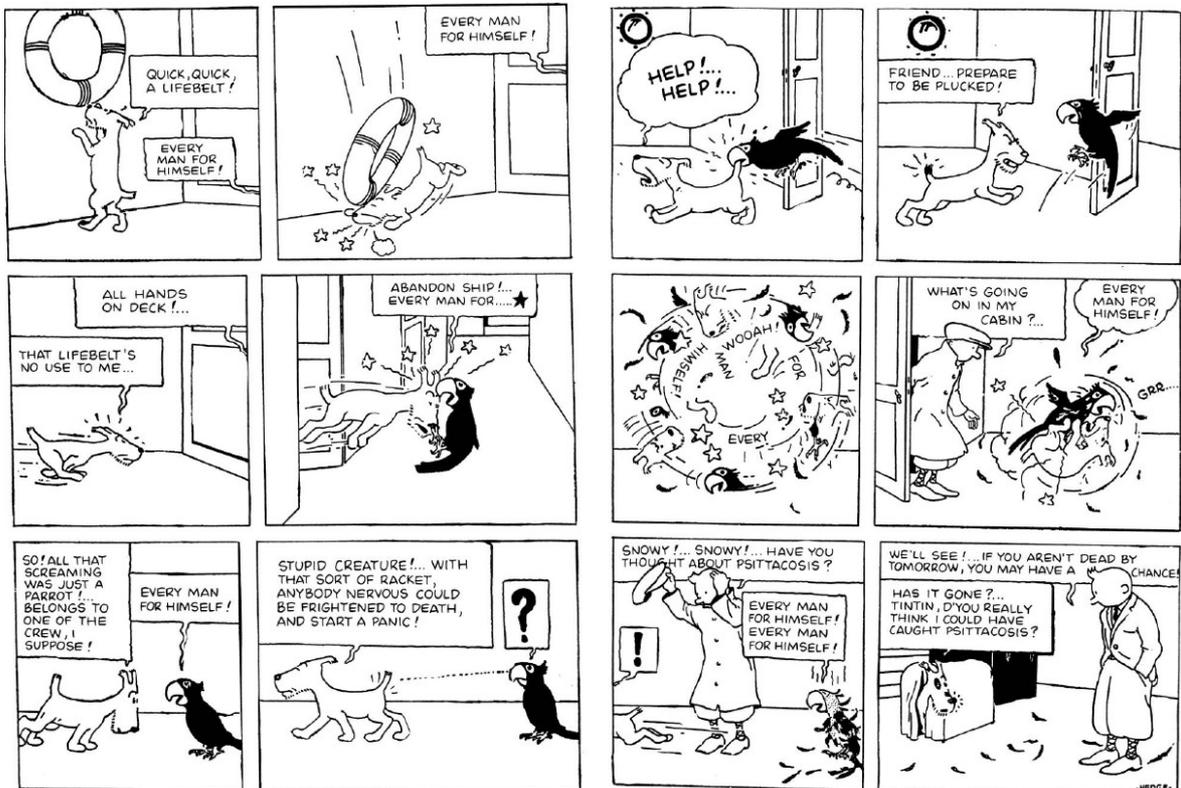
No navio, vislumbramos, então, os primeiros sinais do nosso destino, a colônia do Congo Belga. Na segunda página, vemos Milu e as bagagens, pelo que notamos, estarem muito bem equipados. Levam “equipamentos científicos”, “equipamentos tropicais”, “quinino”, para enfermidades tropicais transmitidas pelos mosquitos, uma tela de dormir à prova de mosquitos e adaptada para cães, um lampião, armas de fogo; além, é claro, do típico uniforme de explorador que Tintim irá desfilar pelo continente africano: as botas de cano alto e o proverbial capacete.

Isso significa que levam consigo a tecnologia acumulada da civilização ocidental,

²⁵ COQUERY-VIDROVITCH, Catherine. *O postulado da superioridade branca e da inferioridade negra*. IN: FERRO, Marc (Org.). *O livro negro do colonialismo*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004, p. 748-92.

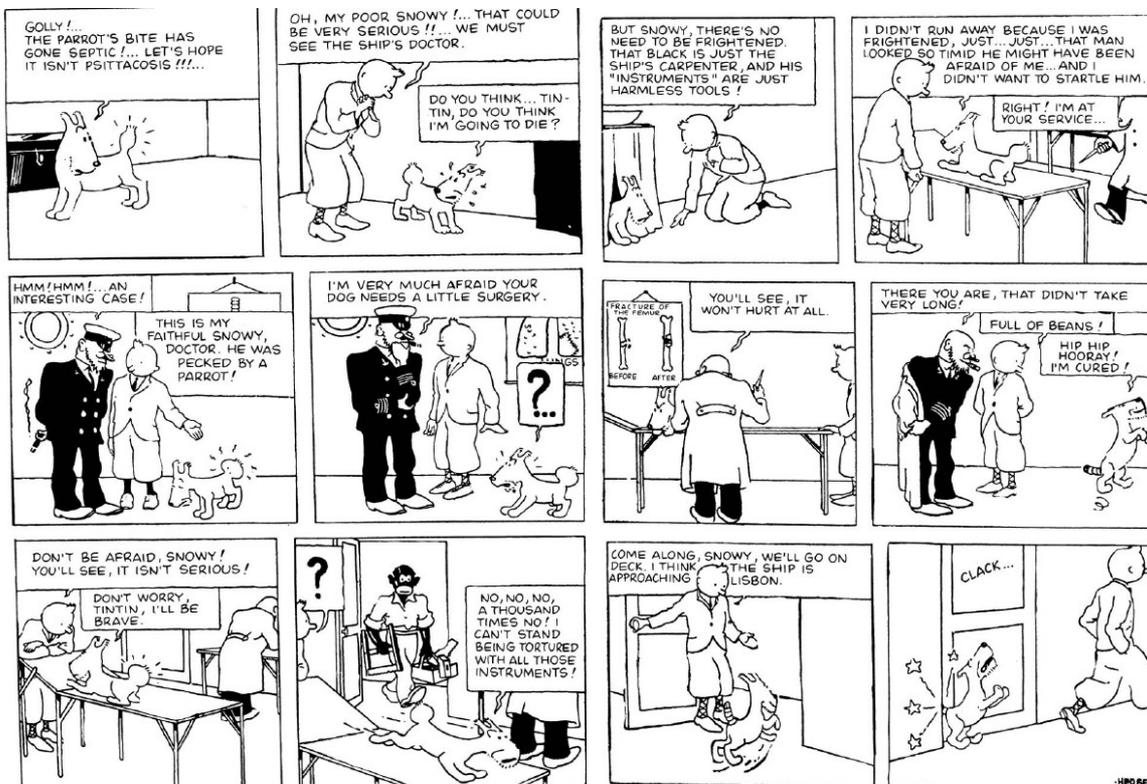
imprescindível para enfrentar a natureza quase indômita do continente negro, por muito tempo temido com um “túmulo do homem branco”. Ainda nessa página, um mau presságio do que pode vir pela frente. Milu quebra um espelho. Ele diz que não é supersticioso, mas que, “como todos sabem”, isso significa sete anos de azar. O tema da superstição, aqui introduzido, voltará mais tarde na forma de negação da religiosidade africana.

No último quadrinho, a primeira complicação do enredo. Uma voz vinda do exterior do quadro, sendo desconhecido seu enunciador, e do quarto, pois o balão aponta para a porta, conclama todos a abandonarem o navio. Milu se pergunta o que estará acontecendo? As crianças terão de esperar até semana que vêm para saber. Esse recurso de criar a expectativa na história amarrando um episódio ao outro é herdado do formato do folhetim, formato de literatura adequado ao jornal escrito em capítulos conforme a essa mesma lógica. Não precisamos lembrar que isso é determinado, por sua vez, pela expectativa de lucro do jornal. A estrutura narrativa, bem como o espaço da folha e o tempo da leitura dessa história em quadrinho, são determinadas por esse formato. Por fim, como nos bons poemas épicos, cada capítulo da aventura contém sua dose de ação.



Ora, que surpresa divertida em saber que se tratava de um papagaio traquinas. Milu sai correndo e colide no papagaio e o primeiro conflito é instaurado. O papagaio é representado preto, contrastando com Milu.

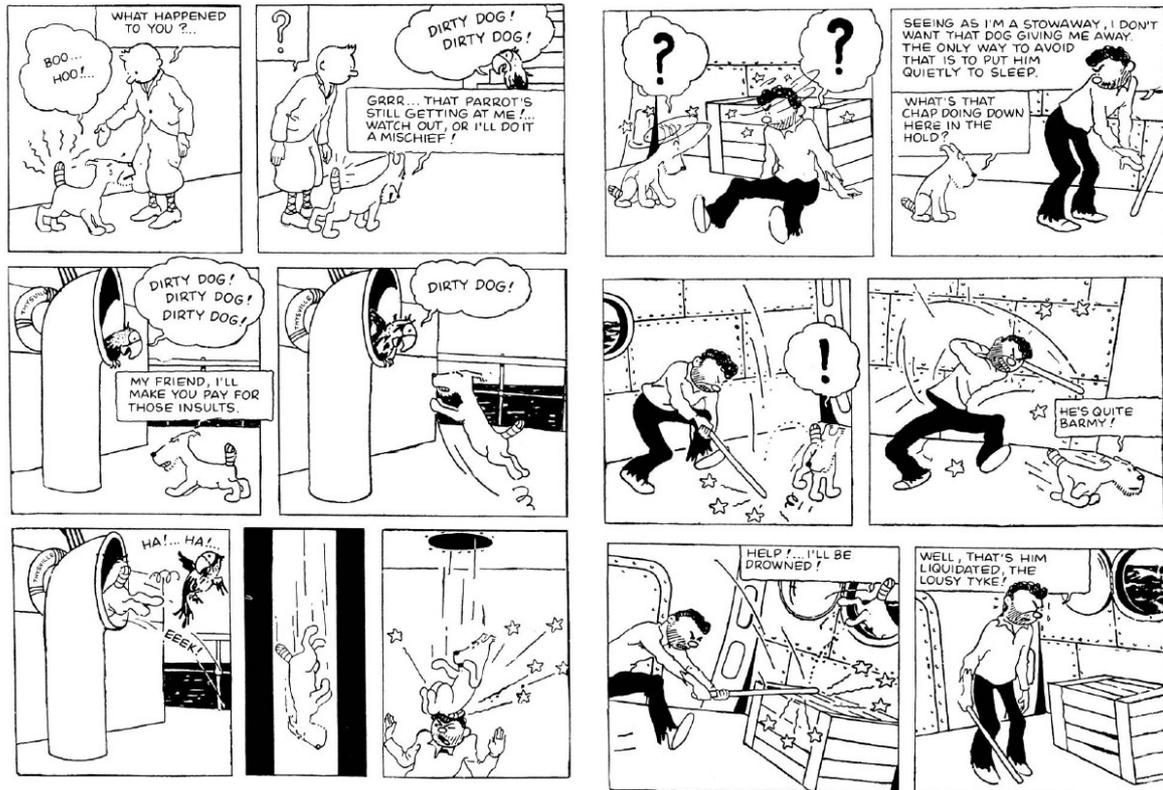
O papagaio é um pássaro tropical, outro elemento exótico e um perigo em potencial. Além de “estúpida criatura” que com sua brincadeira põe em risco a segurança dos tripulantes, sua curiosidade o leva a morder o rabo de Milu que abana compulsivamente de um lado para o outro. Tintim interrompe a briga, aproximando-se do fim de mais um capítulo, com ambas as partes severamente feridas e traz uma má notícia para Milu, chamada “psitacose”, uma doença transmitida pela família dos psitacídeos. Além de muito bem informado, Tintim é espirituoso e brinca com o companheiro preocupado, “se você não estiver morto amanhã, pode ter alguma chance”.



Com o rabo inchado, Milu é levado por Tintim para ver o médico do navio. Sabendo que

vai ter de passar por uma pequena cirurgia, Milu toma um novo susto quando vê se aproximar no corredor um negro com ferramentas de carpintaria, pensando que seriam usadas na própria cirurgia. Há ainda a sugestão de que o negro é motivo de temor ou digno de desconfiança. Tranqüilizado por Tintim, que diz se tratar apenas do carpinteiro do navio, Milu se recompõe, desdizendo que não estava assustado. Escondera-se para não assustar o carpinteiro, que, com sua aparência tímida, poderia ter medo dele. Muito engraçado, Milu.

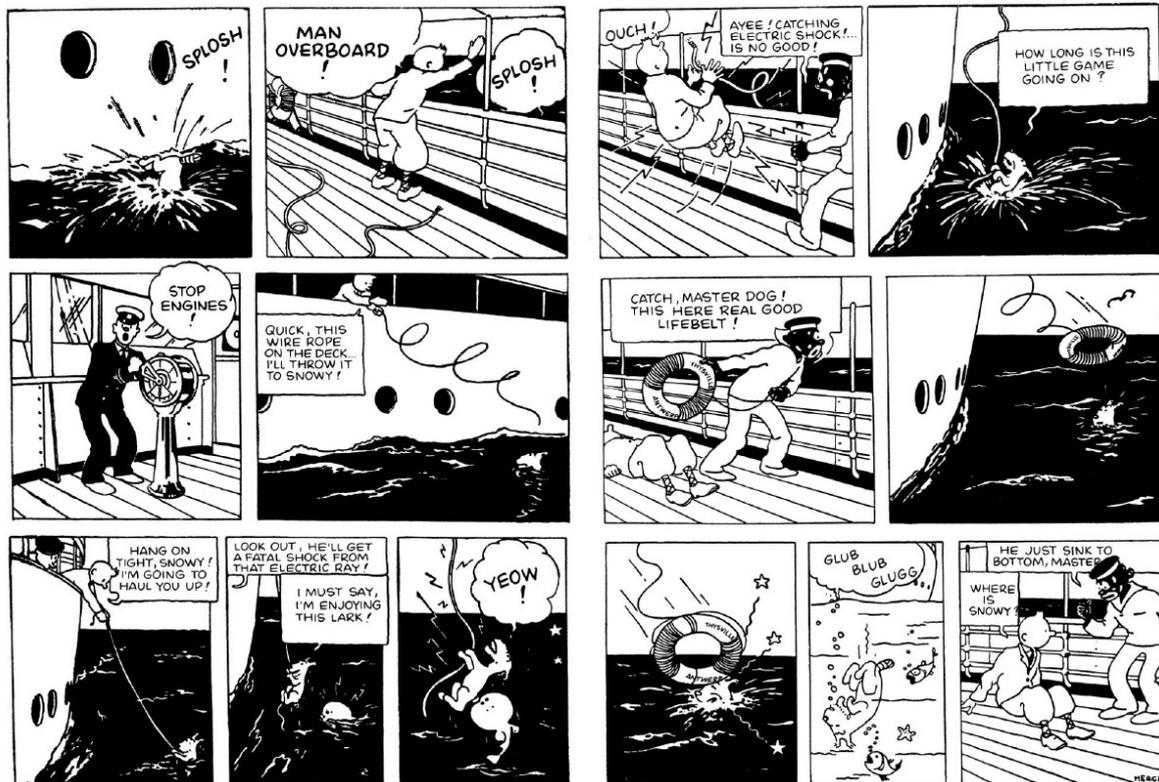
É significativo que a aparição dos personagens negros iniciada pelo carregador tenha sua lógica continuidade no âmago dessa mesma piada. A carpintaria, cujas ferramentas são maiores que as ferramentas da medicina, está infinitamente abaixo dessa última na escala de valoração das especializações do trabalho. O posto de carregador, bem como o de carpinteiro do navio e o do marinheiro, que logo aparecerá, ou seja, os mais baixos da hierarquia do navio, são integrados por negros.



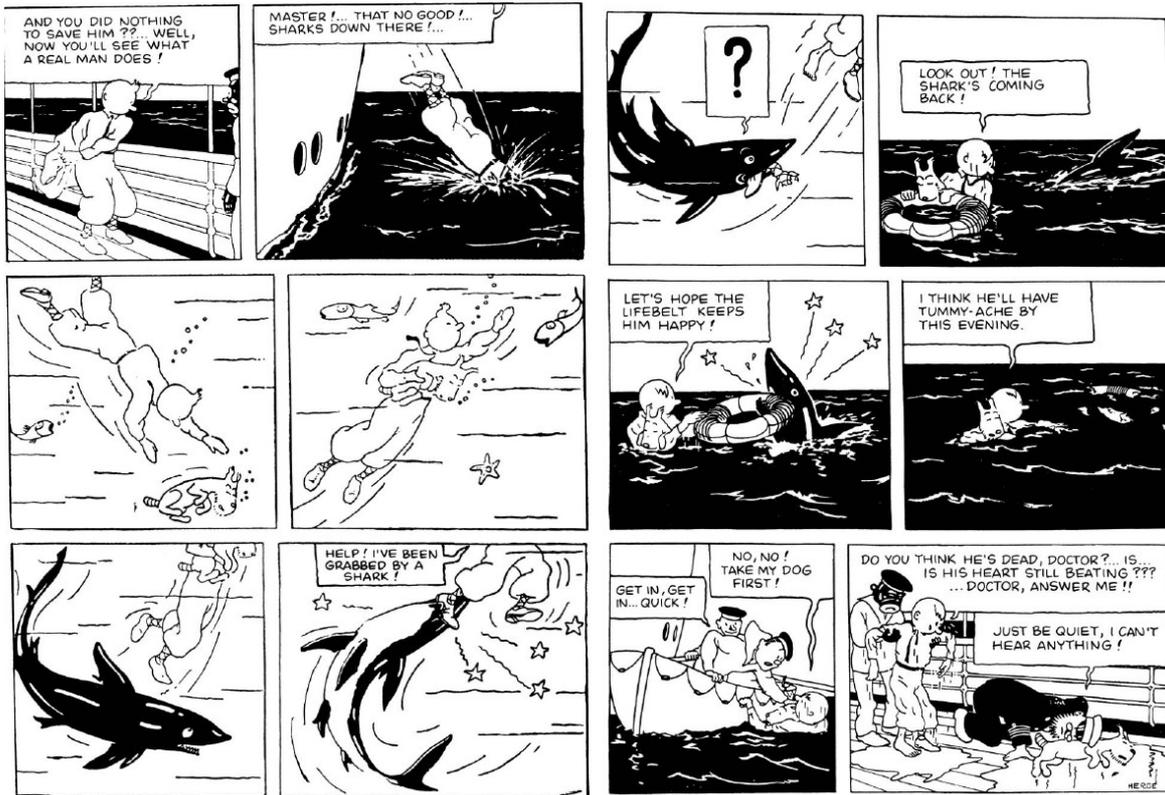
Aqui nos é apresentado o vilão - branco, mas um mau branco. Graficamente, fora o crânio circular e leve topete, é o oposto de Tintim. Possui cabelos escuros e encrespados, barba por fazer, usa roupas rasgadas. Poderia ser o personagem latino? É improvável que seja judeu, pois Hergé os desenhava com o nariz maior e pontiagudo. De qualquer forma, a hierarquia entre os tipos caucasianos colocava latinos e hebreus abaixo dos arianos, que Tintim representa. A barba por fazer simboliza a falta de higiene pessoal. Curiosamente, a obsessão pela higiene, pela limpeza, pela assepsia, era uma novidade entre os europeus, tendo o sabonete industrializado se popularizado no período colonial, com o fornecimento de gorduras vegetais provenientes das colônias. A associação das idéias de limpeza e sujeira com as idéias de raça branca e raça negra tornar-se-iam lugar-comum na publicidade do produto no *fin-de-siècle*²⁶. As sobrancelhas constrictas formam expressão facial típica dos vilões. Milu cai em seu esconderijo em consequência de outra traquinagem do papagaio preto, que provocou o pobre cão insultando-o de, vejam só, “cão sujo”. Logo ele, o branquinho e limpinho Milu. Em seu encontro com o

²⁶ HALL, Stuart (org.). *Representation: cultural representations and signifying practices*. Londres: Sage, 1997

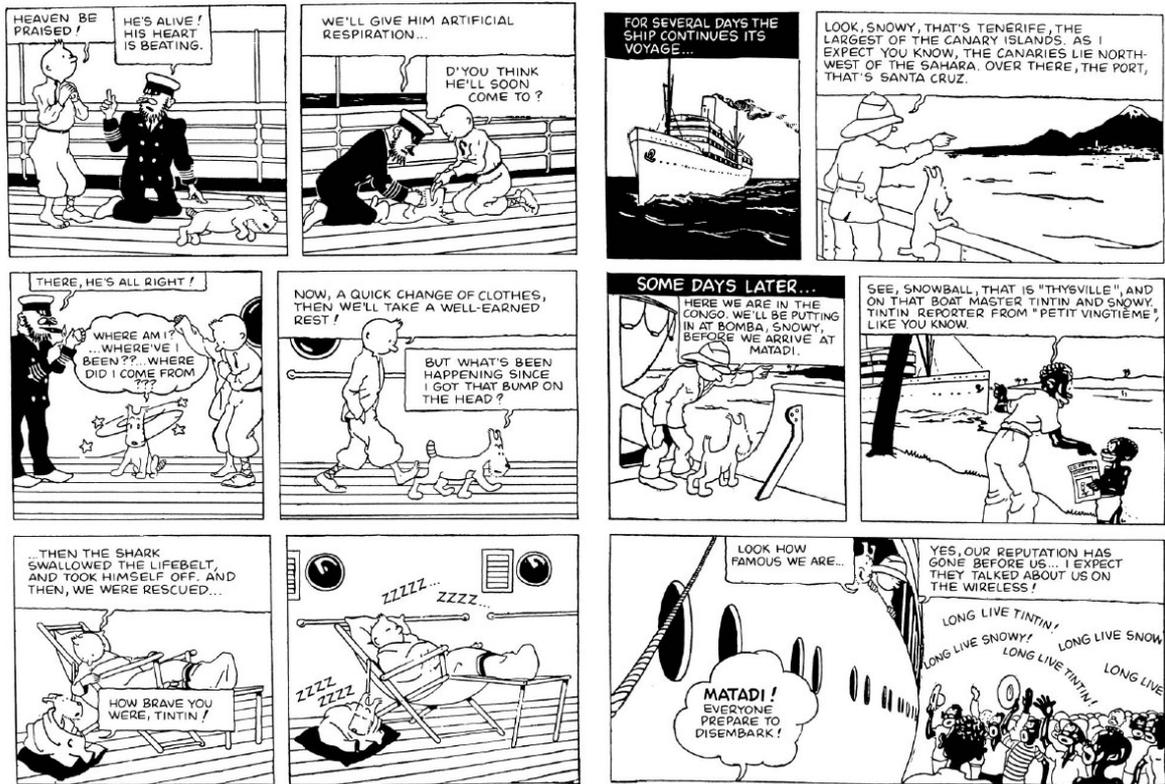
personagem mal-encarado, Milu se desvencilha de seus golpes e pula pela escotilha. É o suficiente para o mal-feitor dar-se por contente com sua morte e para mais uma semana de aflições entre os pequeninos.



Observando essa seqüência como um todo, notamos um contraste maior entre o preto e o branco, entre mar e o navio, respectivamente. Milu cai no mar, provocando uma onomatopéia, isto é, um som (de um espirro d'água) representado textualmente. Foi, provavelmente, esse som que chamou a atenção de Tintim entre os dois primeiros quadros. Com seu grito de alerta, ele pára o navio e, rapidamente, lança uma corda ao mar. Então, ocorre um interessante circuito elétrico que é ativado por uma arraia, passa por Milu e, através da corda, atinge Tintim, que não resiste ao choque. Eis que surge o terceiro negro do navio, comentando pateticamente o choque de Tintim, “isso não ser bom”. O marinheiro atira a bóia para Milu, mas essa atinge sua cabeça que fica inconsciente e submerge. Que marinheiro inepto! Quando Tintim acorda, o marinheiro negro diz com tom e ares de indiferença que Milu afundou.

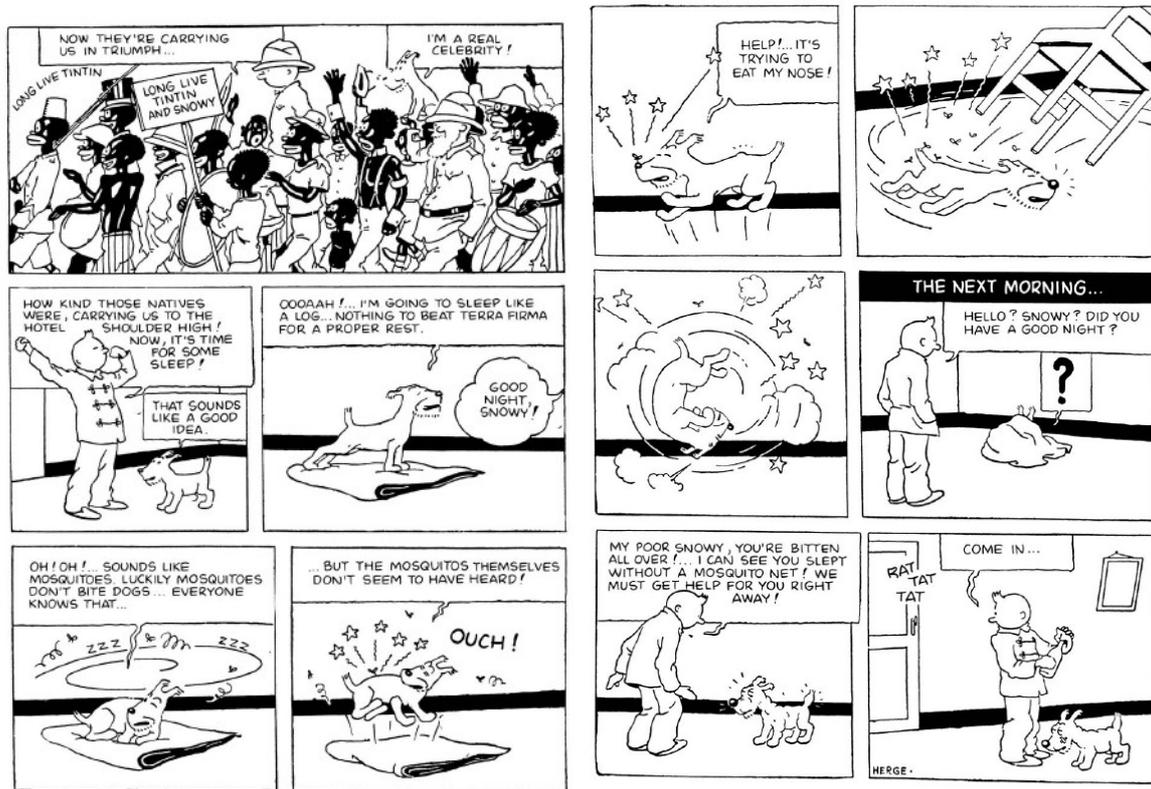


Tintim, no centro do primeiro quadro, tira o casaco para saltar no mar e resgatar Milu. Seu gesto expressa uma tomada de atitude imediata que enfatiza a postura inerte do marinheiro negro, que quase desaparece no canto direito do quadro, sufocado pelo protagonismo de Tintim. Nosso herói não perde a oportunidade de repreender o marinheiro acomodado: “E você não fez nada para salvá-lo??... Bem, agora você vai ver o que um homem de verdade faz”... Quando Tintim já está com metade dentro d’água, o marinheiro alerta para o perigo dos tubarões. Seria inútil mais uma vez, pois nada impediria Tintim de salvar seu fiel amigo. Após salvar Milu e livrar-se do tubarão, Tintim é retirado do mar por marinheiros brancos em um bote. São e salvo no convés, Tintim teme que Milu não tenha a mesma sorte, enquanto que o médico busca sinais vitais no cãozinho. Nesse último quadro, o pusilânime marinheiro negro ajuda Tintim a se recompor, já que não pode fazer nada mais importante. Esse episódio é um monumento tão profundo à incompetência do negro que, na reedição colorida, Hergé substituiu os dois marinheiros brancos do penúltimo quadro por quatro marinheiros negros.



Esse episódio opera uma transição na historinha. A ação incessante dos episódios anteriores dá uma trégua, a calma e a normalidade já foram restabelecidas e nossos heróis podem descansar e seguir viagem tranquilos. Vemos o imponente navio cortando a água, ponte entre a metrópole e a colônia nesse início da aventura. Dias se passam e, enfim, o Congo. A chegada é um acontecimento. No penúltimo quadrinho, o navio sobe o Rio Congo. Um negro adulto o aponta e se dirige para uma criança. O primeiro veste uma camisa e uma calça amarrada com uma corda, enquanto que o segundo menino veste apenas uma tanga.

O menino, que sabemos chamar-se Bola-de-neve, traz consigo um exemplar do Petit Vingtième, por isso sabemos que acompanha, assim como as crianças belgas, as aventuras de Tintim. Uma multidão de congoleses saúda a chegada de Tintim em Matadi. A colônia do Congo é uma continuação da metrópole. Ambos se fundem em um só império. O herói nacional belga é também herói no Congo.



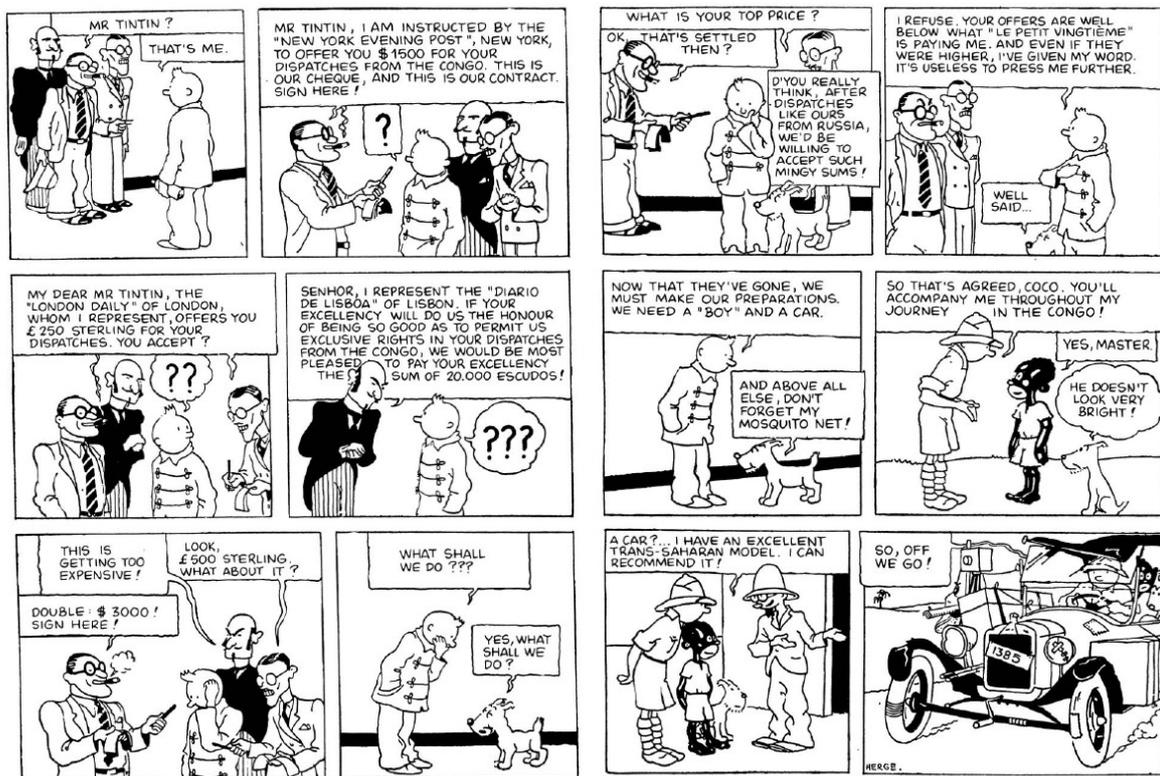
Tintim e Milu são carregados pela multidão e ficam bastante envaidecidos. Mas que estranha mistura essa multidão! À frente do cortejo, vai um soldado colonial marchando, com sua baioneta e uniforme formado por chapéu de “batedor”, casaco ostentando um galão e bermudas adaptadas ao clima tropical. Entre os demais africanos, que vestem roupas ocidentais, vemos um africano vestindo suspensórios e fragmentos de uma camisa, a gola e os punhos. Esse modo de vestir-se, que envolve uma apropriação e refuncionalização da roupa e cuja é inadequada aos códigos culturais europeus de vestir-se, é apresentado como ridículo. Segue a mesma lógica do seu linguajar, em que a cultura (dos brancos) não é “dignamente” reproduzida pelos africanos, que não sabem utilizá-la corretamente.

Misturam-se alguns elementos originalmente africanos – tangas e peles, lanças e escudos, tambores, etc. –, que ao longo de toda a obra formaram um conjunto com poucos tipos de objetos. É a civilização sendo representada como acúmulo material. Conforme Tintim se aprofundar no território do Congo, diminuirá o número de elementos ocidentais, sendo essa a medida que diferencia os congolese cidadãos desse porto dos habitantes rurais que vivem nas

aldeias do interior do continente. Essa diferenciação já é, comparada a outras representações absolutamente homogeneizantes do africano no período em que só existem africanos em seu estado natural”, ou seja, “selvagens”.

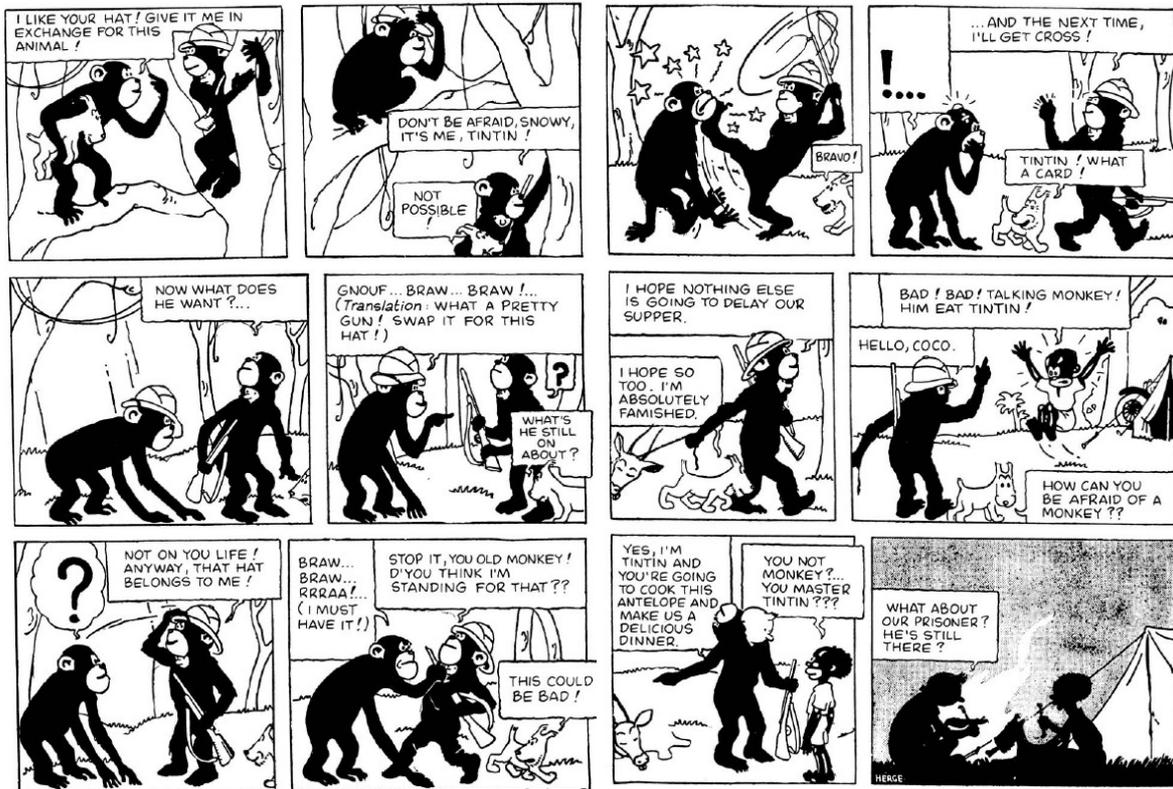
Comparemos a fisionomia de negros e brancos. Tintim é branco, seu rosto, do ponto de vista do desenho moderno, almeja à abstração perfeita ou perfeição da abstração através do equilíbrio geométrico: um círculo dentro do qual os pequenos olhos (dois pontinhos incisivos) e o nariz no centro (a boca viria na versão colorida) estão desenhados e colocados de forma regular, equilibrada, “sóbria”, etc. É uma espécie de um padrão universal de rosto humano, tem um quê de “neutro”. É uma abstração bastante sintética do rosto humano. Essas características da imagem de Tintim nos dizem muito a respeito da própria auto-representação do homem branco, onde ele é a raça superior (sua posição no quadro, acima dos africanos que o carregam, indica isso), mas, além disso, é o modelo de perfeição para toda espécie humana, encarado como representante ideal, onde o homem branco é considerado sinônimo da própria humanidade.

O desenho dos negros é o oposto: Na face, olhos, bocas e narizes grandes se amontoam; o crânio tem uma forma mais propriamente craniana (a cabeça de Tintim é um círculo quase perfeito), com a região traseira mais desenvolvida. A diferenciação de tipos cranianos era, inclusive, um dos procedimentos classificatórios de algumas correntes do racismo científico: dolicocefalos, braquicefalos, etc.



Tintim recebe a visita de três homens brancos caricaturais. Trata-se de representantes de jornais ocidentais – um nova iorquino, um londrino e outro lisboeta. Rondam o repórter com propostas financeiramente tentadoras. Mas este recusa a todas elas com a mão no peito, pois além de estarem “bem abaixo do que lhe paga o Petit Vingtième”, ele já empenhara sua palavra. Seu gesto, entretanto, se refere a muito mais que sua honra pessoal. Também significa o nacionalismo de Tintim. No contexto de imperialismo, mesmo após a Corrida pela África e a Primeira Guerra Mundial, a competição entre as nações imperialistas muito pautou os sentimentos da opinião pública. Tintim dá um bom exemplo de valores cívicos e de fidelidade para com seus “empregadores”.

Dispensados os interesseiros homens brancos, Tintim deve começar sua expedição com um guia e um automóvel. O guia é um menino pouco menor que ele. Seu nome é Coco. Ele responde (e responderá repetidas vezes) à proposta do aventureiro com um simples “sim, sinhô”. Milu sentencia que o garoto “não parece muito brilhante”. Já temos o carro e o guia, “então, vamos nessa!”.

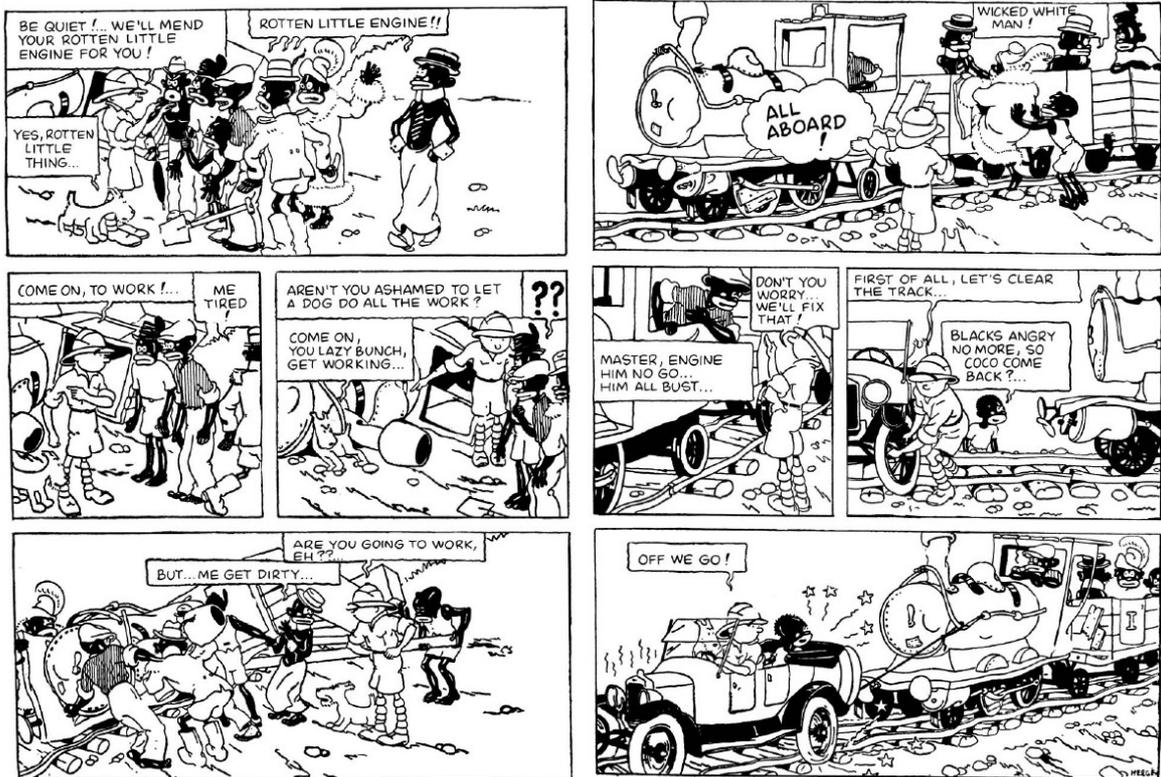


Saltamos alguns episódios nos quais Tintim amarra o ladrão e, então, parte para sua primeira caçada. Depois de abater acidentalmente uma população inteira de antílopes, Tintim e Milu voltavam para o acampamento, quando o nosso mascote foi raptado por um macaco. O engenho de Tintim foi matar outro macaco e subir na árvore para negociar a liberdade de Milu. O macaco é quem tem a iniciativa de propor, em um perfeito francês que envergonharia os nativos, uma troca: o chapéu de Tintim pelo cão. Tintim realiza a troca, mas em seguida, quando o macaco propôs uma nova troca, do chapéu pela espingarda, a desfaz arbitrariamente, subjugando o macaco com alguns sopapos. Ao chegar ao acampamento, seu “disfarce” assusta Coco, pois esse concluíra que Tintim havia sido devorado por “macaco falante”. Milu, em cumplicidade com o leitor, debocha da histeria do pequeno africano: “Como você pode ter medo de um macaco?”.

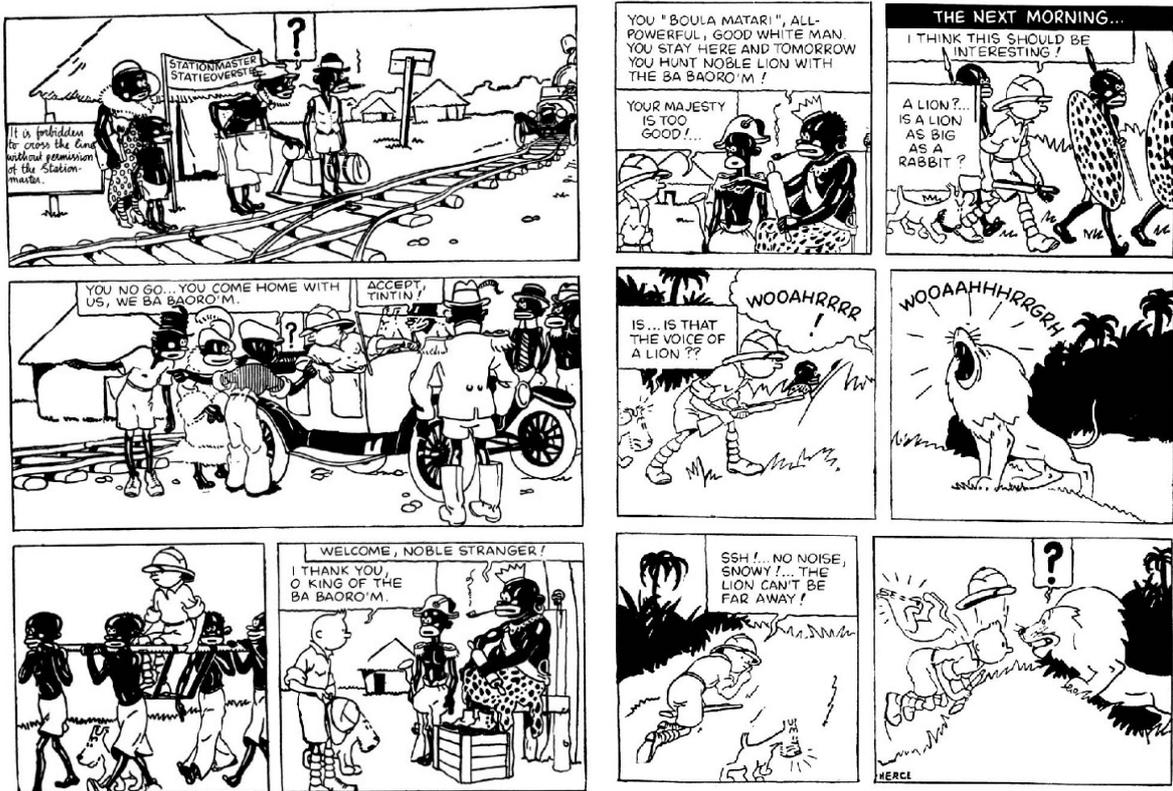


O ladrão foge, mas “tudo bem, (...) vamos continuar nossa jornada”. O automóvel de Tintim atola em uma estrada de ferro. Um trem se aproxima, e agora? Agora podemos rir a plenos pulmões da ridícula precariedade da civilização africana. O trem dos africanos, uma locomotiva seguida de caçambas rústicas, guiada por um maquinista que observa a paisagem da janela lateral de braços cruzados, ao contrário de qualquer trem do mundo, descarrila em consequência do choque com o carro de Tintim, que sai ileso. A mulher, ao centro do último quadro, veste um vistoso casaco de peles, mas anda descalça. Outro usa chapéu-panamá e tanga, colarinho com gravata, mas sem camisa. O garboso casaco militar com ombreiras é acompanhado por um chapéu com penacho, bermuda e botas. A apropriação africana da vestimenta ocidental, agora, assemelha-se a sua apropriação da sua tecnologia. A civilização dos africanos não passa de uma imitação “mal-feita”, literalmente, uma caricatura de civilização. Mesmo assim, sem a mínima consciência do seu ridículo, são orgulhosos. Eles cercam Tintim e buscam qualquer motivo para culpá-lo por sua desgraça, para torná-lo um “branco mau”. O motivo apontado é um irrisório galo na testa de um dos passageiros

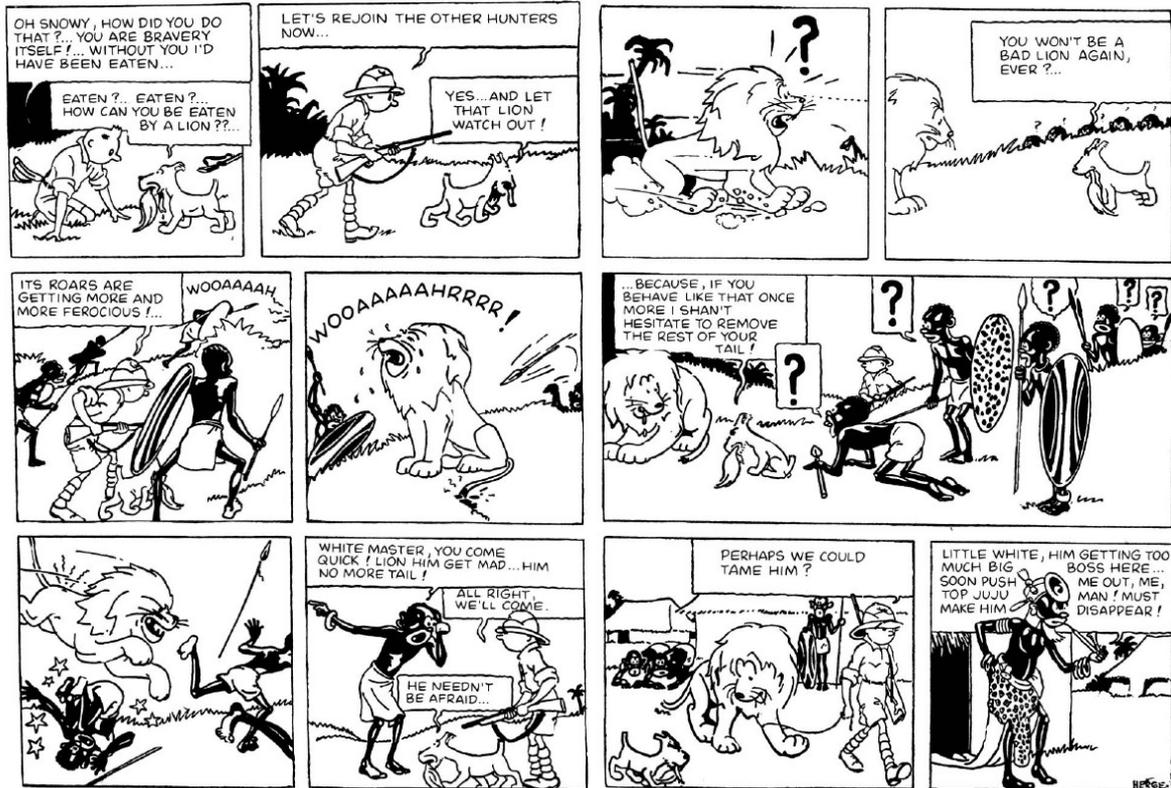
acidentados.



Tintim ordena que todos se calem, pois tem uma solução para fazer o “tchouk tchouk” africano voltar a andar, ao que os passageiros se revoltam com tal depreciação de seu veículo moderno. Primeiro, têm que levantar o trem. Os africanos hesitam, Milu é quem toma a iniciativa. Negam-se a trabalhar, um diz que “está cansado”, outro que iria “ficar sujo”. Os africanos são, assim, preguiçosos, indolentes, desidiosos, etc. Tintim, que apenas gesticula, não pode ser interpretado da mesma forma, pois é o “cérebro” do plano. Esse organicismo em que o trabalho braçal é apropriado aos negros e o trabalho intelectual aos brancos é um fato dado e inquestionado. Feito isso, Tintim amarra o trem ao seu carro para puxá-lo adiante.



O chefe da próxima estação fica intrigado com o trem que vem precedido de um automóvel. A estação é uma palhoça, ou seja, até mesmo os cenários são caricaturados em “Tintim no Congo”. Tintim é, então, convidado para conhecer a tribo dos Ba Baoro’m, embrenhando-se cada vez mais fundo no continente negro. O nome da tribo também é uma piada, pois se trata de uma alusão a uma grife francesa de roupas da época. É levado por carregadores ao encontro do rei dos Ba Baoro’m. O rei cujo cetro é um rolo de massa, dá as boas vindas a Tintim e diz que ele é “boula matari, todo-poderoso homem branco”. Tal designação honrosa dos nativos referia-se, no início da colonização belga no Congo, ao explorador inglês a serviço do rei Leopoldo II dos belgas, Stanley. Tintim também se vê pela primeira vez “divinizado” entre os nativos. Tintim recebe novo convite para caçar o leão com os caçadores da tribo.



Após ser atacado pelo leão, Tintim é salvo por Milu. Num literal “arranca-rabo” com o leão, o cachorrinho vence e, ostentando o rabo do leão como troféu e como advertência, é quem subjuga a fera. Milu provou, confirmando a proverbial superioridade dos cães sobre os “gatos”, que mesmo o mais poderoso *espécimen* africano da família dos felídeos não é páreo para um cão europeu, ainda mais que não tratamos aqui de qualquer cão. Ao fim, vemos os africanos confusos, mas reverentes ao feito de Milu. Os africanos que vemos no chão, nos últimos quadros, parecem ter uma propensão natural à prostração.

No último quadro, um novo vilão. É Juju, o feiticeiro da tribo. Sua posição na tribo é elevada, pois seu cachimbo e a pele de leopardo que lhe cobre o sexo são símbolo de status, usados também pelo rei dos Ba Baor`m, mas, ao invés de coroa, usa uma panela “incrementada” na cabeça. Ele está bastante preocupado com o fato de Tintim estar se sobressaindo na tribo, pois teme perder seu prestígio. Tintim, esse “branquinho que está tomando muita autoridade”, é um concorrente indesejado que precisa desaparecer.



Eis que reaparece, sorrateiramente, nosso vilão foragido. Ele estava atento às queixas do feiticeiro e lhe propõe uma idéia para se livrar de Tintim. No quadro seguinte, um africano muito nervoso acorre ao feiticeiro porque o “fetiche sagrado” desaparecera. No quarto quadrinho, vemos o feiticeiro realizando um ritual envolvendo uma fogueira e seu canto. Os africanos se prostram a meia altura, esperando atônitos uma resposta para seu “grande grande problema”. Tintim observa a cena de fora e de cima. Como seus braços cruzados indicam, ele, definitivamente, não compartilha da visão de mundo envolvida naquele ritual. O feiticeiro, invocando a legitimidade conferida pelo “grande espírito”, acusa raivosamente Tintim de ser o responsável pelo sumiço do “fetiche”. Tintim se defende, convida o feiticeiro a revistar sua cabana. Estava tudo armado: o fetiche é ali encontrado, ferido “no crânio” por um machado. “Horror! Sacrilégio!”.

É o suficiente para que Tintim seja aprisionado e sentenciado à morte pela tribo. Tal cena de subjugação do homem branco por uma tribo inteira é muito comum nas antigas representações dos africanos “selvagens”. É bem verdade que o motivo mais recorrente para tal

reside no “canibalismo” dos africanos, que fariam “prisioneiros para o jantar”. O “centro” das aldeias, nessas representações, é a fogueira ou o caldeirão. Se, por um lado, Hergé não explicita essa representação, por outro lado, a sugere, uma vez que em nenhum momento faz menção à alimentação dos africanos, sabemos apenas que caçam.



Tintim é libertado por Coco, que surge pela parede da palhoça. Coco representa a figura do “bom selvagem”. Imagem essa cunhada por Rousseau, remontando ao Iluminismo, diz respeito a uma imagem mais idealizada e positiva do selvagem. Está de total acordo, entretanto, com as mais negativas imagens do mesmo período, particularmente à imagem hegeliana, em que o africano é um imenso vazio, sem cultura e sem história. Coco cumpre o papel que lhe é atribuído pelo homem branco, aceitando de bom grado sua superioridade, entregando-se para ser “preenchido”. Aquele pequeno africano que “não parecia ser muito brilhante” demonstrou, após um pouco de convivência com Tintim, ser capaz de possuir certa astúcia.

Enquanto todos na aldeia dormem, Tintim repara que, na cabana do feiticeiro, há luz. Pela janela descobre toda a armação para, em seguida, registrá-la audiovisualmente (separadamente). Na manhã seguinte, em que era para ser executado, se dá seu triunfo. Mais que seu, é um triunfo da razão sobre a superstição, da técnica sobre a magia, etc. Após interromper a histeria de Juju, com um soco canhoto no queixo do ancião, dirige-se aos demais membros da

tribo. Apresenta-lhes um fonógrafo dizendo que seu “Juju irá lhes falar”. Milu comenta o ar estupefato do africano diante do objeto: “Olha a cara dele!”. Aliás, esses comentários debochados do cãozinho branco, que lhe conferiam um certo ar de arrogância, foram suprimidos na versão posterior da obra. Os nativos se prostram em círculo e de joelhos diante do aparelho, assim como fizeram quando se tratava do ritual do feiticeiro.

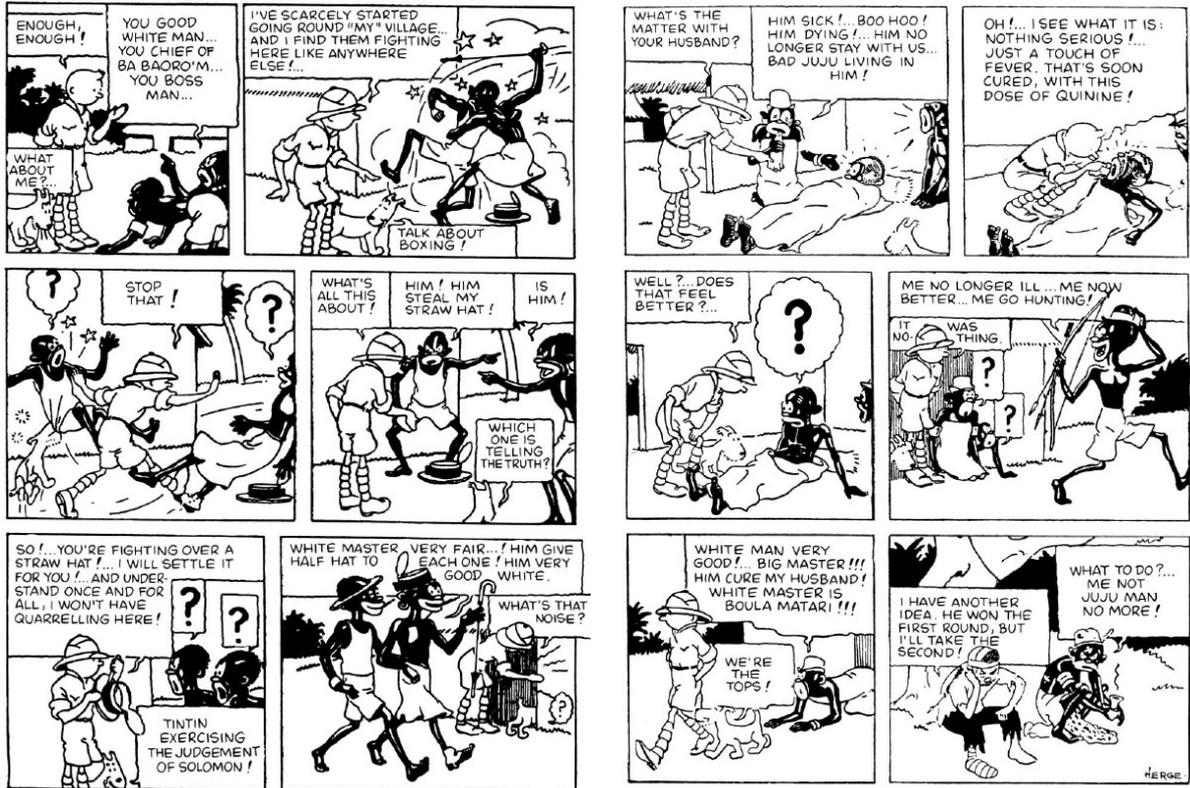


Sua reação é de pavor. Não entendem como é possível Juju estar no aparelho. Depois, Tintim os conduz para uma sessão de cinema com “entrada livre”. Através das imagens, eles parecem processar melhor as informações e, enfim, reagem atirando suas lanças contra a tela. Essa confusão diante da representação técnica e da realidade, como vimos, não é exclusividade dos primitivos. Se isso pode se dar entre as crianças ocidentais ao lerem uma história em quadrinhos, como “Tintim no Congo”, o que dizer sobre o cinema e a fonografia, que reproduzem ainda mais fielmente a realidade. Entre as muitas histórias contadas sobre a primeira sessão de cinema em Paris, uma filmagem de um trem chegando à estação, há aquela

segundo a qual alguns espectadores entraram em pânico com a imagem do trem vindo em sua direção.

Já que voltamos a falar de cinema, não podemos deixar de notar certa semelhança entre a imagem do africano desenhada por Hergé e aquela presente nos filmes da época. Os negros eram, então, representados por atores brancos pintados de preto, com um largo “lábio” pintado de vermelho (à moda dos palhaços) ou sem tinta – semelhante às beiçolas desenhados por Hergé – e sempre arregalando muito os olhos – os negros de Hergé têm olhos de peixe, com as pupilas quase sempre centralizada nos globos oculares, como ocorre em algumas deficiências mentais. Curiosamente, um desses filmes, *“The Jazz Singer”* (1927), de Al Jolson, o primeiro filme com diálogos sincronizados com a imagem, portanto, o primeiro filme “falado”, é apenas dois anos anterior a *“Tintim no Congo”*. Como ainda era uma tecnologia norte-americana muito nova, Tintim teve de apresentar uma parte de cada vez.

No filme gravado por Tintim, os dois vilões, o negro e o branco, brindavam seu pacto maligno com álcool e zombavam de toda a tribo e de seu fetiche. Enfim, tal é a representação da religiosidade africana. A “feitiçaria” e o “fetichismo”, categorias interpretativas européias das “religiões primitivas”, já são assim colocadas na boca dos próprios africanos. O feiticeiro, depositário dessas funções na tribo, não “dá nem um coco pelo fetiche”, não crê nos seus próprios ritos. A religião dos africanos serve apenas para o feiticeiro ludibriá-los e exercer o seu poder na tribo. Tintim libertou-os do jugo do obscurantismo.



Eliminando a influência do feiticeiro na Tribo, Tintim torna-se chefe dos Ba Baoro'm. Mal iniciara “sua administração da vila e já se vê tendo que interceder em uma disputa. Dois africanos brigam por um chapéu como se fossem crianças, e a solução de Tintim é repartir o chapéu em duas partes. Diferentemente do aludido episódio salomônico, a ameaça de Tintim não se refere a “mutilação” do chapéu, pois os africanos já demonstraram não se importar com o uso apropriado ou funcional dos objetos ocidentais, apenas os acumulam caoticamente.

Em seguida, exerce a função de médico, substituindo o ineficiente trabalho do curandeiro. Uma simples pastilha de quinino faz o pálido africano voltar a seu “pretume” original e levanta-se imediatamente, altivo e disposto para caçar. Milu, que no primeiro quadrinho também queria ser chefe, agora ergue o focinho: “nos somos os maiorais”. Os bandidos, apesar de feridos, não se dão por vencidos.



Seu novo plano, mais uma vez, é de autoria do vilão branco. Ele consiste em declarar guerra, em nome dos Ba Baoro'm, à tribo dos 'M'hatavu, “inimigos dos Ba Baoro'm”. A inimizade “natural” entre tribos, de onde os “conflitos tribais” estariam sempre em estado de latência, é profundamente associada, no imaginário ocidental, com a “barbárie”. Não é por outro motivo que Tintim, ao partir ao encontro dos 'M'hatavu, se refere a eles como “ostrogodos”. O adjetivo reapareceria mais tarde nas aventuras de Tintim através do personagem Haddock, quem profere xingamentos como uma metralhadora de repetição nos momentos de raiva. Mas, nesse caso, não carrega o mesmo significado que aqui.

O rei dos 'M'hatavu, diante de seus soldados em marcha, está plenamente seguro de que possui mais condições de vencer esta guerra, pois seu exercito é “treinado e equipado como um exercito europeu”. As únicas semelhanças que vemos, entretanto, é sua marcha sob o toque de corneta, onde empunham suas “armas primitivas” como se fossem armas modernas e vestem alguns chapéus característicos de diferentes exercitos europeus. É um exercito nada uniformizado e “precaricamente” armado, a pretensão do rei só acentua o seu ridículo.



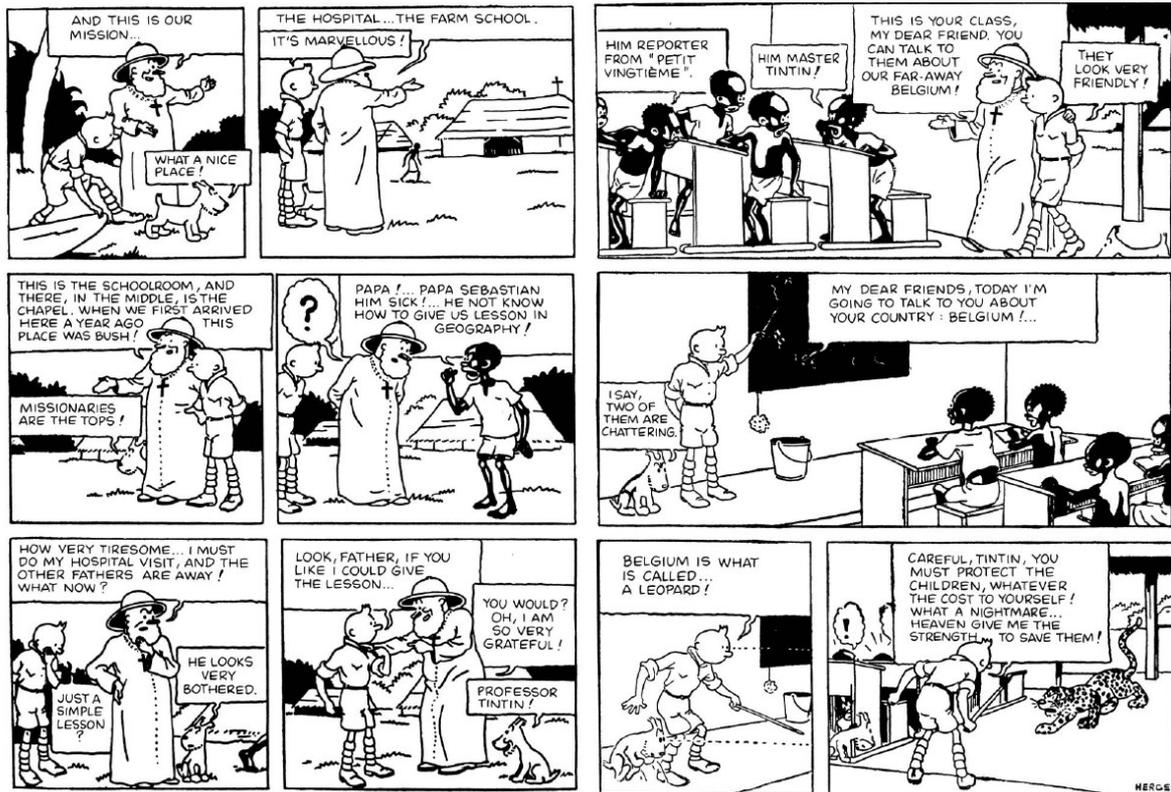
Tintim vence a guerra sozinho. Ele conta, para tanto, com a supremacia da tecnologia ocidental. Não é uma tecnologia propriamente militar, é um simples imã de alta potência que ele usa para atrair as flechas dos 'M'hatavu, anulando assim o grosso do seu “poderio militar”. Em seguida, é acionada a “artilharia pesada” da tribo. Uma espingarda velha utilizada como se fosse canhão e que se explode ao ser acionada por um palito de fósforo. Contando com sua inteligência e com a ignorância dos nativos, Tintim submete outra tribo inteira sem derramar uma gota de sangue. É tornado chefe tribal novamente, onde o rei se prostra oferecendo sua coroa, e exige que os 'M'hatavu façam a paz com os Ba Baoro'm. Tintim é o pacificador de um conflito secular.



Os vilões têm outro plano, dessa vez (ao menos uma vez), de autoria de Muganga. Sabendo que Tintim se prepara para a caça noturna do leopardo, ele tem uma idéia inspirada na sociedade secreta dos Aniotas, que explica do que se trata num longo discurso que ocupa um quadro inteiro. Os Aniotas objetivam “parar a civilização do homem branco”. Seu método principal é matar os chefes negros que apóiam os brancos. Seu “estilo” é dado pela pele de leopardo que vestem para executar as vítimas com requintes de crueldade e enquanto dormem. Aquilo que hoje é historicamente interpretado como uma forma de resistência à colonização, independente da peculiaridade de seus métodos, é apresentado como um “costume aterrorizante”, puramente malévol e inserido na trama como uma vil conveniência. O ex-feiticeiro inclusive já possuía a tal “roupa de Aniota”. A demonstração dos “óbvios” benefícios da civilização (e a óbvia ocultação dos malefícios) e da receptividade dos “bons selvagens” para com ela, torna-se impossível compreender esse “costume” senão como uma típica manifestação do “mau selvagem”.

O plano fracassará, e o “bruxo curandeiro”, que quase perde a vida entre os músculos

constritores de uma grande serpente nesse intento, é salvo por Tintim. O “mau selvagem” se vê assim obrigado à rendição.



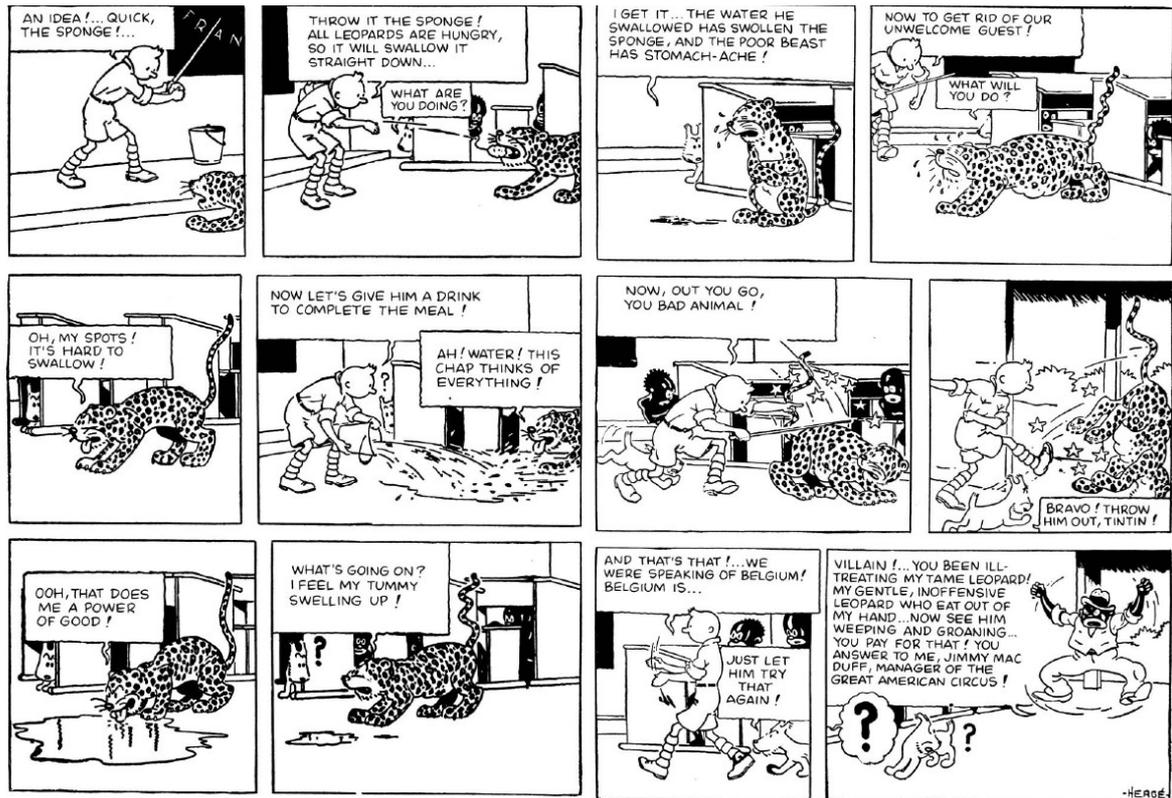
Tintim é salvo por um missionário cristão (e seus remadores africanos) de ser devorado por crocodilos. É levado então para conhecer a missão. “Que lugar legal”, nas palavras de Milu. Ali há um hospital, uma escola. “É maravilhoso”, complementa Tintim. No meio da missão fica a capela. Segundo o missionário, quando chegou por ali pela primeira vez tudo era “mato”. “Os missionários são os maiores”, completa Milu. O caráter propagandístico dessa obra relativo ao empreendimento civilizacional europeu têm nesses três primeiros quadros um de seus pontos altos.

Então um jovem africano traz uma má notícia, o missionário encarregado de lecionar a matéria de geografia está doente. Tintim se oferece para substituí-lo. Primeiramente é apresentado à turma, que se alvoroça ao ver Tintim. “Parecem muito amigáveis”. A exposição de Tintim que se segue é o mais notório quadrinho de toda obra, expressão máxima da visão colonialista da mesma. Apontando para um mapa desenhado no quadro negro, Tintim profere o seguinte discurso: “Meus queridos amigos, hoje vou lhes falar sobre vossa pátria, a Bélgica”. E continua: “A Bélgica é o que é chamado[(a)]... um leopardo”. Não fosse Tintim interrompido

pela inesperada presença de um leopardo em plena sala de aula, saberíamos um pouco mais sobre a Bélgica. Diria ele que é uma metrópole? Um império? Pouco importa. A superioridade da Bélgica em relação ao Congo é quase extrapolada diante da absoluta negação do Congo enquanto nação, ou no pior dos casos, país. Sua existência é totalmente condicionada à de sua metrópole.

Na versão colorida, a aula de geografia é substituída por uma lição de álgebra. Ironicamente, a supressão do discurso colonialista deu lugar a uma representação mais negativa dos estudantes da missão. Tintim propõe iniciar a aula com alguma operações de adição. Antes de ser interrompido pelo leopardo no penúltimo quadro, Tintim pergunta por cinco vezes, instando os alunos duas vezes, quanto é dois mais dois. No tempo do interrogatório do nosso professor substituto, contido em um balão e portanto internamente a apenas um quadro, as reticências textuais que significam a reticência, o silêncio e a apatia dos estudantes, que observam o mestre boquiabertos. Timidez? Pode ser, pois essa é uma característica “da raça”, como comentou Milu a respeito do carpinteiro do navio e logo Tintim virá a lembrar (e com todas as letras: erre, a, cedilha e a) no seu encontro com os pigmeus. Mas significa mais que isso. “Dois mais dois”, talvez mais recorrentemente que “um mais um”, não é uma operação matemática simbólica. Não são operações quaisquer, são as mais simples de todas, as mais primárias na evolução acadêmica de um estudante europeu. Qualquer criança que leia Tintim sozinho estaria, no lugar dos pequenos africanos, apto a responder sem titubear. Como nem a criança, e provavelmente nem o adulto da época, questionaria a educação ministrada pelos missionários, a sentença é uma só: os africanos são intelectualmente incapazes.

No último quadro, Tintim organiza os próprios pensamentos em voz alta: “Cuidado, Tintim. Você tem que proteger as crianças, custe o que custar”. E então, como já fizera em algumas situações de perigo, roga aos céus que lhe dêem força para enfrentar a situação. A responsabilidade paternalista para com os africanos é manifestada nesse momento tão delicado.

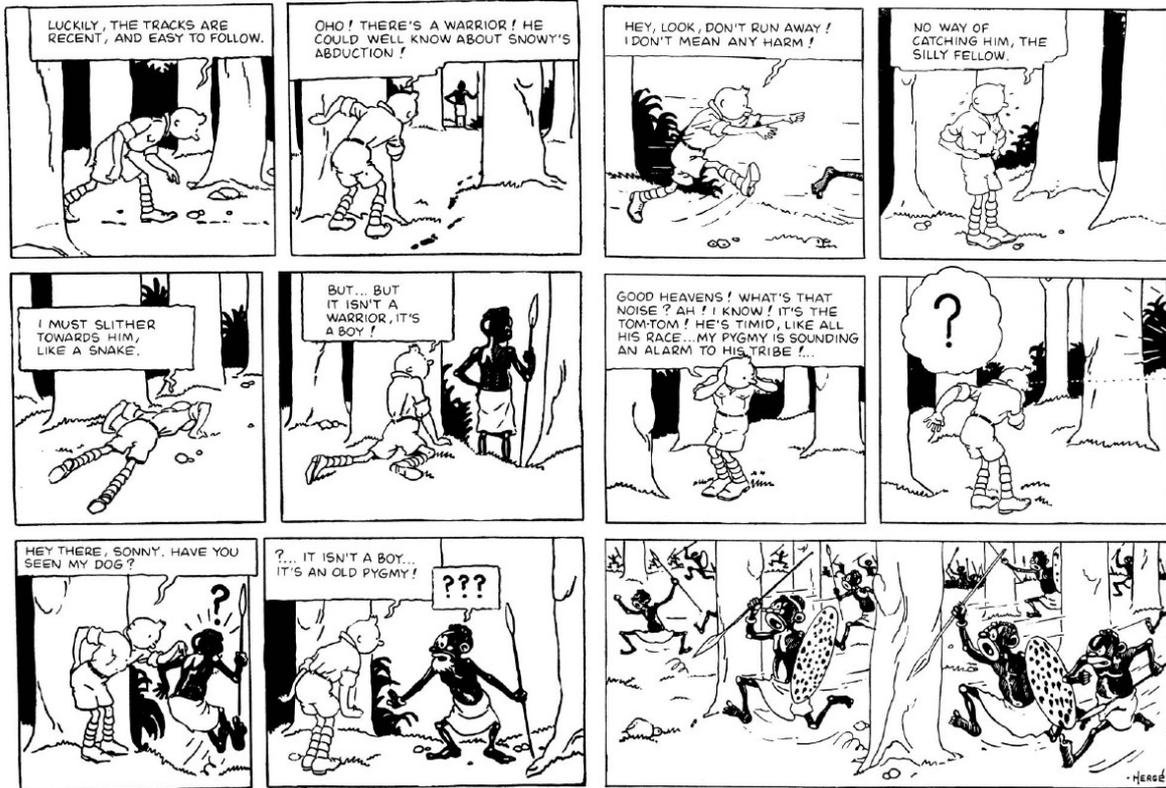


A obra é permeada por um antropocentrismo peculiar. Tintim não ignora a providência divina, pois clama por ela algumas vezes, mas essa sempre se manifesta através dele. A missão civilizacional do homem branco é também uma missão divina. O homem branco foi eleito pelos céus para tanto, quase contra sua vontade, pois como sugeriu Kipling, o mais imperialista dos escritores do século XIX, tal missão é um “fardo”.

Tintim tem então mais uma idéia engenhosa. Ele oferece a esponja de limpar a lousa para o leopardo comer e em seguida lhe dá de beber água. Os pequeninos observam a cena debaixo de suas carteiras, medrosos como os caçadores Ba Baoro'm que se esconderam do leão. O medo das crianças, entretanto, é desculpável. Logo, aqueles guerreiros não são diferentes das crianças em sua “natureza”. O africano, além de não protagonizar nenhuma evolução histórica, tende à estagnação do ponto de vista de uma certa evolução etária individual. A esponja então incha no estomago do animal provocando-lhe um doloroso e incapacitante sofrimento. Tintim aproveita a vulnerabilidade do bicho para espancá-lo com uma vara e expulsá-lo do recinto a pontapés.

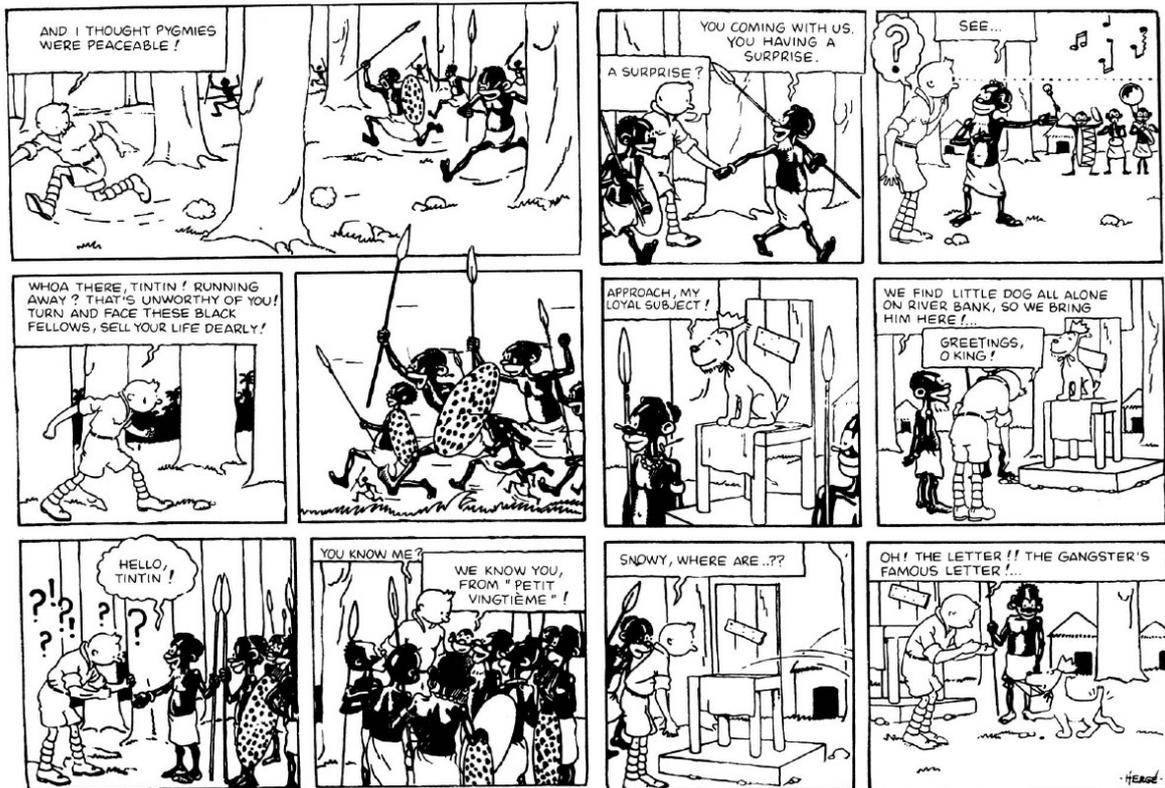
O antropocentrismo de Tintim, humilde diante de Deus, é cruel e arbitrariamente onipotente com relação ao mundo animal. Muitos foram os críticos de *“Tintim no Congo”* que se chocaram mais com esse tipo de antropocentrismo do que com o eurocentrismo da obra. Tintim, assim como a maioria dos brancos que à época visitavam a África, tinham na caça seu maior divertimento. Tintim é responsável, sozinho, por um verdadeiro massacre da fauna africana. Atualmente, estando muitos desses animais em extinção justamente por causa desse passado sangrento, o “respeito à natureza” passou a ser o discurso do homem branco, e esse passou a proteger os animais, e não os africanos. Além disso, os africanos que se tornaram independentes hoje são representados como vilões dessa história, pois a caça em larga escala agora é um de seus trabalhos (e não sua diversão). O antropocentrismo foi substituído por um “faunocentrismo” e os africanos mantiveram sua posição marginal em ambos os casos, porque se naquele momento estavam convenientemente mais próximos dos animais, agora se lhes concede convenientemente o estatuto de homens.

Seria ridículo, naquela ocasião, defender uma besta como um leopardo. Esse papel, então, foi representado por mais um negro histérico e raivoso. É Jimmy Mac Duff, gerente do Grande Circo Americano (muito provavelmente é um afro-americano) e dono do leopardo que, segundo ele, é domesticado. Ele entra na sala chamando Tintim de vilão. Ora, que absurdo. No episódio seguinte, Tintim responderá zombeteiramente que a solução é dar de comer ao animal um quadro negro. Na versão colorida, Hergé “descoloriu” Jimmy Mac Duff, o metamorfoseando em um branco cujo trabalho seria o de fornecer animais zoológicos europeus. Outro tiro pela culatra. O personagem, apesar do seu caráter negativo por representar a ganância capitalista norteamericana, que Hergé vai criticar mais profundamente no final da historinha, é o mais bem posicionado personagem negro e o mais “bem vestido”, sendo inclusive o único cujo “bem vestir-se” (excetuando talvez o carpinteiro) é, digamos, independente, pois não se trata de um uniforme. A segunda versão ficou, portanto, privada desse negro excepcional (mas que confirma a regra).



Tintim segue um rastro de pegadas e vê a distância que pertence a um guerreiro. Aproxima-se dele sorrateiramente, “como uma cobra”, e descobre que “não é um guerreiro, é um garoto”. Interpele-o cutucando-lhe o ombro e descobre finalmente que se trata de um velho pigmeu, o que explica sua baixa estatura. O pigmeu desata a correr e Tintim o segue, desistindo logo em seguida. Tintim conclui, então, que “ele é tímido, como toda sua raça”.

No meio do bosque, Tintim ouve um barulho que não sabe exatamente o que é. Em seguida, algo que ele avista o surpreende. É uma tribo inteira correndo em sua direção armados de lanças e escudos.



Tintim, quem “pensava que os pigmeus fossem pacíficos”, inicia uma fuga. Derrepente ele para e faz uma autocrítica: “[Es]pera lá Tintim! Fugindo? Isso não é digno de você. Volte e enfrente esses camaradas negros”. Ao ser alcançado, é saudado pelos pigmeus, que também “o conhecem do Petit Vingtième”. A cena lembra vagamente o primeiro quadro de nossa aventura, em que Tintim se despedia das crianças belgas. Tomando o próprio Tintim como referência de medida, os pigmeus são mais baixos aquelas crianças.

A imprevisibilidade dos africanos, se são amigáveis ou hostis, “bons” ou “maus selvagens”, etc., sugere que são temperamentais e irracionais. Aqui, apesar do susto, a expectativa inicial de Tintim se confirma. Um pigmeu o leva carinhosamente pela mão e diz que eles têm uma surpresa para Tintim. A surpresa é Milu. Etronado pelos pigmeus, com sua coroa amarrada à cabeça, o cãozinho está feliz e realizado. “Aproxime-se, meu leal súdito”, diz ele. A reverência de Tintim é discreta, pois se trata de uma fraterna brincadeira entre ele e seu cão, muito diferente do “modo africano” de reverenciar.

The news of Tintin's departure echoes all over Africa.



An African village has just heard the news by Tom-Tom Special.



No final da história, vemos o vazio que Tintim, o homem branco, provoca no Congo com a sua partida. Os africanos desamparados estão, na primeira página, tristes e lamentosos. Na página seguinte, vemos um quadro em homenagem ao legado histórico que ele deixou. Depois de ser chefe tribal equanto ali esteve, agora virou uma divindade, tendo inclusive sua representação totêmica, juntamente com a de Milu. No “Ka-Fe” à moda européia, outro comentário generalizante: “Dizem que na Bélgica todos os brancos são como Tintim”. É a sentença de que tudo que vimos sobre Tintim se refere a todos os brancos. E Tintim é exemplo também para as crianças africanas, através do discurso pedagógico da mãe dirigida a seu filho que chora. Ele é o herói, o mais “poderoso boula-matari”, da narrativa oral do ancião dirigida aos mais jovens.

5. CONCLUSÃO

A obra “Tintim no Congo”, como vimos, oferece um retrato construído (as representações) em uma época. Apesar de ser uma história em quadrinho escrita e desenhada para divertir e fazer rir as crianças e adolescentes merece ser seriamente estudada. É um caminho muito rico e interessante para entender a realidade daquele período, como se pensava e, conseqüentemente, como se agia. Essas representações não são alheias ou mero enfeite para mascarar aquela realidade. Ela se refere ao contexto do imperialismo e fomenta todo o processo histórico em grande medida.

A crença cega na superioridade do homem branco, mesmo revestida numa forma aparentemente inocente e altruísta e simpática, como ocorre nessa historinha, colabora para com que as relações humanas entre diferentes grupos sociais sejam desiguais e injustas. É uma relação onde não há dialogo entre as partes, mas sim um monólogo ilusório e confortável.

Hoje essas representações são um campo de disputas onde novas vozes estão se pronunciando. Todavia, não há uma igualdade de condições nesse campo, que continua econômica, política, e culturalmente dominado pelo mundo ocidental e branco. O próprio Tintim é exemplo disso, pois tendo surgido de dentro de um império se afirmou internacionalmente, sendo que sua visão de mundo continua se reproduzindo. Entender aquelas representações e questioná-las é o primeiro passo para que se construam outras novas que sejam mais justas. Nesse início de século XXI, onde passou a imperar a diversidade sócio-cultural, faz-se necessária uma compreensão igualitária dessas diferenças para que tenhamos uma sociedade verdadeiramente democrática e humana. É com esse espírito que o presente trabalho se realizou e para a construção deste mundo dirige sua contribuição.

BIBLIOGRAFIA**Fontes primárias:**

HERGÉ. *The adventures of Tintin reporter of Petit Vingtieme in the Congo*. San Francisco: Last Gasp, 2002.

HERGÉ. *Tintin au Congo*. Bruxelas: Casterman, 2006.

Fonte secundárias:

APOSTOLIDÈS, Jean-Marie. *Les métamorphoses de Tintin*. Paris: Seghers, 1994.

BAETENS, Jan. *Herge ecrivain*. Bruxelas: Labor, 1989.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. São Paulo: Difel, 1985.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

CAGNIN, Antonio Luiz. *Os quadrinhos*. São Paulo: Ática, 1975.

CAGNIN, Antonio Luiz. *Quadrinhos: uma escrita nova*. IN: *Comunicação, educação e arte na cultura infanto-juvenil*. São Paulo : Loyola, 1991. p. 69-84.

CIRNE, Moacy. *A explosão criativa dos quadrinhos*. Petrópolis: Vozes, 1977.

CIRNE, Moacy. *Para ler os quadrinhos: da narrativa cinematográfica a narrativa quadrinizada*. Petrópolis: Vozes, 1975.

CIRNE, Moacy. *Uma introdução política aos quadrinhos*. Rio de Janeiro : Achiamé/Angra, 1982.

COQUERY-VIDROVITCH, Catherine. *O postulado da superioridade branca e da inferioridade negra*. IN: FERRO, Marc (Org.). *O livro negro do colonialismo*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004, p. 748-92.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DORFMAN, Ariel; e MATTELART, Armand. *Para ler o Pato Donald: comunicação de massas e colonialismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

DORFMAN, Ariel. *Super-homem e seus amigos do peito*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

DYER, Richard. *The matter of images: essays on representations*. Londres: Routledge, 1993.

DYER, Richard. *White*. Londres: Routledge, 1997.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

EISNER, Will. *Quadrinhos e arte seqüencial: a compreensão e a prática de arte mais popular*

do mundo. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FILHO, Lucio De Franciscis dos Reis Piedade. *O imperialismo e a representação do Congo em Tintim na África*. IN: Revista História em Reflexão. Dourados, Vol. 2, n. 4, (jul./dez. 2008).

FONSECA, Joaquim T. Benicio da. *Caricatura: a imagem gráfica do humor*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999.

FRESNAULT-DERUELLE, Pierre. *La bande dessinée: l'univers et les techniques de quelques - comics - d'expression française*. Paris: Hachette, 1972.

FRATTA, Anna Soncini. *Tintin, herge et la "belgite"*. Bolonha: Clueb, 1994.

GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos. *Visões do passado na história em quadrinhos*. IN: Vidya. Santa Maria, Vol. 19, n. 33 (jan./jun. 2000), p. 141-160.

HALL, Stuart (org.). *Culture, media, language*. Londres: Routledge, 1992.

HALL, Stuart (org.). *Representation: cultural representations and signifying practices*. Londres: Sage, 1997.

HOBBSAWM, Eric J. *A Era dos Impérios*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

LUYTEN, Sonia M. Bibe. *O que é história em quadrinhos*. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

MARNY, Jacques. *Sociologia das histórias aos quadrinhos*. Porto: Livraria Civilização, 1970.

MARX, Karl. *Contribuição à crítica da Filosofia do Direito de Hegel*. In: *Manuscritos econômico-filosóficos*. São Paulo: Martin Claret, 2002.

MCCLOUD, Scott. *Understandig comics: the invisible art*. Nova Iorque: HarperPerennial, 1994.

MEMMI, Alberti. *O Racismo*. Lisboa: Caminho, 1993.

MOYA, Alvaro de. *Tintin, um jovem e destemido repórter*. IN: Revista Abigraf. São Paulo vol. 19, n. 152 (maio./jun. 1994), p. 78-80.

OLIVEIRA, Gêisa Fernades D'. *Cultura em quadrinhos: reflexões sobre as histórias em quadrinhos na perspectiva dos estudos culturais*. IN: Alceu: revista de comunicação, cultura e política. Rio de Janeiro, Vol. 4, n.8 (jan./jun. 2004), p. 78-93.

ORWELL, George. *Boys' Weeklies*. Disponível em: http://www.orwell.ru/library/essays/boys/english/e_boys. Acesso em: 19 de nov. de 2008.

PEETERS, Benouît. *Tintin y el mundo de Hergé*. Barcelona: Editorial Juventud, 1990.

PEREIRA, José Maria Nunes. *Colonialismo, racismo, descolonização*. In.: Estudos Afro-asiáticos. Ano 1, N.2. Rio de Janeiro: Conselho Universitário Cândido Mendes, Maio/Agosto 1978.

PINTO, Alberto Oliveira. *A retórica do discurso colonial em Tintim no Congo, de Hergé*. In: Scripta. Belo Horizonte, v. 11, n. 20, (jan/jun. 2007), pg. 79-97.

SADOUL, Numa. *Tintin et moi : entretiens avec Hergé*. Bruxelas : Casterman, 1983.

SAID, Edward W.. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SANTIS, Pablo de. *Historieta en la edad de la razón*. Buenos Aires: Paidós, 1998.

SILVA, Diamantino da. *Quadrinhos para quadrados*. Porto Alegre: Bels, 1976.

SILVEIRA, Renato da. *Os selvagens e a massa : papel do racismo científico na montagem da hegemonia ocidental*. IN: Afro-ásia, 23. 1999.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

WILLIAMS, Raymond. *Palavras chave: un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Buenos Aires: Nueva vision, 2000.