

Representações do Alteridade em *As Aventuras de Tintim*

Representations of Alterity in *The Adventures of Tintin*

Representaciones de Alteridad en *Las Aventuras de Tintín*

Vilson André Moreira Gonçalves¹

Resumo

A presente investigação procura analisar representações de alteridade em seis exemplares das HQs *As Aventuras de Tintim*, do cartunista belga Hergé. Para tal, foi realizado um levantamento referente à composição do material em vista das especificidades de sua linguagem, bem como uma delimitação do conceito de *outro*. Excertos das HQs mencionadas foram então submetidos a um exercício analítico, para evidenciar os recursos empregados na construção do eu narrativo e do outro a que se opõe.

Palavras-chave

As Aventuras de Tintim, HQs, Alteridade, Outro, Representações, Hergé.

Abstract

This investigation looks to analyze the representations of alterity in six iterations of *The Adventures of Tintin*, by Belgian cartoonist Hergé. In order to do so, a research was done on the creation of the material *vis à vis* the specificities of its medium, as well as a delimitation of the concept of *other*. Excerpts of the comic books in question were then subject to an analytic exercise, in order to highlight the resources they employ in the construction of a narrative self and the other to which this is opposed.

¹Vilson André Moreira Gonçalves (Brasil). Professor da Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG). Doutorando pela Universidade Tuiuti do Paraná (UTP) Wilson21st@hotmail.com Número de ORCID 0000-0003-0610-7020

Recibido: 22 de enero de 2019
Aceptado: 20 de abril de 2019
Publicado: 7 de junio de 2019

Keywords

The Adventures of Tintin, Comics, Alterity, Other, Representations, Hergé.

Resumen

Esta investigación procura analizar las representaciones de alteridad presentes en seis ejemplares de la historieta *Las Aventuras de Tintín*, creadas por el cartonista belga Hergé. Para tal, fue realizado una pesquisa referente a la composición del material vis à vis las especificidades de su lenguaje, así como una delimitación del concepto de otro. Excerptas de las historietas en cuestión fueran entonces sujetos a un ejercicio analítico, con el fin de evidenciar que recursos fueron empleados en la construcción del sí narrativo e del otro a que eso se opone.

Palabras clave

Las Aventuras de Tintín, historietas, alteridad, otro, representaciones, Hergé.

1. Introdução

Este estudo aborda representações de alteridade nas primeiras narrativas d'*As Aventuras de Tintim* (*Les Aventures de Tintin*, no original), de suas primeiras incursões no universo das histórias em quadrinhos, com *Tintim no país dos soviets*, até o sexto álbum da série, *O ídolo roubado*. Criadas entre 1929 e 1976 pelo quadrinista belga Georges Remi, mais conhecido pelo pseudônimo Hergé, *As Aventuras de Tintim* tratam das incursões de um jovem jornalista e aventureiro belga, Tintim, através de paisagens que teriam sido consideradas exóticas, empolgantes e ameaçadoras aos olhos de leitores europeus da época. Inevitavelmente, ao assumir a postura de narrador, Hergé lançava um olhar europeu sobre os países, culturas e indivíduos que representava nestas histórias, tornando-os *outros*.

Falar do outro, enquanto entidade outra a ser observada, face posta diante do eu observador, é um exercício de interpretação que se refere tanto ao observador quanto ao observado. Não seriam os processos que um autor escolhe para representar o objeto de seu fascínio, aquela manifestação tão diversa e distante de si, maneiras de discutir a natureza de sua própria identidade? Seria o outro uma projeção do eu, conforme argumenta Baptista (2001), fugaz justamente por ser meramente um olhar projetado pelo eu acerca de si próprio?

Sendo este o caso, é válido questionar ainda qual seria o papel das representações de alteridade na formação das identidades, já que o outro existe apenas em relação a um primeiro. Ao existir como tal, o outro delimita o primeiro e estabelece uma relação de controle, tipificando o ser e o agir. Essa relação estabelece, unilateralmente pela via da representação, como é e o que faz aquele que está em um dos extremos da linha, determinando, por consequência, como não é e o que não faz aquele que está no extremo oposto. Conforme explica Burke (2004, p. 153): “através da analogia que o exótico se torna inteligível, domesticado”.

A linguagens das HQs (Histórias em Quadrinhos), assim como o cinema e outras artes, frequentemente presta seu aparato narrativo a representações de alteridade, ressaltando o exotismo dos elementos representados, sejam estes cenários, países, alimentos, fisionomias ou práticas culturais. Ao enviar seu protagonista para lugares distantes de sua Bélgica natal, Hergé discursou extensamente sobre uma diversidade de outros, e cabe aqui observá-los.

2. O Eu

O cartunista Hergé (transcrição fonética das iniciais invertidas de Georges Remi, “R-G”), afirmou Álvaro de Moya (1993, p. 61), jazia confinado em seu estúdio enquanto sua criação, o repórter chamado Tintim (*Tintin*, no original), corria o mundo. Deste modo, um jovem repórter belga de topete e culotes, sempre acompanhado por seu *fox terrier*, Milu, aventurava-se em países distantes, desvendando as tramas de poderosos antagonistas e envolvendo-se com pitorescos coadjuvantes.

Uma abordagem de como Tintim se estrutura enquanto personagem reconhece seu caráter “inquieta”, itinerante. Sua composição em pouco ultrapassa o que suas aventuras tornam visível: ele não possui família ou interesse amoroso; seu nome – em contraste com os da maioria dos demais personagens, constituídos de trocadilhos – nada significa². O leitor identifica, todavia, que Tintim é um “bom-moço” belga, católico e moralista; corajoso, prestativo e valoroso além dos limites do crível. Sobre sua criação, Hergé afirmou que,

de todas as formas, se Tintim é um moralista, é um moralista que não se leva a sério, pois o humor, em minhas historietas, não está muito distante delas. Ademais, e à medida que se passaram os anos, nasceram ao redor de Tintim alguns personagens que são repletos de defeitos e que são, por conseguinte, mais humanos que ele... Mas Tintim nasceu, certamente, de meu desejo inconsciente de ser perfeito, de ser um “herói”³. (Hergé apud Sadoul, 1986, p. 34).

É importante frisar, contudo, que Tintim surgiu como personagem essencialmente cômico, altamente influenciado por tiras como *Krazy Kat*, *The Katzenjammer Kids* (*Os Sobrinhos do Capitão*) e *Bringing up the Father* (*Pafúncio e Marocas*) (Sadoul, 1986, p. 81). Estruturalmente, suas primeiras aventuras desdobravam-se em gags sequenciais publicadas semanalmente no *Petit Vingtième*, o suplemento infanto-juvenil do periódico católico *Vingtième Siècle*. Assim o cenário exótico

² Uma possível inspiração é a criação de Benjamin Rabier, por quem Hergé admitiu ter sido influenciado, *Tintin-Lutin*. (SADOUL 1986, pp. 81-82).

³ “[...] de todas formas, si Tintín es un moralista, es un moralista que no se toma en serio, pues el humor, en mis historietas, no está muy alejado de ellas. Por lo demás, y a medida que han ido pasando los años, han nacido al rededor de Tintín unos personajes que están llenos de defectos y que son, por consiguiente, más humanos que él... Pero Tintín nació, ciertamente, de mi deseo inconsciente de ser perfecto, de ser un “héroe””. [tradução nossa].

oferecia o mote, um fio condutor que tecia, de maneira mais ou menos aberta, uma conexão entre essas tiras. Segundo Hergé,

não havia nada construído, não havia nada premeditado. Eu mesmo saía à aventura, sem nenhum guia, sem nenhum plano: era, realmente, um trabalho semanal. Eu nem mesmo o considerava um verdadeiro trabalho, mas um jogo, uma brincadeira... Ouça, O Petit Vingtième saía às quartas-feiras à tarde e muitas vezes me havia ocorrido que na quarta-feira de manhã ainda não sabia como tirar Tintin da confusão em que o havia colocado na semana anterior⁴. (Hergé apud Sadoul, 1986, p. 36).

Sobre as HQs analisadas neste estudo: *Tintim no país dos soviets* (*Tintin au pays des soviets*), publicada em série de janeiro de 1929 a maio de 1930, compilada em álbum em 1930; *Tintim no Congo* (*Tintin au Congo*), publicada em série de junho de 1930 a junho de 1931, compilada em álbum em 1931; *Tintim na América* (*Tintin en Amérique*), publicada em série de setembro de 1931 a outubro de 1932, compilada em preto e branco, com 120 páginas em 1932 e redesenhada e colorizada em 1945; *Os charutos do faraó* (*Les Cigars du Pharaon*), publicada em série de dezembro de 1932 a fevereiro de 1934, compilada em preto e branco, com 124 páginas em 1934 e redesenhada e colorizada em 1955; *O lótus azul* (*Le Lotus Bleu*), publicada em série de agosto de 1934 a outubro de 1935, compilada em preto e branco, com 124 páginas e redesenhada e colorizada em 1946; *O ídolo roubado* (*L'oreille Cassée*), publicada em série de dezembro de 1935 a fevereiro de 1937, compilada em preto e branco em 1937 e redesenhada e colorizada em 1943. (Omens, 2007).

3. O Outro Como Outro

A primeira história, *Tintim no país dos soviets*, apresenta um exercício de propaganda anticomunista trajado de sátira (ver Figura 1), no qual o regime soviético é apresentado como responsável pelo estado de penúria em que vive a população russa. Hergé defendeu-se, posteriormente, de sua representação caricata e unidimensional:

O XXe Siècle era um diário católico, e dizer “católico” naquela época era dizer “anti-comunista”. Se respirava

⁴ quarta-feira de manhã ainda não sabia como tirar Tintin da confusão em que o havia colocado na semana anterior

anti-bolchevismo! Por consiguiente, me inspirei na atmosfera do periódico, e também por um livro intitulado *Moscou sans voiles*, de Joseph Douillet, que havia sido cônsul da Bélgica em Rostov do Don e que denunciava violentamente os vícios e as infâmias do regime. Baseando-me nele, estava sinceramente convencido de estar no bom caminho. Ademais, tinha a bênção de meu diretor, ao qual eu admirava como sacerdote e como homem (...)⁵. (Hergé apud Sadoul, 1986, p. 36).

Figura 1. Três últimas vinhetas da página 26 de *Tintin nos países dos soviéticos*.



A segunda aventura, *Tintin no Congo*, delineia uma defesa bastante simplista do colonialismo que, como a precedente, pretexta uma série de piadas visuais. Agora, entretanto, nota-se uma visão volta-da menos para questões políticas e mais para uma forma mais profunda de alteridade: construção da imagem de uma colônia, como

⁵ “[...] Le XXe Siècle era un diario católico, y decir “católico” en aquella época era decir “anticomunista”. ¡Se respiraba antibolchesvismo! Por consiguiente, me inspiré con la atmosfera del periódico, y también por un libro intitulado *Moscou sans voiles*, de Joseph Douillet, que había sido cónsul de la Bélgica en Rostov-sur-le-Don y que denunciaba violentamente los vicios y las infamias del régimen. Investigando en ello, estaba sinceramente convencido de hallarme en el bueno camino. Además, tenía la bendición de mi director, al cual yo admiraba como sacerdote y como hombre”. [tradução nossa].

construída pela metrópole (ver Figura 2). A paisagem é apresentada como exótica, e uma forma de assimilação paternalista é colocada ao povo local: em determinada vinheta da página 64 (Figura 3), o protagonista dirige-se a uma classe de crianças congolezas e diz: “Meus caros amigos, vou lhes falar hoje da sua pátria: a Bélgica!”. Quando o álbum foi redesenhado em 1946, Hergé substituiu a cena por uma lição de aritmética. Outras modificações gerais foram feitas para uma segunda versão revisada em 1975.

Respondo que todas as opiniões são livres, incluindo a de pretender que eu sou racista ... Há “Tintim no Congo”, admito-o. Isso passou-se em 1930. Do país eu só conhecia aquilo que as pessoas diziam na altura: “Os negros são crianças grandes... Felizmente para eles, nós estamos lá!, etc...” E eu desenhei estes africanos de acordo com esses critérios, no mais puro espírito paternalista que era o daquela época, na Bélgica. (Hergé apud Sadoul, 1986, pp. 49-50). Às duas, *soviets e Congo*, Hergé chamou “pecados de juventude” (Hergé apud Sadoul, 1986, pp. 49-50).

Tintim na América apresenta uma visão particularmente influenciada pela cinematografia *hollywoodiana*: há a representação de uma paisagem *western*, com caubóis e índios, não obstante a data em que passa a narrativa (anos 30, considerando a sempre relativa contemporaneidade do personagem), que convive com uma realidade de *gangsters*, incluindo Al Capone (o único personagem “real” a figurar em uma das aventuras). Dentre outras curiosidades, repetidamente veem-se carros com a direção do lado direito: provavelmente Hergé presumiu que os norte-americanos dirigissem à maneira dos britânicos (ver Figura 4). *Charutos do Faraó*, do ponto de vista da narrativa, marca um esboço de mudança. Como em histórias anteriores, as tiras compõem uma série de episódios mais ou menos desconexos; aqui, porém, o fio condutor que perpassa as gags adquire maior definição. A aventura seguinte implicaria uma reformulação.

Figura 2. Página 98 de *Tintin no Congo*.
 Caça por esporte: Tintim abate um rinoceronte com uma carga de dinamite.



Figura 3. Quadro extraído da página 64 de *Tintin no Congo*.
 “Meus caros amigos, vou lhes falar hoje da sua pátria: a Bélgica!”.



Figura 4. Sequência extraída da primeira página de *Tintim na América*:
Chofer recebe Tintim em Chicago em um automóvel com direção à direita:
“... O otário caiu na armadilha!”.



4. O Outro como Outro Eu

O tom de atualidade parece ser uma constante nas narrativas de Tintim, a impressão sempre contemporânea do europeu acerca do que lhe é distante, variando à medida que passa o tempo. Não à toa, Tintim é repórter, embora – à exceção de uma passagem fugaz em sua primeira aventura (Hergé, 1989, pp. 35-36) – nunca seja visto escrevendo uma matéria: parte fundamental de sua caracterização é a captação do momento.

Assim, o jovem jornalista concebido por Hergé é mais suscetível ao ambiente que a qualquer outra força criativa. As vestes de caçador e defensor do colonialismo em *Tintim no Congo* revelam sobre aquele contexto, e falam sobre como ele, enquanto europeu se coloca diante do cenário congolês, e o que se espera que seja o congo, a partir de um ponto de vista belga. Este ponto de vista, a princípio, se traduzia em contornos simples e representações pouco elaboradas, genéricas e relativamente fantasiosas. Gradativamente, porém, Hergé buscava fundamentar sua iconografia em referências fotográficas, contrabalançando seu estilo caricato com uma textura mais rica em suas representações de alteridade.

Para tudo que diz respeito aos trajés, à arquitetura, aos meios de locomoção, à flora e a fauna dos países para onde Tintim se dirige, é indispensável consultar livros, fotografias, gravuras, etc. E traduzir para

o desenho documentos, em sua maioria, fotográficos.⁶ (Hergé apud Sadoul, 1986, p. 45).

Nesse sentido, o Tintim de *O lótus azul* é, a rigor, o Tintim reconhecido pela maioria dos leitores, ao menos de trabalhos mais recentes, marcado pela minuciosa composição de figurinos e cenários.

... Depois de ter encerrado *Les Cigares du pharaon*, anunciei no diário que Tintim seguiria viagem até o Extremo Oriente. E como resultado deste anúncio recebi uma carta que, em síntese, dizia o seguinte: “Sou capelão dos estudantes chineses da Universidade de Louvain. Pois bem. Tintim vai partir em viagem à China. Se você descreve os chineses como os ocidentais frequentemente os representam; se você os mostra com trança às costas, que era, sob a dinastia manchú, um signo de escravidão; se os declara brigões e cruéis; se falar de tortura “chinesa”, ofenderá cruelmente a meus estudantes. Por favor, seja prudente! Informe-se bem!” ... É o que eu fiz, e o padre Gosset (esse era seu nome) me pôs em contato com um de seus estudantes que era desenhista, pintor, escultor e poeta e que se chamava Tchang Tchong-Jen... Sim, é o nome que dei ao garoto chinês que Tintim encontra; que se converterá em seu amigo e que ele voltará a encontrar, muito depois, em Tintin no Tibet⁷. (Hergé apud Sadoul, 1986, p. 36).

O autor afirma, assim, que a composição de sua quinta aventura, *O lótus azul* marca uma transição no modo como a iconografia de *As Aventuras de Tintim* era construída. Efetivamente, tanto a composição da trama quanto a construção das imagens se apresentam de forma significativamente distinta das HQs precedentes de Tintim.

⁶ Por lo todo que hace referencia a los trajes, a la arquitectura, a los medios de locomoción, a la flora y la fauna de los países por donde va a pasearse Tintín, es indispensable consultar libros, fotografías, grabados, etcétera. Y traducir en dibujos documentos en su mayoría fotográficos. [tradução nossa]

⁷ (...) Después de haber terminado *Los cigarros del faraón* anuncié en el diario que Tintín iba a proseguir su viaje hacia el Extremo Oriente. Y como resultado de este anuncio recibí una carta que, en síntesis, decía lo siguiente: “Soy capellán de los estudiantes chinos en la Universidad de Lovaina. Ahora bien. Tintín va a partir de viaje a la China. Si usted describe a los chinos tal como los occidentales se los representan muchas veces; si usted los muestra con una trenza en la espalda, que era, bajo la dinastía manchú, un signo de esclavitud; si los declara bribones y cruels; si habla de suplicios “chinos”, usted ofenderá cruelmente a mis estudiantes. Por favor, ¡sea prudente! ¡Infórmese bien!” Es lo que yo hice, y el padre Gosset (éste era su nombre) me puso en relación com uno de sus estudiantes que era dibujante, pintor, escultor y poeta y que se llamaba Tchang Tchong-Jen... Sí, es el nombre que he dado al chinito que Tintín encuentra allí; que se convertirá en su amigo y que volverá a encontrar, mucho después en Tintín en el Tibet... [tradução nossa].

Segundo minha opinião, até então, a China, efetivamente, estava povoada por uma vaga humanidade de olhos puxados, de pessoas muito cruéis que comiam ninhos de andorinhas, usavam tranças e jogavam bebês nos rios... Estava impressionado pelas imagens e relatos da guerra dos boxers, onde a ênfase sempre estava posta sobre as crueldades dos amarelos, e isto me havia marcado profundamente. Expressei tudo isso em um diálogo entre Tintim e Chang. Assim, pois, descobri uma civilização que ignorava completamente e, ao mesmo tempo, tomava consciência de uma espécie de responsabilidade. A partir daquele momento me pus a investigar e buscar documentação, a interessar-me verdadeiramente pelas pessoas e pelos países aos quais enviava Tintim⁸. (Hergé apud Sadoul, 1986, p. 36).

Figura 5. A minuciosa representação de Xangai em *O lótus azul*.



A mudança na linha narrativa é considerável, transitando de uma série de gags para trama com um mote bem-definido, que perpassa todas as tiras: uma misteriosa rede de produção de drogas operando

⁸ “Según mi opinión, hasta entonces, China, efectivamente, estaba poblada por una vaga humanidad de ojos rasgados, de gente muy cruel que comían nidos de golondrinas, llevaban una trenza colgando y tiraban a los bebés al río...Yo estaba impresionado por las imágenes y los relatos de la guerra de los bóers, donde ele acento estaba siempre puesto sobre las crueldades de los amarillos, y esto me había marcado profundamente. He expresado todo esto en un diálogo entre Tintín y Tchang. Así, pues, descubrí una civilización que yo ignoraba completamente y, al mismo tiempo, tomaba conciencia de una especie de responsabilidad. A partir de aquel momento me puse a investigar y a buscar documentación, a interesarme verdaderamente por la gente y por los países hacia los cuales yo enviaba a Tintín(„)” [tradução nossa].

a partir de Xangai. No decurso da história, Tintim depara-se com um país ocupado, onde os próprios nativos são tratados como cidadãos de segunda classe pelos representantes das concessões internacionais de território. As forças de ocupação japonesas também estão presentes, mas em uma representação desfavorável, associadas ao tráfico de ópio.

A trama se desenrola em 1931, apresentando uma leitura da crescente tensão entre ocupantes e nativos em território chinês. O Incidente de Mukden, ocasião em que uma seção da ferrovia japonesa na Manchúria foi destruída em um atentado, fornecendo aos japoneses um pretexto para a declaração de guerra contra a China, foi a inspiração de Hergé para um ato de sabotagem na ferrovia Xangai-Nankin; o autor, entretanto, não responsabiliza chineses pelo incidente, mas o antagonista da historieta: Mitsuhirato, um diplomata japonês, opção narrativa causaria controvérsia. Segundo o autor, em certa ocasião,

[...] um amável general explicava ao diretor do XXe Siècle as queixas do embaixador do Japão em Bruxelas a respeito da forma em que eu relatava a política de seu governo na China. E este bom general se lamentava: “Isto que você descreve não é para crianças... É todo o problema do Leste Asiático!” E tinha toda razão, pois em Lotus havia, ademais do relato propriamente dito, uma tomada de posição, um “engajamento”, como se diz hoje em dia, o qual não era, com efeito, destinado aos leitores mais jovens, e sim aos mais velhos⁹. (Hergé apud Sadoul, 1986, p. 39).

Com efeito, Hergé concluiu que a relevância da obra foi o início de sua fase “documentarista” (Hergé apud Sadoul, 1986, p. 101), marcando um período em que sua obra equilibraria o tom satírico e genérico com temas sérios e vigentes, dando também um tratamento mais minucioso à identidade visual dos locais e pessoas representados.

Na aventura seguinte, *O ídolo roubado*, Tintim viaja para a fictícia república de *San Teodoro*, na América do Sul, com o propósito de descobrir o paradeiro de um ídolo da tribo arumbaia, roubado do Museu Etnográfico de Bruxelas. Ao longo da aventura, o protagonista

⁹ “[...] un amable general explicaba al director del XXe Siècle las quejas del embajador del Japón en Bruselas a respecto a la forma en que yo relatava la política de su gobierno en China. Y este buen general se lamentaba: “Esto que usted describe no es para niños... ¡Es todo el problema del Este asiático!” Y tenía mucha razón, pues en El Loto había, además del relato propriamente dicho, una toma de posición, un “compromiso”, como se dice ahora, el cual no era, en efecto, destinado a los jóvenes lectores, sino a sus mayores.” [tradução nossa].

confronta-se com indivíduos suspeitos, igualmente desejosos de obter o fetiche (embora por razões desconhecidas), a constante ameaça de guerra civil num estado politicamente volátil e a presença de elementos estrangeiros em San Teodoro: um negociante de armas e o representante de uma companhia petrolífera, que induzem o ditador local, general Alcazar, a invadir a república vizinha de *Nuevo Rico*.

Neste caso, Hergé repete motivos presentes nas obras iniciais, mas insere também dispositivos característicos da quinta aventura: há um envolvimento emocional entre Tintim e um nativo e estrangeiros que representam uma influência nociva à integridade local. O cuidado com a construção de elementos não-europeus, por sua vez, se apresenta detalhada, menos estereotipada e menos inclinada a gerar choque visual como era comum antes *O lótus azul*. (Figura 6).

Figura 6. O Museu Etnográfico em *O ídolo roubado*.



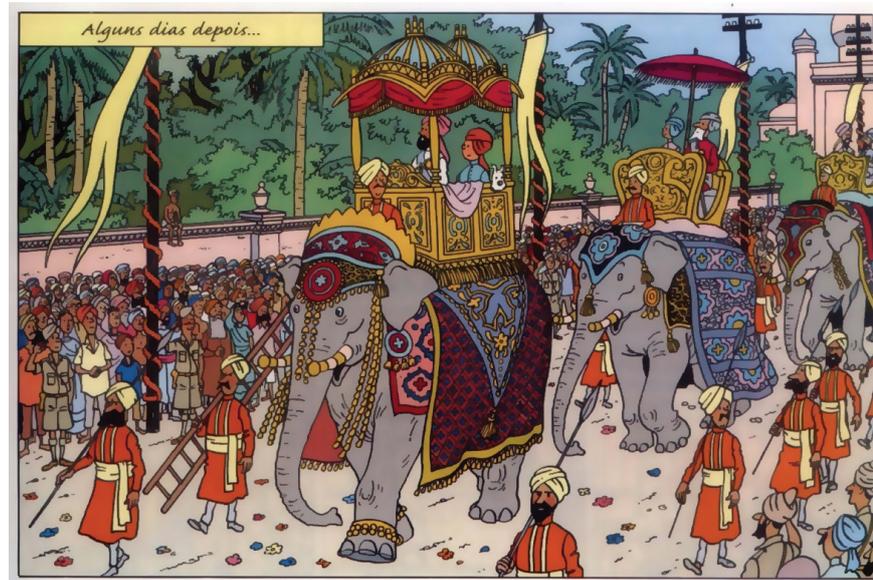
5. O Eu como Lente do Outro

“No meu país me chamam de Tintim”, diz o protagonista ao sheik Patrash Paxá, na página quinze de *Os charutos do faraó*. E, com efeito, é o que Tintim possui, a reputação que lhe é atribuída: ele é aquilo pelo que é conhecido. Materializa-se aqui o *Efeito-Máscara* proposto por McCloud (1995, p. 41), este princípio fundamental da identificação entre o leitor e um protagonista de caracterização básica ou genérica: sendo o herói das HQs uma figura “limpa”, torna-se uma lente a enfocar o mundo que a ele opõe; o rapaz de culotes e topete, com suas feições despojadas e genéricas – pontos negros para os olhos, traços ligeiros para nariz, boca e sobrancelhas – destaca-se justamente por ser o que há de menos extraordinário em um universo tremendamente pitoresco, ao contrário, por exemplo, do que ocorreria com um super-herói uniformizado em uma cidade verossímil.

Guardadas as devidas proporções, Tintim é o “elemento comum”, que ganha vida na medida em que está imerso na paisagem do outro. É crucial que exista um outro a fim de que ele possa também fazer sentido, a fim de que possa representar o choque e o maravilhar-se de um europeu ocidental diante de culturas diferentes da sua. O protagonista é, afinal de contas, uma ideia, um conceito, de modo que adquire forma apenas pela via da oposição, polarizando-se em relação a um outro ou outros. Estes outros, por sua vez, são construídos dentro de uma iconografia compreensível ao leitor, traduzindo-se naquilo a que Eisner (2005, p. 21) se refere como “*uma necessidade maldita – uma ferramenta da qual a maioria dos cartuns não consegue fugir*”: o estereótipo, que tanto resume um personagem, justamente por isso permitindo que as HQs tradicionais executem suas narrativas com agilidade.

Uma breve comparação entre a Figura 6 – de *O lótus azul* – e a Figura 7 – retirada de *Os charutos do faraó* – permite um vislumbre do problema da representação: no nível técnico, são ambas planos gerais, ambas visualmente ricas; no nível narrativo, cada qual constitui um momento de transição em sua respectiva trama. Nas duas cenas Tintim é transportado (literalmente) para dentro de uma realidade distinta. Na primeira cena, todos os elementos conspiram para compor uma atmosfera de distanciamento, enquanto o protagonista, sobre o dorso de um elefante, encontra-se também acima da atmosfera do típico, seu olhar dominante sobre o exótico; na segunda figura, ao nível do solo, o olhar de Tintim é o olhar do transeunte sobre uma paisagem que, embora algo insólita para o observador ocidental, exprime a ideia de rotina: os pequenos eventos cotidianos sobrepõem-se, plano após plano, oferecendo ao protagonista a visão de quem, não possuindo uma visão dominante do todo, esforça-se por observar as partes em um nível mais pessoal.

Figura 7. Trecho da página 61 de *Os charutos do faraó*.



Pode-se supor, assim, uma caracterização geral para a representação do outro na obra de Hergé: a narrativa, embora não seja em primeira pessoa, desenvolve-se no nível do eu, e as informações postas para o leitor são limitadas pelo alcance da visão do personagem, ou seja, o tema do eu é privilegiado pelo discurso e todos os temas restantes são relatados segundo sua ótica. Esta tende a se deslocar do quadro mais amplo, nas primeiras histórias, para a observação mais aproximada, fenômeno que permite desenvolvimentos novos, como a incorporação de personagens como Chang e Pablo, amigos e coadjuvantes não-europeus de Tintim.

Hergé afirmou ser, “quase sempre”, inspirado por “atualidades” (apud Sadoul, 1986, p. 97), e de fato as atualidades do autor se refletem em sua obra. Enquanto sua visão se torna mais cuidadosa e menos colonialista, o mesmo ocorre com seus personagens. A constituição física de Tintim permaneceu quase inalterada entre 1929 e 1976; o tom do discurso não manteve a mesma estabilidade. A forma voltou-se a novos conteúdos e novos sentidos foram agregados pelos leitores. O processo de significação é inconstante, o instrumental do qual dispõe o leitor varia imensamente de uma conjuntura a outra. Neste sentido, uma obra “envelhece” enquanto novos conceitos são incorporados à leitura, reinventando código e mensagem. Como argumenta Todorov (2003, p. 3), “Somente meu ponto de vista, segundo o qual todos estão

lá e eu estou aqui, pode realmente separá-los e distingui-los de mim.”. A medida que o ponto de vista muda, mudam também os outros, e relação entre o *eu* e o *outro* converte-se em algo mais complexo e nuançado.

Deste modo, se *Tintim no país dos soviets* é maniqueísta e com matices de propaganda, pode-se aferir que lhe faltam nuances, na medida em que reduz tópicos complexos a uma fórmula mais manuseável de *nós e eles, lá e cá*. Semelhante esquematização pode ser atribuída às premissas adotadas por *Congo*. Também é possível interpretar ambas as obras de acordo com o contexto em que foram produzidas, isto é, como “reflexos de seu tempo”, tal qual consideradas por Hergé (apud Sadoul, 1986, p. 37). O foco volta-se uma vez mais à seguinte questão do outro enquanto projeção do eu.

Pode-se interpretar que *Congo* louva o colonialismo porque assim demanda o contexto: o *Petit Vingtième* precisa de uma representação da “bela colônia”; *O lótus azul*, por sua vez, adquire um tom mais reflexivo na medida em que há uma presença externa que propõe ao autor buscar além de suas referências mais imediatas. O distanciamento do tema em uma e o envolvimento em outra resultam visíveis no texto visual.

Um último exemplo é adequado para encerrar este estudo: em *O lótus azul*, simultaneamente aos personagens chineses, não mais pensados como sádicos com tranças e bigodes compridos, há Mitsuhirato, de óculos, cabelos eriçados, incisivos protuberantes, nariz tão achatado que se assemelha a um focinho; é o antagonista que cumpre a profecia feita pelo faquir Cinstruvishnu (este mesmo uma figura bastante estereotipada de um asceta indiano) na página três – “*Cuidado porque vejo um homem, desta vez um homem de pele amarela... Tem cabelos pretos... Usa óculos... Cuidado: ele jurou destruí-lo*” – e age como resposta narrativa à pergunta de Milu na página seis: “*Os japoneses são bonzinhos, Tintim?*”

Mais ou menos compreensivo, mais ou menos elaborado, sempre haverá um outro, afinal de contas, enquanto a narrativa assumir um ponto de vista. Cabe ao analista estar ciente da relação fundamental entre identidade e alteridade, observar os mecanismos que a operam no nível da representação e avaliar seu impacto.

6. Considerações Gerais

Ao elaborar uma análise narrativa dos romances de Ian Fleming, Umberto Eco comenta que a criação de antagonistas de etnias diversas para James Bond não ultrapassa o “*racismo larvar do homem comum*”, de maneira que a caracterização dos personagens é mais “*uma exigência retórica*” que uma “*decisão ideológica*”. (1971, p. 159).

Retórica entende-se aqui com o sentido original que lhe deu Aristóteles: uma arte de persuadir que se deve apoiar, para fundamentar raciocínios convincentes, sobre os *endoxa*, isto é, sobre as coisas que a maioria das pessoas pensa. (Eco, 1971, p. 160).

Tal como a defende Eisner sobre as HQs, Eco aponta que a literatura faz uso de estereótipos que exploram o senso comum do leitor como “recursos expressivos”. É possível encontrar esse “automatismo” nas histórias de Tintim: o uso da representação de acordo com as demandas da conjuntura e da linguagem, seu protagonista oferecendo o meio para tal. E este, tal como dito por Hergé, é um moralista, mas um moralista que não se leva a sério. Tintim é, afinal, uma historieta cômica, que contrapõe real e absurdo, temáticas complexas e momentos de leveza; para cada Rastapopoulos¹⁰, há um Oliveira da Figueira¹¹, pode-se supor.

Um vislumbre rápido permite a aceção de que *As Aventuras de Tintim*, à medida que adquirem novos sentidos, redefinem-se. As gags desconexas do princípio, cujo humor peculiar se sobrepõe a qualquer reflexão mais profunda sobre o tema, desenvolvem-se na seqüencialidade mais comprometida e agressiva de *O lótus azul*, aventura que contrapõe momentos agudos de drama e comédia, que se desenvolve no contraste mais suave, embora ainda mordaz, de *O ídolo roubado*. Assim como há um fenômeno de transição no campo do discurso, do ângulo de visão mais amplo ao mais aproximado, há no campo da história a transição do deboche aberto a uma forma de sátira mais elaborada.

E, à medida que transita a narrativa, transitam também Tintim e Milu, e transitam os outros. Se não há comunicação *mente-a-mente*,

¹⁰ Roberto Rastapopoulos: antagonista grego-italiano de Tintim que aparece pela primeira vez em Os Charutos do Faraó

¹¹ Senhor Oliveira de Figueira: amigável mercador português que também aparece pela primeira vez em Os Charutos do Faraó

fazendo-se necessário o uso de meios para a transmissão de ideias – o que implica na resignificação da mensagem e, inevitavelmente, em certo grau de distorção – qualquer *eu* externo ao *si* permanece sendo *outro*; *outrem*, segundo algum *eu* diverso os constrói.

7. Referências

- ECO, U. (1971). James Bond: Uma Combinatória Narrativa. In: *Análise Estrutural da Narrativa*. Petrópolis, RJ: Vozes, p. 159.
- Eisner, W. (2005). *Narrativas Gráficas*. São Paulo: Devir.
- Hergé. (1979). *Tintin in America*. London: Magnet Books.
- Hergé. (1989). *The adventures of Tintin reporter for “Le Petit Vingtième” in the land of the soviets*. London: Sundancer.
- Hergé. (2002). *The adventures of Tintin reporter for “Le Petit Vingtième” in the Congo*. San Francisco: Last Gasp.
- Hergé. (2005). *As aventuras de Tintim: O ídolo roubado*. São Paulo: Companhia da Letras, 2005.
- Hergé. (2005). *As aventuras de Tintim: O lótus azul*. São Paulo: Companhia da Letras.
- Hergé. (2005). *As aventuras de Tintim: Os charutos do faraó*. São Paulo: Companhia da Letras.
- Moya, A. (1993). *História das histórias em quadrinhos*. 2 edição. São Paulo: Brasiliense.
- McCloud, S. (1995). *Desvendando os quadrinhos*. São Paulo: Makron Books.
- Sadoul, N. (1986). *Tintin y yo: Conversaciones com Hergé*. Barcelona: Juventud.
- Todorov, T. (2003). *A conquista da América: a questão do outro*. São Paulo: Martins Fontes.