

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Fábio Cornagliotti de Moraes

As aventuras de Tintim na África: representando o outro nas HQ's
“As Aventuras de Tintim: Tintim no Congo” (1931-1946)

MESTRADO EM HISTÓRIA

São Paulo
2015

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Fábio Cornagliotti de Moraes

As aventuras de Tintim na África: representando o outro nas HQ's
“As Aventuras de Tintim: Tintim no Congo” (1931-1946)

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção de título de Mestre em História, sob a orientação do Prof. Doutor Amailton Magno Azevedo.

São Paulo
2015

BANCA EXAMINADORA

AGRADECIMENTOS

Primeiramente gostaria de agradecer à PUC-SP não somente porque possibilitou esse Mestrado, mas porque contribuiu largamente para minha formação pessoal e profissional. Agradeço também ao CNPq, pois graças à agência de fomento à pesquisa este trabalho foi financeiramente possível.

Sou grato também a meu orientador, Amailton Magno Azevedo, um brilhante historiador, que entendeu as entranhas deste trabalho como ninguém e cujas contribuições para ele foram imprescindíveis. Sua ajuda, compreensão e orientação foram inestimáveis. Entre os professores da PUC-SP, gostaria de agradecer também a Antônio Rago Filho, que acompanhou este estudo desde seu início e proveu valiosíssimas colaborações. Ainda merecem agradecimentos Yvone Dias Avelino, que sempre acreditou no meu trabalho, as professoras Maria Antonieta Martines Antonacci, sem a qual esta pesquisa jamais existiria, e Denise Bernuzzi Sant'Anna, que propôs excelentes contribuições. Não posso deixar de lado também, não só por conta das sugestões, orientações e auxílio, mas pelo maravilhoso contato pessoal, os professores: Fernando Torres Londoño, Maria do Rosário Cunha Peixoto, Estefânia Knotz Canguçu Fraga, Ettore Quaranta e Olga Brites.

Não há espaço aqui para citar todos os colegas de Mestrado, agradeço a todos, pois sem o apoio dos colegas esse caminho teria sido infinitamente mais difícil. Agradeço também a Nelson Mendes e Fábio Augusto, colegas de graduação. Meus mais fiéis amigos e irmãos, pois estamos sempre juntos, não importa a distância e o tempo. Também a Douglas Borges, Gabriel Bçak e Flávio Cristino, por estarem sempre comigo.

Não poderia deixar de agradecer todos os meus colegas de profissão, professores da rede estadual de educação. Como ninguém, nós sabemos das dificuldades de nossa atividade, mas estamos lá, sempre para nos apoiar, o tempo todo, em especial Janaína Ribeiro Dunder e Márcio Ademar Xavier Cano.

Agradeço também a Felipe Beltran Katz, outro colega da graduação, que me incentivou a fazer o mestrado e é um voraz historiador. Sempre me orientou e ofereceu um ombro amigo em qualquer momento.

Sou especialmente grato à Marina Borges de Figueiredo, minha companheira e melhor amiga, que em todos os momentos me incentivou e esteve do meu lado com uma lealdade rara. Sem ela este trabalho jamais teria a forma que tem.

Por fim, gostaria de agradecer à minha família: meu pai, José Roberto de Moraes, minha irmã, Renata Cornagliotti de Moraes, meu irmão, Maurício Cornagliotti de Moraes, e em especial minha mãe, Ema Beatriz Cornagliotti de Moraes, que tem a estranha habilidade que somente as mães têm de assegurar, que, independentemente da situação, tudo dará certo. Sem ela, certamente, nem o projeto do mestrado existiria.

*À Marina, que esteve ao meu lado nos momentos
mais felizes e infelizes dos últimos dois anos.*

“Ninguém nasce odiando outra pessoa pela cor de sua pele, por sua origem ou ainda por sua religião. Para odiar, as pessoas precisam aprender, e se podem aprender a odiar, elas podem ser ensinadas a amar.”

Nelson Mandela

RESUMO

Este trabalho procura analisar as edições de 1931 e de 1946 da história em quadrinhos “As Aventuras de Tintim: Tintim no Congo”. O objetivo é investigar a representação dos congolesees nessas HQs (histórias em quadrinhos). O autor da obra e muitos dos autores sobre sua obra chamam a atenção para como suas HQs são realistas. O objetivo não é mostrar como é o mundo real, mas demonstrar que essas HQs não são realistas, mas sim comprometidas com um ponto de vista da realidade pautado pelo paternalismo, racismo e violência colonial. Serão analisados as imagens e o texto para se entender como o discurso proposto pelo autor opera. Esse discurso não é meramente um fruto de sua sociedade, mas também algo que ajudou a moldar a sociedade, não só por contar com uma grande base de leitores infantis, mas por ser um enorme sucesso comercial. Nesse discurso estão presentes diversas ideias racistas, colocadas de forma quase natural, em que os congolesees são sistematicamente inferiorizados por Tintim, a exemplo da experiência histórica da colonização, em que eram sistematicamente inferiorizados por oficiais do governo, forças policiais, exploração do trabalho e uma legislação segregacionista. Dessa forma, busca-se estudar a representação desse povo colonizado como uma parte importante do processo de construção da identidade do colonizado e do colonizador.

Palavras-chave: Tintim, Orientalismo, história em quadrinhos, Congo, racismo, representação, imagens, As Aventuras de Tintim.

ABSTRACT

This work tries to analyse the 1931 and 1946 editions of the comic book "The adventures of Tintin: Tintin in Congo". The purpose is to investigate how the Congolese are represented in this comic book. The author of the comics and many authors that wrote about the comics considers the stories "realists". My goal is not to tell how the real world is, but to demonstrate that these comic books are not realists, but are committed to a viewpoint about reality that is based in racism, paternalism and colonialism. I will analyze the images and text in order to understand how the discourse it produces works. This discourse is not only a result of its society, but also something that built the said society, not only because it had a huge base of children readers, but because it was a commercial success. This discourse presents various racist ideas, shown naturally, where Congolese are systematically put down by Tintin, in a association with the Congolese historical experience, where they were put down by government officials, police force, work exploration and an extremely biased legislation. Thus, I will study the representation of this colonized people as an important part of the process of identity construction, either for the colonized and the colonist.

Tags: Tintin, Orientalism, comic books, Congo, racism, representation, images, The Adventures of Tintin.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO 1 – OS QUADRINHOS E O REALISMO.....	19
CAPÍTULO 2 – TINTIM NO CONGO.....	31
CAPÍTULO 3 – O RACISMO ENVERGONHADO.....	138
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	156
FONTES E BIBLIOGRAFIA.....	159

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1 – Viagem para o Congo.....	32
Ilustração 2 – A chegada.....	38
Ilustração 3 – Propostas ao repórter e início da jornada.....	45
Ilustração 4 – Roubo do carro.....	50
Ilustração 5 – Milu em apuros.....	52
Ilustração 6 – Acidente na linha de trem.....	58
Ilustração 7 – Tintim vira o jogo, conhece o rei e o curandeiro.....	66
Ilustração 8 – Tintim traz justiça e saúde.....	83
Ilustração 9 – Mais um plano contra Tintim.....	87
Ilustração 10 – Os “Aniotas”, a rendição do curandeiro e o padre.....	93
Ilustração 11 – A missão civilizatória.....	104
Ilustração 12 – Tintim na escola.....	111
Ilustração 13 – Tintim em busca de Milu.....	116
Ilustração 14 – O vilão é descoberto.....	124
Ilustração 15 – Prisão dos mafiosos.....	130
Ilustração 16 – O Congo sem Tintim.....	132
Ilustração 17 – Viagem para o Congo - edição original <i>versus</i> reedição.....	139
Ilustração 18 – Tintim salva Milu - edição original <i>versus</i> reedição.....	141
Ilustração 19 – Propostas ao repórter e início da jornada - edição original <i>versus</i> reedição.....	142
Ilustração 20 – Tintim traz justiça e saúde - edição original <i>versus</i> reedição.....	144
Ilustração 21 – A missão civilizatória - edição original <i>versus</i> reedição.....	145
Ilustração 22 – Tintim na escola - edição original <i>versus</i> reedição.....	146
Ilustração 23 – O Congo sem Tintim - edição original <i>versus</i> reedição.....	148

INTRODUÇÃO

Sempre fui apaixonado por HQs. Desde que aprendi a ler, as lia. Comecei lendo as populares HQs nacionais da Turma da Mônica, mas logo passei a ler quadrinhos de super-heróis como Batman e Super-Homem.

Durante a minha adolescência, comecei a ler *mangás*, como os quadrinhos produzidos no Japão eram chamados. Lembro-me de ter lido muitos mangás, possuía (e ainda possuo) coleções inteiras. Os quadrinhos sempre me fascinaram tanto quanto a literatura: como leitor, participo da jornada dos personagens.

Depois de iniciar a leitura de quadrinhos japoneses (ou pelo menos feitos nos padrões estéticos e literários japoneses), passei a me interessar mais ainda por quadrinhos e comecei a ler títulos consagrados na indústria, como os trabalhos de Alan Moore, Neil Gaiman, Will Eisner, Bill Watterson e Quino. Posso afirmar que, como as HQs (histórias em quadrinhos) são extremamente variadas, tanto esteticamente como tematicamente, meu gosto pessoal e o que eu buscava em uma HQ foi mudando conforme os anos.

Ao mesmo tempo que esse interesse maior ocorria, ingressei na graduação de História da PUC-SP, em 2004. Lá, entrei em contato com as teorias da escola da Nova História e, pela primeira vez, pensei em HQs como possíveis temas de estudo. Foi graças a esse curso que pude perceber que todos os aspectos da cultura humana têm uma história, e todos eles são passíveis de investigação por parte do historiador.

Também entrei em contato com as teorias críticas do movimento acadêmico chamado de Nova Esquerda e ainda com a teoria crítica ao eurocentrismo e me fascinei com elas. Foram fascinantes pois vim de um sistema de educação totalmente eurocêntrico, como a maioria de meus colegas, e tive a oportunidade de perceber que o mundo é muito mais complexo do que eu supunha. De repente, a Europa não era mais o centro de tudo.

A ideia para o presente trabalho não veio, no entanto, até 2011, quando o filme “As aventuras de Tintim”, dirigido pelo diretor dos EUA Steven Spielberg¹, estreou no Brasil. Fui assistir a esse filme porque me lembrava com muito carinho da popular série animada de TV “As aventuras de Tintim”, produzida nos anos de 1990 e exibida no Brasil pela TV Cultura, assim como das tardes que eu passava em uma gibiteca com a minha mãe lendo não só quadrinhos de super-heróis dos EUA, mas também de expoentes da escola europeia como *Asterix*, *Lucky Luke* e *As Aventuras de Tintim*.

Depois de assistir ao filme, notei como as histórias de Tintim eram vistas como “realistas”: era uma coisa comum quando eu questionava os amigos e familiares. Eles gostavam ou assistiam Tintim porque eram aventuras bem escritas, mas principalmente por serem ambientadas no mundo “real”. Outro ponto importante para gostarem de Tintim era sua inteligência e habilidade para resolver problemas. Entretanto, comecei a me perguntar o quão efetivamente comprometido com a realidade esse personagem estava. Esse questionamento foi, sem dúvida, fruto da educação universitária. Nesse ponto eu já era cético o bastante para suspeitar de qualquer obra ficcional que se diz “realista”.

Comecei então a montar minha coleção de HQs do Tintim e, naturalmente, a lê-las. E a pensar nas HQs como um possível objeto de estudo. Notei que seu discurso era, ao contrário de algo realista, bastante comprometido com o ideário eurocêntrico.

Esse foi o primeiro passo para a presente pesquisa. Verificar historicamente o discurso presente nas HQs de Tintim. Queria investigar o porquê desse suposto realismo e como esse discurso propagado pela HQ funciona. Como mostrarei a seguir, contei com o auxílio de teorias criadas por autores críticos ao ideário eurocêntrico. O plano original era fazer uma pesquisa sobre dois volumes das HQs, mas percebi que apenas um dos volumes já poderia ser o suficiente para o estudo.

¹ Spielberg é o atual detentor dos direitos de venda de “As Aventuras de Tintim”. Ele os comprou em 1983, mesmo ano em que Hergé, o autor de Tintim, morreu.

Durante esse longo caminho de pesquisa, pude descobrir muitas coisas fascinantes sobre “As aventuras de Tintim”. Seu autor era um belga chamado *Géorge Rémi* (1907 – 1983). Utilizava como pseudônimo “Hergé”, que é a pronúncia francesa das iniciais de seu nome, só que em ordem inversa (RG).

De longe, a maior influência sobre Tintim foi uma das grandes paixões de Hergé: o escotismo. Ele mesmo via Tintim como um escoteiro.² A ideia era retratar Tintim como alguém fisicamente capaz, disciplinado e moralmente inabalável, como demonstrarei.

As HQs foram originalmente publicadas em tirinhas em um jornal de orientação claramente fascista³ chamado *Le XX^e Siècle* – o editor, Norbert Wallez, tinha uma foto de Benito Mussolini em seu escritório e usava seu jornal como meio de propaganda.

Durante a Segunda Guerra, o *Le XX^e Siècle* foi fechado e Hergé passou a trabalhar em um jornal que colaborava para a ocupação nazista da Bélgica, chamado *Le Soir* (A Noite). Isso rendeu muitos problemas para Hergé no fim da Segunda Guerra, pois foi acusado de colaboracionismo pelo governo pós-ocupação. Depois da Segunda Guerra, no entanto, graças a diversos contatos, conseguiu começar a publicar suas HQs em álbuns, ou livros, e foi a partir daí que o autor ganhou muita notoriedade fora da Bélgica.

As fontes principais desta dissertação serão duas edições de “As aventuras de Tintim: Tintim no Congo”, uma de 1931 e outra editada em 1946. No entanto, a obra de Hergé é bem maior que as publicações citadas. São 24 livros escritos, não somente compilando as tirinhas originais, mas a maioria escrita já nesse formato. A temporalidade da obra vai de 1929, data de publicação da primeira tirinha, até 1976, data de publicação de seu último livro completo. Em 1986 foi publicado postumamente “As aventuras de Tintim: Tintim e a Alfa-Arte”, mas o livro nunca foi terminado, já que Hergé morreu durante sua produção, em 1983.

² SADOUL, Numa. **Tintin et moi**: entretiens avec Hergé. Manchecourt: Champs-Flammarion, 2003, p.52.

³ THOMPSON, Harry. **Tintin**: Hergé and his creation. London: Sceptre, 1992, p.30.

A edição brasileira mais antiga que já encontrei d'As Aventuras de Tintim datava de 1970, mas não posso afirmar que esse seja o ano mais antigo dessa HQ no Brasil. Tentei, diversas vezes, entrar em contato com a editora Record, a primeira que publicou as HQs no Brasil, mas não obtive resposta. A atual detentora dos direitos de publicação das HQs no Brasil é a Companhia das Letras. Quando entrei em contato com essa empresa, eles disponibilizaram somente a primeira publicação editada com seu selo: em 2005, a Companhia das Letras publicou "As Aventuras de Tintim: A Ilha Negra", que contava com uma tiragem de cinco mil exemplares, considerada grande pela editora.⁴

A obra de Hergé conta com uma ótima disponibilidade, podendo ser encontrada em centenas de livrarias e lojas online. No entanto, edições mais antigas ou alguns dos livros são muito mais difíceis e raros. A exemplo das edições brasileiras de "As Aventuras de Tintim: Tintim no Congo", que estão completamente esgotadas em qualquer fornecedor.

Embora não falem estudos de histórias em quadrinhos, trabalhos sobre "As Aventuras de Tintim" são muito raros, mesmo em outros países. Não foi encontrada nenhuma obra que tratasse as HQs do ponto de vista histórico-crítico. Alguns pesquisadores trabalharam exclusivamente com a forma da obra, e não seu conteúdo: Jean-Marie Apostolidès, Pierre Assoline, Michael Farr, Philippe Godin, Tom McCarthy, Jean-Marie Floch e alguns poucos outros belgas, ingleses e franceses se aventuraram no tema, que é muito recente, pois praticamente começou nos anos 1980.⁵ Esses autores não tratam das HQs como discurso e a maioria nem sequer menciona as problemáticas racistas e colonialistas criadas por Hergé. O ponto de vista deles é meramente estético.⁶ Esses livros são de difícil acesso, mesmo em seus países de origem. As edições dessas obras raramente estão disponíveis, seja em lojas ou bibliotecas, e muitas estão simplesmente esgotadas.

⁴ Depois de me passar essas informações, a Companhia das Letras também se recusou a responder qualquer outro questionamento meu.

⁵ De todos os livros pesquisados sobre o tema, o mais antigo data de 1983.

⁶ Seu principal biógrafo, Harry Thompson, menciona o racismo em Hergé como uma questão há muito superada.

A bibliografia sobre Tintim no Brasil é extremamente reduzida. Durante minha pesquisa, não encontrei artigos, teses, dissertações ou livros que falassem sobre o pequeno repórter. Isso me obriga a dialogar exclusivamente com autores estrangeiros para estudar as questões biográficas de Hergé e a questão do suposto realismo de Tintim.

Um dos principais livros, utilizado como referência para todos os especialistas e seu principal biógrafo⁷, tem o título “Tintin et moi: entretiens avec Hergé”⁸, escrito pelo dramaturgo congolês Numa Sadoul. É a compilação de mais de 14 horas de uma série de entrevistas com Hergé⁹, feitas em 1976, em que o autor conta não só detalhes de sua vida pessoal, mas da criação de muitas de suas obras. Acessá-lo é muito difícil: o único lugar em que pude encontrá-lo foi um sebo na Itália. A bibliografia referente ao tema é praticamente importada, não havendo nem em sebos, livrarias ou bibliotecas brasileiras obras sobre as aventuras do pequeno repórter. Os documentos em relação a Tintim fora do mundo acadêmico são também incomuns: algumas reportagens em sites, telejornais etc. A revista francesa *Philosophie Magazine* fez pelo menos duas reportagens sobre Tintim, mas os números da revista só estão disponíveis aos residentes do país.

A obra é declaradamente direcionada ao público infantil: na maior parte das livrarias, as HQs não se encontram na seção específica, e sim entre as publicações para crianças. As tirinhas eram originalmente produzidas para a seção infantil do jornal *Le XX^e Siècle*¹⁰, chamada *Le Petit Vingtième*¹¹, e os prefácios das edições brasileiras das HQs, publicadas pela Record no final dos anos 1970, indicam claramente que o público-alvo pretendido é o infantil.

Durante minha pesquisa também tive a preocupação de investigar teorias sobre o estudo de imagens na História. A historiografia imagética¹² é relativamente recente, como demonstra Cristiane Nova. Ela problematiza a legitimação do uso de imagens para os estudos históricos. Os positivistas no século XIX “fetichizaram o

⁷ Harry Thompson.

⁸ “Tintim e eu: entrevistas com Hergé” - tradução própria.

⁹ O livro, no entanto, só utilizou três horas da entrevista, que foi editada pelo próprio Hergé.

¹⁰ Nome do jornal em que suas primeiras tirinhas seriam publicadas.

¹¹ “O Pequeno Vinte” - tradução própria.

¹² Pois as HQs são também imagens.

documento escrito”¹³, tendência que somente seria questionada com a Escola dos Annales na década de 1930.

Para Nova, as últimas décadas conheceram passos importantes na análise de imagens, especialmente a década de 1960, com Marc Ferro defendendo o uso do cinema como um documento histórico. É essa a preocupação central da autora: legitimar as imagens, onde quer que elas estejam, seja no cinema, rádio, televisão ou em qualquer outro meio, como fontes documentais da História.¹⁴

Ginzburg apresenta uma ideia extremamente útil em seu ensaio *Olhos de madeira*. Para o autor, deve-se, até certo ponto, provocar o *estranhamento* da obra.¹⁵ Esse estranhamento não deve ser tal a ponto de confundir a história com a ficção, mas reconhecer que nela nem tudo é certo.¹⁶

Essa problemática é complexa, pois, como dizia Thompson, “a ‘história’ não oferece um laboratório de verificação experimental”¹⁷. A análise histórica é um diálogo entre o historiador e sua fonte: as perguntas devem ser apropriadas àquela fonte e àquele contexto histórico.¹⁸ Os historiadores jamais poderão ter a evidência “por si mesma”, mas a série de perguntas com que interrogamos as mesmas fontes¹⁹ nos abre caminhos para muitas interpretações diferentes.²⁰

Em se tratando de análise de imagens, quais perguntas então seriam apropriadas? Vai depender de cada imagem, no entanto alguns trabalhos podem ser muito úteis nesse sentido. Em um artigo para a revista *Projeto História*, Ulpiano Meneses faz esse caminho. O autor propõe um “exercício de leitura de uma imagem publicitária”²¹ e analisa uma propaganda de 1913. Sua análise é extremamente

¹³ NOVA, Cristiane. A “História” diante dos desafios imagéticos. **Projeto História: História e Imagem**. São Paulo, Educ, v. 21, 2000, p.143.

¹⁴ Ibidem, p.145.

¹⁵ Para ele, o estranhamento, que é olhar para algo sob uma perspectiva diferente, pode ter uma dupla função: a de transformar alguns conceitos da realidade (como fazia Brecht) ou a de conferir uma aura especial para a mesma realidade (como fazia Proust).

¹⁶ GINZBURG, Carlo. **Olhos de madeira: nove reflexões sobre distância**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p.41.

¹⁷ THOMPSON, E. P. **A miséria da teoria ou um planetário de erros: uma crítica ao pensamento de Althusser**. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1981, p.48.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Ibidem, p.50.

²⁰ Interpretações essas que, mesmo podendo ser conflitantes, não se anulam ou se eliminam.

²¹ MENESES, Ulpiano T. Bezerra. O fogão da Societé Anonyme du Gaz: sugestões para uma leitura histórica de imagem publicitária. **Projeto História: História e Imagem**. São Paulo, Educ, v. 21, 2000, p.105.

proveitosa no que se refere ao método. O que Ulpiano faz é construir em torno da imagem uma série de questionamentos: de quem e para quem é a imagem? Como ela está diagramada? Qual o texto escrito? Como ele se relaciona com a gravura? Essas perguntas, assim respondidas, permitem ao autor traçar algumas conclusões sobre a sociedade da época tendo em vista essa imagem publicitária.

Pode-se perceber esse trabalho na obra de Marcos da Silva²². O autor apresenta alguns cuidados quando o objeto de estudo do historiador são imagens (nesse caso específico as HQs), como, por exemplo, a importância de articular o personagem e suas histórias com as práticas e mudanças sociais de sua época.²³ Ele também toma cuidado ao discutir a importância da biografia pessoal do autor das HQs e como isso influencia as histórias: nem podemos descartar essa influência, nem dizer que ela foi a única definidora do personagem.²⁴

Durante toda a sua obra, o autor analisa as HQs questionando de forma pertinente as imagens: enquadramento, fisionomia, cenário, cor, ponto de fuga. Logicamente, os questionamentos não são somente sobre a forma da imagem, mas seu conteúdo: quais são as situações em que o personagem é colocado? O que essas situações permitem ou não permitem que pensemos delas? Quando o historiador analisa uma imagem, deve sempre ter em mente os critérios de análise de forma e conteúdo (que não estão separados).

Um impressionante trabalho é o exercício proposto por Robert Stam e Ella Shohat em *Crítica da imagem eurocêntrica*. Nessa obra, os autores demonstram como as imagens podem ser usadas dentro do contexto da dominação imperial. Embora o foco dos autores seja o cinema, as ideias que eles trazem são muito valiosas para a historiografia imagética que trabalhar com o eixo Ocidente/Oriente.

²² Que já é uma referência para qualquer pesquisador de HQs.

²³ SILVA, Marcos Antônio da. **O prazer e o poder do Amigo da Onça: 1943-1962**. São Paulo: Paz e Terra, 1989, p.16.

²⁴ Ibidem, p.21.

Os autores utilizam diversos filmes, em diversas temporalidades, para discutir a representação do Oriente através dos roteiros, personagens e os mais variados recursos cinematográficos, apontando que o cinema “também herdou o papel social do romance realista do século XIX”²⁵, tendo se adequado “perfeitamente à função de retransmissor das narrativas das nações e dos impérios, por meio de projeções”.²⁶ Essa é exatamente a proposta deste trabalho: ao fazer as perguntas pertinentes às imagens²⁷, investigar como elas se relacionam com o poder imperial Ocidental que transformou o planeta.

²⁵ SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**. Tradução de Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p.145.

²⁶ Ibidem, p.144.

²⁷ E, ao contrário das imagens de Shohat e Stam, essas estarão paradas.

CAPÍTULO 1 – OS QUADRINHOS E O REALISMO

Neste capítulo o intuito é traçar um breve panorama das HQs como forma de arte e comunicação, já que elas têm algumas especificidades que devem ser levadas em conta quando estudadas por qualquer disciplina acadêmica.

As histórias em quadrinhos são, atualmente, um dos meios de comunicação e arte mais famosos e lucrativos do mundo. É muito difícil tentar estabelecer uma origem única, pois é impossível determinar um critério completamente confiável para o que é ou *não* uma HQ. De acordo com o semiólogo Pietroforte:

Enquanto na Europa a suposta invenção dos quadrinhos é atribuída a Rudolph Töpffer (1799–1846) a partir de suas Histórias em imagens, nos Estados Unidos da América ela se deve a Richard Outcault (1863–1928) e seu Yellow Kid, publicado aos domingos no jornal World em Nova Iorque.²⁸

Ainda de acordo com o mesmo autor, há HQs que remontam ao século XVIII. Para Will Eisner²⁹, as primeiras HQ eram

[...] a arte de contar histórias, destinada ao público em massa, procuraram criar uma Gestalt, uma linguagem coesa que servisse como veículo para a expressão de uma complexidade de pensamentos, sons, ações e ideias numa disposição em sequência, separadas por quadros.³⁰

Entretanto, como um fenômeno cultural, é infrutífero, até mesmo para a história, tentar buscar sua origem específica. Mais do que um ramo da cultura com um *começo* definido,

Enquanto sistemas de significação, as HQs dependem, pelo menos, de sua reprodutibilidade pragmática, uma vez que podem ser reproduzidas sem perder o valor artístico –

²⁸ PIETROFORTE, Antônio Vicente Seraphim. **Análise textual de história em quadrinhos:** uma abordagem semiótica da obra de Luiz Gê. São Paulo: Annablume, 2009, p.9.

²⁹ Eisner foi um autor de histórias em quadrinhos que viveu entre 1917 e 2005. Ele foi o criador do termo *Graphic Novel* e um dos quadrinistas mais influentes do século XX. Sua obra sobre análise de HQs é extremamente pioneira e uma das mais importantes até os dias atuais.

³⁰ EISNER, Will. **Quadrinhos e arte sequencial:** a compreensão e a prática da forma da arte mais popular do mundo. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p.13.

diferentes de pinturas, mas próximas das fotografias; e do reconhecimento social capaz de sancioná-las seja como uma determinada linguagem em oposição a outras linguagens, seja como forma de arte. [...] a história em quadrinhos não tem inventores, mas elaboradores, que investem em suas transformações até os dias atuais.³¹

Em vez de *criadas*, as HQs foram *construídas* ao longo de sua existência. Considerando isso, talvez um dos marcos mais importantes nessa construção tenha sido a publicação do *Yellow Kid* em 1895, como uma tirinha de jornal, quando pela primeira vez os quadrinhos foram massificados. “Desde a primeira aparição dos quadrinhos na imprensa diária, na virada do século, essa forma popular de leitura encontrou um público amplo e, em particular, passou a fazer parte da dieta literária inicial da maioria dos jovens.”³²

Os quadrinhos, então, desde sua massificação, são uma *linguagem* própria, uma mistura de imagem e palavra, sendo decodificados tanto literariamente como visualmente.³³ As especificidades da linguagem escrita e da linguagem visual se mesclam, coexistem e se confundem para criar as HQs. Leitor e autor se esforçam para criar e usar códigos em comum, visuais ou verbais, para que uma história inteligível seja estabelecida.

No entanto, o reconhecimento das HQs como arte³⁴ não foi instantâneo, e a própria indústria de histórias em quadrinhos passou por momentos difíceis. Karen Pinho Moriya aponta que as HQs foram consideradas durante muito tempo uma forma de arte *menor*: era barata e vulgar.³⁵ Não é à toa que, nos anos 1940, o psicanalista americano Frank Werthan pesquisou a relação entre as HQs e a delinquência juvenil. A pesquisa de Wertham levou à criação de uma comissão no senado estadunidense para investigar o tema, banir, censurar e regular as HQs.

Essa hierarquização da arte aparece como consequência de um problema fundamental tratado por Raymond Williams:

³¹ PIETROFORTE, Antônio Vicente Seraphim. **Análise textual de história em quadrinhos**: uma abordagem semiótica da obra de Luiz Gê. São Paulo: Annablume, 2009, p.10.

³² EISNER, Will. **Quadrinhos e arte sequencial**: a compreensão e a prática da forma da arte mais popular do mundo. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p.7.

³³ Ibidem.

³⁴ E como fontes da História.

³⁵ MORIYA, Karen Pinho. **Reinventando os samurais**: o mangá *O Lobo Solitário Acompanhado de seu filhote* (1970 - 1976), Dissertação (Mestrado em História), Programa de estudos Pós-graduados em História - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2011, p.11.

O que finalmente emergiu no campo teórico no que tange às novas e significantes palavras-chave “cultura” e “sociedade” foi o modelo hoje familiar da divisão entre, de um lado, as artes, e, de outro, a estrutura social, com o pressuposto de uma relação entre ambas.³⁶

Williams problematiza essa teoria durante a maior parte de seus escritos. As expressões culturais humanas, dentro da visão de *base* e *superestrutura*, muitas vezes eram acomodadas em categorizações redutoras de classe³⁷, que não resolviam as questões levantadas a essas formas de cultura³⁸.

Na Europa, as HQs tomaram um rumo um tanto diferenciado das HQs norte-americanas. Hergé foi, de fato, o precursor dos quadrinhos na Europa, inaugurando um estilo de desenho bastante simples que se chamaria “*bande dessinée*”, em francês, ou “desenho em quadros”.

Essa abordagem teórica parece ser a dominante na Escola de Frankfurt, especialmente em nomes como Theodor W. Adorno e Max Horkheimer. Para eles, uma forma de expressão é descaracterizada como arte a partir do momento em que serve o sistema capitalista. Cinema, rádio e televisão³⁹ não poderiam ser consideradas “arte”, pois estão meramente a serviço de uma ideologia.⁴⁰

A crítica de Williams a essa teoria é contundente:

Estou dizendo que uma teoria da cultura atinge sua maior significação quando se ocupa precisamente das relações entre as muitas e diversas atividades humanas que têm sido agrupadas histórica e teoricamente nessas categorias, e especialmente quando ela explora essas relações como simultaneamente dinâmicas e específicas dentro de situações históricas descritíveis que, práticas sociais, são alteráveis, assim como nosso presente o é.⁴¹

³⁶ WILLIAMS, Raymond. O futuro dos Estudos culturais. In: Idem. **Política do Modernismo**. Tradução de André Glaser. São Paulo: UNESP, 2011, p.192.

³⁷ Quando a abordagem é marxista.

³⁸ WILLIAMS, op. cit., p.193.

³⁹ Assim como os quadrinhos, pois estão inseridos na indústria cultural.

⁴⁰ HORKHEIMER, M.; ADORNO, T. W. A indústria cultural: o Iluminismo como mistificação das massas. In: Idem. **Indústria cultural e sociedade**. Tradução de Julia Elisabeth Levy. São Paulo: Paz e Terra, 2009, p.8.

⁴¹ WILLIAMS, op. cit., p.190.

A cultura, então, não é separada da história, suas representações mais do que fazem parte dela, constroem-na.⁴² Existem múltiplas interpretações, resistências e hegemonias dentro e fora da indústria cultural.

As HQs, então, podem ser analisadas historicamente, pois são uma forma de representar o mundo e, portanto, têm uma dimensão histórica. O presente estudo procura buscar essa historicidade das HQs e a sua dimensão simbólica nessa historicidade. São, literalmente, desenhos de como o desenhista e a sociedade em que se insere *percebem* o mundo. Seja desenhando-o da forma que ele considera realista ou fantasiosa, hegemônica ou crítica: tudo faz parte da visão de mundo do quadrinista e de seus leitores; mais do que isso, faz parte da *relação* que o quadrinista e seus leitores têm com o mundo em que vivem.

As contribuições de Walter Benjamin para o estudo da indústria cultural também são muito preciosas no exame das histórias em quadrinhos. Embora Benjamin tenha discorrido mais sobre o cinema e a fotografia, suas *teorias* sobre cultura de massas são caríssimas ao ofício do historiador quando ele estuda qualquer aspecto dessa indústria da cultura.

De fato, HQs e cinema compartilham semelhanças. A HQ moderna teve seu início praticamente na mesma época que o cinema e ambos foram distribuídos em massa. Não é estranho, já que o sucesso comercial de ambos (e a sobrevivência dos autores envolvidos) dependia de grandes quantidades de pessoas consumindo seu produto. As duas artes são filhas da indústria, pois as mudanças radicais que os meios de produção sofrem também afetam a arte e a cultura, mesmo que isso leve um bom tempo: “As mudanças ocorridas nas condições de produção precisaram de mais de meio século para refletir-se em todos os setores da cultura. Só hoje podemos indicar de que forma isso se deu.”⁴³

Para Benjamin, a maior transformação nesse caso foi a possibilidade da reprodutibilidade técnica que a fotografia suscitou. A arte, na fotografia, pela primeira vez, não dependia da mão do autor, muito menos de seu olho, uma vez que o

⁴² WILLIAMS, Raymond. O futuro dos Estudos culturais. In: Idem. **Política do Modernismo**. Tradução de André Glaser. São Paulo: UNESP, 2011, p.213.

⁴³ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: Idem. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura – obras escolhidas**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2011, p.165.

aparelho pode capturar imagens imperceptíveis ao olho humano.⁴⁴ O cinema foi o passo além da fotografia, foi o grau máximo da obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Nada está, para Benjamin, mais descolado do tradicionalismo e do peso que a *aura* confere à obra de arte do que o cinema. Ele usa e, ao mesmo tempo, exercita as percepções que somente um homem do século XX poderia ter⁴⁵ – seu entendimento depende completamente da sequência de imagens (que, através de sua quebra e continuidade, modificam completamente a natureza produtiva das próprias, em todos os níveis e funções), não mais de apenas uma imagem.⁴⁶

A possibilidade de existência da cultura de massas foi trazida pela indústria, pois “[...] permitiu às artes gráficas pela primeira vez colocar no mercado suas produções não somente em massa, como já acontecia antes, mas também sob a forma de criações sempre novas”⁴⁷. Pode-se, então, interpretar as HQs como uma verdadeira expansão da cultura letrada, da gráfica visual.

As HQs não são somente fruto do seu tempo, são resultado da revolução industrial. Consistem em aspectos da cultura de massas, o que não significa dizer que seu valor artístico ou como expressão cultural seja *menor*. Ao contrário disso, foi uma forma nova de contar e recontar o mundo, a partir da perspectiva de seus criadores – o Ocidente. Se o cinema e sua sequência são imagens em movimento, uma HQ nada mais é do que *movimento em imagens*.

As HQs, de maneira geral, é a experiência do mundo submetida à linguagem visual e escrita. Incapazes de produzir sons, as HQs confiam em onomatopeias para simular as sensações auditivas – isso é uma metáfora poderosa, já que, como veremos, a cultura dos povos congolese passou pelo mesmo processo: foram submetidos à escrita tanto pela experiência colonial (com o desrespeito e destruição da cultura material sônica e das tradições orais) como pelas HQs, que ridicularizaram os “nativos” em nome da diversão.

⁴⁴ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: Idem. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura** – obras escolhidas. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2011, p.174.

⁴⁵ Graças à sua experiência prática com a vida contemporânea, mais rápida, mais mecanizada; a experiência cotidiana acontece diante de uma máquina – o mesmo ocorre com o ator do cinema.

⁴⁶ Como era feito anteriormente com a fotografia e com a pintura.

⁴⁷ BENJAMIN, op. cit., p.166.

As HQs, na época em que Hergé começou a desenhá-las, ainda eram restritas a um público infantil e às tirinhas de jornais. Somente mais tarde começaram a ser publicadas em livros separados ou em revistas semanais, quinzenais ou mensais.

As HQs, como arte ou forma de expressão, não estão separadas da sociedade, elas têm uma *intenção*. São fruto da cultura letrada ocidental. No entanto, no caso de Tintim, as intenções declaradas e as alcançadas têm algumas discordâncias. Este é o editorial de “As Aventuras de Tintim: o cetro de Ottokar”, da Editora Record, detentora brasileira dos direitos de publicação das aventuras do pequeno repórter, no mínimo, entre os anos de 1970 e 2005:

O segredo de Tintim é proporcionar às crianças o que os outros “ídolos” de histórias infantis em quadrinhos não conseguem: um herói que elas possam imitar. Tintim não é um “ser irreal”, como tantos heróis de filmes e romances. Ele se movimenta na realidade. Ele não tem nada de um “super-homem” que dá saltos de sete metros; Tintim dá saltos normais. O mundo de Tintim está à altura da compreensão das crianças; sua coragem e inteligência são aquelas com que elas podem sonhar e ter algum dia; seus socos são decisivos, mas sua força não parece exagerada. Elas têm a impressão de que podem brincar, defender-se e ser tão perspicazes como Tintim. A frase “ser como Tintim” ou “agir como Tintim” já está se tornando, na linguagem infantil dos países da Europa Ocidental, sinônimo de “coragem e audácia”. Tintim consegue incutir nas crianças a ideia de aventuras cavaleirescas; pequeno justiceiro, persegue e aprisiona bandidos, traficantes ou espiões. Não tem problemas de dinheiro nem conflitos de família.

O que mais agrada ao público em geral, na leitura dos álbuns de Tintim, é a mentalidade aberta e exuberante, impregnada de argúcia, de inteligência e de humor. Pode-se dizer que interessam às crianças e aos adultos, segundo a sugestiva frase das “Edition Casterman”: “leitura recomendada às pessoas de 7 a 77 anos”.

Apresentemos agora o autor: Hergé é chamado o “Walt Disney europeu”. Como Júlio Verne, este criador de contos, cujos heróis viajam do Oriente Médio até os Andes, da Rússia ao Congo, da lua ao mais profundo dos mares, Hergé viaja raramente; entretanto sabe-se que possui o documentário mais completo do mundo: todos os países estão presentes em suas fichas de história, geografia, hábitos e costumes. Seus álbuns são de uma precisão incrível, com todos os detalhes minuciosamente cuidados. Hergé trabalha intensamente num grande escritório, com uma equipe de desenhistas, durante oito

horas por dia. Para escrever e desenhar um álbum, leva aproximadamente um ano.⁴⁸

Algumas observações podem ser feitas sobre esse breve, porém significativo editorial. Logicamente, como o interesse da editora é vender seus livros e aumentar seus lucros, ela coloca Tintim em um pedestal – tem de criar um atrativo para vender *seus* quadrinhos, e não os dos outros heróis (tendo eles superpoderes ou não). Tintim é tratado, assim como na HQ, de maneira ideal. O editorial não está se referindo apenas àquele HQ ou àquela edição especificamente, mas ao personagem e sua saga. O destaque de Tintim é que ele é primeiramente para crianças, mas pode ser acessado e aproveitado em todas as idades. Não só isso, Tintim é supostamente *realista*. Ao contrário de Batman ou Super-Homem, ele *pode ser imitado*. Suas histórias acontecem em locais que o autor imagina serem reais, e esses locais e costumes são representados com *precisão*. Mas essa ideia deve ser discutida. As editoras de Tintim e o próprio autor veem isso como uma qualidade de suas HQs, mas essa suposta precisão de nada vale; muito longe de uma “verdade”, retrata-se somente um ponto de vista – construído historicamente, como se demonstrará.

O editorial menciona que Hergé raramente viaja, seu acesso ao mundo seria garantido pelo arcabouço científico europeu. O escritor e desenhista não precisa viajar para conhecer, ele pode acessar seu arquivo, que já contém as informações precisamente e cientificamente detalhadas sobre povos e lugares distantes. Só que os arquivos de Hergé foram construídos através de uma visão eurocêntrica de mundo, criada a partir de uma experiência de dominação colonial.

O próprio autor tenta caracterizar suas HQs em um cenário mais realista: “Tintim é uma charmosa mistura de ficção e realidade. É bem documental.”⁴⁹ Aliás, até a profissão de Tintim nos indica que o personagem falará a verdade: é um repórter! Ele tem um *compromisso* com a veracidade dos fatos. A natureza de seu trabalho é transmitir a informação da forma mais precisa e verdadeira possível. Essa suposta verdade jornalística em que Tintim opera não é imparcial.

⁴⁸ RECORD. Editorial. In: HERGÉ. **As aventuras de Tintim: Tintim e o cetro de Othokar**. São Paulo: Record, 1970.

⁴⁹ SADOUL, Numa. **Tintin et moi: entretiens avec Hergé**. Manchecourt: Champs-Flammarion, 2003, p.47-48.

Não que a intenção do autor não fosse tentar, no mínimo, ambientar suas HQs na realidade. Todavia, isso apresenta um grave problema: a representação da realidade de forma completamente objetiva é impossível. Quando escrevemos (ou desenhamos) um discurso específico, temos uma intenção.

Para entendermos os termos nos quais os discursos operam, as contribuições de Foucault são imprescindíveis:

Por mais que o discurso seja aparentemente bem pouca coisa, as interdições que o atingem revelam logo, rapidamente, sua ligação com o desejo e o poder. Nisto não há nada de espantoso, visto que o discurso – como a psicanálise nos mostrou – não é simplesmente aquilo que manifesta (ou oculta) o desejo; é também aquilo que é objeto do desejo; e visto que – isto a história na cessa de nos ensinar – o discurso não simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar.⁵⁰

É impossível, então, criar um discurso puramente *neutro*, pois ele mostrará um comprometimento com alguma ideia, desejo ou luta pelo poder. O discurso não diz a *verdade*, mas demonstra uma “vontade de verdade”⁵¹.

Ainda seguindo a linha de Foucault, os discursos se buscam hegemônicos. Um discurso, ao criar o que ele chama de “vontade de verdade”, exerce pressão sobre outros discursos e desqualifica-os, em um exercício sistemático de coerção⁵² – se veem e se buscam como verdade absoluta.

O importante não é buscar a verdade, mas sim saber *como* o discurso opera, quais são seus detalhes e como seus articuladores tentam convencer os receptores desse discurso. Por isso, não se pode acreditar que Tintim represente a realidade *tal qual ela é*. Ele pode *acreditar* que representa uma realidade, mas a pergunta que surge é: *qual* é a realidade que ele retrata? Por meio do estudo das fontes documentais da presente dissertação, é possível notar que a “realidade” de Tintim está centrada no discurso eurocêntrico da relação Ocidente-Oriente.

⁵⁰ FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2006, p.10.

⁵¹ Ibidem, p.14.

⁵² Ibidem, p.18.

É de extrema importância estabelecer o que se entende por esses dois termos, pois, embora aparentemente simples, eles escondem problemáticas complexas. Primeiramente, é fundamental estabelecer que Ocidente e Oriente *não existem em uma posição geográfica*. Eles são constructos históricos, existindo menos no mundo físico do que nas nossas mentes.

A premissa básica deste capítulo é que “o Ocidente” é um conceito histórico, não geográfico. Por “Ocidente” queremos dizer o tipo de sociedade discutida nesse livro: uma sociedade que é desenvolvida, industrializada, urbanizada, capitalista, secular e moderna. Tais sociedades surgiram em um período histórico específico – aproximadamente, durante o século XVI, após a Idade Média e o desmantelamento do feudalismo. Elas foram o resultado de um conjunto de processos histórico-econômicos, políticos, sociais e culturais muito específicos. Atualmente, quaisquer sociedades que compartilhem essas características, onde quer que elas estejam, podem pertencer ao “Ocidente”.⁵³

Embora essa concepção de Ocidente tenha surgido na Europa ocidental, atualmente ela não está mais limitada à Europa. Os EUA, por exemplo, não ficam na Europa, mas definitivamente pertencem a esse conjunto chamado de Ocidente.⁵⁴ Logicamente, o Ocidente é extremamente variado e diverso. De acordo com Hall, montar esse conceito é categorizar as sociedades em lugares diferentes, “por exemplo: Ocidental e não Ocidental. É uma ferramenta com a qual se pensa. Ela coloca em questão uma série de estruturas de pensamento e conhecimento que estão em circulação”⁵⁵.

Portanto, conquanto seja um conceito, em certa medida, reducionista⁵⁶, ele também é extremamente *útil*, pois nos permite olhar para uma série de conceitos semelhantes construídos no mundo ocidental – e vistos nesse mundo como conceitos ocidentais. É uma noção valiosa se buscamos analisar uma forma de *discurso*. O Ocidente se avalia, se compara e se coloca no mundo com base nesse discurso construído ao longo dos anos – e esse discurso também reduz os outros, o

⁵³ HALL, Stuart. The West and the Rest: discourse and power. In: HALL, S.; HELD, D.; HUPERT, D.; THOMPSON, K. **Modernity**: an introduction to modern societies. Malden: Blackwell, 2007, p.186.

⁵⁴ Ibidem, p.185.

⁵⁵ Ibidem, p.186.

⁵⁶ Não se pode imaginar que EUA, Inglaterra e Alemanha, por exemplo, sejam a mesma coisa ou tenham passado por experiências idênticas.

estrangeiro.⁵⁷ Por isso a escolha do termo “Resto” para caracterizar o não ocidental: essa é a lógica discursiva que se iniciou no que foi chamado⁵⁸ de Europa Ocidental e se espalhou para o resto do mundo, em diversas formas, não só na academia, mas na *cultura*.

O Ocidente também se via, desde o século XVIII (e, em algum grau, ainda se vê), como o grau máximo de desenvolvimento humano. Sua história não está limitada em si própria, mas intimamente relacionada com o *outro*, o não ocidental, e isso foi o que, em parte, produziu esse conceito.⁵⁹

Logicamente, esse discurso ocidental não acontece em um mundo vazio, desprovido de humanos e suas relações, nem em um mundo atemporal, em que nada do que seja dito importa. Muito pelo contrário, esses discursos não só refletem uma *prática* histórica, mas constroem essa prática, fazem parte dessa prática. Os discursos do Ocidente sobre o Oriente, do Primeiro Mundo sobre o Terceiro ou da metrópole sobre a colônia não só representavam suas relações, mas as afetavam, as *construíam*.

Em sua obra “Orientalismo”, Edward Said procura entender (de forma relativamente pioneira) como esse discurso funciona, como ele foi construído e como se relaciona com a prática imperialista das potências ocidentais. Para Said, o “estudo científico” do Oriente não era apenas uma curiosidade científica ou uma pesquisa limitada a seus catálogos e hierarquias, se tratava de um projeto de poder – uma das justificativas apresentadas por Balfour em um discurso feito ao parlamento britânico em 1910 para manter o domínio britânico no Egito:

O conhecimento significa elevar-se acima do imediatismo, além de si mesmo, introduzir-se no estrangeiro e distante. O objeto de tal conhecimento é inerentemente passível de escrutínio; se cresce, muda ou qualquer outro modo se transforma, como acontece frequentemente com as civilizações, esse objeto é ainda assim um “fato” fundamental, ontologicamente estável. Ter esse conhecimento de tal objeto é dominá-lo, ter autoridade sobre ele. E a autoridade nesse ponto significa que “nós” devemos negar autonomia a “ele” – o país oriental – porque o conhecemos e ele existe, num certo sentido, assim

⁵⁷ HALL, Stuart. The West and the Rest: discourse and power. In: HALL, S.; HELD, D.; HUPERT, D.; THOMPSON, K. **Modernity**: an introduction to modern societies. Malden: Blackwell, 2007, p.189.

⁵⁸ Pois essa parte do mundo passou a se identificar dessa forma no mínimo a partir do século XVI.

⁵⁹ HALL, op. cit., p.187.

como o conhecemos. O conhecimento britânico do Egito é o Egito para Balfour [...].⁶⁰

Conhecimento⁶¹, mais do que nunca, é poder. Isso é o que Said chama de Orientalismo: é uma invenção, um conjunto de ideias e discursos feitos pelo (ou no) Ocidente sobre o Oriente. As formas modernas de Orientalismo (inclusive as contemporâneas do recorte proposto por este trabalho) surgiram com diversos estudos empreendidos nas mais diversas áreas do saber ocidental no século XIX, mas é possível, para Said, remontar suas origens ao final do século XVIII, com a invasão napoleônica do Egito, que inaugurou uma era em que o Orientalismo seria uma ciência⁶²: teria seus meios, métodos e cânones. A experiência histórica de domínio colonial também passou a ser científica. Não somente os fuzis dos soldados garantiam o poder europeu, mas a pena e a universidade também. Naturalmente esse discurso não permaneceu o mesmo ao longo dos séculos; ele não somente modificou os modos de pensar como também foi modificado.

O estudo da Europa sobre o Oriente tornou-se um projeto de poder. Não que a Europa não dominasse ou não tivesse projetos de poder para seus territórios ultramarinos, mas nunca o especialista ou a epistemologia orientalista ganhou tanta importância. A partir daí, os orientais perderam a capacidade de se representar, de se conduzir. A pretensa ciência orientalista expropriou seus direitos culturais, políticos e econômicos mais básicos. Pretensa porque a pretensão orientalista era “melhorar o Oriente como um todo, o que os egípcios calculistas, os pérfidos chineses e os indianos seminus nunca haviam feito por si mesmos”⁶³.

A relação entre o discurso e a prática, portanto, é mais complexa do que parece. Seria completamente desnecessário tentar descobrir ou debater se um gerou o outro, pois o que buscamos entender no estudo da História consiste na *relação* entre esses dois. O Orientalismo, como discurso, representa um meio de dominação (e destruição, expropriação, brutalidade) não só no campo das ideias, mas na vida cotidiana e institucional. Ele *cria* uma imagem de um ou mais lugares do grupo que não teve, durante séculos, o direito de criar suas próprias imagens e

⁶⁰ SAID, Edward W. **Orientalismo**: o oriente como invenção do ocidente. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p.63.

⁶¹ Referindo-se ao conhecimento produzido na academia ocidental, com seus métodos, cânones e lugares próprios, que ignora todas as formas de conhecimento que não se encaixam nesse modelo.

⁶² SAID, op. cit., p.76.

⁶³ Ibidem, p.137.

ideias. Essa construção não ficou limitada apenas aos salões das universidades⁶⁴, mas abrange diversos aspectos da vida cultural, desde o século XIX, atravessando todo o século XX.

Nessa questão, existe um problema apontado por Said: “A crítica recente tem se concentrado bastante na narrativa de ficção, mas pouquíssima atenção é dada a seu lugar na história e no mundo do império.”⁶⁵ As próprias histórias nacionais das potências europeias são narrativas, e a Europa⁶⁶ construiu sua história em relação às “terras distantes” através de narrativas. A imposição do Ocidente sobre o Oriente não se deu somente no campo econômico e militar, mas também no campo da cultura.

É difícil vincular esses diversos âmbitos, mostrar o envolvimento da cultura com os impérios em expansão, fazer observações sobre as artes que preservem suas características próprias e, ao mesmo tempo, indiquem suas filiações, mas digo que devemos tentar, e devemos situar a arte no contexto mundial concreto.⁶⁷

A dominação colonial, que foi algo muito real, não está excluída do imaginário e da representação. Está presente de alguma forma, direta ou indiretamente. Os lugares “distantes”, do “além-mar”, passaram a ser parte integrante da vida cultural ocidental. Obviamente, não se diz aqui que esse era o eixo motor de toda a produção intelectual do ocidente – seria reducionista.⁶⁸

É exatamente por isso que construir o outro também é construir a si mesmo: o Oriente faz parte da identidade do Ocidente. Descrever o outro é, através de uma estranha negação e oposição, descrever a si mesmo.

Os capítulos seguintes analisarão uma HQ de Hergé, para ilustrar que elas não estão ligadas a uma realidade objetiva, e sim a um *ponto de vista* sobre a experiência colonial. O intuito é Demonstrar que, considerando-se a época em que essa HQ foi escrita (tanto em 1930 como em 1946), chamar Tintim de realista significaria estar em sincronia com as ideias colonialistas e racistas da época.

⁶⁴ E de lá para os governos metropolitanos.

⁶⁵ SAID, Edward. **Cultura e imperialismo**. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p.11.

⁶⁶ E, no decorrer do século XX, um “Ocidente” geograficamente mais amplo.

⁶⁷ SAID, op. cit., p.39.

⁶⁸ Ibidem, p.101.

CAPÍTULO 2 – TINTIM NO CONGO

A edição escolhida para ser analisada é uma edição inglesa de “As Aventuras de Tintim: Tintim no Congo”⁶⁹, datada de 1991, exatos 60 anos depois da publicação da HQ original de mesmo nome (1931). Foi selecionada essa edição por ela não considerar as reedições de 1946 e de 1975⁷⁰. A edição em inglês a que se teve acesso não conta com as mudanças realizadas nas edições posteriores e é em preto e branco.

Tintim no Congo foi a segunda história do pequeno repórter escrita por Hergé. Teve sua publicação iniciada em 5 de junho de 1930, programada para durar um ano. Assim como a primeira HQ de Tintim⁷¹, foi publicada em formato de tirinhas no suplemento infantil de um jornal sediado em Bruxelas, o *Le Vingtième Siècle*⁷².

É importante notar que as sequências examinadas estarão na ordem correta, mas incompletas. Isso porque, devido ao formato original de tirinhas, há nessa HQ uma grande quantidade de piadas curtas mais ou menos desconexas da trama central da história, então foram selecionadas, nas fontes documentais, os momentos em que aparece a temática central deste trabalho (representação no eixo Ocidente/Oriente).

⁶⁹ Tradução própria para “*The adventures of Tintin: Tintin in Congo*”.

⁷⁰ Esta feita a pedido de editores suecos, que consideraram a cena em que Tintim dinamita um rinoceronte violenta demais para crianças.

⁷¹ As aventuras de Tintim: Tintim no país dos soviéticos.

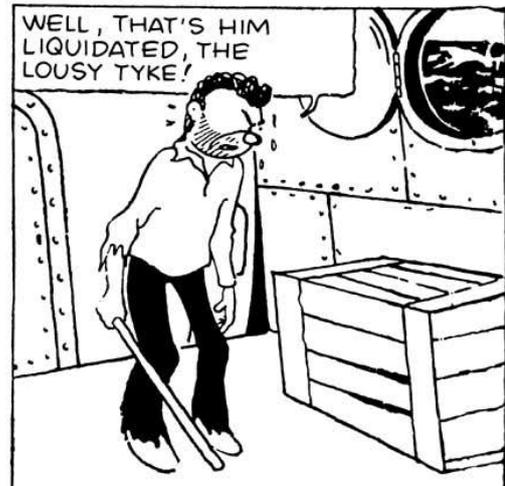
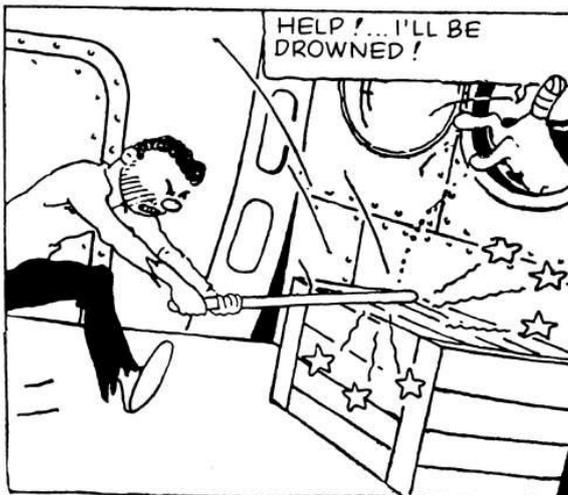
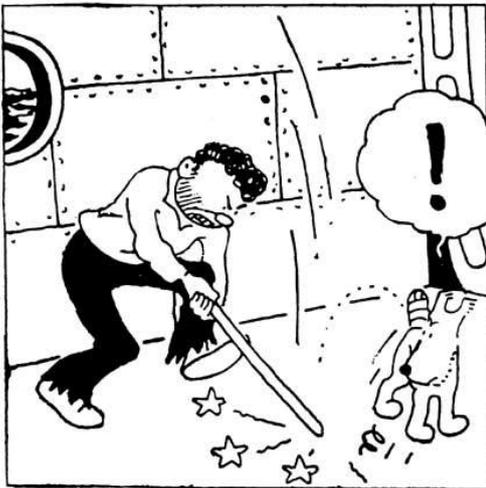
⁷² “O século XX”, tradução própria.

Ilustração 1 – Viagem para o Congo



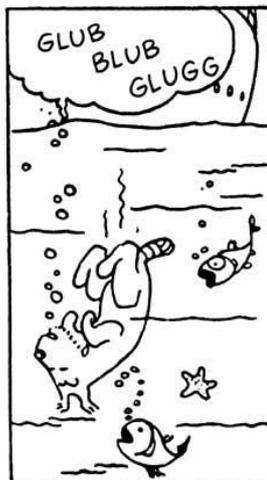
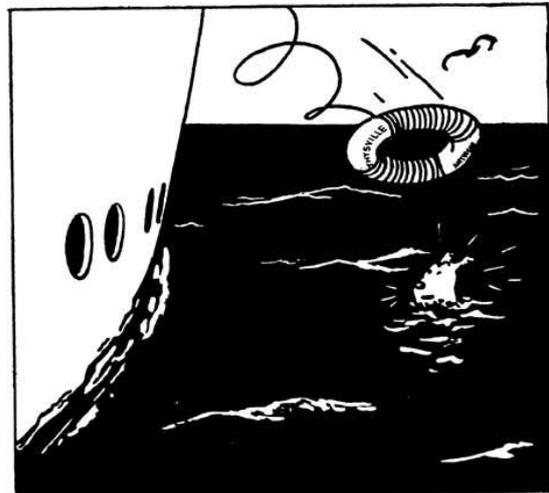
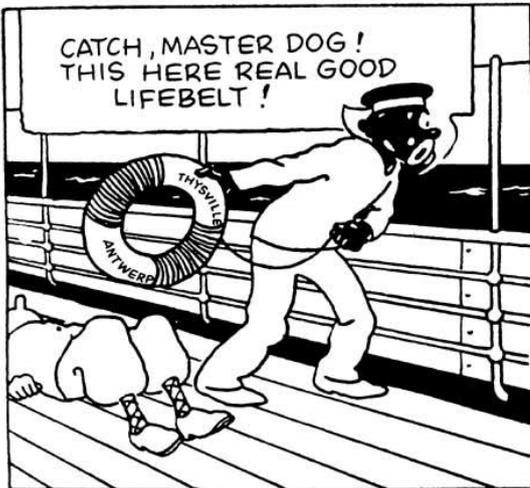
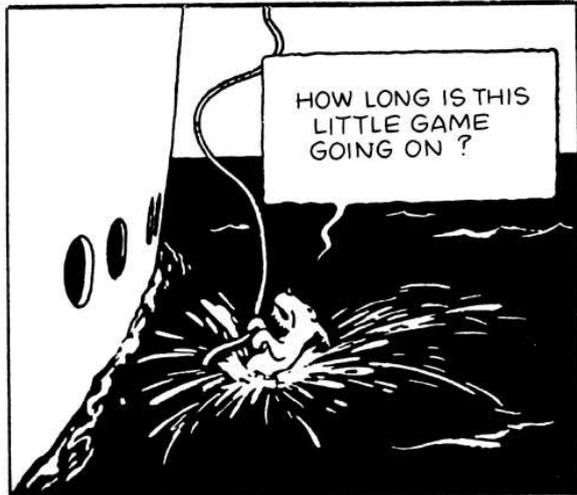
continua

continuação



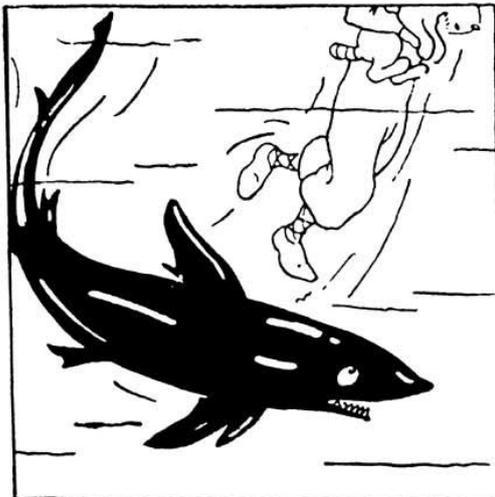
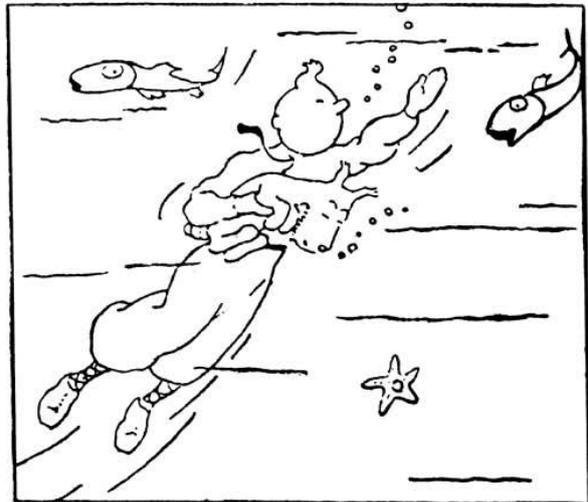
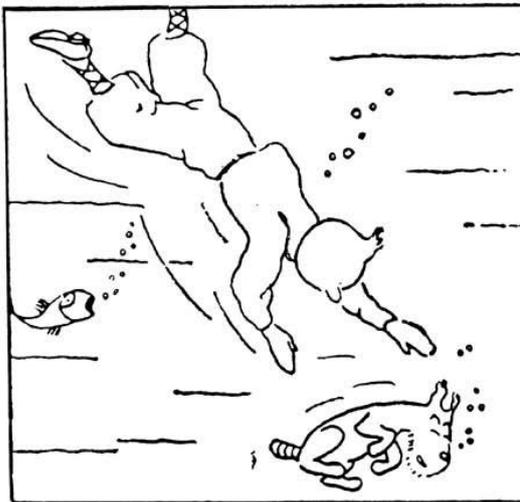
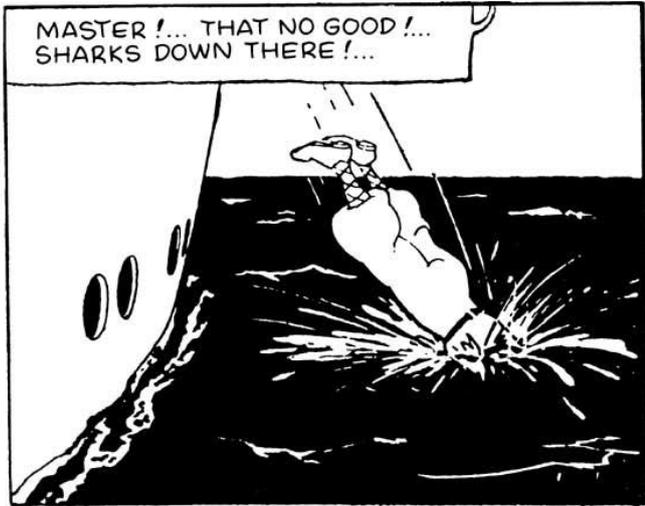
continua

continuação



continua

continuação



Essas são as páginas que introduzem o leitor na aventura de Tintim. Ela não começa na colônia belga (o Congo a que o título se refere é o que se conhecia como Congo Belga), mas na terra natal de Tintim. No primeiro quadrinho, podemos observar um trem em segundo plano, cortando toda a extensão da tira horizontalmente em direção a um ponto de fuga, terminando fora do quadrinho. No lado direito da cena, acompanhando o trem, temos também em segundo plano dois homens que, por conta de seus trajes, podem ser identificados como funcionários da estação. No lado esquerdo do quadro observa-se Tintim (é o rapaz de chapéu, totalmente à esquerda) sendo abordado por algumas pessoas. Um dos funcionários da estação pergunta ao outro “Quem é ele?”, olhando para a comoção causada por Tintim, e o outro funcionário responde prontamente: “Ele é o Senhor Tintim, repórter do *Le Petit Vingtième*⁷³. Ele está partindo para o Congo.”

Esse diálogo, associado com o grupo abordando Tintim – algumas crianças (uma delas acompanhada por um adulto, que levanta o bebê), um homem filmando a cena (seria ele um documentarista, repórter ou cineasta?) e outro talvez fotografando –, passa a impressão de que Tintim é relativamente famoso em seu mundo. Ele é imediatamente reconhecido pelo funcionário da estação e diversas pessoas se interessam pelas suas explorações. Ao longo da HQ, outros personagens referem-se a Tintim como um famoso repórter por ter feito reportagens na União Soviética, uma alusão à primeira HQ. Dessa forma, Hergé consegue criar uma continuidade para seu personagem, ligando as duas histórias.

Na sequência, depois de brigar com um passageiro clandestino⁷⁴ (que terá propósito e identidade revelados no futuro), o cão Milu foge e cai na água. Tintim tenta resgatá-lo usando um fio elétrico como corda, por isso é eletrocutado. Um

⁷³ Nome do suplemento infantil do *Le Vingtième Siècle*, significa “O Pequeno Vinte” – tradução própria.

⁷⁴ Esse personagem é revelado, mais tarde, como capanga de Al Capone (chefe do crime organizado de Chicago, EUA, durante os anos 20 e 30), que, por uma razão que a narrativa não especifica, tinha interesses no comércio de diamantes no Congo Belga, interesses esses que seriam prejudicados pelos relatos de Tintim, também por alguma razão não especificada.

marinheiro negro, então, assume a tentativa de resgate, jogando uma boia salva-vidas e se referindo ao cachorrinho como “mestre”, palavra repetida em seguida para reforçar a submissão, dessa vez ao repórter. A tentativa com a boia também falha e, nessa hora, Tintim acorda perguntando onde estaria Milu. Quando ouve a resposta do marinheiro, que diz que ele havia acabado de afundar, Tintim diz indignado: “E você não fez nada? Agora vou mostrar como um homem de verdade faz as coisas!” Nesse momento, o marinheiro ainda tenta alertá-lo do perigo de tubarões.

A escolha de palavras, mesmo na tradução para o inglês, também não é inocente: “verdadeiro homem” não é uma novidade nesse contexto. Aliás, Stuart Hall dedica uma parte de seu texto “*The West and the Rest*” (“O Ocidente e o Resto” – tradução própria) ao mesmo termo usado por Hergé (na boca de Tintim): “true man”.⁷⁵ Para Hall, o debate sobre o termo começou com a chegada dos europeus na América. “A definição [dos indígenas] era vital, pois se eles fossem considerados ‘homens de verdade’, não poderiam ser escravizados.”⁷⁶

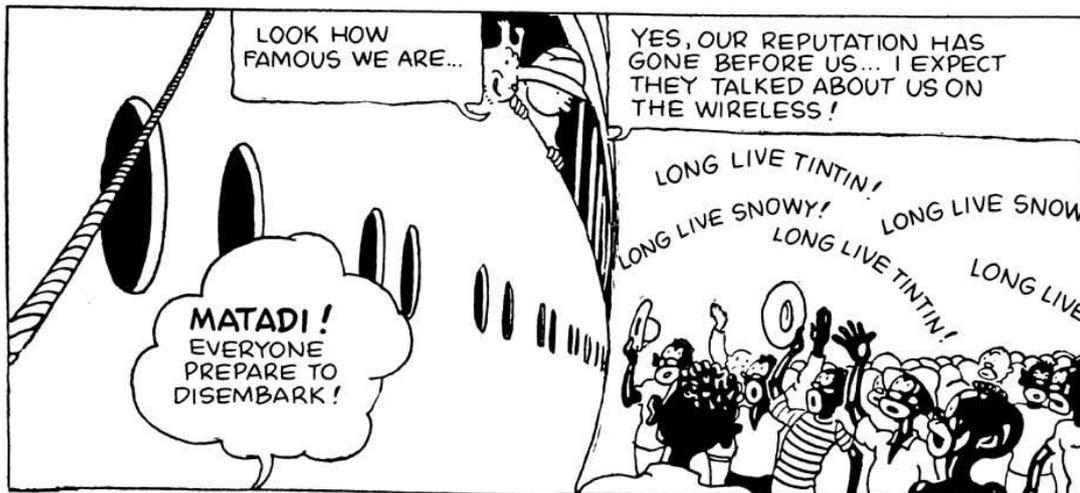
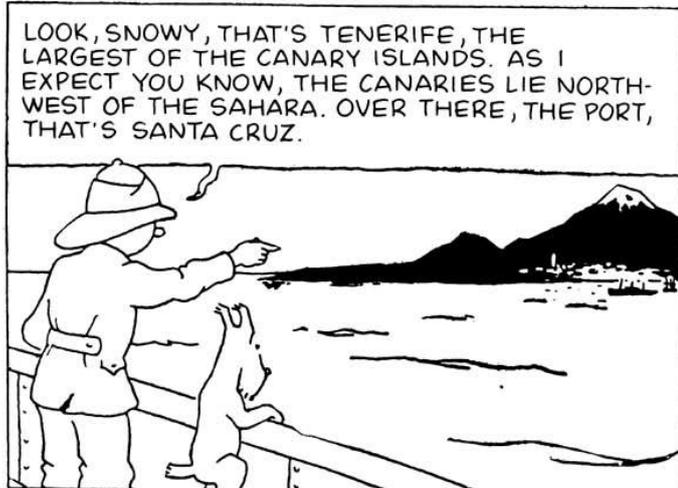
Como hoje se sabe, a campanha de homens como Bartolomeu de Las Casas para a não escravização dos índios foi muito poderosa e, em sua maior parte, vitoriosa. No entanto, abriu portas para séculos de escravidão africana negra, que, para o benefício da economia colonial, contava com seres humanos que não eram considerados “true men”, homens de verdade. O reflexo de séculos de uso dessa expressão, e a própria experiência colonial belga e sua relação com os povos negros do Congo, está aí: no livro de Hergé, Tintim é um homem de verdade, o marinheiro não.

A HQ segue com a chegada de Tintim no que era o Congo Belga:

⁷⁵ HALL, Stuart. *The West and the Rest: discourse and power*. In: HALL, S.; HELD, D.; HUPERT, D.; THOMPSON, K. **Modernity**: an introduction to modern societies. Malden: Blackwell, 2007, p.216.

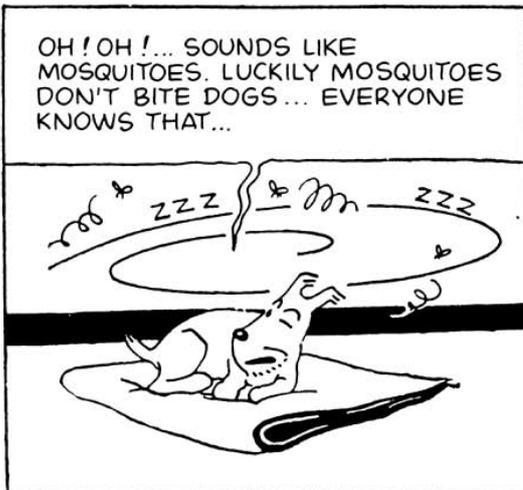
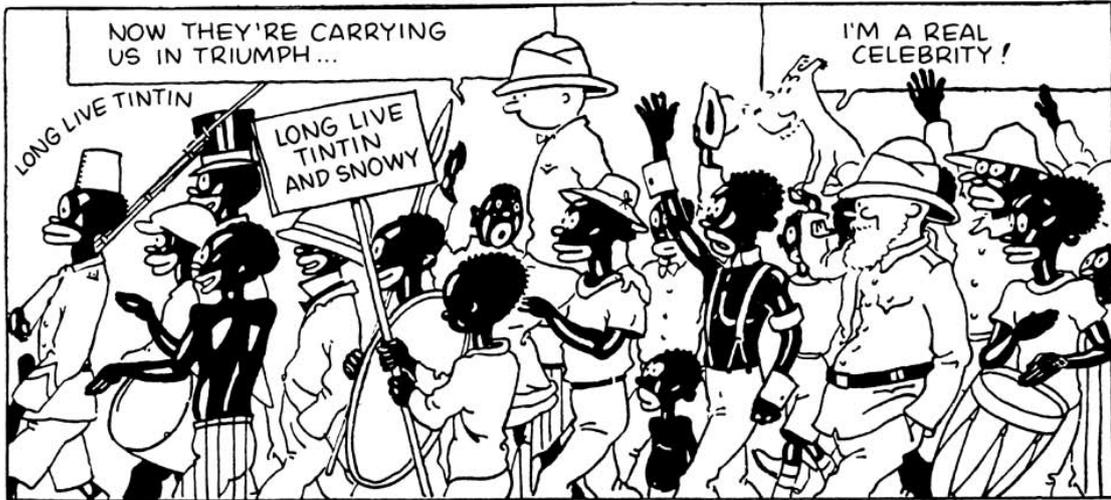
⁷⁶ *Ibidem*, p.217.

Ilustração 2 – A chegada



continua

continuação



Os textos com fundo escuro e as indicações geográficas do pequeno repórter apontam a passagem do tempo e espaço na viagem de navio, que prossegue sem incidentes. Mas essas indicações geográficas não servem apenas a esse propósito. O conhecimento geográfico é um dos mais importantes para construir a imagem do oriental, como escreve Said:

Em outras palavras, essa prática universal de designar mentalmente um lugar familiar, que é o “nosso” e um espaço familiar além do “nosso”, que é “o deles” é um modo de fazer distinções geográficas que *pode* ser inteiramente arbitrário. Uso a palavra “arbitrário” neste ponto, porque a geografia imaginativa da variedade “nossa terra – terra bárbara” não requer que os bárbaros reconheçam a distinção. Basta que “nós” tracemos as fronteiras em nossas mentes; “eles” se tornam “eles” de acordo com as demarcações, e tanto seu território como sua mentalidade são designados como diferentes dos “nossos”.⁷⁷

O conhecimento geográfico é uma das primeiras formas de diferenciação do outro e, no contexto colonial/orientalista, é uma maneira de dominar, visto que as “fronteiras geográficas acompanham as sociais, étnicas e culturais de maneiras previsíveis”⁷⁸. Tintim, como europeu e colonizador (ou parte do esforço imperialista), precisa conhecer os locais que ele domina, e esse conhecimento não só lhe confere autoridade, mas também identidade, um lugar no mundo; em oposição, os congoleses têm o seu lugar no mundo e sua identidade negados, já que não foram eles que criaram essas divisões geográficas. Tintim mostra uma atitude completamente textual em relação ao conhecimento, suas palavras parecem ter sido tiradas de um livro de geografia. Para ele, descrever é conhecer.

A aproximação do navio, aliás, é notada por um homem, que explica a uma criança (possivelmente seu filho), ironicamente chamada de “Bola de Neve”⁷⁹, que a embarcação carrega dois ilustres passageiros. Ao olhar pela beirada do navio atracado ao porto, Tintim e Milu se impressionam com a sua própria fama. Milu

⁷⁷ SAID, Edward W. **Orientalismo**: o oriente como invenção do ocidente. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p.91.

⁷⁸ Ibidem.

⁷⁹ Essa ironia maldosa e racista pode ser reflexo do que Frantz Fanon chamava de “obsessão pela branquitude”. De acordo com ele, se aproximar e, eventualmente, se tornar brancos e, por consequência, “melhores” (dentro da irracionalidade racista) era uma obsessão não só dos brancos, mas dos negros. O fato de o nome da criança ser Bola de Neve é uma tentativa de aproximar sua identidade de uma pretensa branquitude, “melhorando-a” ou aproximando-a da “humanidade”, pois a neve é branca.

exclama “Olha como somos famosos” e Tintim complementa: “Nossa reputação nos precede... Provavelmente falaram sobre nós no rádio!”

O grito colocado em um balão sem dono à esquerda do quadro ordena o desembarque, indicando que o navio finalmente chegara ao seu destino. A imagem coloca uma multidão, à direita da tira, olhando a chegada de Tintim de baixo para cima, já que Tintim e Milu estão em um plano mais elevado. Acima da multidão há duas falas sem balões e curvadas em semicírculo apontado para o alto, sinalizando que as falas não têm um único dono, são da multidão⁸⁰: “Vida longa a Tintim!” e “Vida longa a Milu!”. Eles estão sendo saudados pela população.

No quadrinho seguinte, a multidão carrega Tintim nos ombros, cena narrada pelo próprio repórter no balão: “Agora estão nos carregando em triunfo...” De fato, essa recepção indica que Tintim e Milu estão sendo tratados como reis ou heróis. “A massa de nativos espontaneamente aplaude a conquista de sua própria terra e parece aceitar com tranquilidade sua transformação em escravos.”⁸¹ O trecho citado refere-se a um filme de 1949 chamado “Cristóvão Colombo”, em que a mesma cena se repete. Tintim é imediatamente reconhecido como o líder, o chefe. Ele é carregado e saudado somente por ser um europeu branco – a inferioridade é reconhecida pelos nativos! Posteriormente na HQ, como será apontado, Tintim fará valer (pelo menos no mundo da HQ) sua superioridade através de ações, e não só pelo fato de ter vindo da metrópole.

Na imagem percebe-se que todos os africanos são iguais, exatamente o mesmo desenho é utilizado para representar os personagens da multidão – narizes achatados e lábios exageradamente grossos. Todos os brancos são diferentes nas ilustrações de Hergé, mesmo quando aparecem em um grupo grande, mas o autor não sentiu a mesma necessidade de variação quando ilustrou os negros africanos. Por quê? O que levou o autor a desenhar dezenas de rostos humanos de forma idêntica? E como isso foi considerado *realista*? Esse questionamento não é facilmente respondido.

⁸⁰ Pela sua postura (braços erguidos, rostos felizes e chapéus para o alto) e pela fala exclamativa, podemos dizer que a multidão está gritando.

⁸¹ SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**. Tradução de Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p.101.

Muitos autores ao longo do século XX investigaram “cientificamente” as teorias raciais, que separam os seres humanos em tipos e subtipos desiguais. A maioria desses especialistas se baseava, entre outros autores, em Arthur de Gobineau. É sabido que grande parte deles considerava o homem branco europeu superior ao homem negro, e Gobineau foi uma figura influente para esses homens.⁸² Em seu livro “Ensaio sobre a desigualdade das raças humanas”, Gobineau trabalha a ideia de *decadência*. Mostra como as raças humanas são desiguais e essa desigualdade provoca uma profunda diferença *civilizacional*.⁸³ O desenho de Hergé é igual para todos os negros porque para ele todos os negros eram iguais. Os cientistas de sua época garantiam essa informação. Quando Hergé não individualiza seus negros, como faz com os brancos, ele nos diz que são tão diferentes uns dos outros como formigas são diferentes umas das outras.

Os africanos aqui não foram somente animalizados. O fato de terem sido desenhados de maneira igual também é uma analogia à sua organização social. As sociedades africanas (assim como a maior parte das sociedades não europeias) eram vistas pelo Ocidente como “simples”. O traço de Hergé reproduz isso na medida em que a diferenciação individual entre os nativos é inexistente. Daí se pode deduzir que, para Hergé, os nativos não possuíam individualidade, que para os padrões europeus era sinal de complexidade. Já os personagens brancos são desenhados de maneiras distintas porque fazem parte de um mundo “mais complexo” – eles teriam o conceito de individualidade.

⁸² GAHYVA, Helga da Cunha. **O inimigo do século: um estudo sobre Arthur de Gobineau (1816-1882)**. Rio de Janeiro: Mauad X, FAPERJ, 2012, p.107-119.

⁸³ GOBINEAU, Arthur de. **The inequality of human races**. Translation of Adrian Collins. London: William Heinemann, 1915, p.44-45.

O Congo Belga, na época em que as tirinhas foram publicadas (1930-1931), era uma colônia da Bélgica. A relação da Bélgica com o Congo Belga⁸⁴ começou no final do século XIX. Em 1877, Leopoldo II havia formado uma “Associação Africana Internacional”⁸⁵, que reunia uma série de cientistas, com o objetivo de explorar e categorizar territórios africanos. Logicamente esses especialistas não faziam isso somente por curiosidade científica, mas com o intuito de dominar os locais mapeados. Conhecer, para o colonialista, é poder, como aponta Said:

O conhecimento significa elevar-se acima do imediatismo, além de si mesmo, introduzir-se no estrangeiro e distante. O objeto de tal conhecimento é inerentemente passível de escrutínio; se cresce, muda ou qualquer outro modo se transforma, como acontece frequentemente com as civilizações, esse objeto é ainda assim um “fato” fundamental, ontologicamente estável. Ter esse conhecimento de tal objeto é dominá-lo, ter autoridade sobre ele. E a autoridade nesse ponto significa que “nós” devemos negar autonomia a “ele” – o país oriental – porque o conhecemos e ele existe, num certo sentido, assim como o conhecemos.⁸⁶

No mesmo ano, o rei Leopoldo II encarregou o famoso explorador Henry Morton Stanley (utilizando o capital de várias empresas também interessadas na empreitada) de criar um ponto comercial no Rio Congo. Nas palavras do próprio Stanley: “Mostrar para o mundo a utilidade deste grande rio.”⁸⁷ Através de anos de desapropriações indevidas, milhares de mortes e extrema violência, foi formado, em 1885, o que se chamou de “Estado Livre do Congo”, que eram terras particulares do rei Leopoldo II, que visavam a exploração de produtos como borracha e marfim.⁸⁸

⁸⁴ Atual República Democrática do Congo.

⁸⁵ STANLEY, Sir Henry Morton. **The autobiography of Sir Henry Morton Stanley**. Boston: Houghton Mifflin, 1909, p.353.

⁸⁶ SAID, Edward W. **Orientalismo**: o oriente como invenção do ocidente. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p.62.

⁸⁷ STANLEY, op. cit., p.335.

⁸⁸ HOCHSCHILD, Adam. **King Leopold's ghost**: a story of greed terror and heroism in colonial Africa. Boston: Mariners Books, 1999, p.2.

A empreitada colonizadora do rei belga foi extremamente violenta, brutal e desmoralizante. Houve genocídio, escravidão e mutilações.⁸⁹

Com a mistura, característica dessa primeira fase colonial, de ignorância, cegueira, má-fé e a crença tranquila na superioridade da “raça branca”, Leopoldo II e seus agentes quiseram justificar, em nome dos imperativos do “progresso”, o recurso sistemático à coação e à violência contra os africanos. Trata-se realmente de um sistema, e não de uma ordem em busca de seus equilíbrios.⁹⁰

Nenhum respeito, consideração ou voz tiveram os povos africanos nessa violência desproporcional. Mais ainda: o próprio rei Leopoldo II, em agosto de 1908, sendo obrigado a entregar suas possessões ao Estado belga, ordenou a destruição da maioria dos documentos relacionados à colonização do Estado Livre do Congo.

Para os congoleses, a situação não melhorou muito após a anexação do Congo pela Bélgica em 1908.⁹¹ Em pelo menos uma obra consultada sobre o tema⁹², essa “nova” colonização do Congo foi vista como uma salvação para as brutalidades coloniais, mas é seguro dizer que a situação colonial no Congo Belga, após 1908, continuou, ora, colonial. A administração colonial estatal também foi brutal e negligente em suas instâncias.⁹³

As tirinhas, então, foram feitas dentro desse contexto colonialista belga: o Congo Belga só viria a alcançar sua independência em 1960; ao ir ao Congo Belga em 1930, Tintim estava, literalmente, em casa.

⁸⁹ ARBLASTER, Paul. **A history of the Low Countries**. Houndmills: Palgrave MacMillan, 2012, p.209

⁹⁰ M'BOKOLO, Elikia. África Central: o tempo dos massacres. In: FERRO, Marc. **O livro negro do colonialismo**. Tradução de Joana Angélica D'Ávila Melo. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004, p.510.

⁹¹ Formando o Congo Belga.

⁹² HOCHSCHILD, Adam. **King Leopold's ghost: a story of greed terror and heroism in colonial Africa**. Boston: Mariners Books, 1999.

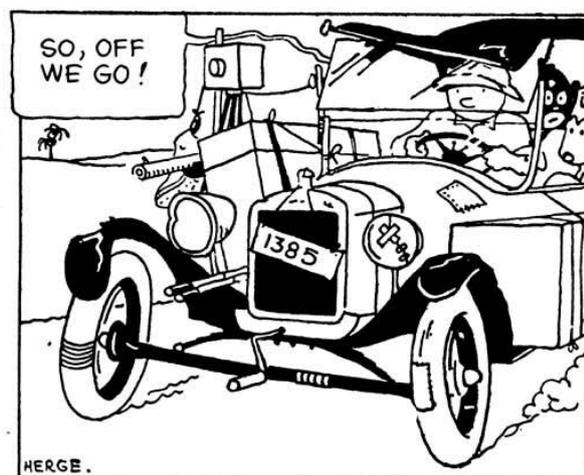
⁹³ ARBLASTER, op. cit., p.210.

Ilustração 3 – Propostas ao repórter e início da jornada



continua

continuação



A narrativa segue e, assim que chega ao Congo, Tintim é abordado em seu quarto de hotel por três representantes de jornais de Nova Iorque, Londres e Lisboa, que oferecem a ele grandes quantidades de dinheiro pela exclusividade dos relatos de suas peripécias pelo Congo. Tintim, muito honrado, recusa as ofertas. Colocando a mão direita no lado esquerdo do peito, como que se lembrando de um juramento ou remetendo-se a uma promessa, diz: “Eu recuso suas ofertas. Elas estão muito abaixo do que *O Pequeno Vinte* está me pagando. E mesmo que fossem melhores, eu já dei a minha palavra. É inútil insistir.” Essa cena existe para retratar Tintim como um sujeito honrado, que não é facilmente comprado: ele é virtuoso, cumpre suas promessas e, ainda por cima, elogia o jornal (que existe no mundo real) para o qual trabalha.

No quadrinho seguinte, Tintim expressa a Milu a necessidade de arranjar um garoto (“a *boy*”) e um carro (“a *car*”). Em todos os materiais de consulta não foi encontrada nenhuma referência do porquê da palavra *garoto* entre aspas. Talvez seja algum capricho do tradutor, pois na edição em língua francesa Tintim não usa a palavra “*garçon*”, que significa garoto, mas também utiliza a palavra “*boy*” e sem aspas.

De qualquer forma, na tira seguinte, já vestido como um verdadeiro explorador colonial, Tintim arranja um garoto. De onde veio o menino (chamado Coco)? Como ele chegou lá? Ele é um guia profissional? Como foi a negociação entre ele e Tintim? Não há nada disso! A cena é clara: Tintim se aproxima de Coco e diz: “Então está combinado, Coco. Você vai me acompanhar na minha jornada pelo Congo!” E a resposta limita-se a “Sim, mestre”. Milu não confia muito em Coco como um guia e lamenta “Ele não parece muito inteligente”. Por quê? Certamente não é possível medir a inteligência de uma pessoa apenas por duas palavras. A ideia de Milu vem exclusivamente da aparência física: Coco, por ser negro, é absolutamente inferiorizado; o *cachorro* desconfia de sua inteligência. O menino, aparentemente, além de não muito esperto, não tem voz nenhuma nesse processo, simplesmente aceita o que quer que tenha sido acordado. Ele não resiste, só consente sua impotência perante o poder colonial.

Não somente isso, o próprio personagem de Coco tem um significado muito importante nessa HQ. Ele é uma criança⁹⁴. Juventude, normalmente, evoca sentimentos de inocência, proteção. Sem dúvida, Coco precisará de ajuda e proteção durante toda a HQ, como se pretende apontar. Trata-se de um dos poucos personagens infantis, ao passo que *todos* os africanos foram infantilizados. Se ele fosse um homem adulto, esse mecanismo não teria o mesmo efeito. O fato de Coco ser uma criança inocente que precisa ser ajudada remete a relações coloniais mais profundas e a uma forma de racismo mais sutil do que a vista até então: a do selvagem nobre. Coco é o Congo idealizado. A grafia e a sonoplastia do nome “Coco” fazem lembrar imediatamente “Congo”. Ele é um dos lados da moeda da representação eurocêntrica.

Essa é outra forma de racismo que conta com uma longa história e, como se pode observar, se fazia presente à época da HQ. Nessa concepção, o selvagem não é preguiçoso ou maléfico, mas sim inocente e ignorante, subserviente e prestativo: ele reconhece o seu lugar como uma criança grande e se curva e aplaude sua própria conquista, pois sabe que povos muito mais “capazes” estão lá para “ajudá-lo”. Como nos mostrou Hall: “Anteriormente, o filósofo francês Montaigne, em seu ensaio *Des Cannibales* (1580), colocou seu selvagem nobre na América. A ideia rapidamente tomou conta da imaginação europeia.”⁹⁵

⁹⁴ Temática comum em diversas outras histórias de Tintim.

⁹⁵ HALL, Stuart. The West and the Rest: discourse and power. In: HALL, S.; HELD, D.; HUPERT, D.; THOMPSON, K. **Modernity**: an introduction to modern societies. Malden: Blackwell, 2007, p.218.

O conceito do selvagem nobre passou por diversos filósofos e teorias, especialmente Rousseau, para quem os selvagens “levavam uma vida simples, sem sofisticação, em um estado natural, sem ser incomodado por leis, governo, propriedade ou divisões sociais”⁹⁶. Essas teorias também levaram a questionamentos filosóficos sobre os “estágios” da humanidade. A teoria do selvagem nobre levou à ideia de que as sociedades primitivas europeias funcionavam da mesma forma que os selvagens “atuais”, a única diferença seria que eles não tinham percorrido os “degraus” até o ápice da civilização: a Europa.⁹⁷

Isso é extremamente problemático, pois coloca a civilização europeia como único critério para analisar as conquistas materiais e imateriais de um povo. A teoria e a representação do “selvagem nobre” são racistas, uma vez que ignoram o que os povos representados produziram em suas próprias condições e colocam o ponto final civilizatório no Ocidente, como se somente esse fosse *capaz* de produzir civilização. Coco é em parte um selvagem nobre: uma criança, ignorante e inocente, precisa ser protegida e cuidada. Em essência, Coco, para Hergé, é como a África deveria ser. E isso é racismo, definido como “a tentativa de estigmatizar a diferença com o propósito de justificar vantagens injustas ou abusos de poder, sejam eles de natureza econômica, política, cultural ou psicológica”⁹⁸.

Pode-se observar ainda essa relação de dependência quase infantil em uma cena após a supracitada. Depois de caçar crocodilos, Tintim volta ao carro e percebe que tanto o veículo como o garoto estão desaparecidos. Seguindo as pistas de um possível furto, acontece o seguinte:

⁹⁶ HALL, Stuart. The West and the Rest: discourse and power. In: HALL, S.; HELD, D.; HUPERT, D.; THOMPSON, K. **Modernity**: an introduction to modern societies. Malden: Blackwell, 2007.

⁹⁷ Ibidem, p.219.

⁹⁸ SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**. Tradução de Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p.51.

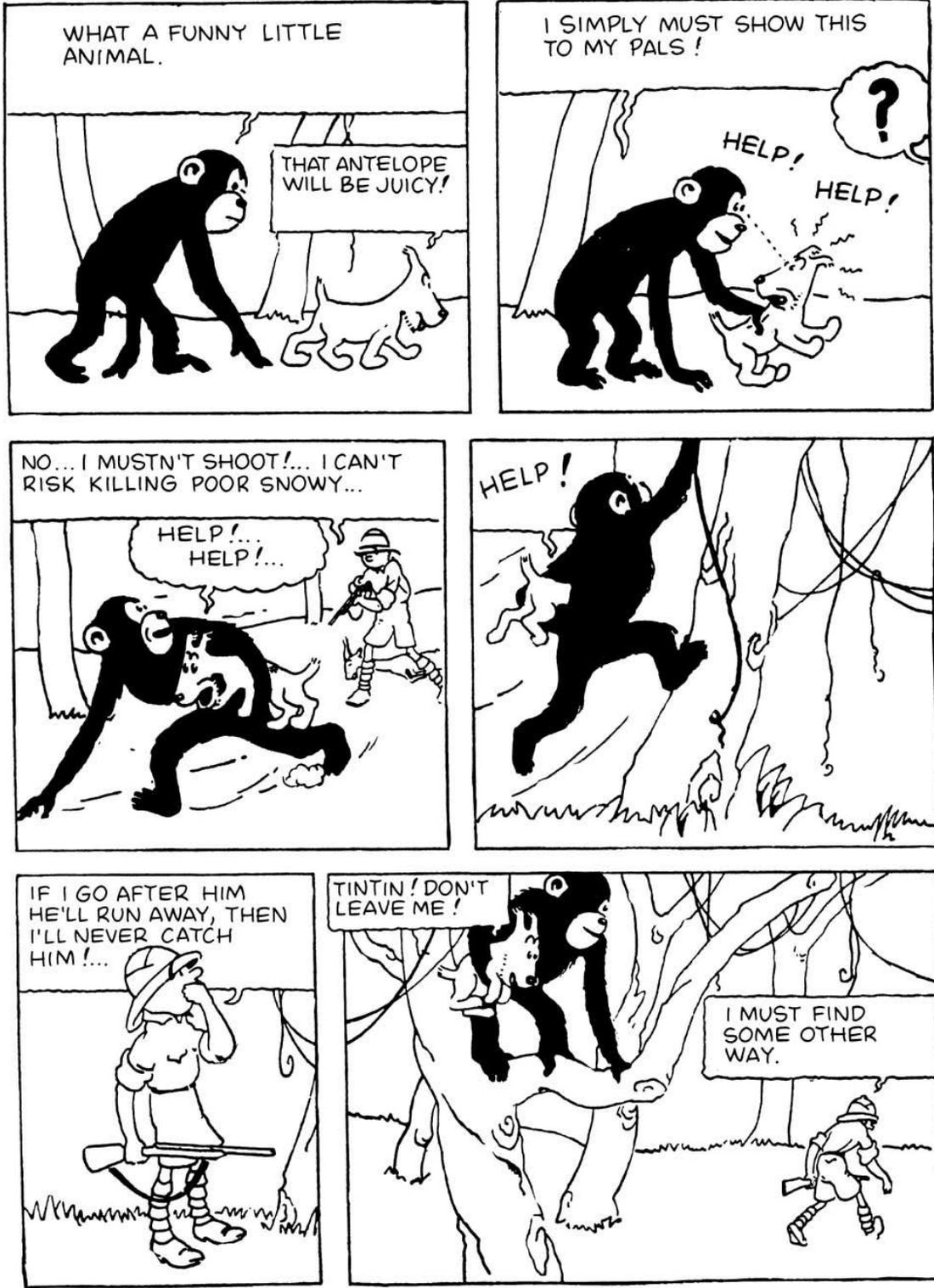
Ilustração 4 – Roubo do carro



Nessa cena, em especial, o terceiro quadro é muito revelador. Coco conta: “Um mestre branco veio e bateu no garotinho negro... Então Coco está assustado e se escondeu... Então mestre branco foi embora com o ‘chug-chug’...” Coco diz isso esfregando os olhos, e sua fala é precedida por uma interjeição que na língua inglesa é indicativa de choro (*Boo hoo!*). Ele está chorando; desamparado porque teve o carro de seu mestre levado, o menino está obviamente assustado e Milu tenta acalmá-lo: “Veja, conosco aqui, não há o que temer.” A frase indica mais do que um heroísmo. Coco não tem o que temer porque alguém *verdadeiramente* forte, virtuoso e valente está lá para salvá-lo. Conforme apontado anteriormente, Coco é como a África *deveria ser* para Hergé, e esse apontamento se sustenta, está aí a relação colonial idealizada: eles (os europeus) estão lá para ajudá-los (os nativos). Quando os nativos pedem, reconhecem, aceitam ou toleram essa “ajuda”, nada mais estão fazendo do que cumprindo seu papel.

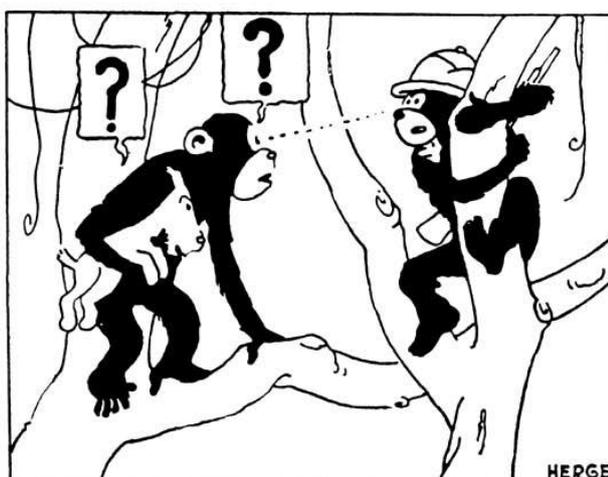
Na próxima sequência é possível observar algumas temáticas interessantes que ajudam a aprofundar o papel colonial de Tintim. Depois de encontrar e nocautear o ladrão do carro (que era o passageiro clandestino do navio), Tintim resolve caçar alguns antílopes e, no caminho de volta para seu acampamento, eis o que ocorre:

Ilustração 5 – Milu em apuros



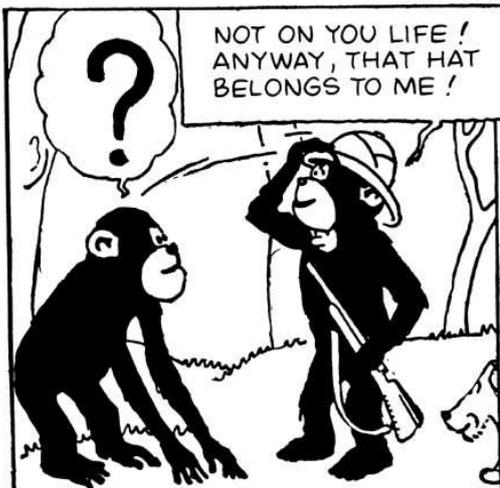
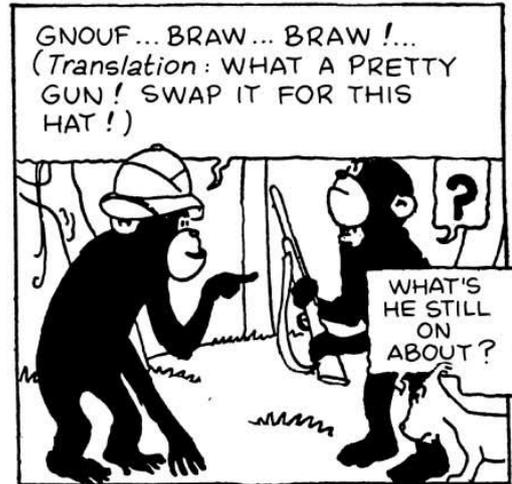
continua

continuação



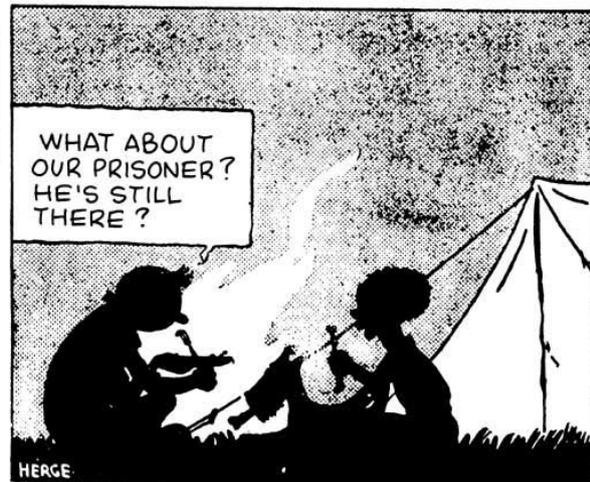
continua

continuação



continua

continuação



Na sequência de tiras apresentada, as aventuras de Tintim continuam com o sequestro de Milu por um macaco (seria um chimpanzé?) muito curioso. Os eventos se desenrolam a partir da fala do símio: “Que animalzinho engraçado!” E, conforme agarra Milu, afirma “Simplesmente preciso mostrar isso para meus amigos”. Primeiramente, a linguagem do macaco é perfeita. Esse fator pode parecer sem importância, não fosse pelo fato de todos os personagens negros da HQ (tanto na edição francesa de 1946 como na inglesa não modificada de 1991) discursarem de maneira simplista, reducionista, como se tivessem um domínio extremamente rudimentar da língua que estão falando. No entanto, o macaco sequestrador não tem esse problema.⁹⁹

Tintim, presenciando a cena toda, bola um plano ousado: vestir-se com a pele de outro macaco “da mesma família” e negociar com o símio a soltura de Milu. O macaco é apresentado ao leitor como um ser plenamente inteligente e senciente. Ele é dotado de emoções como ambição, raiva e curiosidade, só que sem temperamento delas: o sequestro de Milu foi um arroubo de curiosidade, e não fruto de uma mente maligna e deturpada. A inocência, imaturidade e destemperança atribuída até aqui ao negro pode ser vista no macaco – eles estão mais próximos um do outro do que os europeus deles.

Sem dúvida, essa não era uma ideia original ou nova. Gobineau foi um dos precursores dessa ideia em 1853, ao afirmar que as “raças” negras podem ser comparadas biologicamente a raças animais: “*When we look for a moment at an individual of this type, we are involuntarily reminded of the structure of the monkey [...]*.”¹⁰⁰ Os negros eram vistos como mais próximos dos animais que os brancos da Europa. Esse trecho de sua obra se refere ao que ele chama de *West african negroes*, ou negros da África Ocidental. Gobineau não foi o último a animalizar o homem.¹⁰¹

⁹⁹ Há, é claro, a possibilidade de esse fato ser uma inconsistência da própria estrutura narrativa, pois posteriormente fica claro que ao menos uma vez o macaco produz sons símios e o autor “traduz” o que ele quer dizer. No entanto, por que ele não o fez na primeira vez que o macaco falou? Ou por que somente o fez naquela situação específica? Não foi possível ter acesso à estruturação das tirinhas originais, por isso não se pode concluir categoricamente o posicionamento desse recurso na história e inferir uma inconsistência.

¹⁰⁰ GOBINEAU, Arthur de. **The inequality of human races**. Translation of Adrian Collins. London: William Heinemann, 1915, p.107.

¹⁰¹ SAID, Edward W. **Orientalismo**: o oriente como invenção do ocidente. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p.280.

Nesse sentido, outra temática importante deve ser tratada. Tintim percebe que pela força jamais conseguiria ter seu cachorrinho de volta. O disfarce, então, é visto como uma solução ideal. O personagem *se torna* um verdadeiro símio para cumprir sua missão (ficamos sem saber se Tintim fala a “língua” dos macacos ou se os macacos é que falam seu idioma). No entanto, “ser um europeu no Oriente *sempre* implica ser uma consciência separada de seu ambiente e desigual em relação a esse meio”¹⁰². Tintim pode se mesclar ao meio utilizando o disfarce, mas a essência de superioridade permanece; tanto que ele consegue ludibriar o macaco para obter Milu de volta e ainda dominar o símio fisicamente. Ele, em “uma parte submersa, retém o seu poder europeu secreto, para comentar, adquirir, possuir tudo ao seu redor”¹⁰³.

Vale lembrar também que, nessa cena, os macacos “falam” – ou pelo menos a “tradução” dos seus grunhidos é feita – de forma gramaticalmente correta. Tintim trata os macacos não só com o mesmo paternalismo dirigido aos negros, os símios são retratados como se fossem *superiores*. Sua capacidade linguística é melhor. Em outra passagem da HQ (que será trabalhada posteriormente) há dois homens brigando por conta do chapéu de Tintim. O fascínio pelo Ocidente aproxima os símios e os nativos, mas os símios são capazes de tentar negociar o chapéu, enquanto a primeira resposta dos negros ao ter acesso ao chapéu é a violência.

Na conclusão dessa sequência, Tintim retorna ao acampamento, ainda em seu disfarce brutal, e Coco, por inocência ou ignorância (ou talvez os dois juntos), não o reconhece e fica assustado. Milu mais uma vez realiza um interessante comentário: “Como você pode ter medo de um macaco?” Novamente, as qualidades europeias de Tintim (coragem, valor e honra – ter enfrentado os macacos sem o menor medo) são colocadas em oposição à degeneração africana (covardia e ignorância quanto à natureza dos macacos).

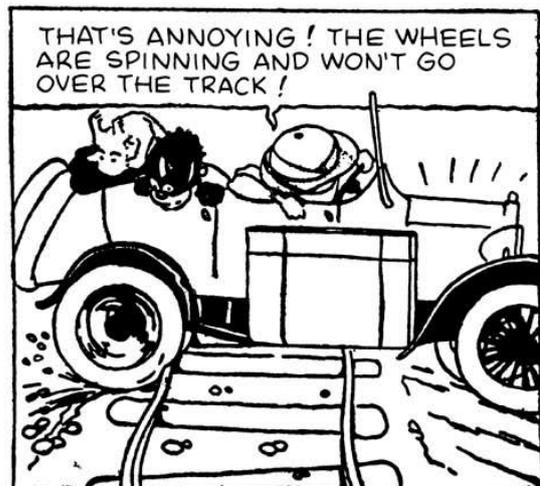
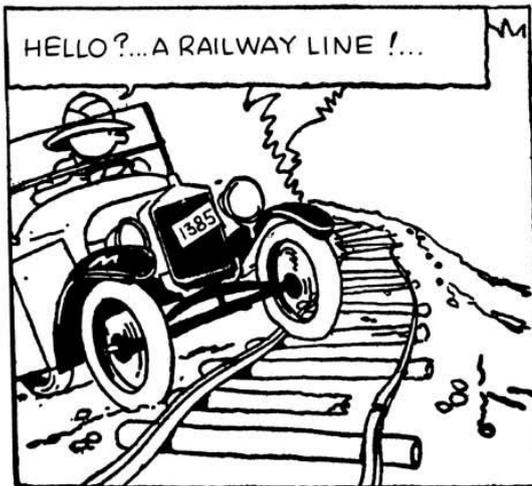
A viagem segue¹⁰⁴ e os personagens encontram mais um obstáculo à frente:

¹⁰² SAID, Edward W. **Orientalismo**: o oriente como invenção do ocidente. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p.221.

¹⁰³ Ibidem, p.224.

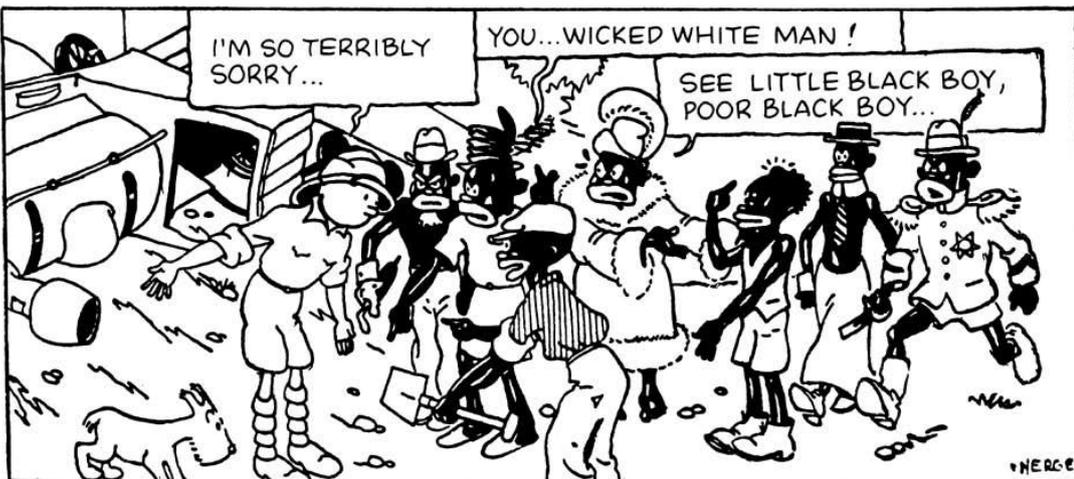
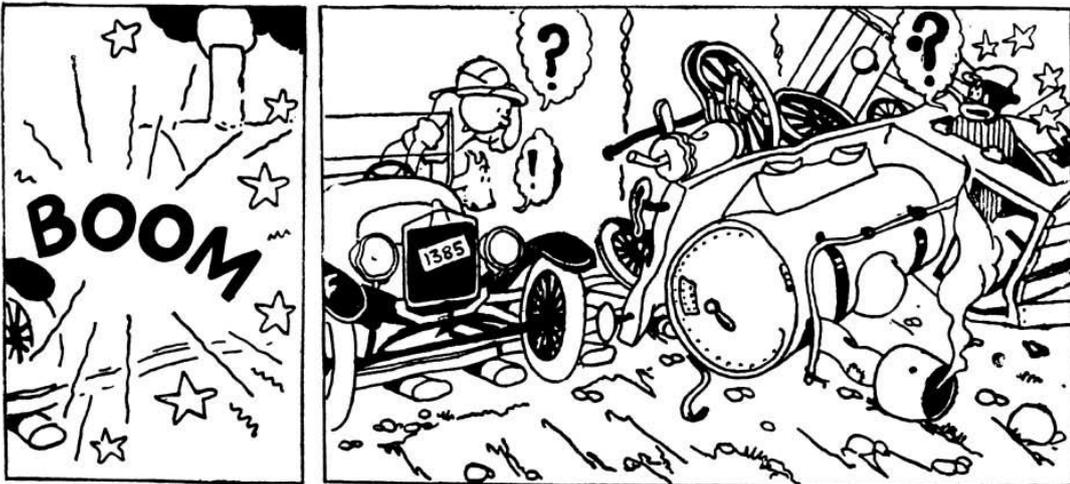
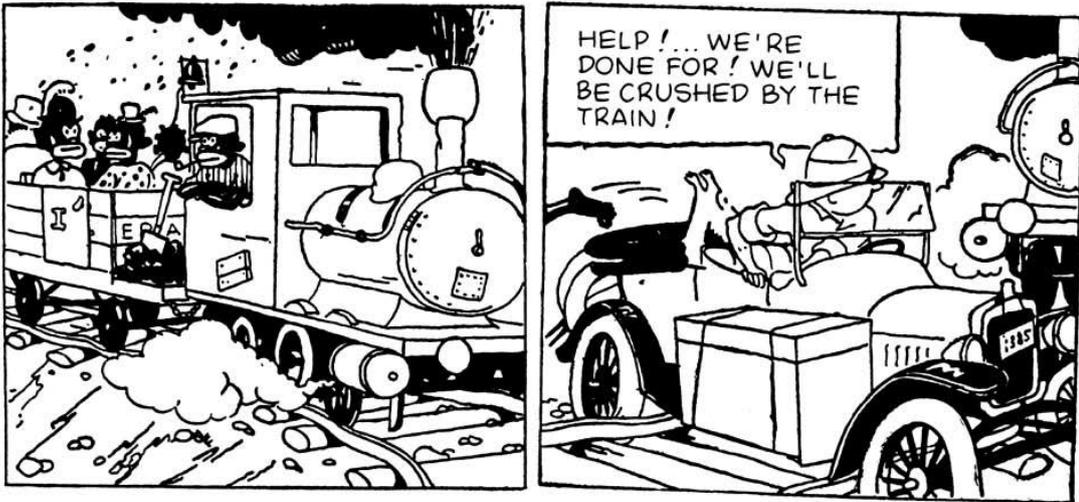
¹⁰⁴ O homem que Tintim havia capturado mais cedo, o passageiro clandestino, foge durante a noite posterior ao incidente com os macacos.

Ilustração 6 – Acidente na linha de trem



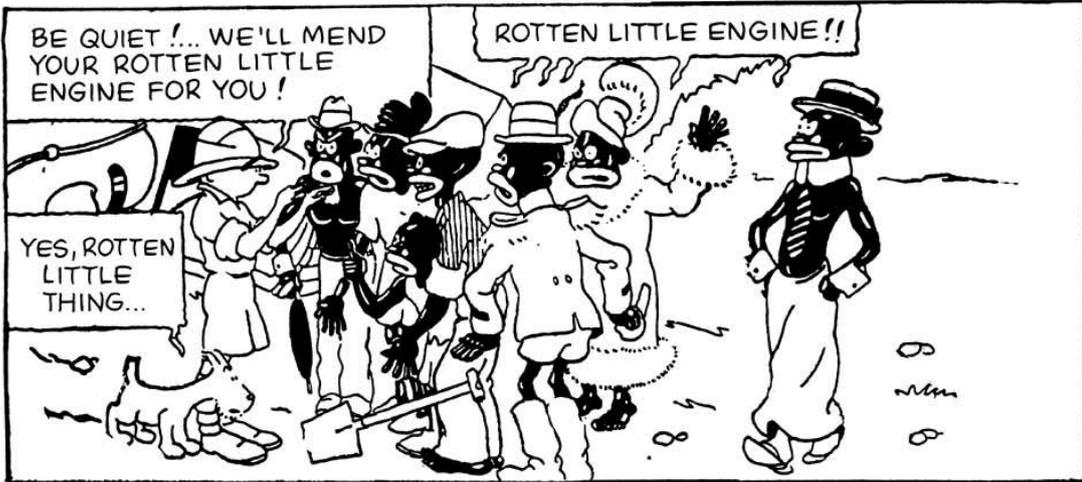
continua

continuação



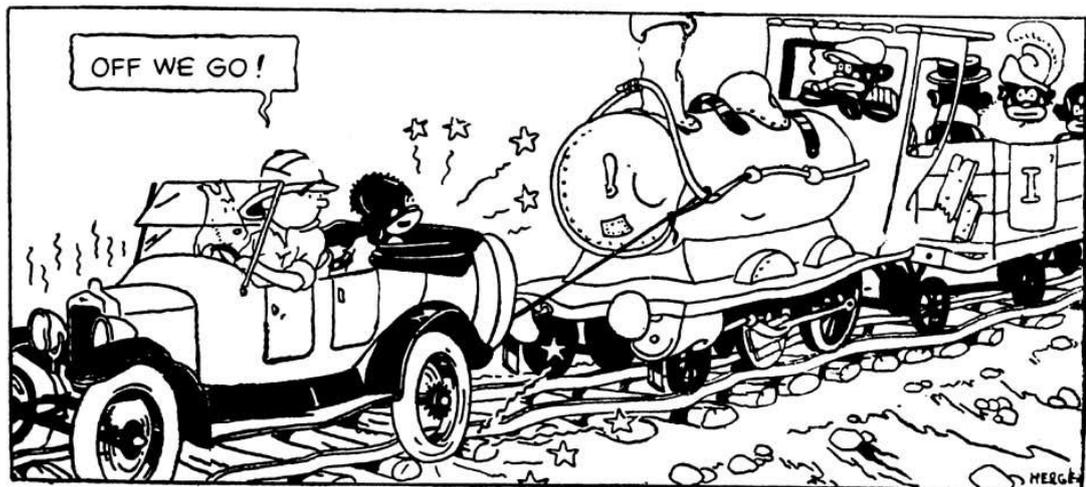
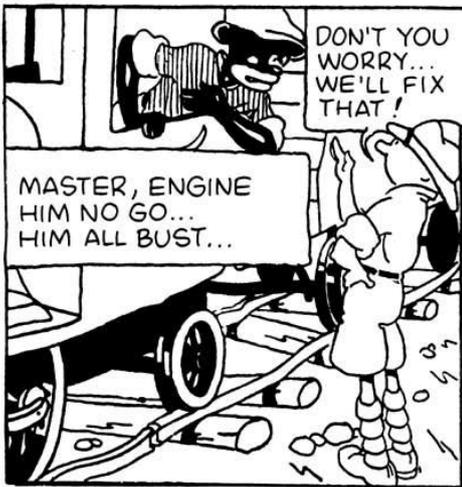
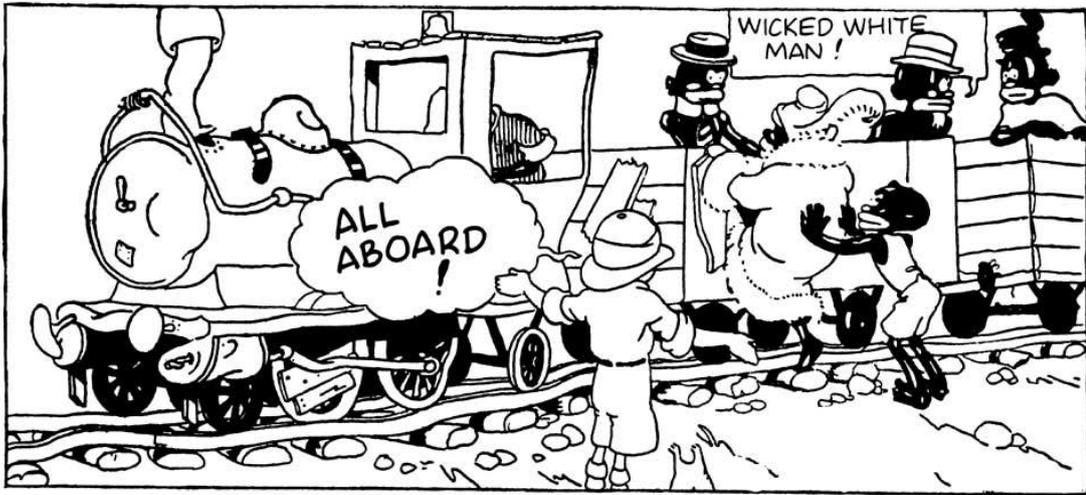
continua

continuação



continua

continuação



Nessa sequência, Tintim, Milu e Coco seguem sua viagem pelo interior do Congo Belga. No entanto, o carro fica preso em uma linha de trem e, sem tempo de retirar o veículo do meio do caminho, os dois colidem, fazendo com que o trem descarrilhe.

No último quadro da segunda parte dessa sequência, há um grupo de nativos no lado direito da tira, aparentemente muito zangados com a situação toda, um Tintim um tanto envergonhado no lado esquerdo e o desastre de trem ao fundo. A caracterização dos nativos parece ser uma mistura de roupas europeias e “tribais”. O uso das roupas europeias é por eles ressignificado, mas as representações anteriores dos nativos sugerem que isso aconteceu mais por ignorância e tentativa de imitação do que por uma reinterpretação consciente dos objetos. Por exemplo, um homem está usando apenas a gola de uma camisa com uma gravata e um chapéu, enquanto uma mulher usa um casaco de pele em um clima completamente inapropriado para tal peça.

Enquanto Tintim pede desculpas pelo infeliz acidente, um dos homens exclama “Seu homem branco malvado!”; ao mesmo tempo, a mulher com casaco de pele diz “Veja o garotinho negro, pobre garotinho negro...”, apontando para outro rapaz, que por sua vez conduz o olhar do leitor para um galo (em destaque) na sua cabeça. No entanto, a postura corporal do grupo não sugere submissão, a expressão facial denota raiva. O maquinista do trem, equipado com um boné e uma pá, aponta para Tintim, curvado para frente, em uma postura que parece um misto de acusação e exigência de explicação.

Tintim, de forma decisiva e autoritária, põe fim à discussão. Ergue-se, aponta um dedo para o grupo e diz: “Calem-se agora! Eu consertarei esse motorzinho porcaria de vocês!” Os nativos, diante do insulto ao motor de seu trem, ficam incrédulos e repetem a caracterização do motor com espanto e raiva (“*Rotten little engine!*”). Tintim ignora completamente a coisa toda e manda que os nativos trabalhem no segundo quadro da terceira parte, dizendo “Vamos, ao trabalho”. Ninguém questiona sua autoridade. Quando um dos passageiros responde “Estou cansado”, Tintim aponta para Milu tentando virar o trem sozinho, de forma heroica, e pergunta se eles não estão envergonhados de deixarem o cachorro fazer todo o serviço. No quadrinho seguinte, todos estão tentando virar o trem, o último que

resiste o faz sob a argumentação de que irá se sujar, e Tintim não parece se importar com isso: “Você vai trabalhar, hein?”

Essa cena é extremamente complexa em seus temas, já que diversas representações contrastantes acontecem ao mesmo tempo (na mesma sequência). Primeiramente, a autoridade de Tintim não é questionada. Diversos discursos produzidos na Europa desde muito antes de Hergé justificam essa atitude autoritária e a superioridade incontestada. Ao estudar esses discursos, Said coloca:

O Oriente era para a Europa uma área com uma história contínua de domínio ocidental inquestionável. Isso é verdadeiro de forma evidente para a experiência britânica na Índia, a experiência portuguesa nas Índias Orientais, na China e no Japão, e as experiências francesas e italianas em várias regiões do Oriente.¹⁰⁵

A experiência belga também permitia a Hergé, e a seus personagens Tintim e Milu, tratar os congoleses com a “arrogância de proprietário”.¹⁰⁶

Cabe notar que a participação de Milu nessa cena é notável. Além de incorporar o ideal do trabalho, menospreza os passageiros do trem, chamando-os de “bando de preguiçosos”. Essa não é a primeira vez que Milu destrata os congoleses, como observado anteriormente. No entanto, Milu é um cachorrinho, um animal e fala (ou pelo menos pensa) com a autoridade do colonizador, pois ele é também um colonizador; ele pertence à Europa – seus valores e comportamentos nessa situação são honráveis, mais do que os dos passageiros negros.

O constante desprezo de Milu pelos nativos mostra que, para Hergé (que foi quem o desenhou e escreveu seus diálogos), o cachorro está em uma posição moral que permite que faça isso. Na hierarquia das raças, até o cachorro está acima do negro, para Hergé, pois estaria mais próximo desse suposto “topo” racial, junto ao homem branco. O início do século XX foi marcado por teorias que, em larga medida, compartilham dessa ideia:

¹⁰⁵ SAID, Edward W. **Orientalismo**: o oriente como invenção do ocidente. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p.115.

¹⁰⁶ Ibidem, p.117.

O degeneracionismo da linha neo-lamarckiana acreditava que os efeitos deletérios de um ambiente perverso poderiam ser transmitidos à descendência. [...] o evolucionismo já gozava do estatuto de paradigma científico, ainda que experimentasse múltiplas interpretações e aplicações. Darwin já dera o passo decisivo para isso, com a publicação da *Origem das Espécies*, em 1859. Sempre posicionando o homem branco no europeu no começo da fila, os cientistas se lançavam à tarefa de hierarquizar as raças humanas.¹⁰⁷

Não há dúvidas de que pelo menos Hergé levava essa ideia a sério. A “obsessão pela hierarquização”¹⁰⁸, tão cara a racistas, se faz presente aqui em uma forma extremamente cruel e desumana: até os animais europeus estão em uma posição superior à ocupada pelos congolese negros.

Outra temática que vale a pena ser notada nessas imagens é a mudança de foco na representação dos nativos. A visão estereotipada¹⁰⁹ e racista, como nos aponta Hall¹¹⁰, é dualista. O essencialismo que o estereótipo invoca termina em um dualismo bom-mau. Ou, melhor dizendo:

Apesar de o discurso do “Ocidente e o Resto” estar longe de ser um monolito unificado, a “divisão” é uma característica comum. Primeiramente, o mundo é dividido, simbolicamente, em bom-mau, nós-eles, atraente-repulsivo, civilizado-incivilizado, o Ocidente e o Resto. Todas as outras diferenças entre essas metades são resumidas, simplificadas – estereotipadas. Com essa estratégia, o Resto é definido por tudo aquilo que o Ocidente não é – torna-se seu espelho. É representado em termos absolutos, essencialistas, diferente, *outro: o Outro*. Este Outro é por sua vez dividido em dois “campos”: amigável-hostil, Arauaque-Galibi, inocente-depravado, nobre-ignóbil.¹¹¹

¹⁰⁷ FERLA, Luís. **Feios, sujos e malvados sob medida: a utopia médica do biodeterminismo**, São Paulo (1920 - 1945). São Paulo: Alameda, 2009, p.26-27.

¹⁰⁸ SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**. Tradução de Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p.53.

¹⁰⁹ Hall entende que a visão do estereótipo é composta por quatro momentos: idealização, projeção de fantasias e degradação, a falta de reconhecimento e respeito pelas diferenças e, por fim, a tentativa de impor critérios e categorias europeias para representar e perceber o outro.

¹¹⁰ HALL, Stuart. *The West and the Rest: discourse and power*. In: HALL, S.; HELD, D.; HUPERT, D.; THOMPSON, K. **Modernity: an introduction to modern societies**. Malden: Blackwell, 2007, p.215.

¹¹¹ *Ibidem*, p.216.

Os nativos dessa cena não aplaudem ou ovacionam Tintim. Eles não são submissos em um primeiro momento, pois o repórter tem de usar sua pretensa autoridade europeia natural para, literalmente, subjugar-los. Eles têm rostos zangados e resistem aos comandos de seus supostos superiores. Se o personagem Coco é um lado da moeda na representação do “outro”, os passageiros desse trem são o lado oposto: Hergé navega entre esses dois termos na representação dos nativos.

A oposição é extremamente evidente no momento do acidente. Coco foge da cena¹¹² e só retorna quando a situação é resolvida, dizendo “Negros zangados não mais, então Coco volta?”. O garoto, que fugiu do acidente para se salvar, não retorna até a situação estar resolvida não porque ele seja desleal, mas porque reconhece sua própria impotência diante do perigo. No entanto, não se distanciou o suficiente a ponto de abandonar Tintim. Ele acredita na capacidade de seu mestre para resolver a situação, ao contrário dos passageiros.

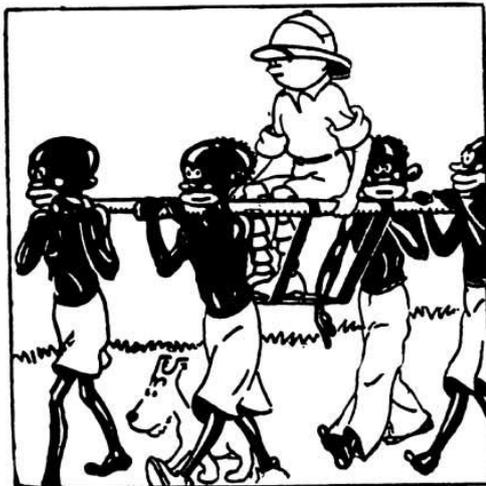
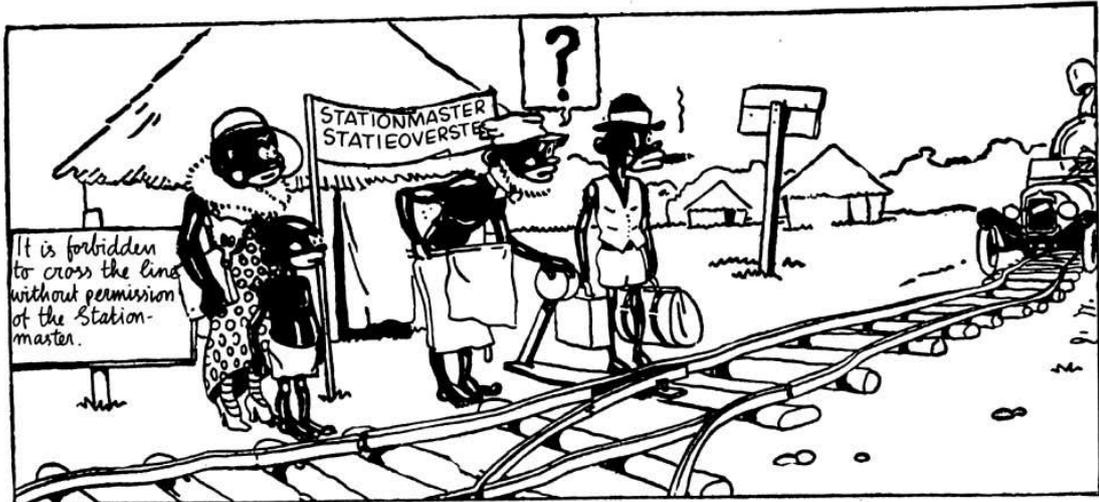
Coco, diante da violência dos seus conterrâneos, é incapaz de agir por conta de sua fragilidade e inocência, *precisa* da ajuda de Tintim para lidar com essa situação específica. Se por um lado Coco é a idealização da África (ou pelo menos do Congo para os belgas), os passageiros são a demonização – o estereótipo proposto por Hall aparece aí. Coco é leal, inocente e submisso. Os passageiros são furiosos, uma turba sem nome, revoltada e depravada.¹¹³

É relevante notar que esse dualismo não é exclusivo dessa obra, nem desse momento específico dessa obra, como se pode observar nas próximas tiras:

¹¹² Pode-se observar, no lado esquerdo do quadro, somente o pé do rapaz, com linhas de movimento desenhadas junto ao calcanhar, sugerindo ao leitor uma fuga rápida.

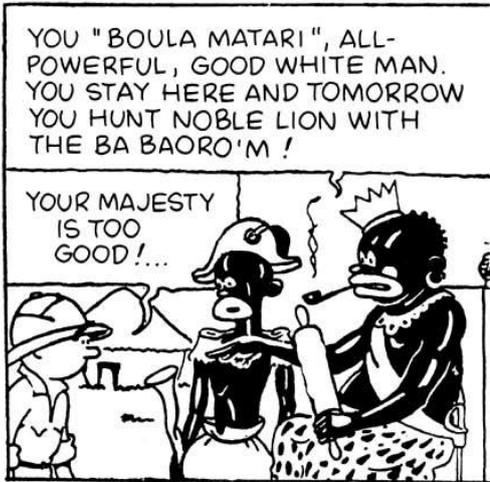
¹¹³ Dois homens na cena estão sem camisa, o que sugere a libidinização do comportamento nativo, pois a nudez era algo a ser contido no universo ocidental. No entanto, nem a contenção da nudez escapa de Hergé: quando os nativos usam roupas, não sabem como se encaixam ou onde as peças vão.

Ilustração 7 – Tintim vira o jogo, conhece o rei e o curandeiro



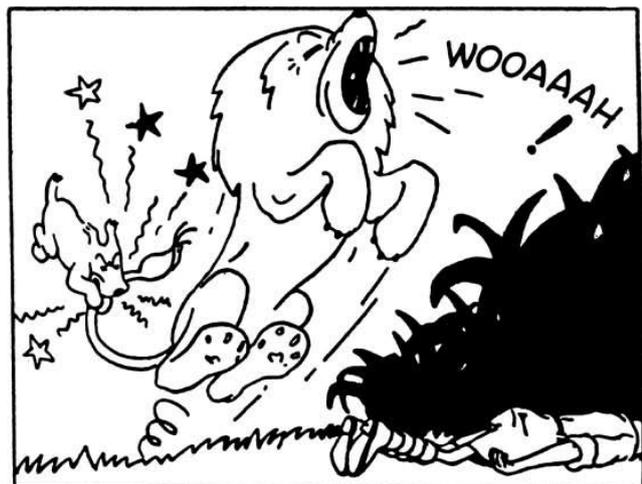
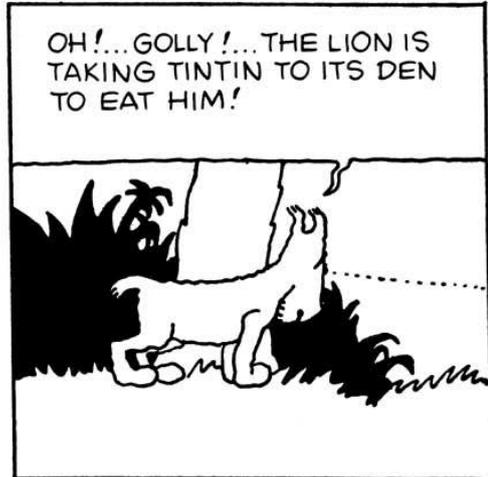
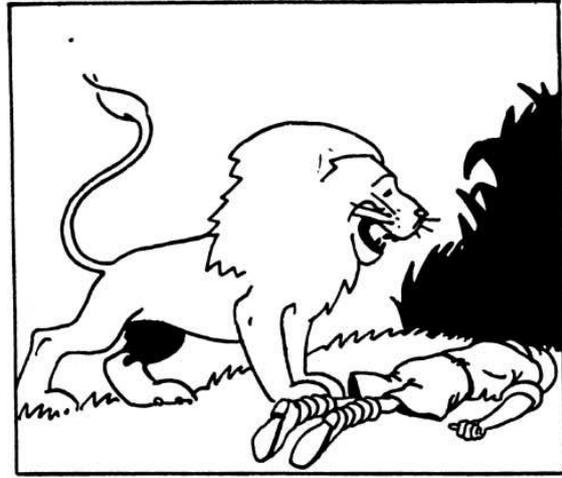
continua

continuação



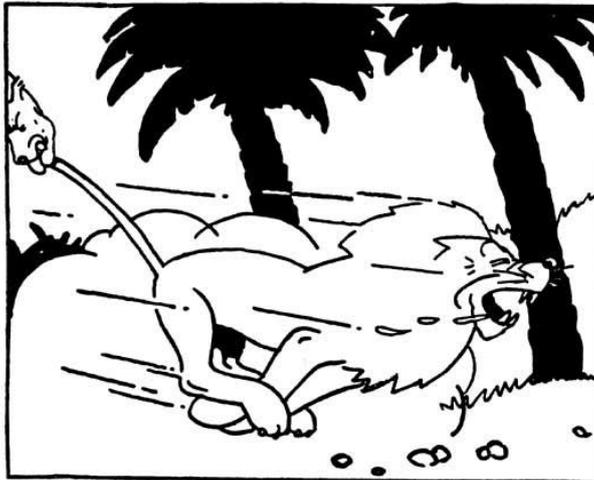
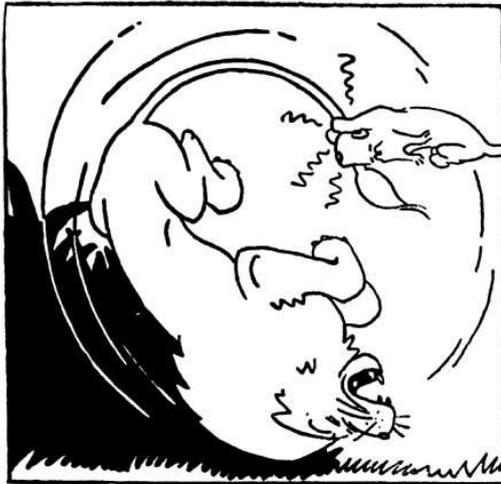
continua

continuação



continua

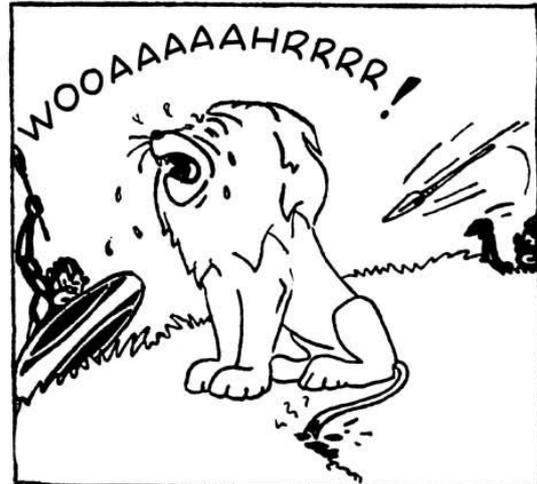
continuação



HERGE

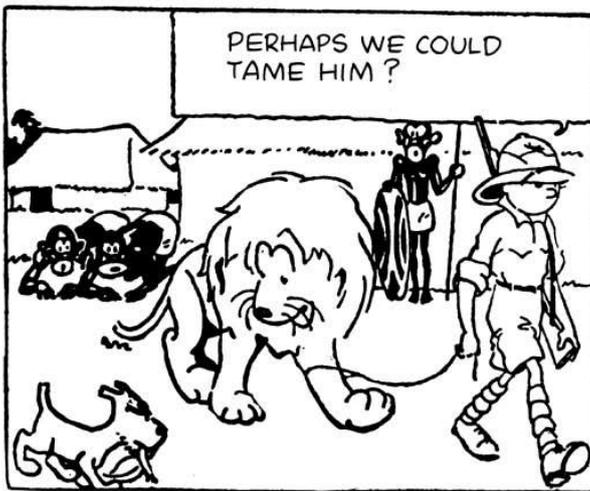
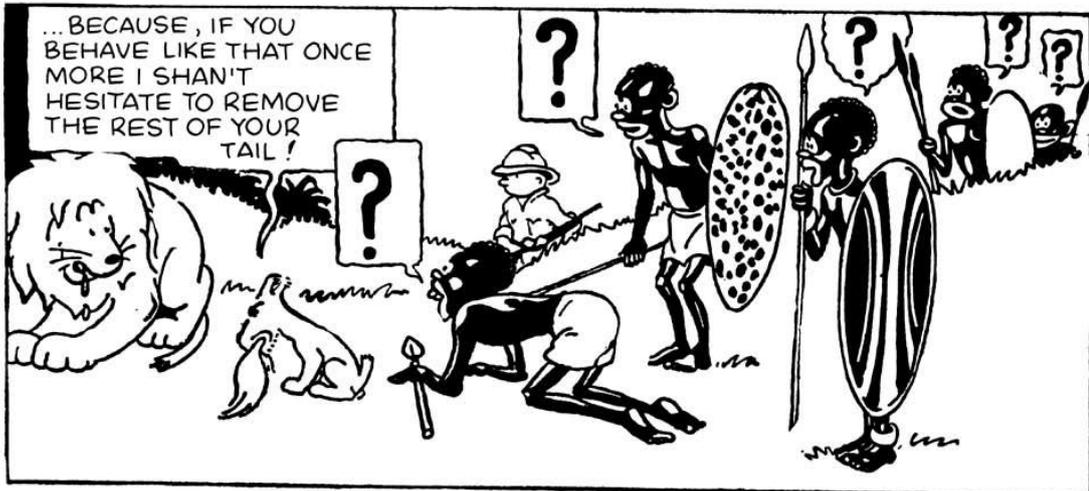
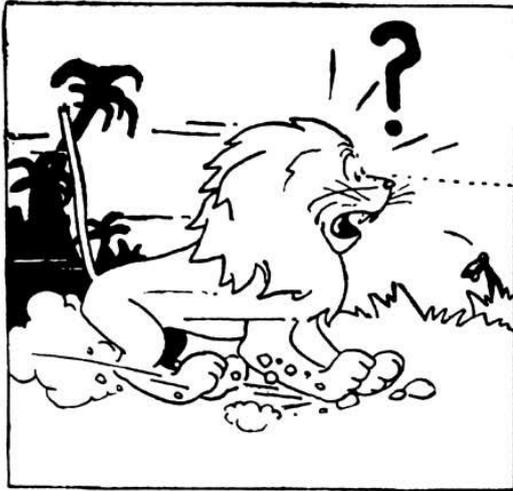
continua

continuação



continua

continuação



continua

continuação



continua

continuação



-HERGE-

continua

continuação

SAVED!... OUR "BOY" COCO HAS COME TO RESCUE US... AND QUICKLY, TOO.

HELLO, MASTER TINTIN.

A black and white comic panel showing Tintin and his dog Coco sitting on the floor of a hut. A man with a large afro hairstyle is peeking through a doorway behind them. Tintin is looking towards the man.

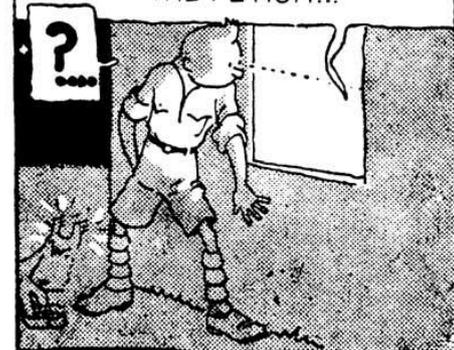
THAT DIDN'T TAKE LONG... LUCKY, THE WHOLE VILLAGE IS ASLEEP!... NO, THERE, A HUT STILL SHOWING A LIGHT...

WHAT A RELIEF, NOT TO BE MUZZLED!

A black and white comic panel showing Tintin and Coco running through a village at night. They are looking back over their shoulders towards a hut in the distance that has a light on.

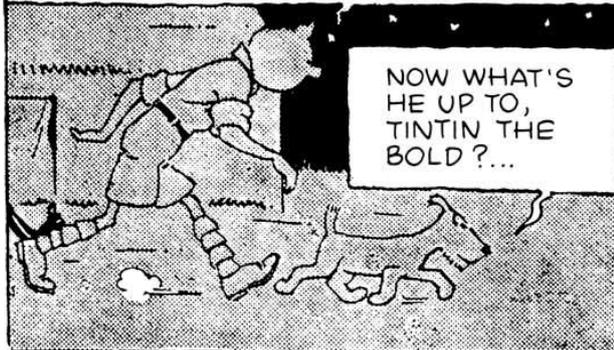
THERE!... I'VE PUT A STOP TO THAT CLEVER LITTLE WHITE AND HIS THREAT TO YOU! NOT A BAD STUNT WITH THE FETISH...

?...

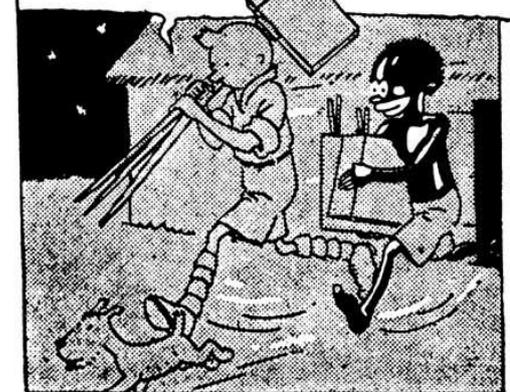
A black and white comic panel showing Tintin standing in a room, looking at a white board on the wall. On the board is a large question mark. A speech bubble next to the board says "?...".

SO!... THE WITCH DOCTOR AND MY CAR THIEF PULLED THAT TRICK!... ALL RIGHT! I HAVE A SURPRISE OF MY OWN FOR THEM... BACK TO MY HUT!

NOW WHAT'S HE UP TO, TINTIN THE BOLD?...

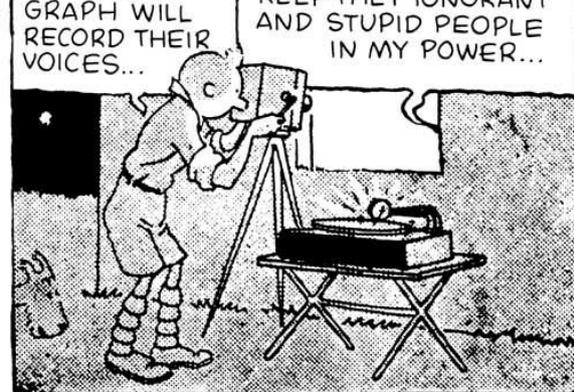
A black and white comic panel showing Tintin running away from a hut at night. He is looking back towards the hut. A speech bubble next to him says "NOW WHAT'S HE UP TO, TINTIN THE BOLD?..."

WE MUST HURRY, BEFORE THEY'VE FINISHED THEIR INTERESTING CONVERSATION!

A black and white comic panel showing Tintin and Coco running away from a hut at night. Tintin is carrying a large box on his back. A speech bubble above them says "WE MUST HURRY, BEFORE THEY'VE FINISHED THEIR INTERESTING CONVERSATION!"

WHILE I FILM THEM, MY PHONOGRAPH WILL RECORD THEIR VOICES...

...AND I, WITCH DOCTOR OF BA BAORO'M, I KEEP THEM IGNORANT AND STUPID PEOPLE IN MY POWER...

A black and white comic panel showing Tintin in a room. He is holding a camera on a tripod, filming a gramophone on a table. A speech bubble above him says "WHILE I FILM THEM, MY PHONOGRAPH WILL RECORD THEIR VOICES..."

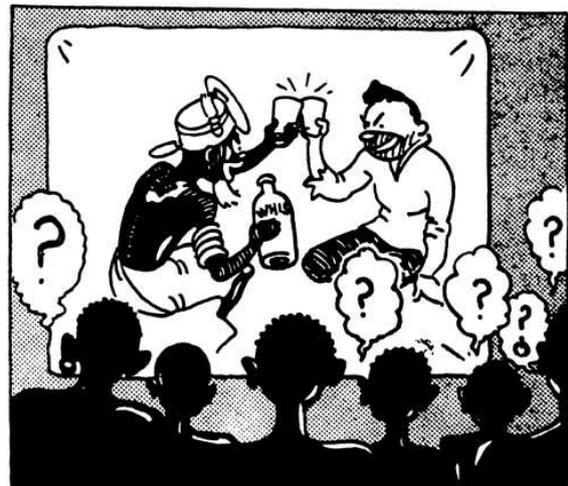
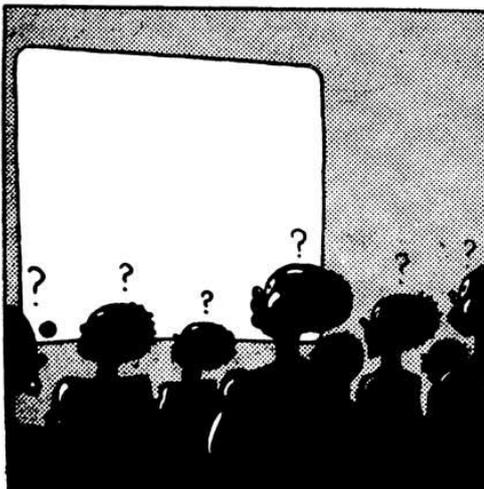
continua

continuação



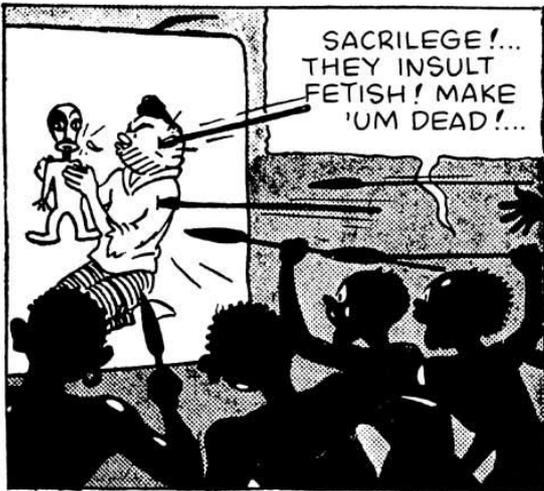
continua

continuação



continua

continuação



HERGE

Depois da pequena aventura com o trem, um passageiro fica tão agradecido que convida Tintim a ir à sua casa, chamando-o de “baoro’m”¹¹⁴. Milu urge para que Tintim aceite o convite e, assim, ele é carregado em uma liteira inspirada em uma gravura de época que Hergé vira.¹¹⁵ Chegando lá, encontra aquele que é, aparentemente, o rei do grupo. Nota-se que é um rei porque usa uma coroa na cabeça e o repórter refere-se a ele como “Sua Majestade”. De novo, surge aí o selvagem nobre, literalmente nobre, pois se trata de um rei!

O rei que está representado é uma figura pitoresca: utiliza uma faixa, uma coroa e até um “cetro” – todos símbolos de poder na Europa. Possivelmente Hergé achou mais fácil explicar através de imagens para seus jovens leitores que aquele homem era um rei – mas um rei africano, o cachimbo e o saiote ou calça com pele de leopardo ajudam a reforçar essa ideia. Seu ministro¹¹⁶ usa somente o chapéu e as ombreiras de um uniforme militar. Novamente a presença de acessórios ocidentais adotados de forma descontextualizada: o cetro do rei é um rolo de macarrão.

Os nativos do Congo do universo de Tintim podem até ser nobres e nos remeter à descrição de Hall¹¹⁷, mas são incapazes de reconhecer e conhecer a cultura europeia, podem apenas imitá-la. Hergé faz questão de ridicularizar, em nome do humor, as imitações de seus nativos. Até a postura dos personagens muda: quando estão usando roupas europeias, seus ombros subitamente se alinham, seus braços de repente se colam a seus corpos – a mera presença das roupas europeias já os faz tentarem incorporar o que o autor imagina que percebiam como “postura europeia”.

¹¹⁴ Embora não se tenha encontrado confirmação sobre esse nome em particular, que aparentemente designa o grupo ao qual alguns passageiros pertenciam, pode ser mais um dos muitos trocadilhos que Hergé usou em sua carreira: no francês, o grupo se chama Babaoru’m, que pode ser um trocadilho com o nome de um doce francês “baba uu rhum”.

¹¹⁵ FARR, Michael. **Tintin: the complete companion**. London: John Murray, 2001, p.23.

¹¹⁶ Ou será um assistente, general ou filho? Sobre isso é impossível saber, pois ele não aparece de novo na HQ.

¹¹⁷ HALL, Stuart. The West and the Rest: discourse and power. In: HALL, S.; HELD, D.; HUPERT, D.; THOMPSON, K. **Modernity: an introduction to modern societies**. Malden: Blackwell, 2007, p.218.

A mímica colonial é o desejo de um Outro reformado, reconhecível, *como sujeito de uma diferença que é quase a mesma, mas não exatamente*. O que vale dizer que o discurso da mímica é constituído em torno de uma *ambivalência*; para ser eficaz, a mímica deve produzir continuamente seu deslizamento, seu excesso, sua diferença. A autoridade daquele modo de discurso colonial que denominei mímica é portanto marcada por uma indeterminação: a mímica emerge como a representação de uma diferença que é ela mesma um processo de recusa.¹¹⁸

O rei chama Tintim de “*boula matari*, todo-poderoso e bom homem branco”. *Boula matari* quer dizer, em suaíli, “quebrador de pedras”, título dado a Stanley quando explodiu algumas pedras no Rio Congo.¹¹⁹ O próprio rei reconhece Tintim como seu superior e autoridade máxima e o convida para caçar leões no dia seguinte.

A representação do leão é digna de nota. A figura do leão na África, mais uma vez, é completamente ocidentalizada, já que nas religiões tradicionais da bacia do Rio Congo o principal animal é o leopardo. O respeito e o medo que o leão inspira nos nativos nada têm de “realistas”. O leão está lá por conta de sua carga simbólica criada pela cultura ocidental, tanto que ele é um dos únicos animais brancos desse enredo.

Os animais nessa HQ têm cores diferentes. O autor joga muito com o preto e o branco: o “um” e o “outro”, o “original” e o “reflexo”. No primeiro conjunto de imagens analisado, podemos ver Milu se gabando de sua próxima viagem para outros animais e perto dele está um cachorrinho idêntico a ele, só que pintado de preto. Os demais animais também seguem essa escala de coloração, que se estende para as pessoas retratadas. Os negros são os “reflexos” deformados de Tintim (ou dos brancos, em geral), mas o leão deve ser branco, pois é, na mente europeia, o mais nobre dos animais – basta pensar que, na cultura ocidental, o leão é chamado de “rei da floresta”.

¹¹⁸ BHABA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 2010, p.130.

¹¹⁹ FARR, Michael. **Tintin: the complete companion**. London: John Murray, 2001, p.27.

As tiras seguintes focam na caça ao leão, e Tintim, surpreendido e derrotado pela fera, sai de cena, enquanto seu fiel ajudante Milu consegue, em uma longa batalha, arrancar a cauda do leão e espantá-lo. Depois que Tintim se recupera dos perigos de sua aventura de caça, um dos nativos pede ajuda a ele, dizendo que o leão está enlouquecido sem a cauda e nenhum dos nativos consegue dar conta da fera.

Quem salva o dia, no segundo e terceiro quadros da sexta parte apresentada, é Milu: o cão utiliza o pedaço de cauda que está com ele e intimida o leão. Mais uma vez o cachorro é mais capaz que os nativos – o que não tem lógica, não só por conta do racismo, mas os nativos não vivem com os leões? Caçá-los, aparentemente, como colocado pelo rei, era uma tradição, então como eles ficam tão impotentes? Talvez o comportamento atípico do leão tenha sido uma surpresa, ou pode ser que os nativos só se sentiram capazes de caçar o leão quando o “homem branco todo-poderoso” estava lá.

Seja como for, a engenhosidade europeia, encarnada em Milu, fez o que os nativos eram incapazes de fazer. Não só isso, a superioridade de Milu é reconhecida através do espanto e da incredulidade estampados nos rostos (e nos balões com interrogações) de quase todos à sua volta, exceto Tintim, claro. Um dos homens até está prostrado de joelhos no chão, embora nesse caso não seja possível afirmar com certeza se por causa do espanto e da admiração suprema ou se porque se trata de um dos homens que caíram na luta com o leão e, nessa hipótese, estaria se levantando; pode ainda ter sido desenhado assim como uma indicação da passagem do tempo. No entanto, a primeira explicação para o homem ajoelhado é mais plausível, uma vez que, assim que Tintim entra na aldeia puxando o leão por uma coleira, no quarto quadro da sexta imagem, podem-se observar dois aldeões, ao fundo, ajoelhando-se. Esses não estavam caídos ou se levantando, mas simplesmente admirados e impressionados, reconhecendo a superioridade de Tintim.

Finalmente, no último quadro da sexta parte, o selvagem ignóbil reaparece: mais uma vez ele é visto zangado, intolerante e, dessa vez, se mostra bastante ganancioso: ele é o “juju man”¹²⁰, curandeiro e figura religiosa da aldeia. Ele tem medo de que Tintim o substitua e passe a exercer liderança em seu grupo. A caracterização do personagem foi baseada em uma fotografia a que Hergé tivera acesso.¹²¹ Ele tem inveja de Tintim: até ele sabe e reconhece a superioridade do repórter. Não confia em si mesmo ou em sua ligação com seus conterrâneos, pois até ele, para Hergé, entende o conceito de que Tintim e Milu são superiores. No entanto, não bola um plano sozinho, e sim segue o plano do passageiro clandestino do começo da aventura, que é branco (e está perseguindo Tintim).

O invejoso é incapaz de agir contra Tintim sozinho, precisa da ajuda de outro homem branco: sua impotência é reconhecida. O passageiro clandestino, esse vilão recorrente, sabe como manipular as “superstições” para alcançar seus objetivos, melhor até que o curandeiro. O passageiro planeja roubar o “fetiche” da comunidade e culpar Tintim, e o veredito dessa culpa seria consequência dos testemunhos dos espíritos obtidos pelo curandeiro e da colocação do fetiche na cabana do repórter.

O passageiro manipula o curandeiro (fazendo-o acreditar que têm um objetivo em comum: se livrar de Tintim) e o curandeiro manipula o resto de sua aldeia. Nota-se que o rei desaparece completamente nessa sequência, assim como Coco. Isso ocorre porque Hergé só mostra um tipo de selvagem por vez: ora o nobre, ora o ignóbil. Mesmo coexistindo na mesma cronologia, jamais são representados juntos, não nessa HQ, pelo menos. Enquanto Tintim é acusado e, em uma sequência posterior, preso pelos nativos, ninguém aparece. Quem o salva é Coco, mas somente à noite, quando todos os “nativos zangados” foram embora.

O excerto em que Tintim é capturado pelos nativos também é significativo: depois de revelado que o fetiche estava de fato em suas posses, nenhum direito de defesa é dado a Tintim, o que faz com que o leitor experimente o sentimento de injustiça por seu encarceramento. Mais ainda: ele é condenado à morte e será executado no dia seguinte, pela mesma tribo que o idolatrava momentos antes. Aí está o comportamento dual novamente: como crianças, pequenas demais para

¹²⁰ “Juju” era uma designação francesa generalizante para as religiões da África Ocidental.

¹²¹ Nem Hergé nem o material de referência que contém a fotografia especificam a data, que pode ser tão antiga quanto 1885 e tão recente quanto 1930.

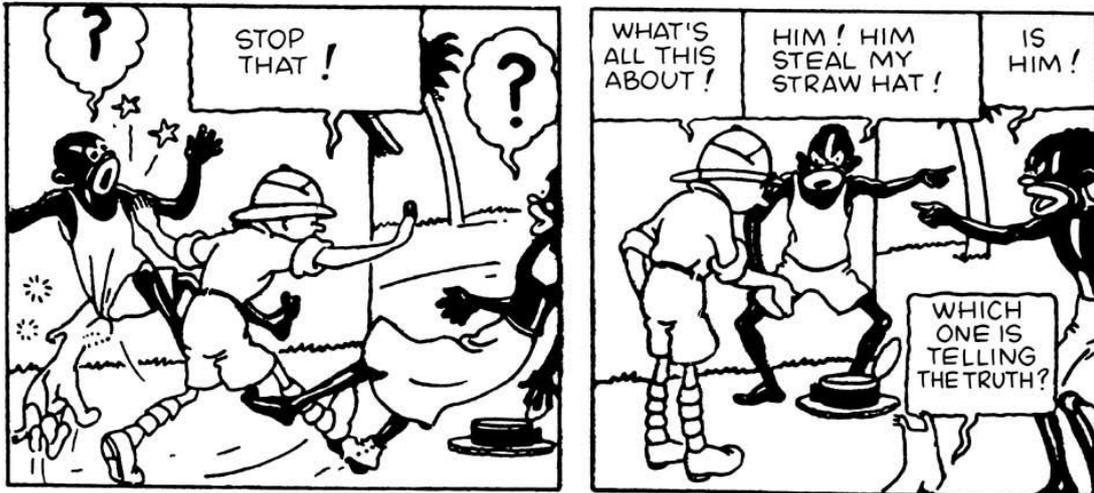
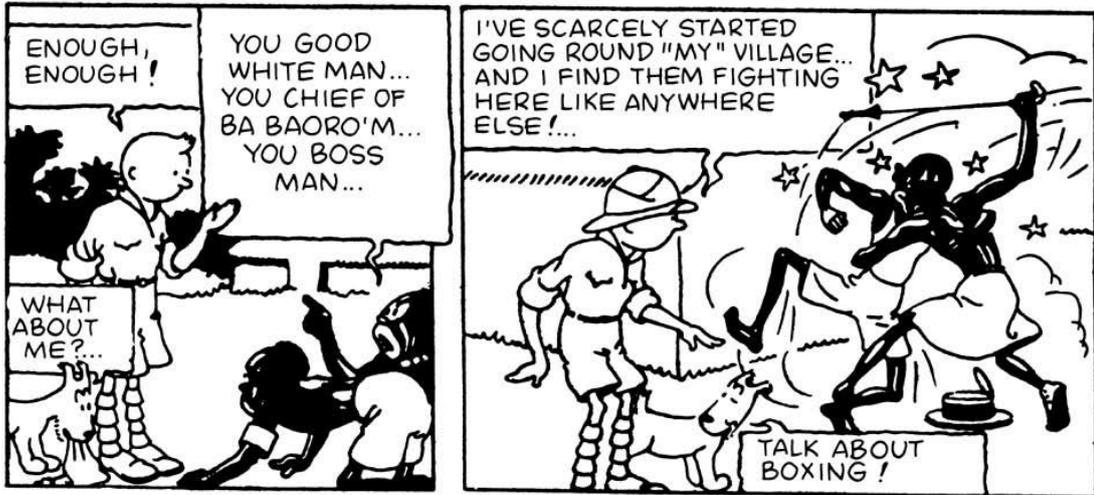
perceberem as emoções e complexidades do mundo, os nativos transitam entre o amor e o ódio com uma facilidade impressionante. A subserviência termina e a agressão começa – sem a presença do chefe da tribo, pois é um “selvagem nobre”.

Tintim, inconformado com a injustiça, é resgatado por Coco e resolve investigar os seus acusadores: os filma e grava suas vozes para, na manhã seguinte, fornecer evidências de seu comportamento imoral. Esse fato é extremamente significativo, pois Tintim utiliza meios e invenções do Ocidente para *provar* sua inocência. Ele grava imagens e sons de seus conspiradores para mostrar à comunidade que ele é, de fato, inocente.

O empirismo e a neutralidade que os aparelhos de gravação produzem são completamente autoevidentes e, embora os nativos não compreendam seu funcionamento¹²², aceitam essas provas sem questionamento. Reconhecem o cientificismo europeu, mesmo sem saber o que é. O curandeiro poderia, por exemplo, ter explicado que as gravações são também parte de alguma feitiçaria, mas até ele aceitou as evidências. Diz-se “até ele” porque, como um selvagem ignóbil e mal-intencionado, sabe que as crenças de seu povo são uma superstição sem sentido. No gravador, soa a voz do curandeiro dizendo: “Eu, o curandeiro, uso meu poder para mantê-los ignorantes e idiotas! Eu não estou nem aí para o fetiche!” Tintim, então, vem para tirá-los dessa ignorância.

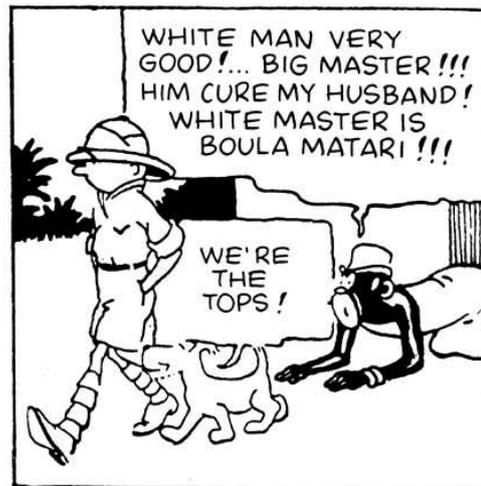
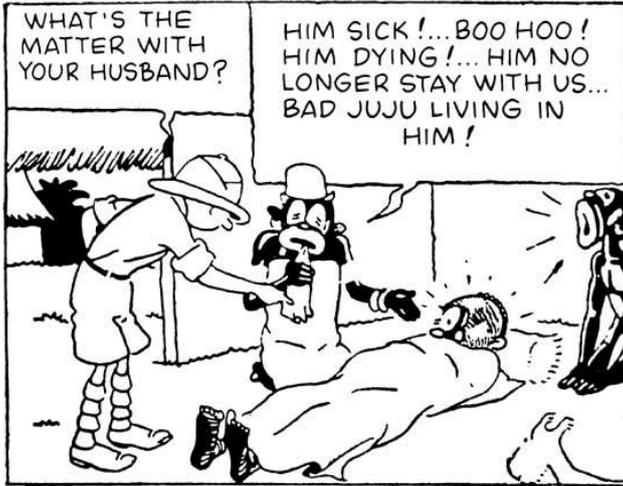
¹²² Quando Tintim mostra o gravador e o toca-discos com a voz do “juju-man”, um dos nativos acha que ele está preso lá dentro.

Ilustração 8 – Tintim traz justiça e saúde



continua

continuação



Tintim caminha pela comunidade tentando encontrar algo para fazer. “Eu mal comecei a andar pela ‘minha’ aldeia... quando encontro esses dois brigando!”, diz o personagem no segundo quadro da primeira parte. Tintim refere-se à aldeia como sua obviamente não por sua condição de nascimento¹²³ ou pertencimento, mas quer retratar sua *posse*. Na visão e na experiência colonialista, a Bélgica *possuía* o Congo fisicamente. Nada mais justo que o representante da Bélgica na sua colônia também possuí-la. A presença das aspas, no entanto, parece negar essa questão, como se a ideia fosse desprover a palavra “minha” de sentido – e consegue, afinal, a liderança prática da aldeia é clara, é exercida pela figura do rei, que apareceu anteriormente. Esse mesmo rei, no entanto, foi completamente submisso a Tintim, então a vida da aldeia também pertence ao repórter. As aspas estão aí para tentar esconder uma crueldade latente e uma violência absurda: a aldeia não é *dele* (pode ser da Bélgica, do seu país, enfim, da metrópole), ao mesmo tempo que lhe pertence (pois, como representante da raça branca, colonizadora, considerada absolutamente superior aos nativos, a aldeia passou a lhe pertencer assim que ele chegou nela).

Tintim descobre que o motivo da briga era um chapéu, consegue apartar a desavença e resolve a disputa cortando o acessório ao meio e entregando uma metade para cada um dos dois envolvidos. Admirado, Milu diz que a solução de Tintim foi salomônica. A referência a Salomão não se dá apenas por conta da divisão¹²⁴ do chapéu, mas também porque se trata de um símbolo ocidental de justiça e sabedoria: Tintim trouxe justiça à aldeia, com sabedoria – coisa que, conforme se depreende do enredo, somente ele poderia fazer. Logicamente, as muitas comunidades e sociedades que habitavam o Congo tinham diversas leis e maneiras de resolver suas disputas, mas Hergé parece ignorar isso, apenas a justiça de Tintim, a salomônica (sábia e justa), é que conta. Ou seja, somente os brancos sabem ser sábios e justos, em oposição à barbárie de resolver a disputa pela violência.

¹²³ Como quando falamos “minha” cidade, “meu” estado.

¹²⁴ Na famosa história do rei hebreu Salomão, no Velho Testamento da bíblia, duas mulheres aparecem diante do rei, cada qual afirmando que um bebê é na verdade seu filho. Salomão, então, anuncia que vai dividir a criança ao meio e entregar uma parte para cada postulante. Uma das mulheres concorda, enquanto a outra implora para que o bebê permaneça vivo, mesmo que ele não fique com ela. Salomão, então, dá a guarda da criança para a que suplicou pela vida da criança, pois julgou que somente a mãe verdadeira teria essa reação diante de sua proposta.

Seguindo o tom do resto da aventura, a decisão de Tintim é aceita imediatamente e as duas partes da peleja saem extasiadas, já que ambas tiveram suas necessidades supridas. A expressão facial dos dois demonstra felicidade e o discurso de um deles revela o quão boa foi a decisão de Tintim, novamente chamado de mestre.

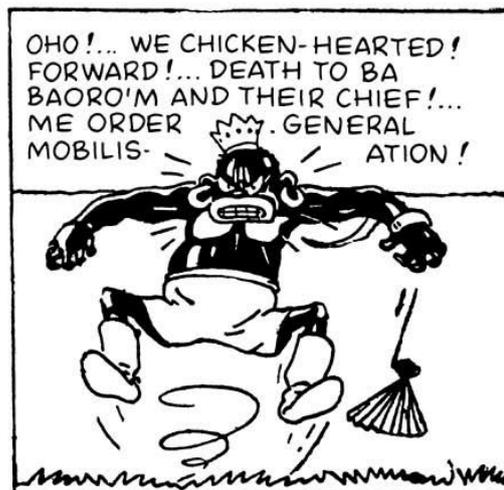
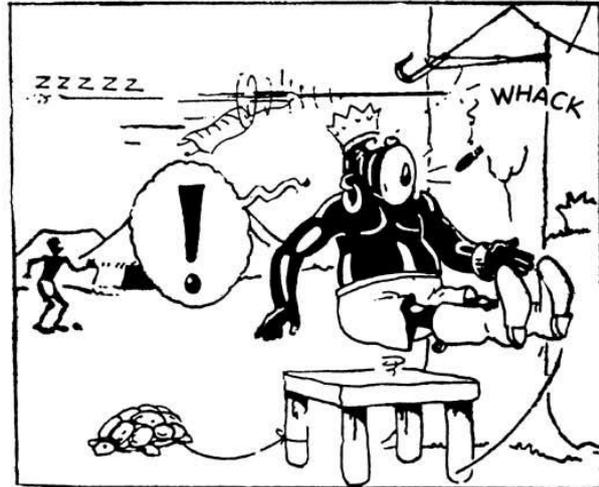
Mas não é só justiça que Tintim traz para a aldeia. Resolvida a contenda, um barulho chama a atenção de Tintim: um homem está fraco, sofrendo com alguma doença, enquanto sua esposa (mas também pode ser irmã, mãe, prima, tia etc.) está impotente a seu lado, dizendo que ele está tomado por um “espírito ruim”. Imediatamente Tintim observa que é apenas uma febre (afinal, possessão é uma superstição tola e atrasada, na visão científica ocidental) e lhe dá um pouco de quinina¹²⁵, o que cura sua febre instantaneamente.

Tintim, então, depois de distribuir justiça, distribui saúde. Note como tudo o que é positivo vem dele: Tintim é o sujeito da história dessas pessoas, que, impotentes, não conseguem superar sozinhas suas próprias limitações (sejam elas sociais, morais ou naturais). Esse trecho da HQ faz lembrar o famoso poema de Kipling, de 1899, “O Fardo do Homem Branco”¹²⁶, talvez um dos exemplos mais perfeitos da chamada “missão civilizatória”. No poema, o fardo do homem branco é, entre outras coisas, curar doenças e trazer “civilização” para os cantos distantes do mundo. Para Kipling seria um fardo, pois os povos inferiores não reconhecem essa ajuda e ainda lutam contra ela. É exatamente o caso da próxima sequência, em que o curandeiro, ainda ressentido com Tintim e sua situação, bola mais um plano (em parceria com o capanga que vem seguindo Tintim por toda a narrativa) para se livrar do pequeno repórter.

¹²⁵ Quinina é um composto químico derivado de uma planta originária da América do Sul, utilizado em diversos medicamentos, sendo extremamente eficaz no combate à febre.

¹²⁶ KIPLING, Rudyard. The White Man's Burden. In: Idem. **Selected Poems**. London: Penguin Books, 1993, p.82-84.

Ilustração 9 – Mais um plano contra Tintim



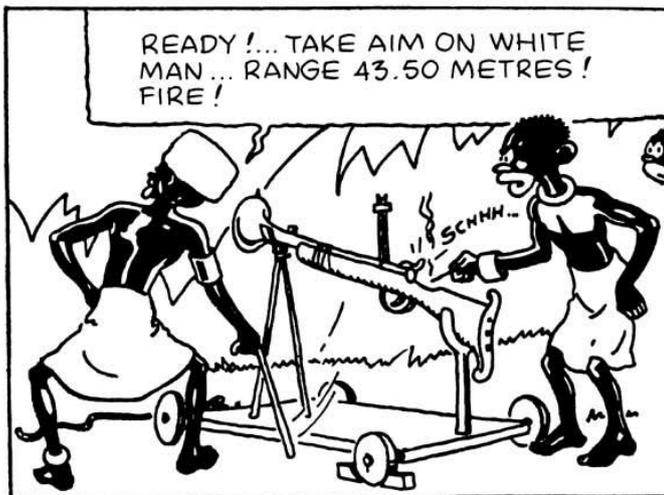
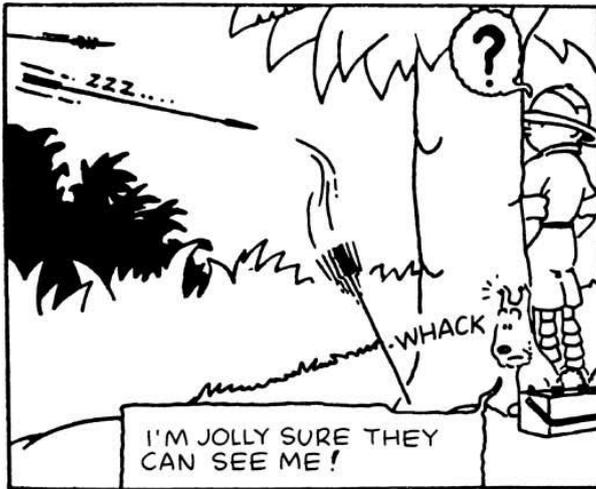
continua

continuação



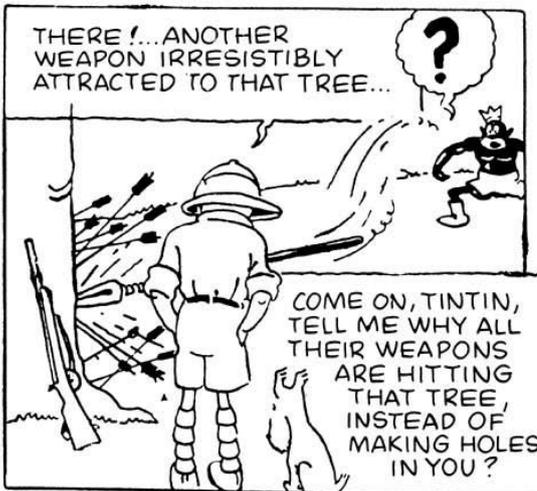
continua

continuação



continua

continuação



HERGE

O capanga de Al Capone sugere ao curandeiro que inicie uma guerra contra uma aldeia rival, a “M’Hatavu”, e Tintim morreria na confusão. A guerra é iniciada com um bilhete amarrado na ponta de uma flecha que o curandeiro arremessa perto do rei dos M’Hatavu. O desenho do rei dos M’Hatavu elaborado por Hergé é extremamente parecido com o dos Baoro’m. Somente se pode diferenciá-los por conta da vestimenta: o rei dos M’Hatavu não utiliza o saiote com estampa de leopardo que o rei dos Baoro’m veste.

O rei fica ultrajado com a declaração de guerra e mobiliza toda a sua tropa, “equipada e treinada como um exército europeu” – é o que diz o rei dos M’Hatavu ao ver seus homens marchando. A cena é cômica, pois novamente é utilizado o recurso de imitação como uma tentativa de criar um colono compreensível. Os homens estão, em sua maioria, equipados com arcos, flechas, lanças e escudos, somente em quadro posterior surge uma arma de fogo. Um dos nativos também está utilizando um típico chapéu cerimonial da guarda real britânica. Outro ainda veste um casaco militar, e todos estão em posição de marcha e segurando suas armas à maneira militar ocidental.

O humor surge na cena por causa da fala do rei: eles não estão treinados e equipadas como um exército europeu, mas o rei e sua tropa, por ignorância, não percebem isso. Os europeus *entendem* os congolesees muito bem, sua posição de domínio é constante e segura, mas o contrário não é verdade: o rei *acha* que está imitando os europeus, mas na verdade o máximo que consegue é uma cópia malfeita, deslocada. A metáfora aqui é válida: ao escrever isso, em 1931, Hergé sentia-se exatamente assim, ou seja, ele e seus conterrâneos (na Bélgica e Ocidente), de fato, *entendiam* o Oriente. Hergé *sabe* o que é o Congo e suas populações. Isso é uma forma de poder.

No início deste trabalho foi citado o estudo de caso que Edward Said faz de Balfour sobre o conhecimento como uma forma de poder.¹²⁷ O inverso também é verdadeiro nessa lógica. Se o Ocidente tem poder porque conhece, o Oriente não tem poder justamente por sua ignorância. Retratar o Oriente como ignorante (no caso, o rei dos M'Hatavu, que desconhece o que é um exército europeu, embora já tenha visto ou ouvido falar de um) é mais uma maneira de enfraquecer o oriental. O domínio de Tintim é justificado e reforçado a cada momento de estupidez nativa.

Isso é especialmente visível nos quadros seguintes: Tintim vai para a guerra sozinho e todas as flechas e lanças são desviadas dele por conta de um eletroímã que está próximo a uma árvore. A “artilharia” dos M'Hatavu, composta por um mosquete, falha miseravelmente, explodindo em cima de seus operadores. Sem solução, o rei dos M'Hatavu e, por consequência, seus súditos se rendem a Tintim, que diz para fazerem as pazes com os Baoro'm, senão vão enfrentar a “fúria” dele. Os nativos, então, declaram Tintim chefe de seu povo e Milu responde com um singelo “Eu aceito”. No caminho de volta para a aldeia dos Baoro'm, Tintim é escoltado pelos M'Hatavu, que cantam “O mestre branco, intocado pelas flechas”. O domínio de Tintim não é somente justificado, mas conquistado pela ignorância nativa.

Embora a história real da colonização tenha sido muito diferente (já que nem os colonizadores eram pacifistas e dominavam com a facilidade de Tintim, nem os colonizados eram uma massa ignorante e submissa), essa sequência mostra como a superioridade branca, pelo menos no imaginário imperialista, domina a inferioridade nativa. É o que Foucault chamava de “vontade de verdade”¹²⁸. Essa temática, com a cientificidade e a racionalidade dominando a superstição nativa, é, em última instância, o sonho da cultura colonial: é o *ideal* colonialista.

¹²⁷ SAID, Edward W. **Orientalismo**: o oriente como invenção do ocidente. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p.61-66.

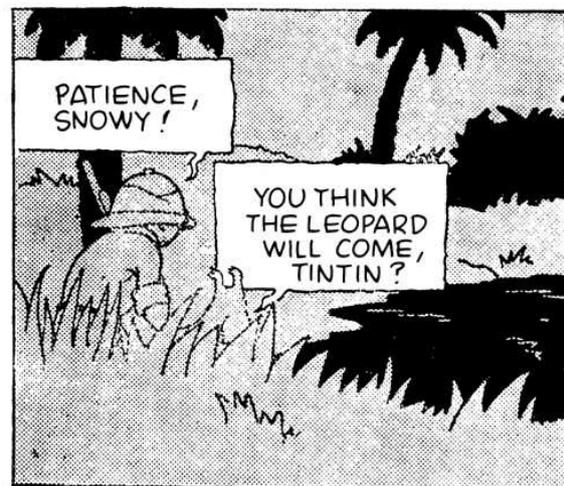
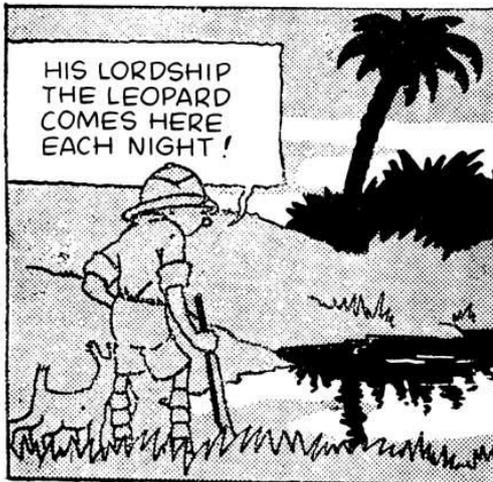
¹²⁸ FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2006, p.14.

Ilustração 10 – Os “Aniotas”, a rendição do curandeiro e o padre



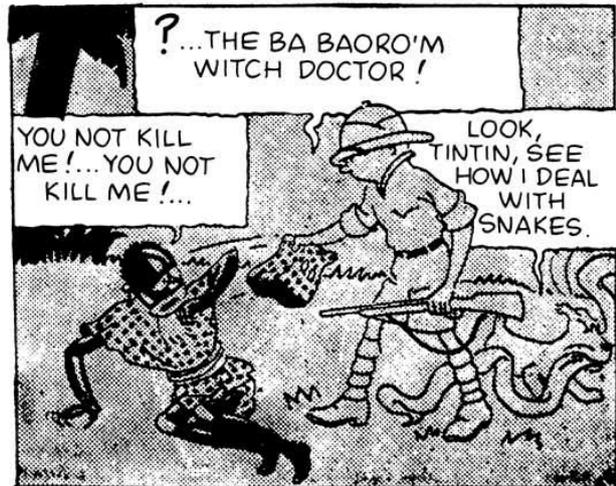
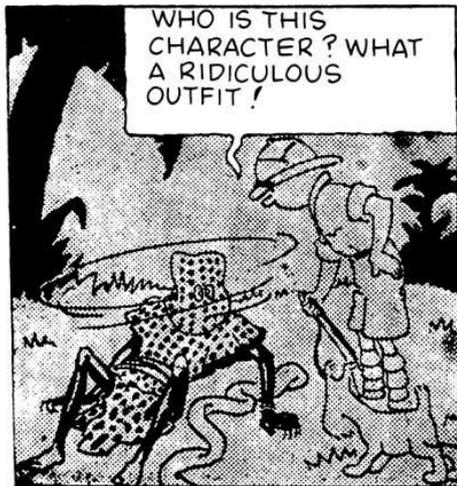
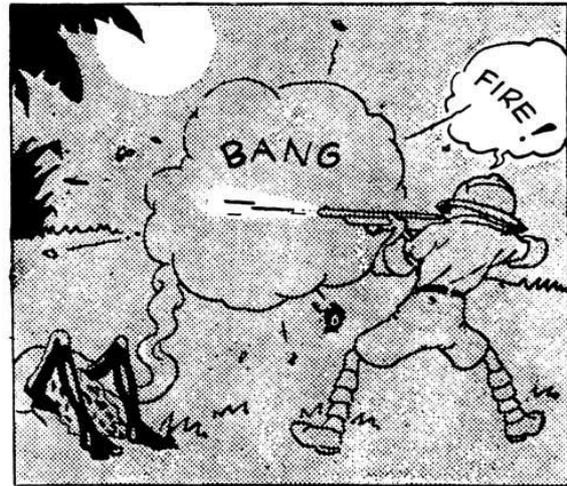
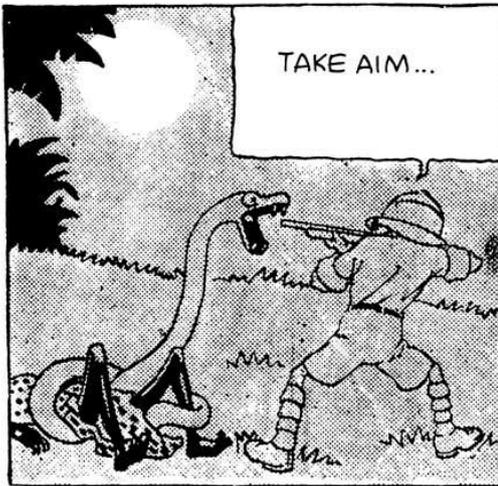
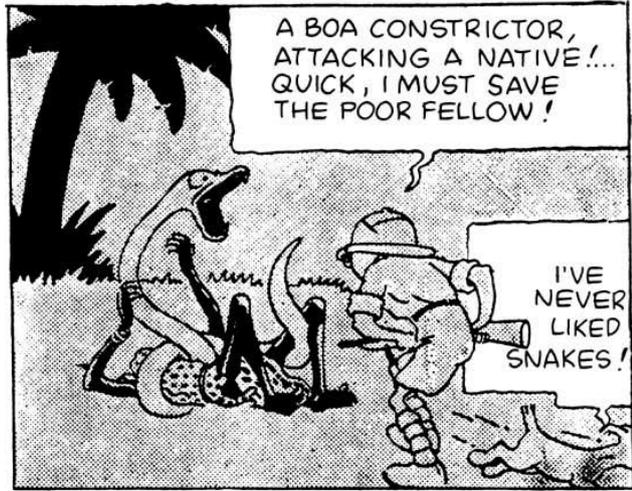
continua

continuação



continua

continuação



continua

continuação

... SO, ME WANT TO MAKE YOU DEAD. ME PUT ON ANIOTA COSTUME AND WAIT TO STRANGLE YOU. WHEN BOA PUT COILS ROUND, ME DEAD IF YOU NOT SAVING ME. NOW, ME YOUR SLAVE, O NOBLE WHITE MAN.

I SEE ! NOW TELL ME WHERE TO FIND YOUR ACCOMPLICE ?...

HE WAIT FOR ME ON EDGE OF FOREST, UNDER BAOBAB TREE !

WE'LL TAKE CARE OF THE VILLAIN!

WE'LL SURPRISE HIM, TAKE HIM PRISONER, AND TURN HIM OVER TO THE LAW. CAREFUL, THERE'S THE BAOBAB !

HANDS UP !

GRR...

ODD, EVEN PECULIAR !... HE ISN'T HERE... AM I IN THE WRONG PLACE ? OR DID THE WITCH DOCTOR LIE TO ME ?

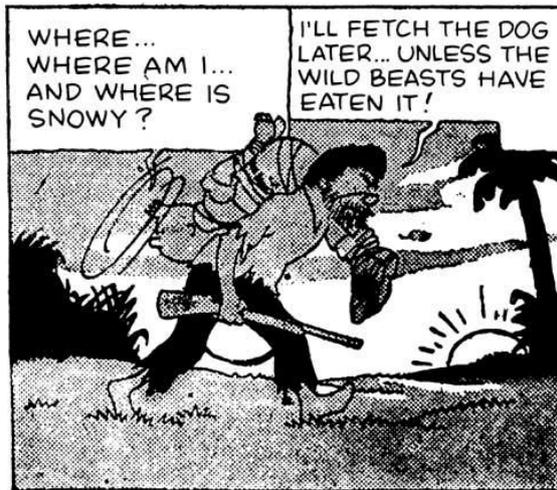
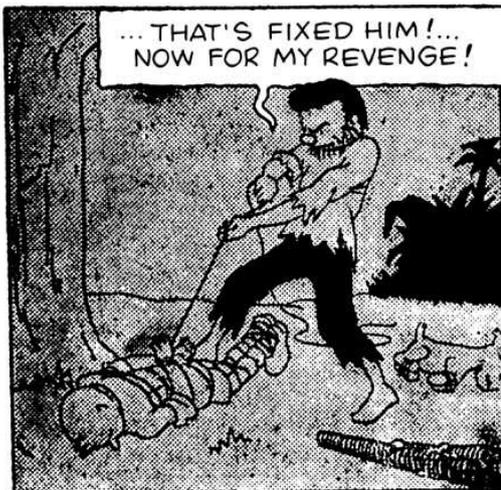
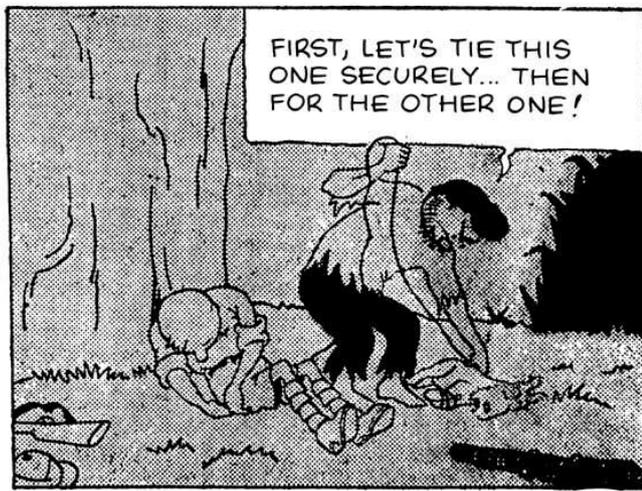
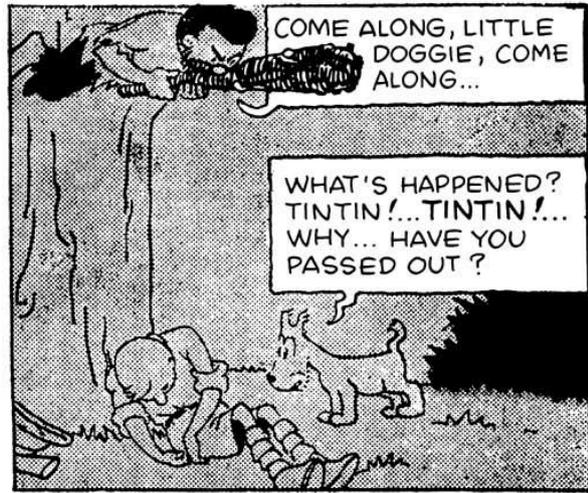
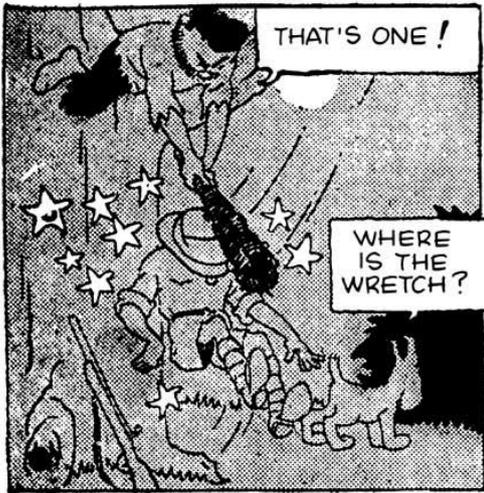
WHAT TO DO NOW ? ... WAIT ?... WAIT FOR WHAT ?

I HAVE A FEELING WE'RE IN DANGER, TINTIN !

-HERGE-

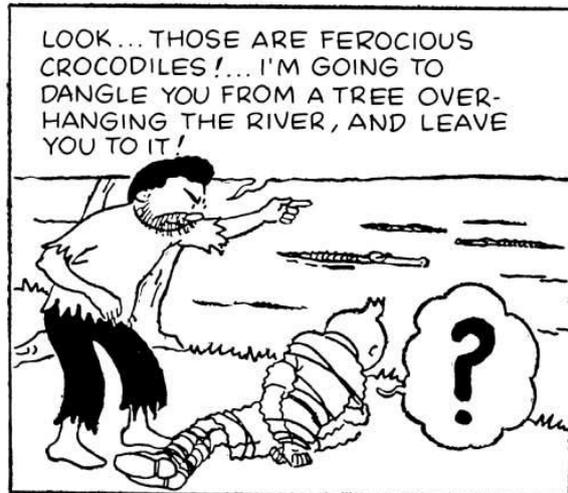
continua

continuação



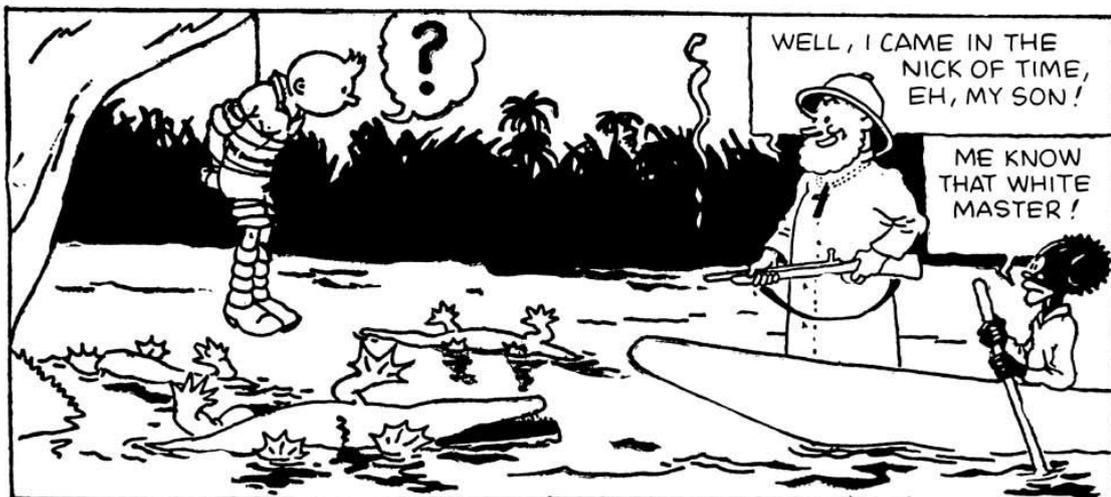
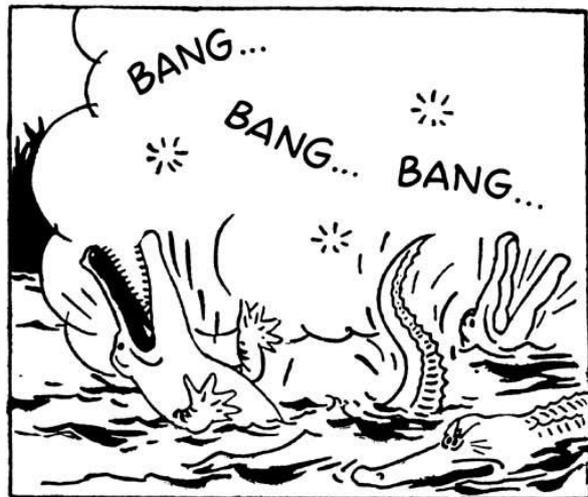
continua

continuação



continua

continuação



Os vilões da história planejam, mais uma vez, se livrar de Tintim. O curandeiro, cada vez mais ressentido com a presença de Tintim em sua aldeia, bola um plano que pode ser lido no sexto quadro apresentado:

Eu estou lhe dizendo, existe uma sociedade secreta, chamada “Aniota”. Eles se organizam para acabar com a civilização do [ou pelo] homem branco. Aniota mata chefes negros que apoiam o homem branco. Aniota usa uma fantasia especial, que parece um leopardo. Em seus dedos, utilizam garras de metal, como a de um leopardo. Ainda mais, carregam um bastão, com a ponta talhada como uma pata de leopardo. Para matar sua vítima, Aniota se aproxima sorrateiramente do nativo enquanto dorme, rasga sua garganta e foge. Mas primeiro, usando o bastão, ele cobre o local com pegadas de leopardo. Eu tenho a fantasia dos Aniota...¹²⁹

Em uma quebra narrativa atípica de Hergé, um quadrinho sem imagens, só com texto. É uma quebra narrativa pois, em vez de dividir a fala do personagem em vários quadros, como se faz nos quadrinhos mais modernos, ele jogou todo o texto explicativo em um quadro. Provavelmente para economizar o traço ilustrativo, muito mais trabalhoso, e talvez até enfatizar o texto ou a história que está contando. É uma longa fala do curandeiro – para o padrão dos quadrinhos, uma fala que ocupa o quadro inteiro é longa. O leitor pode inferir quem é o autor do discurso porque no quadrinho imediatamente anterior só havia o capanga e o curandeiro, e o texto em questão está repleto de simplificações e erros gramaticais (que serão tratados posteriormente). Já que o capanga não tem esses erros gramaticais em seus outros discursos, nota-se que a fala pertence ao curandeiro.

¹²⁹ HERGÉ. **The adventures of Tintin**: reporter of the “Petit Vingtième” in Congo. London: Casterman, 1991, p.56.

Os “Aniota”, ou a Sociedade do Leopardo, foi um grupo que realmente existiu em territórios do oeste da África, hoje países como Libéria, Serra Leoa e Costa do Marfim. Mas ela também existia no Congo, Hergé se inspirou em uma foto trazida de lá¹³⁰ para desenhar a fantasia do seu personagem. O plano era emboscar Tintim em uma caçada a leopardos e matá-lo. Só que, quando o curandeiro se prepara para “rasgar a garganta” de Tintim, uma serpente o surpreende e o ataca, enrolando-se nele. Tintim usa seu fuzil para salvar a vida do curandeiro, frustrando seu plano.

É possível observar muitas problemáticas nessa situação. Primeiramente, a perversidade do curandeiro está completa. Agora, sabemos que ele não é mais um ressentido e invejoso, mas alguém que está ativamente tentando acabar com a tentativa do homem branco de civilizar as colônias. Do ponto de vista do colonizador, nenhum crime é pior que esse. Essa é a ingratidão descrita por Kipling em seu poema.

A maneira como a história é contada faz lembrar uma cena de terror. As descrições parecem feitas para realmente assustar – a covardia e a surpresa de assassinar alguém enquanto dorme também são fatores atemorizantes. É importante notar ainda que, na HQ, os Aniotas não matam brancos, e sim chefes negros que apoiam os brancos. Esse pequeno detalhe faz toda a diferença para o leitor/colonizador de Tintim. Até a resistência reconhece sua inferioridade e incapacidade de matar o homem branco – incapacidade essa comprovada quando o curandeira tenta matar Tintim e não consegue.

¹³⁰ FARR, Michael. **Tintin**: the complete companion. London: John Murray, 2001, p.26.

Quando Tintim salva a vida do curandeiro (e este percebe que não vai conseguir matá-lo), o nativo, mesmo fazendo parte do grupo que resiste ao poder branco, se rende. Mais uma vez a submissão do nativo ao colonizador é inevitável, quase natural. O curandeiro sente-se *grato* por ter sua vida salva por Tintim, explica qual era seu plano e ainda diz que, a partir daquele momento, seria seu escravo.

É impossível escrever em termos melhores a didática colonial. Ao mesmo tempo que o oriental (no presente caso, os nativos do Congo Belga) é retratado como “irracional, depravado, infantil e ‘diferente’”¹³¹, a atitude de Tintim é honrada e humanitária. Ele salvou a vida do curandeiro e somente agora este reconhece a gratidão que deve sentir por seu mestre branco. A expressão chorosa e a cabeça baixa do feiticeiro depois de descoberto e rendido sugere a postura de uma criança envergonhada e arrependida; ele não olha Tintim nos olhos, subitamente não é digno. Em um único momento de vida ou morte, em que sua salvação foi concedida por Tintim (que não só o salvou, mas escolheu não matá-lo), ele se dá conta de seu lugar lógico: abaixo de Tintim, da vontade colonial.

Essa atitude de Tintim se relaciona diretamente com o que vem em sequência na HQ. Sua atitude “honrada e humanitária” (não matar o nativo e aceitá-lo como escravo) faz parte de um complexo de ideias não muito mais antigo que Hergé, como escrevem Shohat e Stam sobre as representações do império colonial:

Idealizaram o empreendimento colonial como uma missão civilizatória e filantrópica, motivada pelo desejo de fazer com que os limites da ignorância, das doenças e da tirania recuassem. A representação negativa dos nativos, executada de maneira programática, ajudou a racionalizar os custos humanos do empreendimento imperialista.¹³²

¹³¹ SAID, Edward W. **Orientalismo**: o oriente como invenção do ocidente. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p.73.

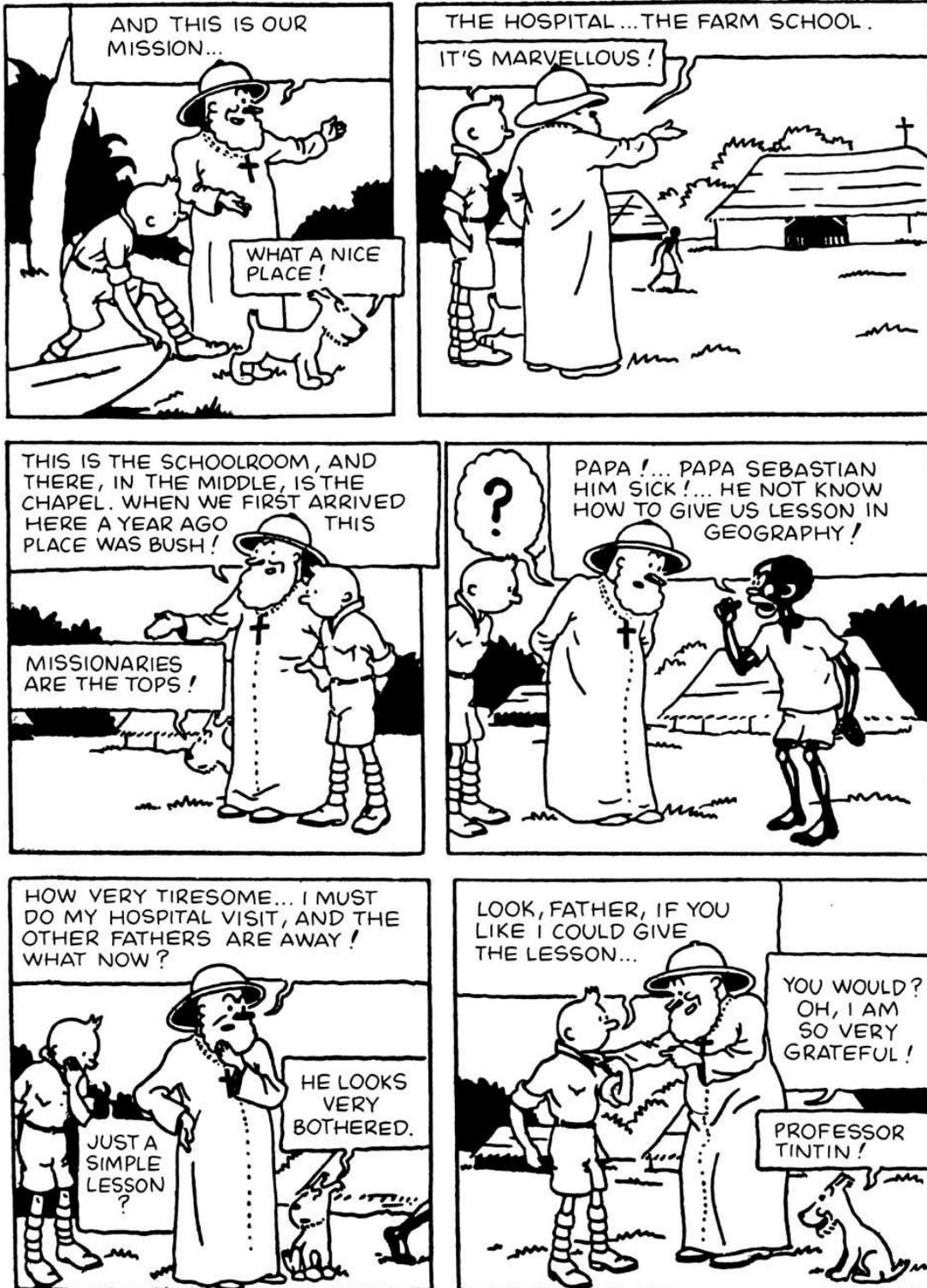
¹³² SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**. Tradução de Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p.159.

Na continuação, o capanga, também branco e justamente por isso o único ser humano capaz de se igualar a Tintim, o embosca e prende em uma armadilha com crocodilos famintos. Tintim é salvo dos crocodilos prestes a devorá-lo pela providencial chegada de um novo personagem, um padre missionário.

Logicamente, mesmo com o início da missão religiosa, a missão civilizatória de Tintim deve continuar. E, ao ensinar em uma escola, seu comportamento é o oposto *exato* da postura do curandeiro. Quando Tintim chegou à aldeia, o curandeiro queria utilizar a ignorância nativa para ganhar poder e se livrar do repórter. Ele trata os africanos nativos como ignorantes, imbecis, incapazes – e usa isso a seu favor, pretende mantê-los na ignorância. Já Tintim, o colonizador branco, quer destruir essa ignorância. Se não quisesse, não daria aulas na escola missionária.

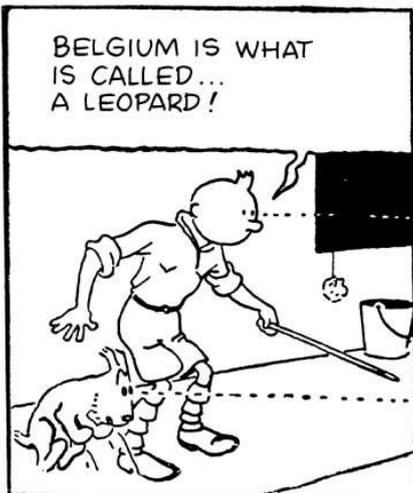
A escola é instituição especialmente retratada nas imagens apresentadas a seguir, por ser local de saber racional. É, sem dúvida, para o colonizador o melhor meio de remediar a ignorância dos povos colonizados e libertá-los de sua própria prisão de crendices, superstições e tiranias.

Ilustração 11 – A missão civilizatória



continua

continuação



HERGE

As missões coloniais religiosas não eram incomuns nessa época e Hergé não precisou ir muito longe de sua realidade para imaginar a presença de uma missão na então colônia belga.

Entre as ilustrações 10 e 11 existe uma sequência em que Milu se salva de enorme serpente e Tintim o reencontra depois de ter sido capturado pelo capanga de Al Capone. O missionário reconhece Tintim imediatamente e o resgata, levando-o para sua missão, e lá lhe mostra o hospital e a escola. Ele aponta a capela (que está fora do quadro, não se pode vê-la) e diz que, quando chegaram, um ano antes, o “lugar era um mato só”, e Milu responde ao comentário exclamando “Os missionários são os melhores!”.

Logo nesse momento, surge uma problemática na narrativa: a da missão civilizatória. Milu só elogia a missão, retratada de forma extremamente positiva – os nativos parecem fazer parte dela como se sempre tivessem estado lá, e nenhum leitor duvidaria de causa humanitária envolvendo a construção de um hospital, por exemplo. No entanto, as missões – que levam esse nome não por coincidência, mas porque eram de fato arautos da missão civilizatória do Ocidente colonial –, a escola, o hospital e a capela não estão no local somente por conta de suas utilidades práticas, mas como símbolos do poder europeu.

Essas construções são modelos do que Kipling chamou de “fardo do homem branco”¹³³, a missão de melhorar a vida dos nativos, de trazer “civilização” para onde “não havia”. No entanto, para entendermos a “missão civilizatória”, o próprio conceito de civilização é algo complexo. A problematização que Raymond Williams faz do termo parece muito pertinente. Para indicar as mudanças de perspectiva dentro da epistemologia e da elaboração de conceitos¹³⁴, o autor usa como referência o século XVIII e o racionalismo iluminista. Dentro dessa lógica, o termo *civilização* indicava algo além da incorporação do indivíduo por uma organização social¹³⁵, mas um Estado realizado que se opunha à noção de barbárie. Também seria um Estado inserido em um processo histórico-progressista.

¹³³ KIPLING, Rudyard. *The White Man's Burden*. In: Idem. **Selected Poems**. London: Penguin Books, 1993, p.82-84.

¹³⁴ Essa mudança foi percebida por Williams durante sua investigação prática dos trabalhos literários e dos significados dos conceitos.

¹³⁵ WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura**. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1979, p.19.

Os conceitos de civilização e cultura se relacionavam de maneira peculiar. *Civilização* indicava um Estado artificial de controle da natureza, “um cultivo de propriedades ‘externas’ – polidez e luxo”¹³⁶. Esse conceito pode ser percebido nas críticas à civilização feitas por Rousseau e, de acordo com o autor, no movimento romântico. Se civilização era uma construção do “externo” (como um Estado e regras “antinaturais” ou “controladoras de impulsos humanos”), a *cultura* era vista como o cultivo de propriedades intelectuais “internas”¹³⁷. A cultura era tomada como área humana pertencente às artes, religião e vida familiar, percebidas como distintas das práticas sociais “externas”, como “política”, “economia” e “sociedade”. A cultura, para esses teóricos mais antigos, era o “impulso mais profundo e o recurso mais profundo do ‘espírito humano’”¹³⁸.

Durante o desenvolvimento da sociedade industrial europeia, os termos “civilização” e “cultura” passaram por novas interpretações e discussões pautadas pelo racionalismo iluminista. Esses conceitos começaram não somente a ser relacionados com os conceitos de “desenvolvimento”, como também uma perspectiva mais antropocêntrica foi adotada: as explicações divinas e metafísicas dos processos humanos eram cada vez mais criticadas para justificar a presença do humano na História.

Outro ponto criticado foi o universalismo iluminista.¹³⁹ Para Williams, é necessário reconhecer a variabilidade de culturas e processos de desenvolvimento histórico em *todas* as sociedades humanas, sem se imaginar que todas elas estão sujeitas a um processo unilinear de desenvolvimento. Se adotarmos esse conceito unilinear de cultura, estaremos colocando todas as sociedades humanas em uma grande hierarquia, em que algumas “já” chegaram a certo grau de desenvolvimento e outras “ainda” estão em outras etapas.

A crítica feita aqui é sobre o fato de que comumente se chama de civilização somente a sociedade burguesa industrial europeia. Isso possibilita que diversos teóricos descaracterizem outras formas de viver, seja em outras classes sociais (vistas como “bárbaras”, convivendo com a “civilização”), seja com outros povos fora

¹³⁶ WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura**. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1979, p.20.

¹³⁷ Ibidem.

¹³⁸ Ibidem, p.21.

¹³⁹ Ibidem, p.23.

da Europa (local de nascimento não só desse conceito, mas da sociedade burguesa industrial). Na visão eurocêntrica do conceito de civilização, então, a Europa *tem* a civilização, mas a África *não*. O “fardo” do europeu era trazer essa civilização, era melhorar o Oriente como um todo, o que os egípcios calculistas, os pérfidos chineses e os indianos *seminus* nunca haviam feito por si mesmos.¹⁴⁰

A construção de escolas¹⁴¹ e hospitais não estava separada do esforço colonizador; pelo contrário, era vista como a parte “humanitária” dessa imensa empreitada comercial. Estava em sinergia com a criação do discurso que construía a civilização europeia como *única* civilização.

A caserna fica perto da igreja, que fica ao lado da sala de aula; o quartel fica bem ao lado das “linhas civis”. Tal visibilidade das instituições e aparatos de poder é possível porque o exercício do poder colonial torna a *relação entre elas* obscura, elaboradas como fetiches, espetáculos de preeminência “natural”/racial. Só a sede do governo é que fica sempre em algum outro lugar – destacada e separada por aquele distanciamento de que depende a vigilância para suas estratégias de objetificação: normalização e disciplina.¹⁴²

A missão civilizatória, então, por mais bem intencionada que fosse, tinha como base duas premissas: a de que os povos do Oriente não tinham civilização; e a necessidade de controlar, dominar, encaixar aqueles povos e lugares em códigos que a Europa pudesse compreender. O exemplo máximo disso ocorre quando Tintim assume o lugar do professor de geografia, que está doente.¹⁴³ Na aula da matéria, Tintim aponta para o quadro e diz para o grupo de alunos nativos (enquanto Milu afirma que “dois deles estão conversando”): “Hoje vou falar a vocês sobre o seu país: a Bélgica!”

¹⁴⁰ SAID, Edward W. **Orientalismo**: o oriente como invenção do ocidente. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p.137.

¹⁴¹ Isso não quer dizer que a construção de escolas tenha sido somente prejudicial para os povos nativos do mundo colonizado. Muitos movimentos de independência tiveram como base ideológica os ideais europeus de liberdade, aprendidos na escola. A instituição, então, também serviu, obviamente de maneira não intencional, para subverter o domínio europeu sobre esses lugares.

¹⁴² BHABA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 2010, p.128.

¹⁴³ O padre que resgata Tintim precisaria visitar o hospital e todos os outros padres estavam indisponíveis.

A escola, uma construção humanitária e bem intencionada de um missionário cristão, mascara a violência absurda da desapropriação da história de um povo. Quando Tintim diz que a Bélgica é “o país deles”, está desconsiderando toda a história do Congo antes da colonização. É a colonização máxima: não só os bens materiais do local são expropriados (na forma de empreendimentos comerciais), como também a própria história é colonizada. É justamente através desse discurso que milhões de pessoas perdem sua identidade ao longo dos anos de colonização de forma, literalmente, roubada. É um “processo de roubo e substituição da identidade cultural. Os alunos aprendem que a história ‘real’ está na Europa e que apenas os europeus constituem sujeitos históricos vivendo numa temporalidade progressiva”¹⁴⁴. Para Tintim, eles não são nada além de “belgas”.

Mais ainda: a violência da desapropriação de sua história se dá em paralelo a essa apropriação pelo colonizador. Ao dizer que a terra natal de *todos* os presentes seria a Bélgica, Tintim não apenas lhes tira a identidade, mas lhes dá uma nova. A identidade nativa só é fornecida pelo dominador, pois só ele tem o direito de dar essa identidade. O Congo Belga e seus povos, tradições e culturas, para Hergé, só existiam a partir da ótica da Bélgica: ela que *dava* essa identidade, esse era seu direito. A Bélgica é a “terra natal” não somente no sentido geográfico/espacial, mas o é porque *tudo* vem dela: a cultura, a ciência, a coragem e a virtude. Da África (pelo menos como ela é representada na HQ de Hergé) pode-se esperar apenas a ignorância, o animalismo e a selvageria.

Essa violência não era uma novidade nem um ato injustificável em 1931. Mais de 100 anos antes, Hegel foi um dos precursores desse terror humanitário, ao afirmar, em *A Razão na História*, que somente quem conhece Deus, em sua forma

¹⁴⁴ SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**. Tradução de Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p.42.

cristã, é capaz de compreender a razão que governa o mundo¹⁴⁵, bem como que “os orientais ainda não sabem que o Espírito – o Homem como tal – é livre. E como não sabem, não são livres”¹⁴⁶. Traz-se Hegel para esta discussão pois ele foi (e ainda é) um dos maiores construtores do pensamento ocidental. Parece que, quando se lê o texto de Hegel, trata-se da missão civilizatória da colonização em uma de suas mais antigas justificativas. Os congolezes não são livres porque não têm ciência de sua própria liberdade. E, como civilizadores filantropos, é o dever (ou mesmo o *fardo*) dos ocidentais trazer esse conhecimento. Não à toa é justamente na missão religiosa cristã que fica a escola – esse é o ideal civilizador, tomando-se como pressuposto a ignorância descrita por Hegel.

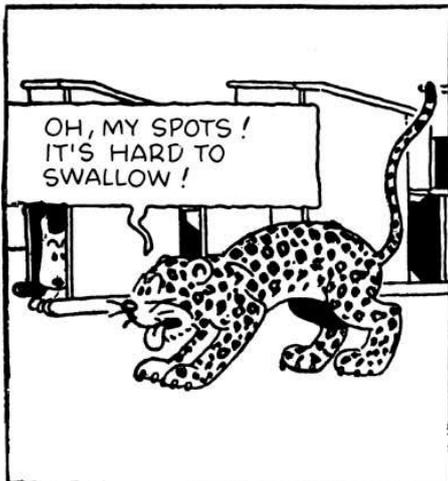
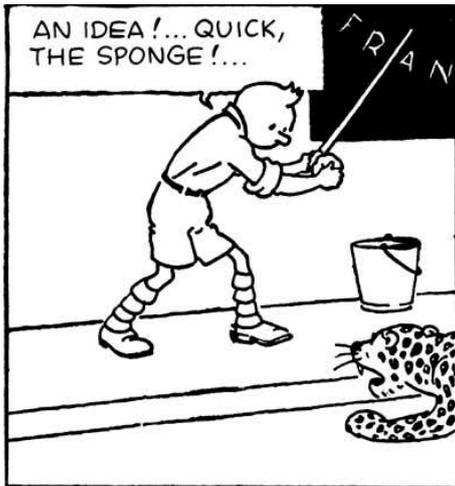
Sobre o tema da missão civilizatória, há uma frase muito mais significativa e menos equivocada que a de Hegel, proferida por um personagem em um filme intitulado *Queimada!*, de 1969. Quando interpelado sobre os desafios da “civilização branca” e até onde ele iria sem ela, já que estava envolvido em uma luta contra os ex-mestres brancos, um ex-escravo e líder dos antigos escravos responde “É melhor saber pra onde ir e não saber *como* do que saber *como* e não saber para onde ir”¹⁴⁷. Ele diz isso porque, diferentemente do discurso colonialista, tão bem representado por Tintim, os povos que foram colonizados sabiam muito bem o significado dessa pretensa “civilização”, nada filantrópica, no fim das contas, priorizando a dominação e a exploração virtualmente ilimitada de recursos e pessoas dos territórios dominados.

¹⁴⁵ HEGEL, Georg W. F. **A razão na História**: uma introdução geral à Filosofia da História. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centaruro, 2012, p.61.

¹⁴⁶ Ibidem, p.68.

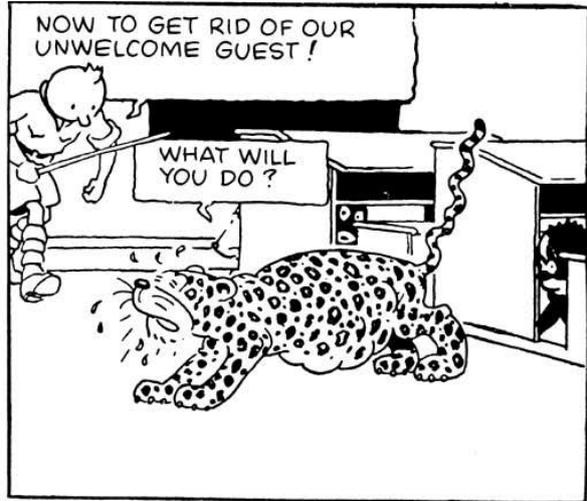
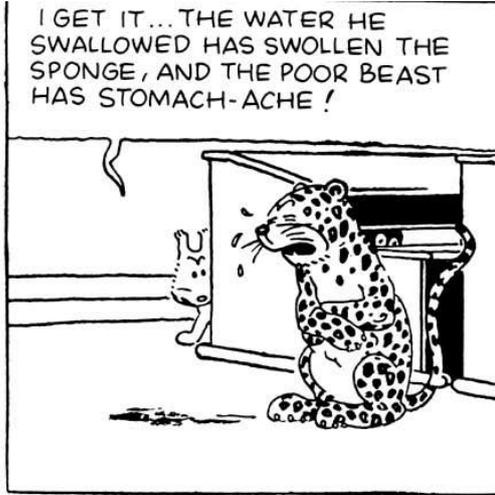
¹⁴⁷ PONTECORVO, Gillo (Direção). **Queimada!** Longa-metragem, 132 min. Título original “Burn!”. Itália: Amazon Digital, 1969.

Ilustração 12 – Tintim na escola



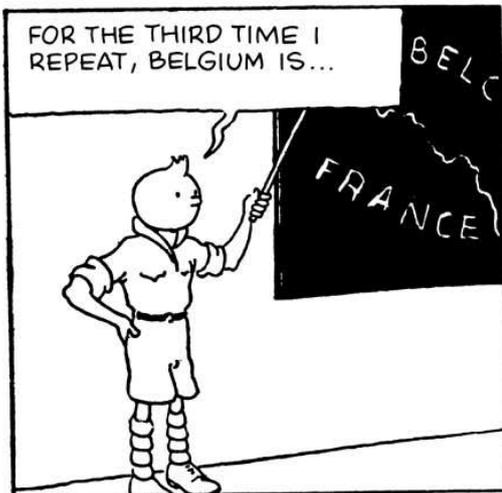
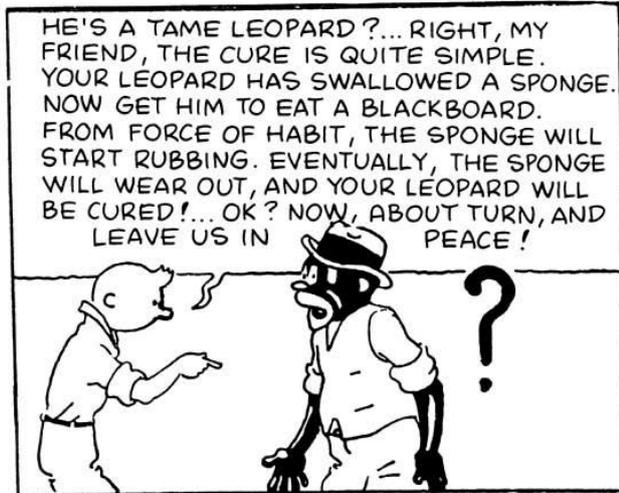
continua

continuação



continua

continuação



No excerto observado, a aula é interrompida por um leopardo entrando na sala. Enquanto os alunos ficam assustados e se escodem embaixo de suas mesas, Tintim, claro, como detentor único da coragem, se livra do felino de maneira cômica, tão irreal que, nas tiras, precisa ser descrita pelo personagem para fazer sentido ao leitor: ele alimenta o leopardo com uma esponja e, depois, dá água para o animal, para encharcar a esponja ingerida, que então aumenta de tamanho, provocando uma grande dor de barriga no bicho.

Essa cena foi selecionada uma vez que, ao final do confronto, Tintim é interpelado por um senhor que afirma ser proprietário do leopardo. Ele está aparentemente muito nervoso, sua expressão corporal revela isso – está agitando os braços acima da cabeça. O homem é gerente do “Grande Circo Americano”, e é negro. A cena é curiosa, e em nenhum dos materiais de referência foi encontrada uma explicação para a presença do agente estadunidense na cena. No entanto, um aspecto sobre sua participação merece análise: seu nome é Jimmy Mac Duff, um nome nada francófono, indicando que o sujeito é de fato dos EUA, só que os erros gramaticais que comete ao falar são exatamente iguais aos dos nativos – e ele também é negro, portanto, representado e desenhado da mesma forma que quase todos os outros personagens.

Em um momento posterior deste trabalho pretende-se tratar da linguagem e dos erros gramaticais que aparecem em todas as falas dos personagens negros¹⁴⁸ da HQ, os quais, por sua abrangência, serão focalizados ao mesmo tempo e em separado. Por enquanto, basta dizer que o gerente do circo, um americano negro, comete em sua fala as mesmas falhas observadas entre os negros congolezes. Ele não consegue escapar de sua “raça”, mesmo pertencendo a uma nacionalidade completamente diferente; sua fala é incorreta e incoerente, porque é visto como biologicamente incorreto e incoerente.

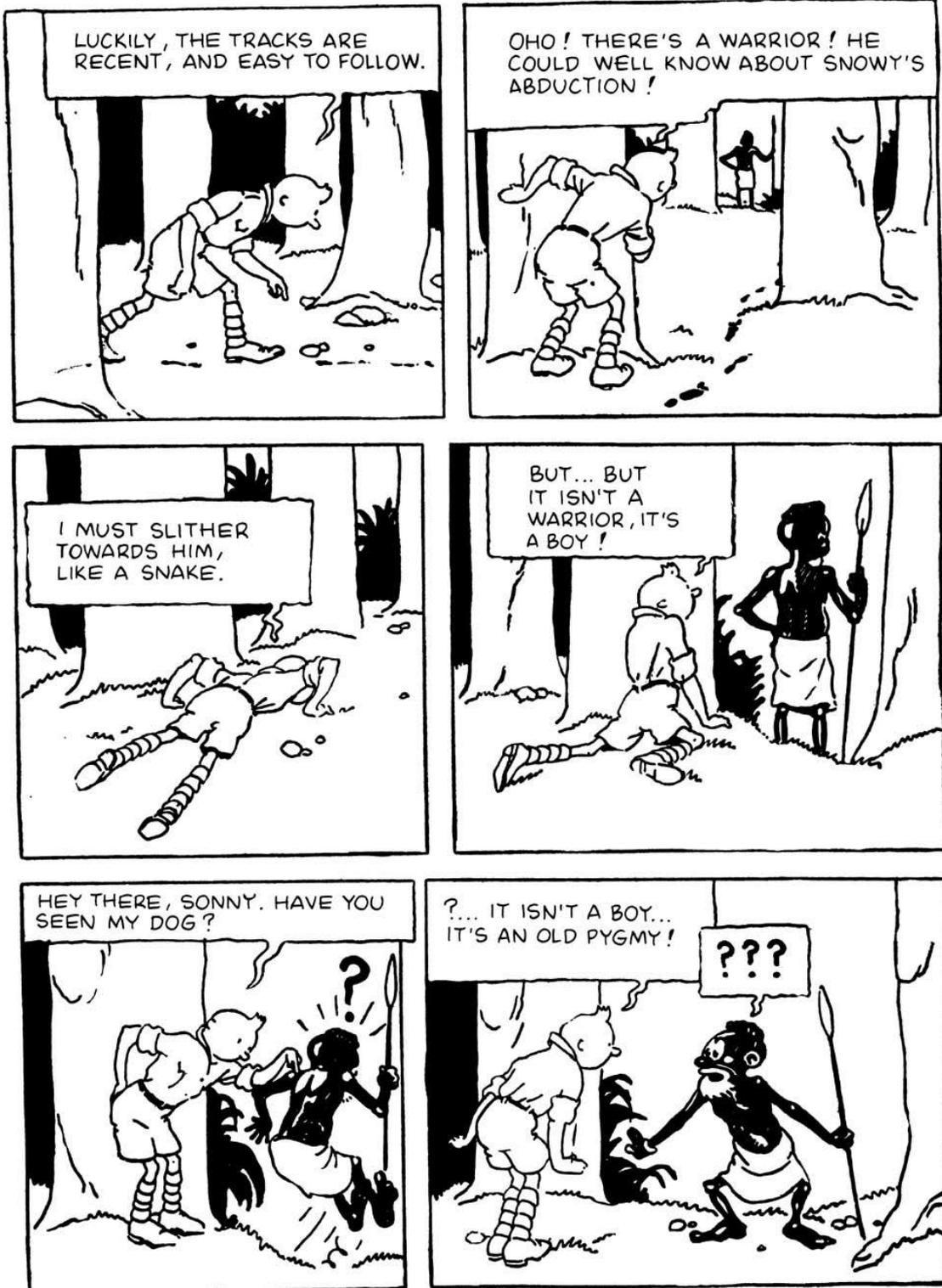
¹⁴⁸ Não foi possível ter acesso ao original francês, no entanto, o tintinologista Michael Farr aponta que os erros gramaticais e de pronúncia na fala dos nativos foram traduzidos tal qual na versão em inglês. Uma hipótese é que os erros gramaticais se davam, no caso do gerente do circo, porque a língua materna do personagem citado é o inglês, e ele estaria falando em “francês” com Tintim, mas não há nada nos materiais consultados que sugira isso. Aliás, no conjunto seguinte de imagens poder-se-á reforçar a hipótese inicial do presente estudo.

O leopardo também tem sua importância. Primeiramente, ele é representado pelas cores possíveis em uma HQ em preto e branco – está entre a nobreza e a sujeição. O leopardo aparece aqui porque não poderia ser um leão, único adversário digno de Tintim. Nessa sequência faz-se uma piada rápida, ao passo que o leão jamais poderia ser derrotado de maneira patética e humorística. Quando foi desbancado, em excerto anterior, brigou ferozmente com Tintim, e Milu decepou sua cauda, mostrando uma impressionante violência. Já o leopardo não é um símbolo europeu, pode ser derrotado de qualquer forma. Mais ainda, o leopardo era o símbolo máximo da sociedade secreta anticolonial chamada “Os Homens Leopardo”. Tintim derrotá-lo de maneira tão patética somente demonstra, mais uma vez, a supremacia do dominador colonial. A derrota do feroz leopardo e sua eventual humilhação são uma analogia direta¹⁴⁹ aos movimentos anticoloniais, ainda mais levando em conta que a única outra vez que um leopardo surge na HQ é em referência a um movimento anticolonial.

A solução de Tintim para acalmar os nervos de Mac Duff é simples: aconselha que dê um quadro negro para a onça comer, pois a esponja, “[...] por força do hábito, vai querer apagar o quadro negro. Eventualmente, [...] se desgastará, e seu leopardo estará curado”. Uma solução tão cômica e absurda quanto à que deixou a onça nessa situação.

¹⁴⁹ As fontes analisadas não permitem dizer se foi de forma intencional ou não.

Ilustração 13 – Tintim em busca de Milu



continua

continuação



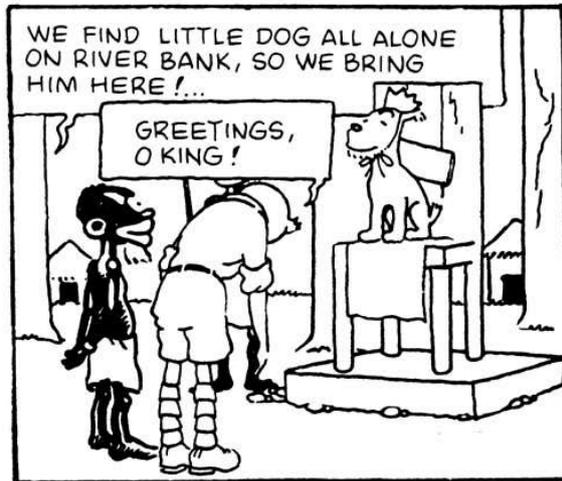
continua

continuação



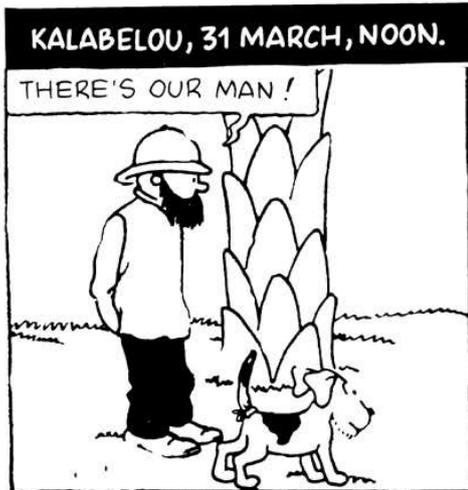
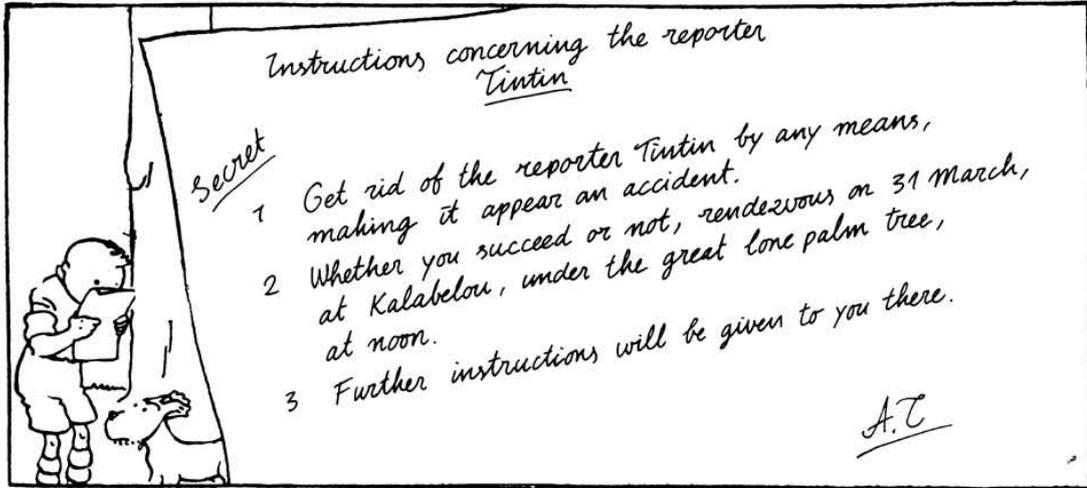
continua

continuação



continua

continuação



Depois do episódio da escola, Tintim e Milu passam por muitas peripécias envolvendo a vida selvagem – tratada novamente mais tarde. Em uma confusa briga com o capanga de Al Capone, o vilão cai em um rio infestado por crocodilos e é devorado, morrendo de forma horrenda. Milu e Tintim são separados por uma série de infortúnios – que não interessam ao presente tema examinado. Enquanto está seguindo os rastros de Milu, Tintim vê a silhueta de um sujeito e, ao se aproximar dele, percebe sua baixa estatura e o toma por uma criança, mas, quando o guerreiro (sabe-se que é um guerreiro porque está equipado com uma lança e um escudo) se vira, o repórter percebe que se trata de um homem idoso e chega à conclusão de que é um pigmeu.

Nessa HQ, os pigmeus e os outros nativos são retratados de forma muito semelhante. Eles têm a mesma face, o mesmo desenho básico, a mesma distribuição de cores e as proporções são praticamente iguais, exceto por um detalhe: a cabeça dos personagens se mantém do mesmo tamanho, mas o corpo dos pigmeus é reduzido, sendo apenas quatro ou quatro vezes e meia a altura da cabeça, enquanto os outros personagens têm essa proporção aumentada para cinco ou seis vezes.¹⁵⁰

Os pigmeus não estão representados na história à toa. Esse povo ganhou muita notoriedade no Ocidente, pois sua altura média era relativamente baixa. Isso só aumentou o preconceito do Ocidente em relação aos pigmeus: eram vistos como “exóticos” e inumanos. Foram sistematicamente discriminados e massacrados mundo afora. Uma das maiores violências que sofreram foi o sequestro e a “exposição” em zoológicos da Europa e Estados Unidos. Os zoológicos humanos, como foram chamados, foram um sucesso durante o século XX, e notícias sobre eles certamente influenciaram Hergé. Essa verdadeira catástrofe humana está amplamente documentada e funcionou até meados dos anos 1930.¹⁵¹

¹⁵⁰ Usa-se a altura das cabeças para descrever as proporcionalidades por dois motivos: primeiramente é uma técnica muito utilizada por desenhistas quando estão criando personagens antropomorfos; e, em segundo lugar, não há dados objetivos em relação à altura dos personagens, não se sabe quanto mede Tintim, então não se poderia usar nenhum método métrico de escala, somente um proporcional.

¹⁵¹ POPULAR RESISTANCE. **Deep Racism: The Forgotten History of Human Zoos.** 18 fev. 2014. Disponível em: <<http://www.popularresistance.org/deep-racism-the-forgotten-history-of-human-zoos>>. Acesso em: 28/10/2014.

O que significa, então, colocar humanos no zoológico? Significa dizer que esses humanos não são humanos. Significa situá-los abaixo dos humanos; é a mais sistemática de todas as animalizações. Não bastavam teorias “científicas” indicando a proximidade do africano com os animais em uma escala biológica, eles tinham de ser aproximados em uma escala social e cultural também – só assim o custo humano da colonização poderia ser justificado.¹⁵²

Dentro desse contexto, a forma como os pigmeus são retratados não chega a ser surpreendente: assim que eles percebem Tintim, o atacam. O repórter ainda diz que “[...] pensava que os pigmeus eram pacíficos”. De fato, são “pacíficos” porque o retrato deles à época de Hergé os faz parecerem mais animais selvagens. Nessa lógica perversa que os animaliza, eles só podem ter dois comportamentos, como se pode observar na HQ: ou atacam ou se submetem.

Durante o ataque, um dos pigmeus reconhece Tintim. Ele pede ao repórter que o siga, pois tem algo muito interessante a lhe demonstrar.¹⁵³ O homem leva Tintim para sua aldeia, onde finalmente reencontra seu fiel amiguinho, Milu.

Tintim é recebido com uma festa. Quando chega à aldeia pode-se observar um grupo com alguns instrumentos musicais europeus, o que nos remete à temática da imitação, novamente. Quando Milu aparece, sua imagem ocupa quase o quadro todo. Ele parece extremamente feliz e está sendo escoltado por dois guardas, igualmente felizes. Está sentado em um trono e usa uma coroa. Em um tom régio, ele diz para Tintim: “Aproxime-se, meu súdito leal!” E Tintim responde imediatamente: “Saudações, oh meu Rei!” Obviamente o tom que Tintim e Milu usam nesse diálogo é jocoso, pois sabem reconhecer suas devidas posições no mundo real. Quem parece carecer dessa habilidade são os nativos.

¹⁵² Não somente os pigmeus foram vítimas dessa violência. Em 1907 foram construídas seis diferentes réplicas de aldeias no Jardin d’Agronomie Tropicale (Jardim Tropical de Paris), para representar os povos conquistados pela empreitada colonial francesa. Obviamente, a divisão entre esses povos seguia o modelo francês de divisão geográfica e racial dos lugares conquistados: Indochina, Madagascar, Marrocos, Argélia, Tunísia e Congo (a parte francesa dele). O Jardim Tropical de Paris ainda existe, mas, claro, não conta mais com exposições humanas.

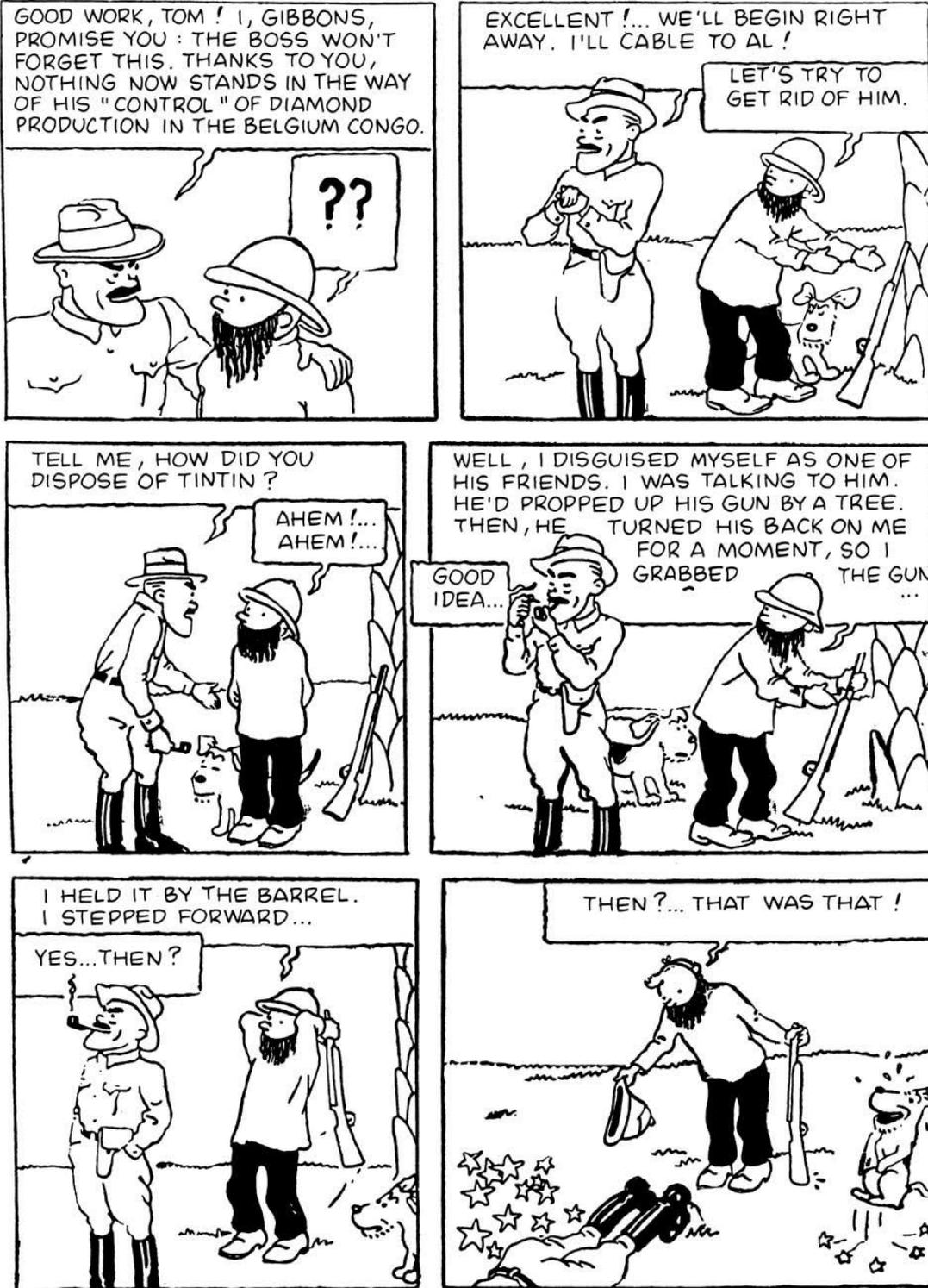
¹⁵³ O próprio fato de o personagem selvagem reconhecer Tintim já diz alguma coisa. Ele reconhece Tintim graças ao jornal em que ele trabalha, que aparentemente tem um acesso praticamente universal no Congo Belga, e não como era na vida real, em que somente uma parcela reduzida da população tinha acesso não só ao jornal, mas à própria habilidade de leitura, apesar dos esforços das diferentes escolas.

Um deles diz “Apenas o encontramos próximo ao rio e o trouxemos”. Só que não foi só isso. Os nativos o coroaram, como um rei mesmo. O tom jocoso não se aplica aos pigmeus, pois foram eles que concederam a majestade a Milu. Mas não a concederam porque queriam, e sim porque, como todos os personagens nativos (até os “malvados”), sentem essa necessidade incontável de se submeter ao desejo dos brancos. Milu, mesmo sendo um animal, está muito acima dos nativos. Apresenta e representa uma superioridade tão óbvia e natural que a escolha mais lógica que os nativos puderam fazer foi coroar o cachorro.

A coroação de Milu nada tem a ver com a cosmovisão animista de tradição africana. O próprio ato de “coroar” faz parte do universo simbólico europeu. Parece que Hergé, ao saber que os africanos do Congo tinham aspectos animistas em suas religiões, achou interessante desenhar essa cena – a coroação e a idolatria não faziam parte dos rituais congolezes.

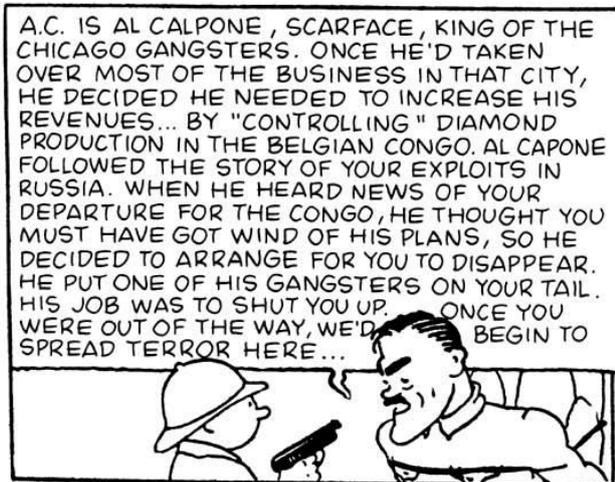
Milu encontra uma carta que estava com o capanga de Al Capone (agora, o leitor está muito próximo de descobrir a verdadeira identidade do vilão por trás de tudo isso). Essa carta faz menção a um encontro, em que Tintim aproveita para emboscar um dos criminosos envolvidos na empreitada de acabar com sua vida para conseguir mais informações. O resultado é o seguinte:

Ilustração 14 – O vilão é descoberto



continua

continuação



Aqui a trama é revelada ao leitor: Al Capone¹⁵⁴, o famoso chefe do crime organizado nos EUA, quer controlar o comércio de diamantes no Congo Belga. O plano é descoberto quando Tintim embosca um de seus capangas e o interroga sob a mira de uma pistola.

A presença (não física, mas ainda assim como um personagem que manipula tudo a partir dos bastidores) de Al Capone na HQ pode levantar algumas interpretações. Mas não se pode deixar de notar que os vilões são brancos. Certamente o feiticeiro também pode ser um vilão, mas ele é manipulado pelo capanga de Al Capone. A desumanização é completa, pois os nativos não têm direito nem à maldade.

Há indícios de que Hergé não queria desenhar a HQ de Tintim no Congo. Ele desejava escrever sobre a viagem do pequeno repórter para a América do Norte (EUA), mas o editor do *Le Vingtième Siècle*, Norbert Wallez, o convenceu a compor as aventuras de Tintim no Congo.¹⁵⁵ Hergé sabia que sua próxima série de tirinhas teria como tema a viagem de Tintim aos EUA e a trama envolveria Al Capone, logo, entre as interpretações possíveis, o teria incluíu na história para criar uma sensação de continuidade na edição seguinte. Aliás, nessa mesma história há também uma conexão com a HQ imediatamente anterior, “Tintim no país dos soviets”¹⁵⁶.

¹⁵⁴ Alphonse Gabriel Capone, ou Al Capone, era chefe do crime organizado nos Estados Unidos nos anos 1920. Seu grupo agenciava a venda de bebidas alcoólicas durante a Lei Seca, que proibia a venda de bebidas. O caso de Al Capone e as investigações sobre seu grupo ganharam muita notoriedade nos EUA em 1931, fascinando Hergé (como o próprio afirmara em uma entrevista). Ele foi preso por sonegação fiscal em 1932.

¹⁵⁵ THOMPSON, Harry. *Tintin: Hergé and his creation*. London: Sceptre, 1992, p.38.

¹⁵⁶ Escrita e publicada entre 1929 e 1930 no suplemento infantil do jornal *Le Vingtième Siècle*, essa foi a primeira vez que Tintim e Milu apareceram. As viagens de Tintim pela então União Soviética fizeram um sucesso tremendo, e a estrutura narrativa era muito similar à de Tintim no Congo: uma série de histórias e momentos curtos dentro de uma trama mais ou menos generalizante que o acompanha em diferentes ritmos narrativos. Talvez por conta do formato em tirinhas, Hergé normalmente expunha a trama quase toda de uma vez, pois tinha também de se preocupar com segmentos de ação e comédia. Quando começa a escrever em livros, depois da Segunda Guerra, o ritmo da narração fica um pouco mais consistente, pois pode se dar ao luxo de revelar a trama em que seus personagens estão envolvidos aos poucos.

Nada indica um forte sentimento antiamericano (mesmo com o gerente do circo anteriormente citado, também estadunidense) nessa HQ, diferentemente da história escrita por ele durante a ocupação nazista da Bélgica, “As aventuras de Tintim: a estrela misteriosa”. Por enquanto, Hergé retrata os EUA com o mesmo fascínio pelo mundo do crime organizado e pelas quadrilhas formadas às vezes, mas não sempre, por ítalo-americanos que Coppola saberia explorar com maestria na série de filmes “O Poderoso Chefão”.

Al Capone pode estar na HQ também porque seria um potencial inimigo da Bélgica. Essa interpretação é possível tendo em vista que não procura apenas estender seu império do crime, mas está movimentando armas e recursos para pegar os *diamantes* do Congo. É uma batalha pelos recursos naturais do Congo Belga. Tintim, o herói belga, vai defender ferrenhamente os interesses coloniais de seu país: o nacionalismo ressurgiu, em uma sequência como essa, com muito mais força do que quando Tintim estava na escola tentando demonstrar a Bélgica como a “terra natal”, pois na cena da sala de aula os congolezes eram “belgas”, faziam parte da “mesma” nação de Tintim. Na sequência com os capangas de Capone, os outros são brancos e, de fato, pertencem a outra nação que, na mente do colonialista, está no mesmo “patamar” que a Bélgica. Tintim se torna um herói nacional não só por sua missão civilizatória, mas por defender a Bélgica e seus interesses no Congo – seu sentimento nacional surge (embora não seja explicitamente escrito) em oposição ao interesse estrangeiro.

Essa preocupação de Hergé não estava descolada da realidade. A colonização do Congo Belga passou por diversas pressões internacionais. Na obra intitulada “*King Leopold’s ghost: a story of greed, terror and heroism in colonial Africa*” (“O Fantasma do Rei Leopoldo: uma história de ganância, terror e heroísmo

na África colonial”), escrita por Adam Hochschild¹⁵⁷, pode-se observar pelos documentos selecionados pelo autor que houve uma enorme campanha envolvendo diversos países da Europa, especialmente a Inglaterra, para desestabilizar o Estado Livre do Congo.¹⁵⁸ Ora, o motivo alegado pelos ingleses era o humanitário: o Estado Livre do Congo contava com campos de trabalho forçado e a Inglaterra mudaria isso. Todavia, o fato de diversas empresas inglesas estarem contribuindo para a empreitada colonial no Congo e de o próprio governo inglês ser um dos maiores responsáveis pelas tragédias coloniais esvaziavam essas causas. Como coloca Paul Arblaster, historiador dos Países Baixos:

O governo britânico da Rodésia era dificilmente um modelo de exploração humanitária, mas não foi analisado da mesma forma. Existiam suspeitas muito bem fundamentadas de que os britânicos queriam desacreditar Leopoldo II para obter as riquezas minerais de Katanga, numa repetição das aquisições que eles haviam realizado nas repúblicas bôeres na África do Sul.¹⁵⁹

A posterior anexação do Congo ao estado belga foi vista como uma solução para os problemas internacionais que cercavam a empreitada colonial. “O Congo Belga tinha se tornado, à luz de sua época, uma colônia exemplar.”¹⁶⁰ Porém, os

¹⁵⁷ Essa obra é bastante decepcionante. O autor conta, sem dúvida, com um vasto arsenal documental para embasar seus escritos, mas pouco ou nenhum “heroísmo” do título vem dos congolezes. A obra tem, sim, o mérito de denunciar como poucas as catástrofes humanitárias promovidas pelo rei Leopoldo II, da Bélgica, as empresas associadas à exploração congoleza e o estado belga, após a transferência da posse em 1908. No entanto, a introdução da obra dá a temática: um funcionário de uma companhia exportadora britânica que trabalhava para o rei Leopoldo II acompanhava os carregamentos que chegavam do Congo e iam para lá. O funcionário percebe que nada além de riquezas chegava e nada além de soldados ia para lá. Preocupado com a possível situação, inicia uma luta pelo fim dos trabalhos forçados no Estado Livre do Congo. O problema é que o autor do livro usa muito a palavra “trade” (troca, comércio) para descrever as relações entre as colônias e as metrópoles. As metrópoles não “trocavam” nada com as colônias, por mais que Stanley e Livingstone queiram nos convencer disso. Chamar essas relações de “troca” ou “comércio” é um dos maiores desserviços à história que alguém pode fazer. É o mesmo que chamarmos os campos de concentração da Alemanha nazista de “colônias de férias”. Esse termo mostra ou um desconhecimento da dilapidação absurda dos recursos materiais e humanos do continente africano ou uma tentativa consciente de esconder os aspectos mais cruéis da exploração colonial.

¹⁵⁸ HOCHSCHILD, Adam. **King Leopold’s ghost: a story of greed terror and heroism in colonial Africa**. Boston: Mariners Books, 1999, p.2.

¹⁵⁹ ARBLASTER, Paul. **A history of the Low Countries**. Houndmills: Palgrave MacMillan, 2012, p.209.

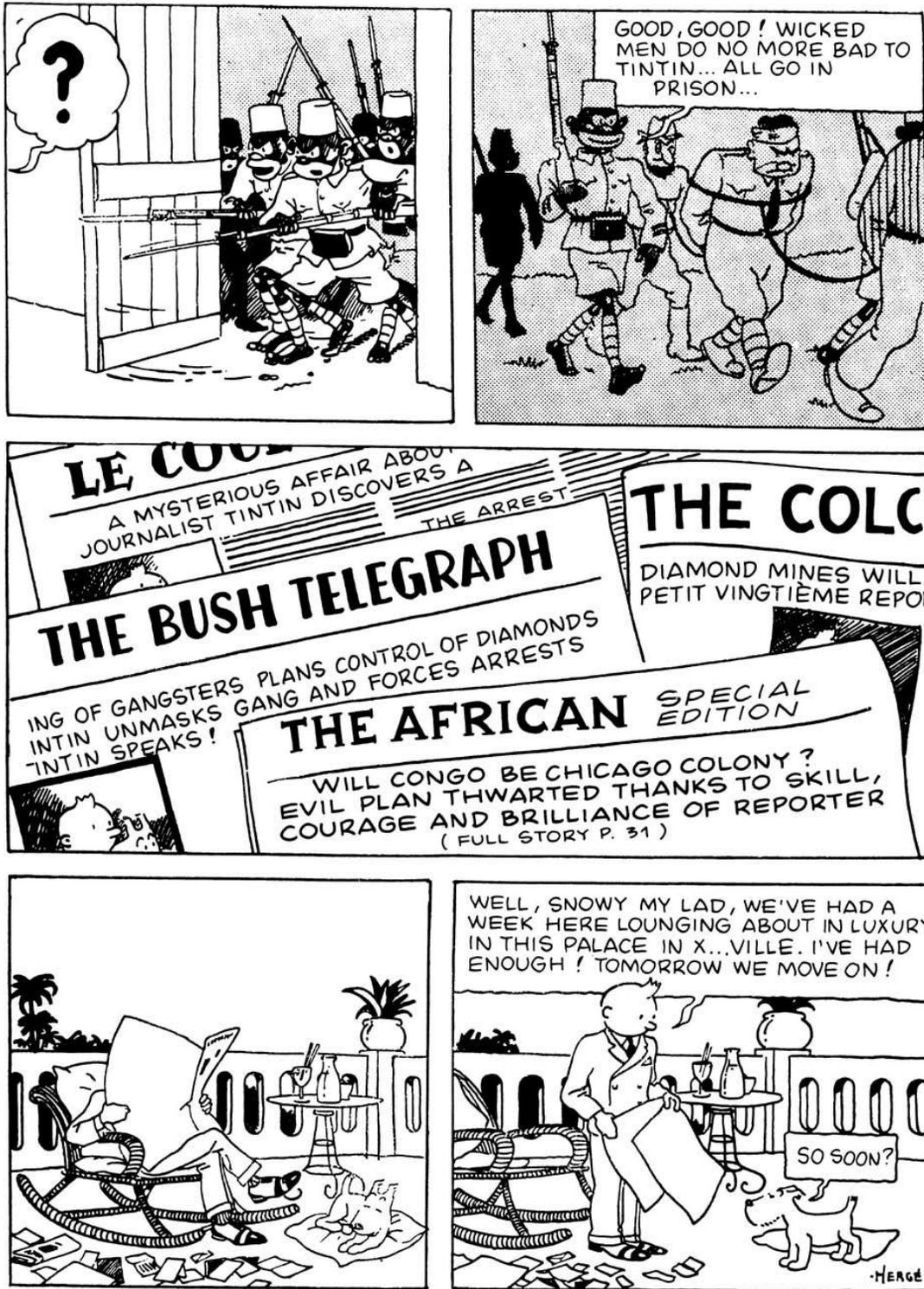
¹⁶⁰ Ibidem, p.209.

massacres e torturas ocorridos no Estado Livre do Congo não eram exatamente coerentes com o que Hobsbawn chama de “uma era de paz sem precedentes no mundo ocidental”¹⁶¹. Os problemas coloniais não haviam acabado: o estado belga pode até ter construído escolas, moradias e hospitais, mas a lógica perversa e desumana da colonização africana permaneceu – a exploração sem limites, o racismo, a condescendência, a inferiorização dos povos conquistados, as mortes, torturas e perseguições e a pesada e contínua resistência interna com que todos esses elementos tiveram de lidar. De fato, o Congo Belga poderia até ser uma colônia “exemplar”, mas, como demonstra as HQs de Tintim, isso não é necessariamente um elogio.

Levando tudo isso em consideração, não é difícil imaginar que Al Capone represente os interesses “estrangeiros” no Congo Belga. Esse artifício narrativo é utilizado uma vez mais para reiterar não só a posição de domínio branco no Congo (pois todos os brancos dominam naturalmente os negros), mas também a posição de domínio *belga* no Congo. O histórico de conflitos entre os europeus para dominar o Congo Belga pode muito bem ter passado aos quadrinhos. Os nativos de Hergé, é claro, não fazem a menor ideia do que está acontecendo e não participam em nenhum grau disso, a não ser como soldados do império belga, para prender os criminosos americanos, como se pode observar nas imagens a seguir:

¹⁶¹ HOBBSAWN, Eric. **Era dos Impérios: 1875-1914**. Tradução de Sileni Maria Campos e Yolanda Steidel de Toledo. São Paulo: Paz e Terra, 2009, p.24.

Ilustração 15 – Prisão dos mafiosos



Nessa ilustração, os soldados negros aparecem na reunião dos mafiosos comandados por Capone e prendem todos (depois de um grande tiroteio). A contratação de soldados nativos para garantir os interesses coloniais era uma realidade de fato. De acordo com Fanon: “Incapaz de cumprir com todas as demandas, o homem branco se livra de sua responsabilidade. Eu tenho um nome para esse procedimento: distribuição racial da culpa.”¹⁶² A empreitada colonial jamais teria funcionado se as forças colonialistas não tivessem jogado os nativos uns contra os outros – por uma questão meramente numérica, era impossível manter o poder militar colonial somente com soldados brancos ou metropolitanos. A solução para isso, então, foi dilacerar as sociedades nacionais ainda mais, literalmente dividindo a culpa do colonialismo com os nativos.

No caso dessa HQ, em específico, os nativos estão genuinamente *felizes* por defender os interesses belgas no Congo. O sorriso na cara dos soldados quando prendem os capangas da máfia ítalo-americana indica isso. Ainda mais, um deles está dizendo: “Bom, bom! Homem malvado não vai fazer mal a Tintim... Todos ir para a prisão...” O colonizado não apenas se submete, mas *luta* pelos direitos coloniais: o nativo desenhado por Hergé acredita, genuinamente, que está melhor sendo governado pelos *belgas* e não por qualquer outro, incluindo ele próprio.

As páginas de jornal que Tintim está observando na varanda de seu luxuoso hotel também são importantes. Elas ajudam a traduzir a preocupação com a pressão internacional mencionada anteriormente. Todas elas questionam o plano de Al Capone e o perigo de o Congo se tornar uma colônia de Chicago. Também reconhecem o heroísmo de Tintim e negligenciam a participação dos soldados negros, que foram quem efetivamente impediu o esquema de Al Capone.

As próximas imagens são as últimas tiras da HQ. Depois de uma série de safáris, Tintim encontra um piloto de avião que tem como missão levá-lo até a Bélgica, onde sua próxima missão (EUA) o aguarda. As imagens são a tentativa do autor de retratar as consequências da partida de Tintim do Congo.

¹⁶² FANON, Frantz. **Black skins, white masks**. Sidmouth: Pluto Press, 2008, p.77.

Ilustração 16 – O Congo sem Tintim

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



continua

continuação

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



Uma pequena frase explicativa contextualiza a cena na primeira imagem: “As notícias da partida de Tintim ecoam por toda a África.”¹⁶³ A primeira imagem mostra, no centro e com grande destaque, um homem tocando um enorme gongo que ocupa quase todo o quadro. Trata-se de um nativo: sua caracterização segue as representações anteriores dos congolese. Seu gongo é cercado por linhas que indicam que está fazendo barulho – sem essas linhas, a ilustração seria muito mais “silenciosa”. Sua expressão é triste, quase solene. Sua postura e o tamanho do instrumento denotam um toque pesaroso, lento. Ele está desolado.

O sentimento de tristeza também é demonstrado nos quatro quadros que ao redor da imagem principal. Em cada um deles, nativos lamentam a ida de Tintim: um ancião (muito semelhante ao pigmeu que aparece durante a narrativa), um casal vestindo roupas ocidentais, um jovem guerreiro e uma criança. O ancião, por ser o primeiro da página a falar, dá a notícia de que Tintim foi embora. Suas mãos estão erguidas à altura da cabeça, como se estivesse em descrença. O casal descreve sua partida como “uma grande calamidade”, enquanto o guerreiro se limita a dizer “É grande tristeza” e a criança, chorando, lamenta que sentirá muitas saudades de Milu.

Essas imagens têm a intenção clara de demonstrar a tristeza e o medo dos nativos com o afastamento de Tintim. O uso da palavra “calamidade” expressa o medo, ao passo que os outros personagens revelam a tristeza. Hergé desenha os nativos como completamente dependentes de Tintim e, por extensão, da Bélgica. A população reconhece que *precisa* dele, de modo que esses quadrinhos parecem mais um recado sobre como os nativos se sentiriam, para Hergé, caso a Bélgica fosse embora do Congo. Bom, se isso fosse realidade, não haveria uma enorme luta por independência no Congo Belga, os congolese iriam querer que a Bélgica lá permanecesse.

¹⁶³ O que é muito difícil de imaginar, já que Tintim não saiu do Congo Belga. O autor mostra aqui sua generalização essencialista, colocando a África inteira como uma coisa só, reduzindo todo um continente a uma imagem com cinco pessoas.

Já na segunda parte da ilustração apresentada, que também conta com uma pequena frase explicativa, quem ouve a notícia dessa vez não é a África inteira, mas sim uma pequena aldeia. A imagem é grande e várias coisas acontecem ao mesmo tempo. O leitor, treinado pelas HQs, lerá a imagem da esquerda para a direita e de cima para baixo – a análise acompanhará essa ordem também. Primeiramente se nota um homem e um cachorro prostrados em uma posição de absoluta adoração em frente a duas esculturas: Tintim e Milu. Para os nativos, incapazes de compreender a superioridade cultural e biológica dos brancos (como só os brancos são capazes de entendê-las) e presos por suas superstições mágicas, não têm escolha a não ser considerar Tintim um deus. Aqui Tintim é deificado pois os que o deificam jamais compreenderão a naturalidade e a racionalidade de sua superioridade.

A aldeia é desenhada a partir de uma perspectiva de cima, com o intuito de conseguir enquadrá-la em sua totalidade em uma mesma página. A expressão “uma aldeia africana” generaliza o desenho. Para o leitor, pode ser *qualquer* aldeia em *qualquer* lugar da África. Essa generalização e a escolha do autor por retratar a aldeia inteira de uma vez só remetem ao mesmo objetivo, anteriormente citado, dos zoológicos humanos: não são nem humanos, pertencem a outra categoria, completamente inferiores, sendo sua inferioridade retratada e exposta com exotismo e a propriedade científica que somente o homem branco pode dominar.

O olhar do leitor é então direcionado a uma habitação que tem uma placa com o escrito “ka-fe” pendurada acima de sua entrada. Novamente, aqui se vê a temática da imitação, pois um café – local onde se consome café e outros gêneros alimentícios – é europeu por excelência. Nota-se também que a grafia está bem longe daquela da língua culta.

Nesse sentido, cabe um comentário sobre as organizações gramaticais e as pronúncias dos nativos nas duas versões da HQ. Nenhum nativo ou negro (como é o caso do gerente de circo estadunidense, que é negro, mas não é um nativo) nessa HQ pronuncia a língua francesa¹⁶⁴ de maneira correta, nem tem o domínio da gramática culta. Isso pode parecer um traço de “exotismo” ou até ser consequência

¹⁶⁴ Na edição em inglês, os erros de pronúncia foram transportados.

do fato de o francês não ser a língua materna dos que estão falando “errado”, mas esconde uma questão muito mais complexa.

Um homem que tem uma língua conseqüentemente possui o mundo expressado e implicado por essa língua. Aonde queremos chegar se torna simples: dominar uma língua fornece um incrível poder.¹⁶⁵

Fanon, desse modo, ensina como a língua e seu uso podem expressar a dominação. Mais notável ainda é que o problema da língua, no caso de Hergé, supera o dos nativos, é um problema de *cor*. Os brancos, mesmo estrangeiros, dominam a língua francesa muito bem. Mas quando é um homem negro falando, esse domínio parece escapar das suas mãos. A língua é um sistema de diferenciação importantíssimo. O negro que conhece a língua europeia, de acordo com Fanon, “vai se tornando proporcionalmente branco – isto é, ele vai se aproximando de um ser humano real – na mesma medida em que domina a língua francesa”.¹⁶⁶

Nada mais importante para completar o ciclo racista que Hergé impôs em sua HQ: os negros não se parecem com humanos, são inferiores aos humanos e não falam como os humanos. A língua é propositalmente equivocada, uma vez que para Hergé era impossível que um negro dominasse a língua francesa da mesma forma que um belga. Falar o francês corretamente, nos padrões europeus da língua francesa, aproximaria os negros dos brancos, o que, aparentemente, para o autor é uma ideia absurda, haja vista que até o cachorro de estimação de Tintim tem um domínio melhor da língua francesa. Milu não comete erros gramaticais ou de pronúncia: seu francês é impecável – e é essa impecabilidade que lhe dá autoridade.

É essa diferenciação que mostra a relação imaginada pelo autor de forma crua: não há alternativa para os negros, sem Tintim eles não sabem de onde vêm, no que acreditar e não sabem falar, apenas arranham o francês com suas tentativas patéticas de dominar a língua metropolitana. O negro de Hergé, ao falar o francês de maneira equivocada e constante, perde seu lugar no mundo, sua possibilidade de ter poder.

¹⁶⁵ FANON, Frantz. **Black skins, white masks**. Sidmouth: Pluto Press, 2008, p.9.

¹⁶⁶ Ibidem, p.8.

Muitos utilizam indumentárias ocidentais, enquanto a presença do café na aldeia pode ser vista como um marco da “civilização”. Como escreve Fanon:

O uso de roupas europeias, sejam trapos ou as vestimentas da última moda; usar móveis europeus e formas de relação sociais europeias; adornar a língua nativa com expressões europeias; utilizar frases bombásticas na fala ou escrita da língua europeia; tudo isso contribui para uma sensação de igualdade com o europeu e suas conquistas.¹⁶⁷

Tintim pode ter partido, mas sua missão civilizatória permaneceu. Mais do que nunca, a imitação aqui é o forte: eles tentam se igualar, copiar, pois reconhecem a superioridade de Tintim – ora, o repórter foi transformado até em um deus! Os nativos assumem a branquitude como valor (“todos os brancos são como Tintim”) e lamentam-se pelo fato de o único que poderia aproximá-los da humanidade verdadeira ter ido embora.

¹⁶⁷ FANON, Frantz. **Black skins, white masks**. Sidmouth: Pluto Press, 2008, p.14.

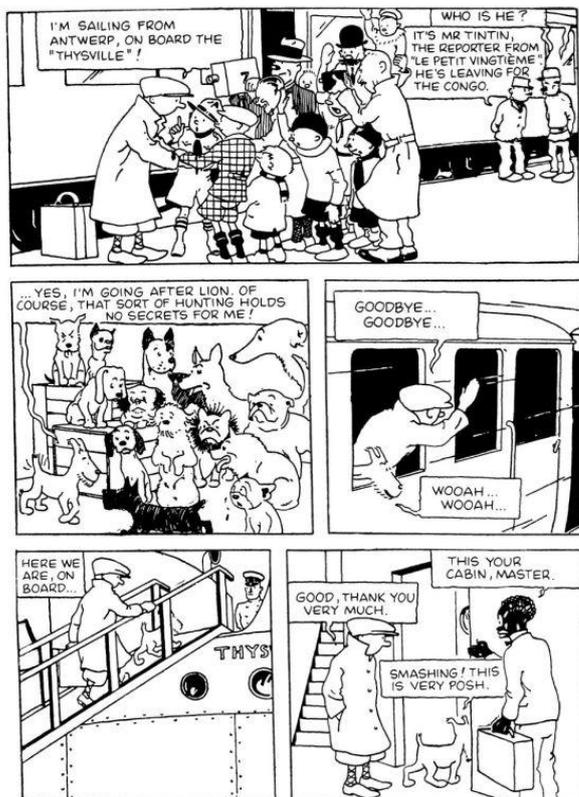
CAPÍTULO 3 – O RACISMO ENVERGONHADO

O presente capítulo se dedica às mudanças ocorridas na edição de 1946 dessa mesma HQ. Primeiramente, ela não foi publicada em tirinhas, e sim em um impressionantemente livro colorido com 62 páginas. Isso significa que tem uma diagramação relativamente diferente da versão original. A HQ não foi meramente colorida, e sim redesenhada do zero. Hergé, agora, contava com uma equipe completa para desenhar suas HQs – e, depois da Segunda Guerra Mundial, não publicou mais em tirinhas de jornal, preferindo se concentrar nos livros completos (que seriam posteriormente chamados de “*graphic novels*” ou, em uma tradução aproximada, “romances gráficos”).

As edições de 1946 e de 1975 também apresentam diferenças de conteúdo. A edição de 1946 foi escolhida para análise por se encaixar melhor na temática da representação do “outro”, ao passo que a reedição de 1975 não tem diferenças nesse ponto em relação à de 1946. Nela, o que desaparece é a evidente crueldade com que Tintim retrata os animais. Embora isso também fizesse parte, de certa forma, da experiência colonial europeia, não se enquadra na temática da representação do “outro”.

A primeira ilustração a ser analisada trata-se da primeira imagem das duas edições citadas.

Ilustração 17 – Viagem para o Congo - edição original versus reedição



A maior alteração que se pode notar à primeira vista é a colorização. Em segundo lugar, o espaço para os quadrinhos da primeira página é razoavelmente reduzido, devido ao título e ao rodapé indicando a paginação. No entanto, mais quadrinhos são colocados na primeira página da edição de 1946 do que na original, provavelmente por conta da necessidade de encaixar a HQ em 62 páginas.¹⁶⁸

A primeira mudança de conteúdo está logo no primeiro quadrinho. A fala de Tintim afirmando que embarcará no “Thysville” a partir da Antuérpia desaparece por completo. “Thysville” era um navio que realmente existia. Ele recebeu esse nome por conta de uma cidade no Congo Belga, que por sua vez era assim chamada em homenagem ao general belga Albert Thyss. Depois da independência, em 1960, o nome da cidade foi mudado para Mbanza-Ngungu. Essa foi a primeira e talvez a mais sutil tentativa de apagar a imagem colonial da HQ.

¹⁶⁸ Esse formato em 62 páginas era o formato-padrão exigido pela editora, a Casterman, para publicar as HQs de Tintim.

Nessa mesma imagem, vê-se um homem de paletó bege, em pé, é o quarto sujeito da direita para esquerda. Esse homem é Hergé, colocando uma caricatura dele próprio no quadrinho, uma prática que seria extremamente comum em quase todas as edições posteriores. Os dois funcionários da estação que perguntavam quem era Tintim foram substituídos por dois homens que, no futuro, se tornariam os atrapalhados detetives Dupont e Dupond (Thompson e Thomson, no inglês).

Na versão editada de 1946, um dos funcionários do navio, um rapaz negro, dirige-se a Tintim usando o termo “missiê”. Essa palavra foi grafada dessa forma para indicar a pronúncia diferenciada, com sotaque, de “messier”, que significa “senhor”. Como nesse tipo de publicação não é possível ouvir os personagens falando, então o autor deve recorrer a outros meios para indicar um erro de pronúncia ou um sotaque. Existem HQs que mudam o tipo de letra, por exemplo, mas nesse caso a palavra foi grafada de maneira distinta da norma culta do francês para indicar justamente isso.

Pode-se afirmar que o pronome foi modificado como parte das tentativas das editoras de fazer a HQ parecer “menos racista”: “senhor” é um termo praticamente comercial, aceitável, esperado de um empregado ao se dirigir a clientes e patrões. “Mestre” nos leva a pensar em subserviência, servidão, escravidão. A palavra “mestre” indica de forma mais explícita que “senhor” uma relação de inferioridade e superioridade.

O mais curioso é a tentativa do autor e das editoras de apagarem da obra o traço de subserviência dos personagens. Diz-se curioso porque a *relação* entre os personagens permanece intocada. Coco não é mais chamado de ignorante pelo cachorro¹⁷¹ nem chama Tintim de “mestre”, mas ainda é inocente, covarde, subserviente e ignorante. A propósito, cabe citar a discussão que Fanon propôs sobre o complexo de inferioridade do colonizado¹⁷²: para “estudiosos”, em especial M. Mannoni¹⁷³, o complexo de inferioridade é natural, “o germe desse complexo é latente desde a infância”.¹⁷⁴ É uma abordagem racista, pois o complexo de inferioridade, dessa perspectiva, “independe da colonização”.¹⁷⁵

Como visto, Coco é a representação praticamente ideal do “bom selvagem”. Do alto de sua inocência, nunca discute ou discorda. Segue Tintim cegamente e é leal a ele sem ter, aparentemente, nenhum motivo. O garoto, do ponto de vista do autor, se *sente* inferior a Tintim. Nunca o encontrou antes, mas sabe que é seu “mestre” ou seu “senhor”. *Esse* é o problema. O racismo também acontece na narrativa geral da HQ. É impressionante o fato de os editores tentarem “amenizar” o racismo dessa forma, mudando apenas algumas palavras, mas mantendo a lógica absoluta e inquestionável da dominação.

¹⁷¹ Isso por si só já tem um significado todo especial. Na hierarquia criada por Hergé, o cachorro europeu está acima dos congolese. Provoca estranhamento ver um animal pensando em outro ser humano como “não muito inteligente”.

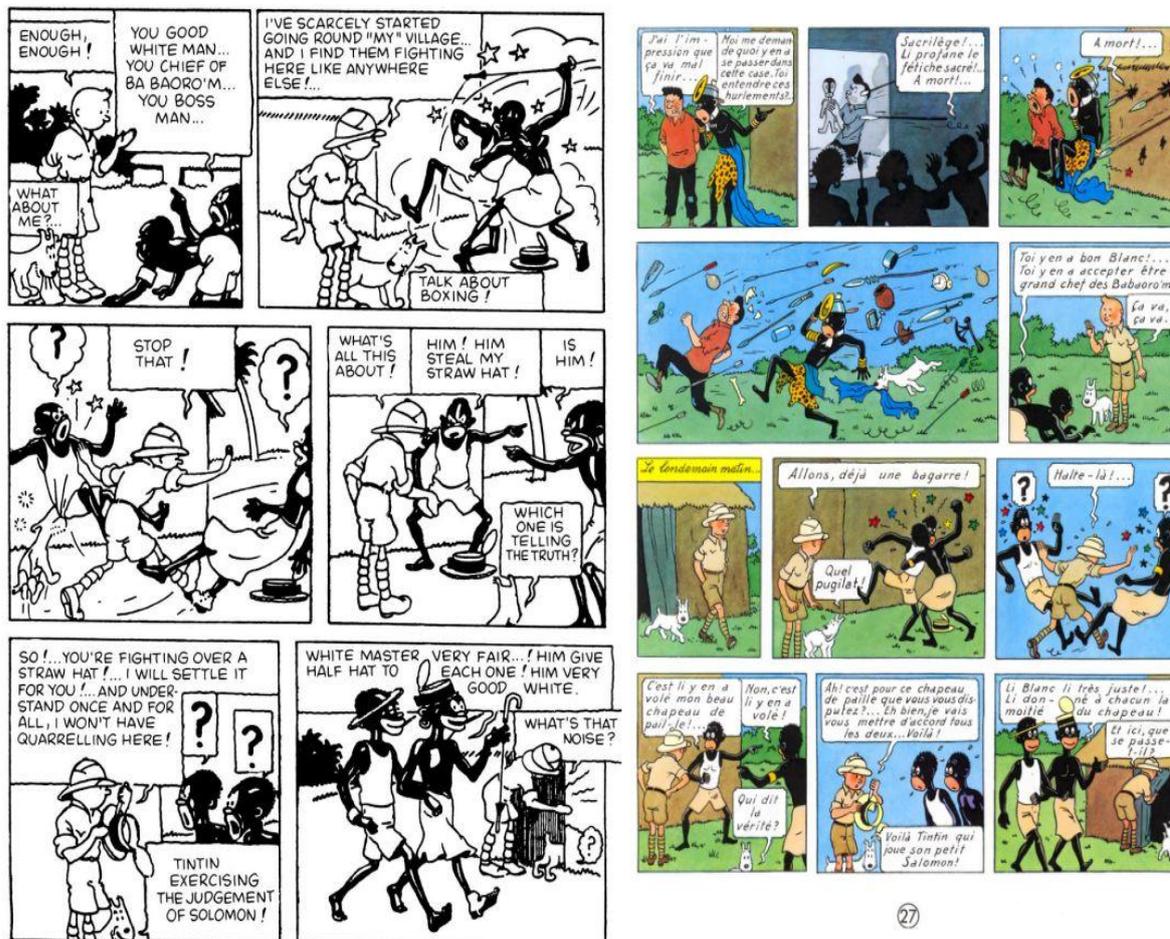
¹⁷² FANON, Frantz. **Black skins, white masks**. Sidmouth: Pluto Press, 2008, p.62.

¹⁷³ Cujo trabalho é analisado por Fanon.

¹⁷⁴ MANNONI, Dominique-Octave. Prospero and Caliban: the psychology of colonization. New York: Praeger, 1991, p.40. Apud: FANON, op. cit., p.62.

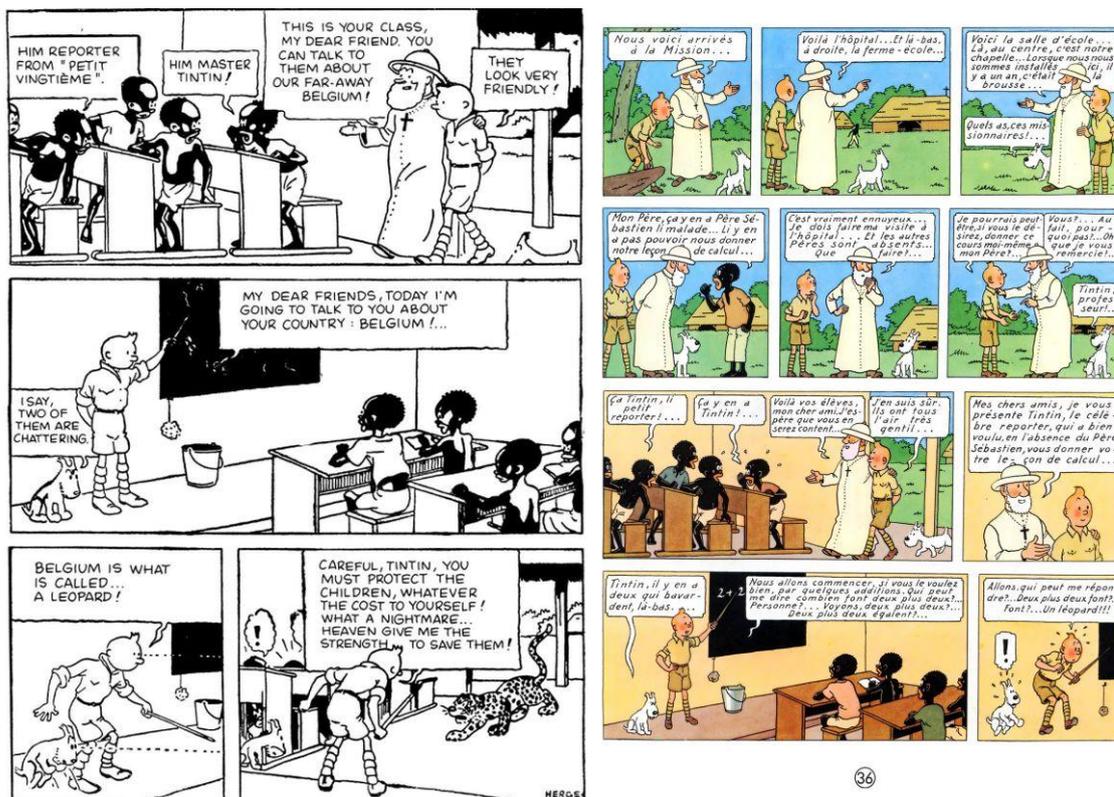
¹⁷⁵ FANON, op. cit., p.62.

Ilustração 20 – Tintim traz justiça e saúde - edição original versus reedição



A respeito desse ponto da história, no capítulo anterior, foi observado que Tintim começa a passear pela aldeia fazendo o que a missão civilizatória propunha de melhor: distribuir justiça e saúde para os povos “primitivos”. Hergé, em 1946, não viu isso como um problema do discurso colonialista. O que ele considerou ora inconveniente foi o fato de Tintim chamar a comunidade de “minha”. Na edição mais atual, a palavra desaparece da fala de Tintim, mas seu papel como civilizador e arauto da modernidade europeia permanece intocado.

Ilustração 21 – A missão civilizatória - edição original versus reedição



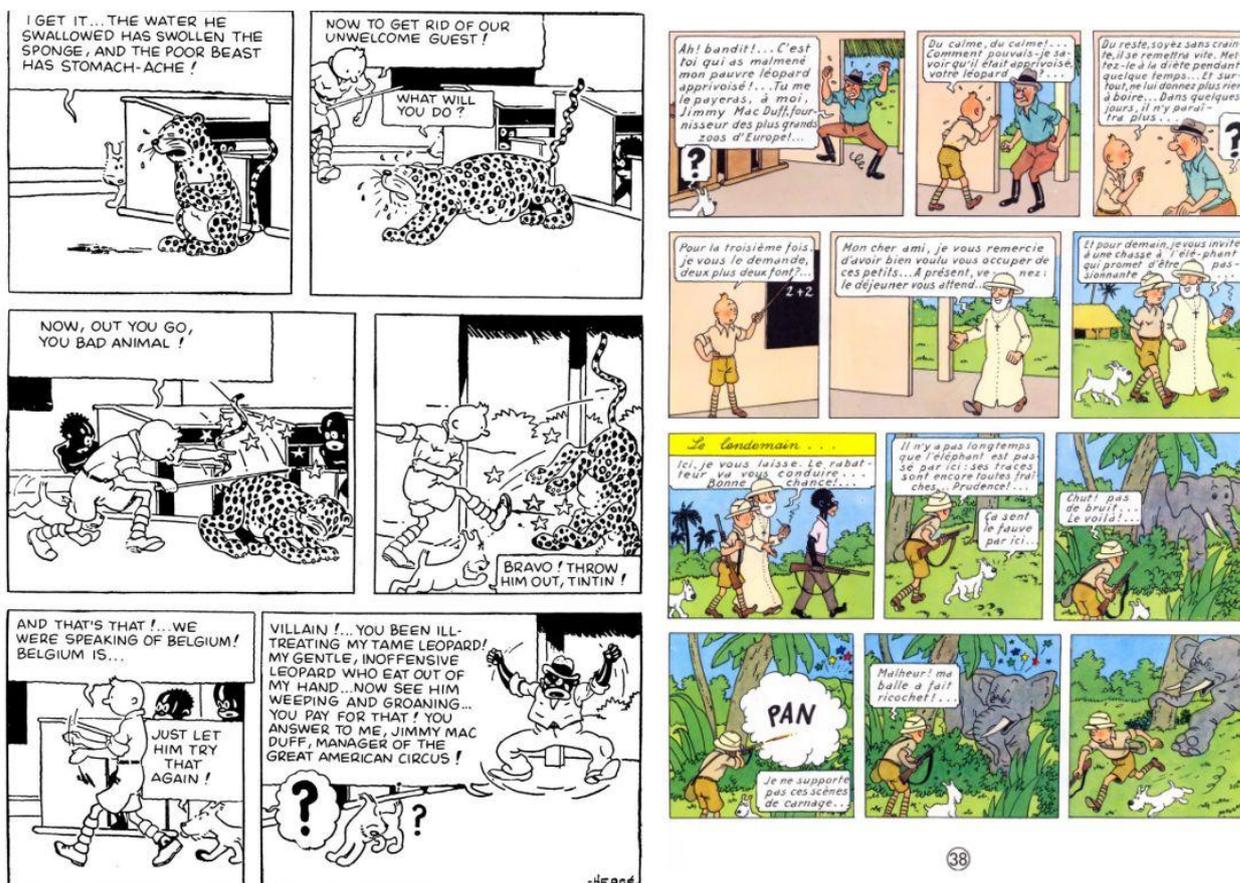
Nesse momento, Tintim, o professor, vai dar uma aula em uma escola missionária. No capítulo anterior, foi colocada a ideia de que até mesmo as instituições mais “caridosas”, como escolas e hospitais, revelam a lógica da dominação colonial. Escrevendo uma história que se passa no mundo real, Hergé não poderia deixar de inserir no contexto o maior exemplo do que foi chamado (de maneira completamente arbitrária e eurocêntrica) de “colonização ética”:¹⁷⁶ a escola. As edições recentes, no entanto, não acharam que isso seria um fator problemático da colonização, pois mudaram somente o conteúdo da aula de Tintim.

Com exceção do penúltimo quadrinho, as páginas são idênticas. No quadro em questão, Tintim tenta ensinar uma lição de matemática, perguntando se alguém pode lhe responder quanto é dois mais dois, em vez de propor uma aula sobre a “nossa” terra natal, a Bélgica. Vale ressaltar que, nos materiais de apoio consultados, essa modificação foi a que mais chamou a atenção dos autores. Talvez

¹⁷⁶ ARBLASTER, Paul. **A history of the Low Countries**. Houndmills: Palgrave MacMillan, 2012, p.210.

porque essa sala de aula e sua lição fossem a declaração mais óbvia das intenções coloniais de Tintim.

Ilustração 22 – Tintim na escola - edição original versus reedição



Nesta passagem, é possível ver um dos exemplos mais desastrosos de tentativa de edição. Depois de derrotar um feroz leopardo que atrapalhara sua aula de geografia ou matemática, a lição é interrompida novamente, dessa vez pelo proprietário do animal. Na publicação original, ele é um homem negro, chamado Jimmy Mac Duff, gerente de um circo estadunidense. Na versão editada a cor e a profissão do homem mudam: ele é branco e só se apresenta como “fornecedor de zoológicos da Europa”.

O tintinologista Michael Farr foi um dos poucos que comentou essa mudança: “Era o caso de algumas simplificações entre as duas versões, como a transformação de Jimmy Mac Duff de um gerente de circo negro para um muito mais plausível fornecedor de zoológicos europeu.”¹⁷⁷ A solução que Tintim dá a Mac Duff sobre como tratar a onça, de fato, é mais razoável na edição de 1946, na qual ele recomenda somente “uma dieta rígida” e proíbe a ingestão de líquidos pelo animal. É importante notar que essa é uma das poucas mudanças que foram analisadas por tintinologistas: temos aí uma modificação em nome do “realismo” da HQ.

No entanto, comparando as duas imagens, o racismo se torna evidente. A versão branca de Mac Duff tem uma gramática perfeita em seu discurso. Ele não só tem um rosto que o diferencia dos outros brancos da HQ, como também é desprovido de “sotaque” – ou melhor, a escrita de suas falas segue a norma culta francesa, assim como as de todos os brancos da trama. Portanto, não foi somente sua nacionalidade que se transformou com sua branquitude, mas também sua essência: agora ele fala o francês de maneira absolutamente correta.

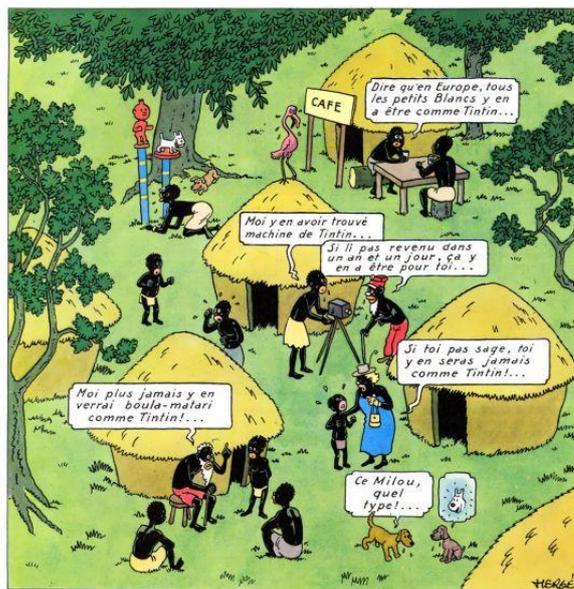
Pode-se deduzir, então, que para Hergé falar bem o francês depende, invariavelmente, da cor de pele do falante. Em nenhum quadrinho é oferecida alguma explicação do porquê de a fala ser modificada conforme a cor do personagem. A única inferência possível, analisando as fontes documentais, é a de que todos os negros da HQ falam “errado” ou com “sotaque”¹⁷⁸ e todos os brancos têm suas falas escritas na norma culta francesa. Logo, toda vez que um branco aparecer, ele falará na norma culta, ao passo que toda vez que um negro aparecer, o oposto será verdadeiro. A mudança na cor do personagem acompanha o tipo de discurso por uma questão de *hábito*. Toda a HQ nos leva a esse ponto, muitas vezes sem o leitor perceber.

¹⁷⁷ FARR, Michael. **Tintin**: the complete companion. London: John Murray, 2001, p.25.

¹⁷⁸ Coloco a palavra “sotaque” entre aspas porque o sotaque de diferentes lugares não é uma questão meramente linguística ou gramatical, é uma questão de ponto de vista. Um membro de uma comunidade não percebe seu sotaque até encontrar-se com membros de outra comunidade com um sotaque diverso.

Ilustração 23 – O Congo sem Tintim - edição original versus reedição

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



Imprimé en Belgique par Castellman, S.A., Tournai.
Dessiné par Hergé, 1960. D. 1070000-65

Como mencionado, durante toda a obra, nas duas edições, os congoleses têm uma maneira particular de falar, enquanto os brancos têm outra. Isso vale até o final da HQ, quando, no último quadrinho, os nativos, ao tentarem imitar a “civilização” europeia, constroem um café à moda europeia. Só que na edição original, a palavra foi escrita de maneira errada na placa do estabelecimento, “ka-fe”, pois os nativos, obviamente, não sabiam escrever “café”. Na reedição, a palavra foi corrigida. É importante notar que essa mudança sutil foi feita de maneira isolada. Como isso foi mudado, pode-se dizer que os editores e o autor notaram de fato o problema da linguagem, mas escolheram alterar somente a palavra escrita, não tiveram o mesmo cuidado na escrita ou na representação de todos os outros personagens, inclusive na mesma cena.

Os demais elementos da imagem permanecem: uma criança chora; um homem, sentado à mesa com outro, diz que “[...] todos os brancos são como Tintim”; dois homens encontram uma câmera de vídeo de Tintim e um deles afirma que, se o

repórter não voltar para pegá-la em um ano, ela será dele; uma mãe usa Tintim como exemplo para seu filho – “Você nunca será bom como Tintim se não se comportar!”; homens sentados em roda ouvem um ancião que lembra que nunca viram um branco ou um “boula-matari tão poderoso como Tintim”; e, por fim, os cachorros se lembram de Milu, um diz “Milu... que cão!”, enquanto o balão de pensamento na cabeça do outro traz a imagem do fiel companheiro de Tintim cercado por linhas de luz, dando um tom quase divino ao cãozinho. Vale notar que a penúltima página da edição original, onde alguns nativos tristes e genéricos lamentam a partida de Tintim, foi completamente cortada.

Mas por que a revista foi reeditada dessa forma? Os editores ou o autor poderiam ter apenas mudado a diagramação ou simplesmente colorido as páginas existentes, no entanto as mudanças foram muito mais profundas.

Embora Tintim tivesse sido um sucesso estrondoso, Hergé estava completamente desacreditado no fim da Segunda Guerra, com acusações de colaboracionismo com a ocupação nazista da Bélgica. O quadrinista chegou a ser preso quatro vezes em um período de dois anos¹⁷⁹ e foi demitido do jornal onde trabalhava. No entanto, a editora Casterman¹⁸⁰ decidiu reeditar o “Tintim no Congo”.

Em nenhuma entrevista ou material de apoio foi dada explicação do porquê dessa reedição. Muitos deles mencionam que o único objetivo era ser “menos racista e condescendente”. O autor que mais se aventura no tema da “controvérsia” de Tintim no Congo é Michael Farr: “Os problemas coloniais se acumulavam durante os anos 1950 e foi iniciado o doloroso processo de descolonização.”¹⁸¹ Farr acredita que essas mudanças foram feitas por conta de uma preocupação maior com o realismo da HQ.¹⁸² O pesquisador ainda aponta que uma das razões era que a HQ apelasse para um público maior, especialmente leitores da França¹⁸³, por isso as referências ao colonialismo teriam sido retiradas. Claramente isso somente não explica *todas* as mudanças.

¹⁷⁹ THOMPSON, Harry. **Tintin**: Hergé and his creation. London: Sceptre, 1992, p.126.

¹⁸⁰ Dona dos direitos de publicação d’As Aventuras de Tintim na época.

¹⁸¹ FARR, Michael. **Tintin**: the complete companion. London: John Murray, 2001, p.26.

¹⁸² Ibidem, p.25.

¹⁸³ Ibidem.

Mesmo uma tentativa de parecer “menos racista” é falha, do ponto de vista de Fanon:

Uma dada sociedade é racista ou não é. Até que todas as evidências estejam disponíveis, um grande número de problemas deverá ser posto de lado. Frases que dizem, por exemplo, que o norte da França é mais racista do que o sul, que o racismo é fruto dos subalternos, e, portanto, não envolve as classes dominantes, que a França é um dos países menos racistas do mundo são produtos de homens incapazes de raciocínio lógico.¹⁸⁴

O texto fala somente dos anos 1950, e não de 1946, data da reedição. De fato, a resistência e a luta congoleza pela independência foram contínuas, mas a maior mobilização que chegou a ameaçar de fato o domínio colonial aconteceu justamente nos anos 1950.

No presente estudo acredita-se que a mudança de edição ocorreu por conta da perspectiva europeia da situação imperial. Embora a Bélgica tenha tentado manter o Congo mais do que alguns de seus vizinhos tentaram manter suas posses coloniais, a Segunda Guerra esfacelou os impérios coloniais.¹⁸⁵ Como disse Said, “e então, surpreendentemente, o mundo inteiro se descolonizou depois da Segunda Guerra Mundial”¹⁸⁶. Os movimentos de independência ganharam mais força depois da Guerra e até pensadores como Frantz Fanon e Aimé Césaire tiveram seu período mais produtivo, tanto política como intelectualmente, no pós-guerra.

Embora a Bélgica continuasse metrópole do Congo em 1946, ela também fazia parte nessa mudança da visão colonial. Pode-se até afirmar que os crimes perpetrados pelos nazistas em campos de concentração contra os judeus durante a Segunda Guerra Mundial e sua eventual revelação também contribuíram para essa mudança.

¹⁸⁴ FANON, Frantz. **Black skins, white masks**. Sidmouth: Pluto Press, 2008, p.63.

¹⁸⁵ HOBBSAWN, Eric. **Era dos extremos: o breve século XX (1914-1991)**. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p.191-219.

¹⁸⁶ SAID, Edward W. **Cultura e Imperialismo**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p.312.

De qualquer maneira, o fim da Segunda Guerra inaugurou uma visão um tanto diferente do Ocidente sobre o Oriente e muitos autores foram revistos.¹⁸⁷ O evento da Segunda Guerra, o massacre dos judeus, a posterior impossibilidade econômica, política e militar de manter os impérios coloniais¹⁸⁸ e o fortalecimento das lutas pela independência provocaram a descolonização do mundo fora da Europa. Até Said admite que “hoje é menos provável que um orientalista se denomine orientalista do que em qualquer outra época até a Segunda Guerra mundial”.¹⁸⁹

Mediante essa transformação, uma interpretação possível para o fato de a reedição de *Tintim* excluir alguns segmentos racistas é dizer que a editora estava procurando se adaptar a essas mudanças. Se a colônia ou o racismo passaram a ser uma “vergonha”, ou algo “antiquado”, a editora Casterman decidira também adotar essas mudanças.

Hergé não ignorou essa discussão. Em uma entrevista com um dramaturgo congolês chamado Numa Sadoul, disse, ao ser questionado sobre as acusações de racismo:

Eu respondo que todas as opiniões são livres, incluindo aquelas em que sou chamado de racista. No *Tintim no Congo*, eu reconheço. Era 1930. A única coisa que eu sabia sobre aqueles lugares e pessoas era o que me diziam na época: “Os negros são crianças grandes... Felizmente para eles estamos lá! E etc.” E eu desenhei esses africanos segundo esses critérios, no mais puro espírito paternalista belga da época.¹⁹⁰

Um de seus biógrafos vai mais longe ainda na defesa de Hergé, dizendo que a HQ “não é deliberadamente racista, pois há vilões e heróis brancos e negros”¹⁹¹. Talvez H. Thompson, ao afirmar isso, esteja analisando a problemática toda de

¹⁸⁷ SAID, Edward W. **Orientalismo**: o oriente como invenção do ocidente. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p.402.

¹⁸⁸ O caso da nacionalização do Canal de Suez, no Egito, é emblemático dessa impossibilidade. Em 1956, quando o governo egípcio nacionalizou o Canal de Suez (que liga o Mar Vermelho com o Mar Mediterrâneo), França e Inglaterra exerceram forte pressão internacional para que isso não ocorresse, mas a intervenção do EUA e da então URSS a favor do Egito cimentou as aspirações anglo-francesas.

¹⁸⁹ SAID, op. cit., p.89.

¹⁹⁰ SADOUL, Numa. **Tintin et moi**: entretiens avec Hergé. Manchecourt : Champs-Flammarion, 2003, p.89.

¹⁹¹ THOMPSON, Harry. **Tintin**: Hergé and his creation. London: Sceptre, 1992, p.39.

forma, no mínimo, incompleta. O racismo, independentemente dos heróis e vilões das HQs, existe no momento em que características e comportamentos são definidos a partir da cor da pele. Os negros de Hergé são, de fato, “bons” e “maus”, mas todos são subservientes, supersticiosos e ignorantes.

Além das questões já discutidas sobre a linguagem, os negros de Hergé são imbecilizados, idólatras idiotas que não sabem o que é melhor para eles, totalmente dependentes do poder branco. Eles não têm absolutamente nenhuma vontade, a não ser se submeter ao poder europeu – e ficam felizes ao poderem fazer isso. Para Hergé, a vida nativa congoleza é *melhor* quando e onde ela se submete ao poder branco. Os negros que Hergé desenha, além de caricatos ao extremo, são completamente desumanizados e eles próprios se desumanizam.

O exemplo da língua é perfeito, pois o negro estadunidense, apesar de ter nascido no ocidente, tem a mesma pronúncia e gramática dos negros congolezes: ele é um prisioneiro da sua cor, está limitado por ela. Como Fanon afirma, para o racismo, o fato da negritude permeia *todas* as características da pessoa.¹⁹² Os negros de Hergé são negros *acima de tudo*. Não são poetas, guerreiros, caçadores, escultores, contadores, artistas ou professores; são instrumentos de poder que servem Tintim e a Bélgica. Se isso não é deliberadamente racista, talvez H. Thompson pudesse elucidar em sua obra (coisa que ele não faz) o que o é.

Hergé descreve a visão acerca da África como “paternalista”. E. P. Thompson faz uma discussão brilhante sobre o termo ao estudar as relações de domínio na Inglaterra dos séculos XVIII, XIX e XX. Para ele,

Se quisermos, podemos chamar de “paternalismo” uma concentração de autoridade econômica e cultural. Mas, se admitimos o termo, devemos também admitir que é demasiado amplo para uma análise detalhada. O termo pouco nos diz sobre a natureza do poder e do Estado, sobre as formas de posse e propriedade, sobre a ideologia e a cultura, e é mesmo por demais ineficiente para distinguir entre modos de exploração, entre o trabalho escravo e o livre. Além disso, é uma descrição das relações sociais vistas de cima. Isso não o invalida, mas devemos ter consciência de que uma descrição desse tipo pode ser demasiado persuasiva.¹⁹³

¹⁹² FANON, Frantz. **Black skins, white masks**. Sidmouth: Pluto Press, 2008, p.82-108.

¹⁹³ THOMPSON, E. P. **Costumes em comum**: estudos sobre a cultura popular tradicional. Tradução de Rosaura Eichemberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p.30.

Usar esse termo para descrever as complexas relações de poder demonstradas por Tintim revela uma redução, uma tentativa de aproximar as formas de exploração e violência de uma relação de pai e filho, reforçando a visão colonial racista de que os africanos eram crianças grandes, incapazes de realizações próprias.

Em seguida, Hergé se defende das acusações dizendo que, em outro quadrinho, “As aventuras de Tintim: Perdidos no Mar”, ele falaria abertamente contra a escravidão¹⁹⁴, mas o próprio subtítulo dessa HQ já era racista por si só: “Coke em stock”, que pode ser traduzido como “Carvão no porão”¹⁹⁵, efetivamente comparando os negros a carvões, uma alusão à cor da pele dos escravos do enredo.

A própria experiência de “Tintim no Congo” é referida como uma “transgressão juvenil”¹⁹⁶, discurso adotado também por H. Thompson, que leva a defesa de Hergé mais longe ainda, dizendo que o único problema da HQ eram desenhos “com lábios grandes e emborrachados”.¹⁹⁷ De fato, a representação dos negros dos quadrinhos é completamente estereotipada, é muito mais uma representação europeia dos negros do que uma coisa “realista”, mas esse, como demonstrado, não era o único problema.

De qualquer forma, até Sadoul, seu entrevistador – que não esconde sua grande admiração pelo escritor e desenhista -, no final dessa entrevista, coloca Hergé em uma situação delicada. O autor afirma que não permitiria o casamento de sua filha¹⁹⁸ com um estrangeiro, pois acredita que as barreiras culturais que separam os povos são intransponíveis.¹⁹⁹ Sadoul responde: “Se todos pensassem como você, as coisas jamais progrediriam!”²⁰⁰ O argumento de que ele “estava em 1930” é parcialmente desmontado por essa fala. A entrevista, que ocorreu em 1976, ainda mostra que o autor não conseguia superar as diferenças culturais, ainda estava marcado pelas próprias colocações racistas.

¹⁹⁴ THOMPSON, E. P. **Costumes em comum**: estudos sobre a cultura popular tradicional. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p.89.

¹⁹⁵ Que era o outro nome da edição em português dessa HQ, que foi publicada em 1958.

¹⁹⁶ SADOUL, Numa. **Tintin et moi**: entretiens avec Hergé. Manchecourt: Champs-Flammarion, 2003, p.90.

¹⁹⁷ THOMPSON, Harry. **Tintin**: Hergé and his creation. London: Sceptre, 1992, p.38.

¹⁹⁸ A situação é hipotética, já que Hergé não tinha (nem veio a ter) filhas.

¹⁹⁹ SADOUL, op. cit., p.92.

²⁰⁰ Ibidem, p.93.

Outro ponto que desmonta o argumento utilizado por Hergé, ao se colocar como vítima da sociedade racista, é justamente o fato de ele *ser* uma das pessoas que diziam o que era dito sobre a África na Europa. Não se pretende dizer que Hergé não foi influenciado pelo seu tempo, porque “Tintim no Congo”, como uma HQ, não poderia ter existido em qualquer outro lugar ou época, mas ele também é um sujeito dessas influências. Mais do que simplesmente transmitir as ideias racistas²⁰¹ e colonialistas, ao emprestar seu traço e sua criatividade a serviço dessas ideias, ele ajudou a construí-las.

Hergé, para se defender e se colocar no papel de vítima, se retira da História como sujeito: isso é impossível, pois todos são sujeitos da história. Como disse Williams, “as representações são parte da história, contribuem para a história e são elementos ativos na maneira como a história caminha; na maneira como as forças são distribuídas; na maneira como as pessoas percebem situações”.²⁰²

A HQ de Hergé não só é fruto de seu tempo, mas também é uma peça que construiu a visão europeia sobre a África. A maior prova disso é que, de forma semelhante ao encerramento de “Tintim no país dos soviets”, houve também uma jogada de marketing proposta pelo *Vingtième Siècle*, com um ator fantasiado de Tintim “chegando” de sua viagem ao Congo Belga no dia em que a última página da HQ foi publicada.²⁰³ A intenção aqui é demonstrar, com isso, que Hergé é, em parte, *responsável* pela visão colonialista, não somente uma vítima dela.

Por fim, cabe fazer uma última consideração. Os habitantes reais da atual República Democrática do Congo, antigo Congo Belga, ao contrário do que pensava Hergé, não só não aceitaram a dominação estrangeira passivamente, como também não aceitaram essa mesma HQ passivamente. Pode-se ainda levantar a possibilidade de que as edições pós-Segunda Guerra tenham sido elaboradas para que se vendessem mais dessas HQs fora da Europa, mas nenhum material consultado confirma isso.

²⁰¹ Nem Hergé, nem o material de apoio consultado deixam claras as influências do autor. No máximo algumas fotos e recortes de jornal. No entanto, imagina-se que fossem ideias extremamente difundidas em sua sociedade e época para chegar ao grau do “me disseram”.

²⁰² WILLIAMS, Raymond. **Política do modernismo**. Tradução de André Glaser. São Paulo: UNESP, 2007, p.213.

²⁰³ THOMPSON, Harry. **Tintin: Hergé and his creation**. London: Sceptre, 1992, p.42.

Diz-se isso porque, em 2009, um homem congolês chamado Bienvenu Mbutu processou a editora Casterman, dona dos direitos de publicação das Aventuras de Tintim, por racismo e tentou banir as HQs da Bélgica.²⁰⁴ A justiça belga decidiu manter as HQs nas prateleiras das livrarias, mas em diversos países sua distribuição diminuiu drasticamente.²⁰⁵ Isso demonstra que essa HQ não foi aceita sem questionamentos no mundo e houve pessoas que contestaram sua mensagem.

De qualquer forma, os atos racistas cometidos pela literatura em geral em uma época em que o racismo era a lei não devem ser esquecidos. Se assim fosse, jamais poderíamos lutar contra ele de maneira apropriada (e o presente estudo jamais poderia desconstruir a obra de Hergé). E, em um mundo onde, felizmente, o racismo é cada vez menos aceito, se torna fundamental olhar para trás até mesmo para nos ridicularizarmos por termos pensado de maneira tão violenta e absurda e não esquecermos que um dia essa irracionalidade desumana foi aceita.

²⁰⁴ BBC. **Belgian bid to ban 'racist' Tintin in the Congo**. 28/04/2010. Disponível em: <<http://news.bbc.co.uk/2/hi/europe/8648031.stm>>. Acesso em: 04/11/2014.

²⁰⁵ SAMUEL, Henry. Tintin 'to be sued' for Congo book. **The Telegraph**. Londres, 01/07/2009. Disponível em: <<http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/europe/belgium/6123343/Tintin-to-be-sued-for-Congo-book.html>>. Acesso em: 04/11/2014.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Alguns temas importantes puderam ser discutidos no presente trabalho. Primeiramente, a questão do realismo. Viu-se que as HQs de Tintim podem se dizer realistas ou comprometidas com uma verdade, mas são parte de uma lógica discursiva perversa. A experiência colonial belga certamente não criou o racismo, mas esse, lamentavelmente, triunfou nas HQs por conta dela.

Já foi possível discutir sobre as oposições binárias que o racismo provoca e seus meandros em um momento anterior a este trabalho, mas Foucault se posiciona diante disso de maneira brilhante e explica²⁰⁶ a dualidade do racismo: ora ele abraça uma pena missionária civilizatória, ora animaliza os que considera “inferiores” do ponto de vista biológico. Essa operação colonial racista provocou graves genocídios e perdas culturais catastróficas para a humanidade.

Essa HQ, então, muito longe do que seus editores falavam, estava comprometida com o discurso eurocêntrico sobre a África. As edições mais modernas falam da “polêmica” que essa HQ provocou, mas sua crítica pode ir muito além disso.

Não é uma polêmica porque a violência colonial e o racismo que dela decorrem (ou que fazem com que ela aconteça) não são justificáveis. Hergé transformou os massacres em humor, de modo que o público infantil e também o adulto europeu se exasperava e ria com as peripécias de Tintim em um lugar “real”. Com a inserção das aspas na palavra “real” a intenção não é dizer que se conhece a “realidade tal qual ela é”, pois se estaria cometendo o mesmo equívoco que os discursistas do colonialismo, que tinham uma certeza completamente serena de suas ideias. A ideia não foi conhecer a realidade, ou demonstrar como as HQs estão longe dela, mas sim demonstrá-las como parte de um discurso muito sério, muito bem estruturado, de certa forma presente até os dias de hoje e muito erudito até meados do século XX sobre a representação dessa invenção bizarra que é o Oriente.

²⁰⁶ FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade**: curso no Collège de France. Tradução de Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2010, p.68.

O autor não é somente uma engrenagem desse colosso discursivo multimídia, mas também é uma das peças que o movem. As HQs de Tintim venderam milhões de exemplares ao longo dos últimos 85 anos, desde sua primeira publicação, então certamente devem ter contribuído para a maneira como muitas pessoas enxergam o mundo. Diz-se o “mundo” porque não é apenas a África (ou o “Oriente”, nas próximas HQs) que Hergé está representando. Ele está representando também a Europa.

As oposições são muito claras nessas HQs. Tintim é sempre o bastião da honra, poderoso e inteligente, aceitando a idolatria que é dirigida a ele com humildade. Ele também é um ponto de vista, uma “vontade de verdade”, como diria Foucault. O problema aqui é que, desse ponto de vista específico, o europeu como cientista analisando os diversos povos “estrangeiros” os desnuda: todos são selvagens, exceto ele. Hergé jamais revela a Europa de forma direta – ele não precisa, o fato de estar retratando os africanos como crianças estúpidas e inconsequentes já nos diz muito. Ele, assim como muitos de seus pares da época, desconhecia ou destruía ativamente a cultura material africana de forma dupla, mas conectada e relacionada: através da violência física e cultural. Ignorou, por exemplo, a riquíssima cultura material sônica, da qual dependia a tradição oral e, até mesmo, a memória histórica dos povos da bacia do Rio Congo.

No final das contas, “As aventuras de Tintim” não só não pode fugir de seu tempo, como ajudou a moldá-lo. As HQs são uma postura, um exemplo colonial a ser seguido pela Europa. É a forma que o autor e seus leitores têm de se colocar no mundo: uma forma racista, colonialista e profundamente injusta e desigual. Tintim sempre é educado e cordial com os nativos: não há maneira melhor de expressar a segurança racista provocada pela crença na superioridade branca. Dificilmente ele se exalta, pois crê que sua “raça” e sua cultura são infinitamente superiores a qualquer coisa que o Oriente produza. Tintim age com a certeza de que a cultura europeia será naturalmente assimilada pelo Congo.

Claramente as edições posteriores e modificadas de “Tintim no Congo” tentaram apagar da História algumas das violências mais óbvias, a exemplo do já citado rei Leopoldo II destruindo os arquivos referentes à sua grande propriedade individual. As edições aconteceram pelos motivos já citados, mas ainda é

impressionante o que os editores consideraram “exagero” ou “extremamente racista”. Parece que o desvio da discussão colonial servia muito mais para atender às sensibilidades do público ocidental do que como uma forma de “correção”, pois os problemas mais fundamentais da HQ continuam lá.

De qualquer forma, Tintim é um símbolo nacional belga. Existe uma sessão em um museu dedicada a ele²⁰⁷ e diversos países da Europa (começando pela Bélgica, em 1979) fizeram até selos comemorativos de Tintim. Logicamente, suas HQs, e “Tintim no Congo” não é uma exceção, ajudaram a construir a identidade europeia durante suas publicações. O fato de sua imagem ter sido apropriada como um símbolo nacional e de sua memória estar preservada e reproduzida em um museu é muito significativo. Ele é *parte* da Europa – o que torna a presente crítica mais importante ainda. O colonialismo, e aí se pode acrescentar Tintim, foi um importante fator de construção da identidade metropolitana, assim como também foi um divisor de águas, na forma de catástrofe humanitária, econômica e política para as colônias.

²⁰⁷ Esse seria o Museu Belga de Histórias em Quadrinhos, localizado em Bruxelas.

FONTES E BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor. **Indústria cultural e sociedade**. Tradução de Julia Elisabeth Levy, Augustin Wernet, Jorge Mattos Brito de Almeida e Maria Helena Ruschel. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

ARBLASTER, Paul. **A history of the Low Countries**. Houndmills: Palgrave MacMillan, 2012.

BBC. **Belgian bid to ban 'racist' Tintin in the Congo**. 28/04/2010. Disponível em: <<http://news.bbc.co.uk/2/hi/europe/8648031.stm>>. Acesso em: 04/11/2014.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura – obras escolhidas**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2011.

BHABA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

EISNER, Will. **Quadrinhos e arte sequencial: a compreensão e a prática da forma de arte mais popular do mundo**. Tradução de Luís Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

FANON, Frantz. **Black skins, white masks**. Sidmouth: Pluto Press, 2008.

FARR, Michael. **Tintin: the complete companion**. London: John Murray, 2001.

FERLA, Luís. **Feios, sujos e malvados sob medida: a utopia médica do biodeterminismo, São Paulo (1920 - 1945)**. São Paulo: Alameda, 2009.

FERRO, Marc. **O livro negro do colonialismo**. Tradução de Joana Angélica D'Ávila Melo. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

_____. **Em defesa da sociedade**: curso no Collège de France. Tradução de Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

GAHYVA, Helga. **O inimigo do século**: um estudo sobre Arthur de Gobineau (1816 - 1882). Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

GINZBURG, Carlo. **Olhos de madeira**: nove reflexões sobre distância. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GOBINEAU, Arthur de. **The inequality of human races**. Translation of Adrian Collins. London: William Heinemann, 1915.

GOODY, Jack. **A lógica da escrita e a organização da sociedade**. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1986.

HALL, Stuart. The West and the Rest: discourse and power. In: HALL, S.; HELD, D.; HUPERT, D.; THOMPSON, K. **Modernity**: an introduction to modern societies. Malden: Blackwell, 2007.

_____; SOVIK, Liv (Org.). **Da Diáspora**: identidades e mediações culturais. Tradução de Adelaine La Guardia Resende, Ana Carolina Escosteguy, Cláudia Álvares, Francisco Rüdiger e Sayonaram Amaral. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

HEGEL, Georg W. F. **A razão na História**: uma introdução geral à Filosofia da História. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centaruro, 2012.

HERF, Jeffrey. **The jewish enemy**: nazi propaganda during World War II and the Holocaust. Cambridge: Harvard Press, 2008.

HERGÉ. **Les aventures de Tintin: Tintin au Congo.** Tournai: Casterman, 1960.

_____. **The adventures of Tintin: reporter of the “Petit Vingtième” in Congo.** London: Casterman, 1991.

HOBBSAWN, Eric. **Era dos Impérios: 1875-1914.** Tradução de Sileni Maria Campos e Yolanda Steidel de Toledo. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

_____. **Era dos extremos: o breve século XX (1914 - 1991).** Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

HOCHSCHILD, Adam. **King Leopold’s ghost: a story of greed terror and heroism in colonial Africa.** Boston: Mariners Books, 1999.

JUDT, Tony. **Pós-guerra: uma história da Europa desde 1945.** Tradução de José Roberto O’Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

KIPLING, Rudyard. **Selected Poems.** Harmondsworth: Penguin Books, 1993.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra. O fogão da Société Anonyme du Gaz: sugestões para uma leitura histórica de imagem publicitária. **Projeto História: História e Imagem.** São Paulo, Educ, v. 21, 2000.

MÉSZÁROS, István. **O poder da ideologia.** Tradução de Magda Lopes e Paulo Cezar Castanheira. São Paulo: Boitempo Editorial, 2012.

MORIYA, Karen Pinho. **Reinventando os samurais: o mangá *O Lobo Solitário acompanhado de seu filhote* (1970 - 1976),** Dissertação (Mestrado em História), Programa de Estudos Pós-Graduados em História - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2011.

NOVA, Cristiane. A “História” diante dos desafios imagéticos. **Projeto História: História e Imagem.** São Paulo, Educ, v. 21, 2000.

PEREIRA, Luís Fernando dos Reis. **Os perpétuos e os incompletos**: permanência e movimento nos gibis de super-heróis e na série Sandman. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica), Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010.

PIETROFORTE, Antônio Vicente Seraphim. **Análise textual de história em quadrinhos**: uma abordagem semiótica da obra de Luiz Gê. São Paulo: Annablume, 2009.

PONTECORVO, Gillo (Direção). **Queimada!** Longa-metragem, 132 min. Título original "Burn!". Itália: Amazon Digital, 1969.

POPULAR RESISTANCE. **Deep Racism**: The Forgotten History of Human Zoos. 18 fev. 2014. Disponível em: <<http://www.popularresistance.org/deep-racism-the-forgotten-history-of-human-zoos>>. Acesso em: 28/10/2014.

RAMA, Maria Ângela Gomez. **A representação do espaço nas histórias em quadrinhos do gênero super-heróis**: a metrópole nas aventuras de Batman. Dissertação (Mestrado em Geografia Humana), Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

SADOUL, Numa. **Tintin et moi**: entretiens avec Hergé. Manchecourt: Champs-Flammarion, 2003.

SAID, Edward W. **Orientalismo**: o oriente como invenção do ocidente. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. **Cultura e Imperialismo**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SAMUEL, Henry. Tintin 'to be sued' for Congo book. **The Telegraph**. Londres, 01/07/2009. Disponível em: <<http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/europe/belgium/6123343/Tintin-to-be-sued-for-Congo-book.html>>. Acesso em: 04/11/2014.

SCHWARTZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil - 1870-1930.** São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica.** Tradução de Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SILVA, Marcos Antônio da. **O prazer e o poder do Amigo da Onça: 1943-1962.** São Paulo: Paz e Terra, 1989.

STANLEY, Sir Henry Morton. **The autobiography of Sir Henry Morton Stanley.** Boston: Houghton Mifflin, 1909.

THOMPSON, E. P. **A miséria da teoria ou um planetário de erros: uma crítica ao pensamento de Althusser.** Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

_____. **Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional.** Tradução de Rosaura Eicheberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

THOMPSON, Harry. **Tintin: Hergé and his creation.** London: Sceptre, 1992.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura.** Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

_____. **Política do modernismo.** Tradução de André Glaser. São Paulo: UNESP, 2007.