

Tintim e a estética da viagem

Tintin and the aesthetics of travel

Tintín y la estética de los viajes

Tintin et l'esthétique du Voyage

Fabio Mourilhe



Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil

funkstroke@yahoo.com

Resumo

Este trabalho traz a estética das viagens de Tintim, que permitem uma articulação artística e política sem que o autor Hergé precisasse se deslocar até os locais onde se desenrolam as narrativas. A sofisticação do trabalho de Hergé em Tintim passa por uma estética própria que dialoga com a verossimilhança e a caricatura em certos momentos e traz as marcas da extrema direita belga católica e reacionária e o embate contra outras culturas através da narrativa e de um desenho preconceituosos. As viagens de Hergé a outros países através de Tintim parecem levar a sua bandeira particular, com a qual tentou marcar os locais por onde passou com sua ideologia.

Palavras-chave: Estética da viagem, Tintim, Hergé, Política, Arte.

Abstract

This work deals with the aesthetics of Tintin's travels, which allow an artistic and political articulation without his author having to travel to the places where the narratives unfold. The sophistication of Hergé's work in Tintin involves a peculiar aesthetic that dialogues with verisimilitude and caricature at certain times and brings the marks of the Catholic and reactionary Belgian extreme right and the struggle against other cultures through prejudiced narrative and drawing. Hergé's travels to other countries through Tintin seem to carry his particular flag, which tried to mark the places he passed through with his ideology.

Keywords: Aesthetics of Travel, Tintin, Hergé, Politics, Art.

Resumen

Esta obra trae la estética de los viajes de Tintín, que permiten una articulación artística y política sin que el autor Hergé tenga que viajar a los lugares donde se desarrollan las narraciones. La sofisticación de la obra de Hergé en Tintín pasa por una estética propia que dialoga con la verosimilitud y la caricatura en determinados momentos y lleva las marcas de la extrema derecha belga católica y reaccionaria y el choque con otras culturas a través de una narrativa y un diseño prejuiciosos. Los viajes de Hergé a otros países a través de Tintín parecen llevar su particular bandera, que pretendía marcar con su ideología los lugares por los que pasaba.

Palabras clave: *Estética de los viajes, Tintín, Hergé, Política, Arte.*

Résumé

Cette œuvre apporte l'esthétique des voyages de Tintin, qui permettent une articulation artistique et politique sans que l'auteur Hergé n'ait à se déplacer sur les lieux où se déroulent les récits. La sophistication de l'œuvre d'Hergé dans Tintin passe par une esthétique qui lui est propre, qui dialogue à certains moments avec vraisemblance et caricature et porte la marque de l'extrême droite catholique et réactionnaire belge et de l'affrontement avec d'autres cultures à travers un récit et un design préjugés. Les voyages d'Hergé dans d'autres pays à travers Tintin semblent porter son drapeau particulier, qui tentait de marquer les lieux qu'il traversait de son idéologie.

Mots clefs: *Esthétique du voyage, Tintin, Hergé, Politique, Art.*

Introdução

Viajar sem sair do lugar através da representação figurativa baseada em referências fotográficas e imagens de arquivos e revistas foi a prática de Hergé em seu trabalho em Tintim. Ela permitiu que o repórter Tintim passasse por lugares reais em aventuras fictícias. Para além de Bruxelas na Bélgica, girando o mundo inteiro, Hergé (Georges Prosper Remi) vai além, até a Lua com Tintim. Segundo Michael Farr (2001, p. 8), o autor viajou ao redor do mundo apenas ao final de sua vida, após criar grande parte de sua obra.

Hergé desenvolveu uma estética própria que podemos colocar em diálogo com teorias da arte, mas que também se traduz como estética política. Seu posicionamento e seus objetivos subjacentes ficaram claros posteriormente, o que certamente fez com que seu leitor mais consciente ficasse deveras estarrecido.

Partimos do seguinte problema: o trabalho de Hergé em Tintim é aclamado pelos resultados gráficos e narrativos. Como Tintim pode servir de instrumento para disseminação de ideias racistas e preconceituosas através de uma estética baseada na linha clara, com pouca distorção caricaturesca? E nossa hipótese é esta: a sofisticação do trabalho de Hergé em Tintim passa por uma estética própria que dialoga com a verossimilhança e a caricatura em certos momentos e traz as marcas da extrema direita belga católica e reacionária e o embate contra outras culturas através da narrativa e de um desenho preconceituosos.

Inicialmente realizaremos uma pesquisa histórico-comparativa baseada em aspectos de teorias da arte e histórias em quadrinhos, tendo em vista tratar um panorama estético adequado e apresentar analiticamente uma definição própria para os quadrinhos em geral e para Tintim em específico. Em segundo lugar, realizaremos uma pesquisa bibliográfica sobre a estética política em Tintim.

Estética dos quadrinhos de Tintim

Apesar de Platão e Aristóteles perceberem diagnósticos distintos sobre os efeitos da poesia dramática – o primeiro indica a “perversão da alma” (SUSIN, 2010, p. 5) como resultado de sua recepção, enquanto o segundo mostra a possibilidade de aprendizado nesse contato –, ambos indicam essa manifestação artística como a que envolve a “imitação da ação, representando questões humanas através da simulação de eventos humanos” (MOURILHE, 2016, p. 9), intenção que está também, em larga medida, nas histórias em quadrinhos e, em específico, no trabalho de Hergé em Tintim.

Contudo, um “espelho da natureza”, tal como perceberam Arthur Danto (1964, p. 571), Noël Carroll (1999, p. 20) e André Luis Susin (2010, p. 42) em sua comparação entre Platão e William Shakespeare, pode ser apreendida em Tintim, principalmente nos desenhos realizados com base em fotografias e material de arquivo, prática da verossimilhança, com certa estilização. Se considerarmos a realidade como ponto de partida inicial, a fotografia seria apenas o primeiro reflexo, que permite a viagem dos personagens fictícios a locais reais.

Na estética da linha clara de Hergé, esses desenhos itinerantes resultantes de duplo reflexo seriam os com uma menor distorção da realidade, o que não impede que ocorra uma sobreposição de quadros na página do álbum¹ na qual surgem, com a distorção pela sobreposição de quadros que se assemelham em formato (ortogonal) e conteú-

do, mas que se modificam na percepção à medida que o envolvimento com a narrativa e com sentimentos diversos permite uma ampliação estética.

Os aspectos da teoria mimética da arte historicamente continuaram presentes com a instauração do Sistema das belas artes² no século XVIII, segundo Carroll (1999, p. 23), tendo como modelo a bela natureza para inspirar as cores, os relevos, os sons, o discurso prudente e as atitudes, o que é confirmado por Jacques Rancière (2004 apud VOIGT, 2015, p. 188) em consonância com critérios religiosos, éticos e sociais, em um regime socialmente regulado do uso das semelhanças.

Em Tintim, por sua vez, a inspiração em uma natureza bela pode parecer limitada em certos casos, o que corresponde ao viés crítico assumido por Rancière, se considerarmos as possíveis intenções colonialistas, cheias de cores marcadas por um discurso imprudente, as quais resultam em uma adequação dos quadrinhos ao ponto de vista europeu.

Antes, no século XIX, esse viés de dominação europeia já havia recebido uma crítica ferrenha através da caricatura, onde a representação gráfica ganhou distorções fortes, com importantes nomes, como Honoré Daumier (1808-1879) na França, James Gillray (1757-1815) e Thomas Rowlandson (1756-1827) na Inglaterra, e Angelo Agostini (1843-1910) e Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905) no Brasil.

Na mesma época, a teoria imitativa passou a se deslocar para a fotografia, “pois ela podia copiar a natureza com maior facilidade. Assim, a arte visual começou a desviar dos objetivos de natureza imitativa” (MOURILHE, 2016, p. 14). Nas caricaturas e nos quadrinhos que surgem no final do século XIX, contudo, não há uma quebra geral em direção à abstração; seguem se articulando como arte que ainda mantém algo da teoria imitativa, da fotografia e da distorção caricaturesca.

Vejamos primeiro a fotografia. Paul Hoppe (2010 apud DUNCAN; TAYLOR; STODDARD, 2016, p. 4) mostra que os quadrinhos trazem uma diferença em relação à fotografia. Envolvem algo pessoal e permite que as coisas retratadas se tornem mais reais e críveis, sem contar com as possibilidades visuais do desenho – com perspectiva e ênfases – que extrapolem os limites da fotografia. No caso de Hergé, a incorporação de postais acontece quase que literalmente nas páginas dos álbuns, porém verificamos aí a imagem articulada com outras na página, sua simplificação e mistura com o texto. Peter Bagge (1984 apud DUNCAN; TAYLOR; STODDARD, 2016, p. 6), contudo, mostra que o desenho teria vantagens sobre a fotografia, pois ele permite realizar uma regurgitação de muitas visões e sons que o artista percebe em um momento. Tanto no desenho

como na foto podem ser realizados falseamentos que comprometerão o real.

A representação distorcida, por sua vez, é o que diferencia os quadrinhos da simples imitação e os aproxima em larga medida de uma arte como expressão, o que nos remete ao começo do século XIX quando “artistas passaram a se preocupar com o mundo subjetivo interno da experiência” (MOURILHE, 2016, p. 23). Kumar Sarker (2003, p. 411) mostra como William Wordsworth descrevia a poesia e o processo criativo, como “spontaneous overflow of powerful feelings”³ e Carroll (1999, p. 59) mostra que, nesse contexto, o mundo exterior serviria como estímulo para o poeta e suas respostas emocionais.

Como herança desse viés, podemos pensar nos quadrinhos como aqueles que têm uma distorção que permite a expressão. A essa propriedade podemos adicionar a possibilidade de comunicação, que passa pela teoria da transmissão de Leo Tolstói, conforme mostra Tomas (1996, p. xiv): “a man may express his emotions by means of lines, colors, sounds, or words, and yet not act on others by such expression – and then the manifestation of his emotions is not art”⁴.

Importante em sua teoria [de Tolstói] é também a noção de infecção. Uma obra de arte infecta o espectador com sentimentos de forma que faz com que o espectador seja submetido a este sentimento. Não há nenhuma infecção se o espectador apenas pensar ou imaginar o sentimento. (MOURILHE, 2016, p. 24).

Podemos, então, pensar diversos tipos de quadrinhos como representações com algumas distorções caricaturescas, expressionistas e comunicativas. Em Tintim de Hergé, além das expressões exageradas mais visíveis no personagem Capitão Haddock, temos também as representações com duplo reflexo, utilizadas para marcar as viagens por onde os personagens se deslocam.

Estética política de Tintim

A ligação direta com o real marca as aventuras fictícias de Tintim. Aspectos políticos controversos estão ali presentes, junto a uma capacidade de prever eventos, como o ataque a Pearl Harbor – com exposição de tropas japonesas no álbum Lótus azul – e a chegada do homem à Lua, nos álbuns específicos que tratam do tema (FARR, 2001, p. 8).

Hergé começou a trabalhar no jornal católico belga *Le Vingtième Siècle* com desenhos para diversas seções do periódico, conforme mostra Michael Farr (2001, p. 8), em publicações de escoteiros relacionados ao catolicismo⁵ com ênfase na alegria e nas bandeiras esvoaçadas com símbolos religiosos, em publicações da Associação Católica da Juventude Belga (GODDIM, 2000, p. 19) e ao produzir o suplemento para crianças *Le Petit Vingtième*, às quintas-feiras, onde introduz Tintim. Este último jornal era dirigido pelo padre com fortes tendências para a extrema direita Norbert Wallez, o que certamente orientou o trabalho de Hergé.

O cenário político da década de 1920 na Bélgica, segundo Pierre Assouline (2009, p. 12), colocava em oposição liberalismo, comunismo e catolicismo. *Le Vingtième Siècle* se apegava a um nacionalismo⁶ com intenções de isolar a língua e a cultura, contra o comunismo, o judaísmo e os maçons, e com posicionamentos anticapitalistas, antiparlamentaristas e antiliberais. Era administrado pela ala conservadora do partido cristão. Editoriais apresentavam defesas do fascismo de Mussolini e do nazismo de Hitler.

Norbert Wallez tinha tanto apreço pelas realizações de Benito Mussolini, por suas “educational reforms by placing crucifixes in schools and public buildings” (ASSOULINE, 2009, p. 13)⁷, que foi até a Itália para acompanhar a introdução do fascismo no país e realizar uma entrevista com Mussolini.

Em seu livro *Belgium and the Rhineland*, Wallez incluiu um capítulo antisemita (ASSOULINE, 2009). Estava mais direcionado para o ativismo político do que à prática religiosa. Segundo Assouline (2009, p. 13), Wallez transformou o destino de Hergé, fazendo com que o autor rejeitasse um realismo concreto em busca de uma visão utópica. Assouline (2009, p. 21) mostra também que Wallez teria sido o grande catalisador para criação de Tintim, adolescente imbuído do espírito das virtudes católicas. Como veremos, “It was all undeniable, as was Herge’s conformity with the dominant mores, especially as they coincided with Father Wallez’s ideology, whether about Christianity, anti-Communism, or colonialism” (ASSOULINE, 2009, p. 29)⁸.

Vejamos como foram realizados alguns dos trabalhos de Hergé em Tintim.

1. Tintim no país dos soviéticos (1930)

Em *Tintim no país dos soviéticos*, encontramos uma visão da pobreza, fome, terror e repressão, aspectos também apontados por outros autores, como Hannah

Arendt (2000, p. 282), com a “desumanidade de Stálin para introduzir no bolchevismo o [...] desdém pelo povo russo [...] A embriaguez e a incompetência, tão comuns em qualquer descrição da Rússia dos anos 20 e 30”, marcadas nos campos russos, onde “os prisioneiros morriam de abandono e não de tortura” (ARENDR, 2000, p. 342). Os crimes cometidos por Josef Stalin foram divulgados a partir de depoimentos como os de Nikita Khrushchev⁹. Contudo, Arendt (2000, p. 344) mostra que “as surpreendentes confissões de Khrushchev escondiam muito mais do que revelavam – pela óbvia razão de que tanto ele como os seus ouvintes estavam totalmente envolvidos na verdadeira história”.

Segundo Arendt (2000), não se tratava apenas do

assassinato de uns poucos milhares de figuras importantes do campo político e literário, “reabilitáveis” postumamente, mas no extermínio de um número literalmente sem conta de milhões de pessoas que ninguém, nem mesmo Stálin, podia acusar de atividades “contra-revolucionárias” [...] (ARENDR, 2000, p. 344).

A visão de Hergé, contudo, que nunca havia saído de Bruxelas, era reflexo das opiniões de Albert Londres e Joseph Douillet no livro *Moscow Unveiled* (ASSOULINE, 2009, p. 23).

Alguns aspectos relevantes retratados no álbum de Hergé incluíram a falta de liberdade e a coação do público no âmbito das eleições, com sequências de quadros que mostram uma multidão que pouco a pouco se curva diante do regime imposto; a simulação da produção das fábricas russas para ludibriar a visão estrangeira; a fome e a pobreza presentes em Moscou. A descrição da situação russa é acompanhada por composições de cena inspiradas no filme de Buster Keaton *The General* (a cena da corrida no trilho do trem) e nas artes marcadas pelo futurismo (linhas de força que acompanham os movimentos) (FARR, 2001, p. 15-16).

O grande estímulo ao desenvolvimento de *Tintim no país dos soviéticos* havia sido o fato dos bolcheviques serem ateus. E na prática, as críticas apresentadas por Hergé no álbum são aleatórias e derivadas de interpretações ao pé da letra de certos fatos, como no caso do avião que entra em queda livre, quando Milu conclui que “in this country even the propellers aren’t solid” (ASSOULINE, 2009, p. 23)¹⁰. “In reality my early works are books by a young Belgian filled with the prejudices and ideas of a Catholic”

(HERGÉ, 1971, p. 40 apud ASSOULINE, 2009, p. 23)¹¹.

2. Tintim no Congo (1931)

Wallez posteriormente teve a ideia de enviar Tintim para o Congo, para inspirar zelo colonial e missionário em seus leitores. Diferentemente da recepção na União Soviética, Tintim é recebido no Congo de braços abertos.

O imperialismo europeu disfarçado de política antes já havia marcado as artes sequenciais de língua francesa, como no caso de *Histoire de Monsieur Cryptogame* (1830), de Rodolphe Töpffer, que inclui representação de uma incursão à Argélia, que a França invadiu antes de ele terminar de esboçar a história (KUNZLE, 1990 apud MCKINNEY, 2008, p. 17).

O viés abertamente colonialista veiculado em *Tintim no Congo* nos mostra a característica marcante desse álbum: a tentativa de imposição de uma ideia de superioridade da Bélgica e dos belgas no país dominado/colonizado. Tintim e Milu são apresentados como estátuas a serem adoradas pelos nativos do Congo. Em uma sequência em uma sala de aula, Tintin ensina às crianças do Congo sobre a superioridade da Bélgica¹², quando na realidade a colonização belga foi extremamente cruel, com assassinatos e torturas como forma de marcar seu domínio, panorama amplamente divulgado na imprensa.

Long after decolonization, people still said of Zaire (the former Congo) that it was “the only country in the world where they still believe that Belgium is a great power.” The particular relationship between the two countries began in 1908, when Leopold II, King of Belgium and personal ruler of the Congo, had Parliament formalize his bequeathing it to Belgium. This independent state in the heart of Africa was his private property and was recognized as such by the European colonial powers. (ASSOULINE, 2009, p. 26).¹³

Hergé, conforme mostra Assouline (2009, p. 28), tratou o nativos do Congo como preguiçosos, infantis, estúpidos, mas simpáticos que se expressam no idioma francês. Para eles, Tintim fala sobre as “wonders of their home-land”¹⁴, a Bélgica. Quando ele encontra os pigmeus pela primeira vez, os trata como vilões até descobrir que são leitores fiéis do *Le Petit Vingtième*. Na época, o álbum não causou grandes contrové-

sias, pois não foi considerado racista, mas paternalista.

Hergé escrevia sem se preocupar se diria “black” ou “negro” ou se, ao citar os “benefícios”¹⁵ da civilização ocidental, deveria colocar o termo entre aspas (ASSOULINE, 2009, p. 29). Mais tarde as aventuras no Congo seriam acusadas de racismo. Tentou se justificar, em carta a um leitor, sobre as referências à colônia: “There was a street of The Colonies, taverns called ‘The Colonial,’ the staff in hotels were primarily black people, ‘Negrita’ was a brand of shoe polish” (HERGE, 1977 apud ASSOULINE, 2009, p. 29)¹⁶.

Tintim no Congo, mais tarde, foi criticado abertamente como racista pela Comissão Britânica de Igualdade Racial e realocado, pela livraria *Borders* no Reino Unido e Estados Unidos, da seção infantil para a seção adulta (MCKINNEY, 2008, p. 4).

3. Tintim na América (1932)

Em *Tintim na América*, Hergé defende os indígenas americanos expulsos de suas terras. Segundo Assouline (2009, p. 31), Hergé teve como inspiração o livro de Georges Duhamel *Scenes from Life in the Future*. Deste vieram as ideias da velocidade de construção das cidades, a invasão do cotidiano pela publicidade, os matadouros de Chicago e a quantidade inacreditável de tráfego nas ruas. “Herge was in sympathy with the values of a society in which the individual is the essential keystone and rebels against a society driven by the ideal of standardization and mechanization” (ASSOULINE, 2009, p. 31)¹⁷.

Apesar de Hergé se posicionar contra a caricatura dominante do indígena, desmistificando o estereótipo do “selvagem cruel” retratado nos faroestes, seu enfoque e representação dos indígenas também foi considerado em seu posterior julgamento por racismo.

Tintin in America revealed Herge’s state of mind in the early thirties. His rejection of materialism, violence, and the worshipping of the almighty dollar seemed to carry over to his fascination with the America of skyscrapers and Native Americans. He had been categorized as a visceral anti-Communist, and now he was revealed to be anticapitalist at the moment when Europe was economically and politically shattered by the aftershocks of the Wall Street stock market crash. The Belgian extreme right was against both New York and Moscow. There was

only one difference between the two: Moscow was officially evil, and New York was insidiously evil. (ASSOULINE, 2009, p. 32).¹⁸

4. **Lótus Azul (1936)**

Tentativas de se afastar do estereótipo preconceituoso e dos clichês dos primeiros álbuns levaram Hergé a criar uma estética própria para seu trabalho e, posteriormente, para os quadrinhos europeus. De acordo com Farr (2001, p. 51 apud GREY, 2020, n. p.), em Tintim, a partir de *Lótus azul*, o estilo da linha clara fica bem definido, marca registrada de Hergé. Diferenciava-se por usar “‘clear line’ [...] all of the same width, with no cross-hatching or shadow-play” (GREY, 2000, n. p.)¹⁹. A mudança foi o resultado do contato de Hergé com Tchang Tchong-Jen (Chang Chong-Chen) em 1934, um estudante de arte chinês que se encontrava em Bruxelas²⁰ (GRAVETT, 2008). Tchang ensina a ele sobre

the wind and the bone that is to say the wind of inspiration and the bone of a fir drawing line. Up to then Hergé had used dip pens for drawing with ink, but with Zhang he learned to use a fine brush as well, and he found by doing this that he could grade the effect so it was not quite as sharp and not quite as direct as using a nib. (FARR, 2020 apud GREY, 2020, n. p.).²¹

Segundo Paul Gravett (2008), Hergé sempre elogiava Tchang por tê-lo motivado a empregar maior realismo e vida em suas linhas. A influência visual perceptível em silhuetas apontada por Gravett (2008) é adicionada à prática da simplicidade das linhas. Contudo, silhuetas já tinham sido utilizadas por Hergé, desde seus primeiros trabalhos (GODDIN, 2000) e também nos álbuns de Tintim anteriores.

A universalização das linhas em seu trabalho atinge também as reedições dos álbuns anteriores, com exceção do primeiro. Faz com que os diversos estereótipos publicados anteriormente ganhassem uma roupagem específica ou fossem simplesmente retirados.

5. **A estrela misteriosa (1942)**

Devemos considerar também as atividades de Hergé durante a ocupação nazista

da Bélgica (1940-44). “Instead of avoiding collaboration with the Nazi-dominated press during the period, he maximized opportunities for work in it” (FREY, 2008, p. 27)²². Por exemplo, Hergé se juntou ao jornal *Le Soir*, sob o controle dos nazistas, ali publicando suas tiras de Tintim de 17 de outubro de 1940 até a edição de 3 de setembro de 1944 (FREY, 2008, p. 27). “Hergé’s comic-strip material produced during the Occupation dovetailed precisely with Nazi political doctrine” (FREY, 2008, p. 28)²³, o que incluía material relacionado ao álbum *A estrela misteriosa*. Neste, há a representação de um judeu como manipulador covarde, desonesto e malvado. Segundo Hugo Frey (2008, p. 28), a implicação subjacente de Hergé é que homens com nomes judeus, como Blumenstein, são poderosos e não merecem confiança.

Hergé uses Blumenstein to represent evil, thereby replicating a common strand of popular anti-Semitic belief. It is this negative role that creates the basic anti-Semitism of the work. Moreover, in depicting Blumenstein as a manipulative figure who is plotting against Tintin and the positive forces that the latter represents, the work evokes the commonly held idea of a Jewish world conspiracy, along the lines of the anti-Semitic “Protocols of the Elders of Zion” slander. (FREY, 2008, p. 28).²⁴

Esses protocolos consideravam os judeus perigosos por terem a intenção de dominar o mundo²⁵.

A representação visual da face de Blumenstein é marcada por técnicas racistas, no clássico estilo antisemita. Hergé desenhou Blumenstein com um nariz grande e bulboso, uma testa arredondada, cabelo preto para trás e olhos pequenos e redondos. Esses são alguns dos estereótipos racistas mais comuns do “*Jewish face-type*” (KOTEK, 2005 apud FREY, 2008, p. 28)²⁶. Foram um marco no imaginário racista nas décadas de 1930 e 1940, os quais se somaram a aspectos como falta de fé, de lei e de pátria (KOTEK, 2005 apud FREY, 2008).

Na versão em tira diária do álbum em questão também foram introduzidos dois personagens com estereótipos judaicos desenhados de forma grotesca, Isaac e Salomon. Um deles ri, pois “the crash of the asteroid to earth will end the world and in so doing free him of the debts that he owes to his suppliers” (FREY, 2008, p. 29)²⁷. Aqui, Hergé apresenta os judeus como “stupid misers who are only concerned with money” (FREY, 2008, p. 29)²⁸. Segundo Assouline (2009, p. 297-300), esse posicionamento de Hergé

refletia a então nova legislação racista da Bélgica, que estava sendo utilizada na época para expulsar a comunidade judaica da vida pública. Essa medida vinha acompanhada de denúncias e deportações de judeus para a Alemanha nazista, ataque a sinagogas e quebras de janelas. Frey (2008, p. 30) mostra que, após a guerra, Hergé quase foi preso por sua colaboração com o nazismo, pois continuou realizando caricaturas racistas nos álbuns subsequentes e manteve contato com reacionários e com a extrema direita.

6. Vôo 714 para Sydney (1968)

Frey (2008, p. 32-38) realizou uma análise do álbum *Vôo 714 para Sydney* onde percebe uma reincidência da prática racista. Exemplos incluem o capitão Haddock lendo o jornal *Le Soir*, que faz referência aos anos de ocupação²⁹ e de apoio ao nazismo; e o retorno do vilão Roberto Rastapopoulos caricaturado como milionário antissemita³⁰. Este álbum, segundo Frey (2008), traria uma resposta vingativa de Hergé aos membros da resistência Belga que o condenaram no pós-guerra. Inclui um judeu como vilão que se utiliza do soro da verdade de Dr. Krollspell – baseado, segundo Assouline (2009, p. 599), no Dr. Mengele de Auschwitz – em um ambiente que faz alusões a um campo de concentração³¹. A vítima na história em quadrinhos, Carreidas, segundo Assouline (2009, p. 598), foi baseada em Marcel Dassault, general francês que na época da Segunda Guerra se recusou a colaborar com os nazistas. Dr. Krollspell, no álbum, se torna amigo de Tintim e o ajuda na luta contra Rastapopoulos. Carreidas e Rastapopoulos, por sua vez, são apresentados como encarnação do mal, com aparência ridícula.

Segundo Frey (2008, p. 37), a fumaça do cigarro de Rastapopoulos poderia ser uma alusão a experiências com a câmara de gás nazista; a sequência do *bunker* seria uma “a visually encoded revisionist fantasy”³² e a administração do soro, uma cena de tortura.

The careful codification of the anti-Semitic meanings suggests that Hergé knew exactly what he was presenting in this sequence and that he realized that he had to handle these offensive references with a certain level of discretion in order to make his shocking, anti-Semitic jibe in a widely read children’s publication. (FREY, 2008, p. 37).³³

Conclusão

A conjugação entre arte e política no trabalho de Hergé provavelmente foi o resultado de uma necessidade de se posicionar em diálogo com o cotidiano, mas também uma exigência do meio em que vivia.

A possibilidade de viajar com um personagem dos quadrinhos, que versatilmente permitia a empatia de uma ampla gama de leitores e, ao mesmo tempo, abria espaço para suas críticas mordazes, sem precisar se deslocar, consentiu que ele dialogasse globalmente com facilidade, com simulações das ações humanas, em alguns casos com grande especificidade e espelho na realidade.

Especificamente, temos uma viagem ambientada em um fundo fotográfico, resultando em desenhos itinerantes cheios de uma carga política subjacente, desenhos lindos, quase pueris, que escondiam suas verdadeiras intenções do grande público. A caricatura, por sua vez, diferente da fotografia, pode expor a crítica de uma forma mais objetiva.

Com estes elementos, temos a possibilidade de criação de um panorama estético que Hergé auxiliou a construir para as histórias em quadrinhos, de uma prática imitativa que se alterna com relaxamentos distorcidos, permitindo a inclusão de uma maior vivacidade e expressividade nas narrativas, com uma estética de falseamento do real.

Contudo, um falseamento parece ter sido, em muitos momentos, assumido por Hergé. Ou melhor, havia uma tentativa de reproduzir uma realidade que entrava em conflito com as necessidades humanas e compromissos democráticos, que falseava esses valores em direção ao fascismo e ao nazismo.

Toda a potência da linguagem das linhas, cores e narrativa dos quadrinhos auxiliou Hergé em seus intentos, direcionando e estimulando a emergência de sentimentos e posicionamentos políticos para uma geração ainda em formação.

Temos então não um falseamento, mas uma ligação direta com a realidade em conformidade com uma ideologia perversa. Mesmo que houvesse sentido na crítica à desumanidade de Stalin, seus posicionamentos posteriores mostram seu verdadeiro intento, manter o nacionalismo católico belga vivo nas histórias em quadrinhos junto a um racismo e a um preconceito que se direcionam para diversos lados.

A tentativa de se afastar de tais preconceitos, como se deu nas fases relacionadas aos álbuns *Tintim na América* e *Lótus Azul* – a qual se traduz visualmente no esforço de transformar o traço em um contorno mais “firme, preciso, real e vivo”, inclusive com

a remodelagem de álbuns lançados anteriormente –, é amenizada na medida em que Hergé se adéqua aos preceitos nazistas.

A estética política nazista de Hergé retoma a distorção visual dos fatos, tendo em vista suas necessidades de engajamento ou de justificação de seu posicionamento, sem considerar os efeitos – escamoteados visualmente ou não – de suas experiências narrativas visuais na comunidade judaica durante e após a Segunda Guerra.

Talvez Hergé tenha sido um burocrata cumpridor de ordens, expressão com a qual Hannah Arendt (1999) se referiu a Adolf Eichmann; mas o posicionamento revisionista de Hergé mostra que ele estaria além de um mero cumpridor de ordens.

As viagens de Hergé a outros países através de Tintim parecem levar a sua bandeira particular, que tentou marcar os locais por onde passou com uma ideologia que não nos é estranha, mas, sim, descabida e indesejável. Reconstruir a realidade ou reforçar posicionamentos amargos como aqueles do nazismo, fascismo ou nacionalismo exacerbado parecem intenções pouco prováveis em um álbum do Tintim. Faz-se necessária a clarificação dos fatos ali veiculados no meio da narrativa para que um posicionamento crítico possa ser suscitado no leitor, permitindo, assim, o aprendizado com a manifestação artística.

Notas

1 Formato comum para a publicação da história em quadrinhos com uma narrativa completa na Europa.

2 A partir desta, deixaram de ser considerados como arte a astronomia, a matemática e a química.

3 “um transbordamento espontâneo de sentimentos poderosos” (SARKER, 2003, p. 411, tradução nossa).

4 Um homem pode expressar suas emoções através de linhas, cores, sons e palavras e não atingir os outros com esta expressão – assim a manifestação de suas emoções não é arte (TOMAS, 1996, p. xiv, tradução nossa).

5 O que incluía a revista *Le Boy Scout Belge*, onde Hergé publicou *As aventuras de Totor*, que muito se assemelha a Tintim.

6 “Catolicismo como único nacionalismo possível” (ASSOULINE, 2009, p. 12, tradução nossa).

7 “reformas educacionais que incluíram crucifixos nas escolas e prédios públicos” (ASSOULINE, 2009, p. 13, tradução nossa).

8 “fica bem clara a conformidade de Hergé com os costumes dominantes, especialmente aqueles que coincidiam com a ideologia do Padre Wallez, seja sobre o cristianismo, anticomunismo ou colonialismo” (ASSOULINE, 2009, p. 29, tradução nossa).

9 A partir de 1953, Nikita Kruschev foi o novo governante soviético. Realizou denúncias dos crimes cometidos pelo regime stalinista.

10 “neste país mesmo as hélices não são sólidas” (ASSOULINE, 2009, p. 23, tradução nossa).

11 “Na verdade, meus primeiros trabalhos são livros de um jovem belga cheio de preconceitos e ideias católicas” (HERGÉ, 1971, p. 40 apud ASSOULINE, 2009, p. 23, tradução nossa).

12 Outro exemplo que marca a adoração dos costumes europeus por parte dos nativos do Congo é quando eles brigam por um chapéu e o dividem em dois para compartilhá-lo (GODDIM, 2000, p. 75). Tintim também serve de exemplo para as crianças: a máquina fotográfica passa a ser utilizada por elas, pois foi trazida pelo protagonista (GODDIM, 2000, p. 87).

13 “Muito tempo depois da descolonização, as pessoas ainda se referiam ao Zaire (o antigo Congo) como ‘o único país do mundo onde eles ainda acreditam que a Bélgica é uma grande potência’. A relação particular entre os dois países começou em 1908, quando Leopoldo II, rei da Bélgica e governante do Congo, fez com que o Parlamento formalizasse sua herança. Este estado independente no coração da África era sua propriedade privada e foi reconhecida como tal pelas potências coloniais europeias” (ASSOULINE, 2009, p. 26, tradução nossa).

14 “maravilhas de sua terra natal” (ASSOULINE, 2009, p. 28, tradução nossa).

15 “preto”; “benefícios” (ASSOULINE, 2009, p. 29, tradução nossa).

16 “Havia uma Rua das Colônias, tabernas chamadas ‘The Colonial’, e ‘Negrita’ era uma marca de graxa para sapatos” (HERGE, 1977 apud ASSOULINE, 2009, p. 29, tradução nossa).

17 “Hergé simpatizava com os valores de uma sociedade em que o indivíduo é a pedra angular essencial e se rebelava contra uma sociedade movida pelo ideal de padronização e mecanização” (ASSOULINE, 2009, p. 31, tradução nossa).

18 “*Tintim na América* revelou o estado de espírito de Hergé no início dos anos trinta. Sua rejeição ao materialismo, violência e capitalismo parecia ser relevada com seu fascínio pela América dos arranha-céus e dos nativos americanos. Ele havia sido classificado como um anticomunista visceral e agora se revelava anticapitalista no momento em que a Europa estava econômica e politicamente abalada pelas réplicas do crash da bolsa de *Wall Street*. A extrema direita belga estava contra Nova York e Moscou. Havia apenas uma diferença entre os dois: Moscou era oficialmente má e Nova York insidiosamente má” (ASSOULINE, 2009, p. 32, tradução nossa).

19 “linhas precisas, [...] todas da mesma largura, sem hachuras cruzadas ou jogos de sombras” (GREY, 2000, tradução nossa).

20 Com esse contato, segundo Paul Gravett (2008), Hergé tinha como intuito inicial aprender caligrafia chinesa e conhecer a cultura chinesa.

21 “o vento e o osso – isto é, o vento da inspiração e o osso de um traço firme. Até então, Hergé usava canetas bico de pena para desenhar com tinta. Mas com Tchang ele também aprendeu a usar pincel. Descobriu, fazendo isso, que podia controlar o efeito de forma que não ficasse tão nítido e nem tão direto quanto usar uma caneta tinteiro” (FARR, 2020 apud GREY, 2020, tradução nossa).

22 “Em vez de evitar a colaboração com a imprensa dominada pelos nazistas durante o período, ele maximizou as oportunidades de trabalho nela” (FREY, 2008, p. 27, tradução nossa).

23 “O material de história em quadrinhos de Hergé produzido durante a ocupação se encaixava precisamente na doutrina política nazista” (FREY, 2008, p. 28, tradução nossa).

24 “Hergé usa Blumenstein para representar o mal, reproduzindo assim uma vertente comum da crença popular antissemita. É esse papel negativo que cria o antissemitismo básico da obra. Além disso, ao retratar Blumenstein como uma figura manipuladora que está conspirando contra Tintim e as forças positivas que este representa, a obra evoca a ideia de uma conspiração mundial judaica, nos moldes das calúnias antissemitas dos ‘Protocolos dos Anciões de Zion’” (FREY, 2008, p. 28, tradução nossa).

25 Norman Cohn (1968 apud FREY, 2008, p. 34) argumenta que essa conspiração negativa abriu caminho para o genocídio dos judeus pelo nazismo.

26 “tipo de rosto judeu” (KOTEK, 2005 apud FREY, 2008, p. 28, tradução nossa).

27 “a queda do asteroide acabará com o mundo e assim também cancelará as dívidas que ele tem com seus credores” (FREY, 2008, p. 29, tradução nossa).

28 “estúpidos miseráveis que só se preocupam com dinheiro” (FREY, 2008, p. 29, tradução nossa).

29 “Como declaração de triunfo ou marca de lealdade com o passado” (FREY, 2008, p. 38, tradução nossa).

30 Antes, em *Cigarros do Faraó* (1934), junto ao clichê de domínio do mundo por parte dos judeus através da mídia, e em *Perdidos no mar* (1958), o personagem Roberto Rastapopoulos aparece vestido de diabo. No primeiro álbum, a intenção de caricaturá-lo como judeu é negada por Hergé (ASSOULINE, 2009, p. 42).

31 Toda a sequência se passa dentro dos muros de um *bunker* militar japonês na Segunda Guerra Mundial.

32 “fantasia revisionista visualmente codificada” (FREY, 2008, p. 37, tradução nossa).

33 “A codificação cuidadosa dos significados antissemitas sugere que Hergé sabia exatamente o que estava apresentando nesta sequência. Percebeu que deveria lidar com essas referências ofensivas com certo nível de discrição para fazer sua chocante zombaria antissemita em uma publicação infantil amplamente lida” (FREY, 2008, p. 37, tradução nossa).

Referências

ARENDDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ARENDDT, Hannah. *Origens do totalitarismo*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ASSOULINE, Pierre. *Hergé: The Man Who Created Tintin*. New York: Oxford University Press, 2009.

CARROLL, Noël. *Philosophy of Art: A Contemporary Introduction*. London, England: Routledge, 1999.

DANTO, Arthur C. The Artworld. *The Journal of Philosophy*, New York, v. 61, n. 19, p. 571-584, Oct. 1964.

DUNCAN, Randy; TAYLOR, Michael Ray; STODDARD, David. *Creating Comics as Journalism, Memoir, and Nonfiction*. New York: Routledge, 2016.

FARR, Michael J. *Tintin: The Complete Companion*. London, England: John Murray, 2001.

FREY, Hugo. Trapped in the Past Anti-Semitism in Hergé’s *Flight 714*. In: MCKINNEY, Mark (ed.). *History and Politics in French-Language Comics and Graphic Novels*. Jackson, Mississippi: University Press of Mississippi, 2008. p. 27-43.

GODDIN, Philippe. *Art of Hergé: Inventor of Tintin (1907-1937)*. San Francisco, California: Last Gasp, 2000. v. 1.

GRAVETT, Paul. *Hergé & The Clear Line: Part 1*. Paul Gravett, [s. l.], 20 Apr. 2008. Disponível em: http://www.paulgravett.com/articles/article/herge_the_clear_line. Acesso em: 14 dez. 2021.

GREY, Tobias. What Tintin Taught Europeans About China. *The Wall Street Journal*, New York, 25 Dec. 2020. Life & Work | Ideas | Icons. Disponível em: <https://www.wsj.com/articles/what-tintin-taught-europeans-about-china-11608919200>. Acesso em: 12 dez. 2021.

MCKINNEY, Mark. Representations of History and Politics in French-Language Comics and Graphic Novels, An Introduction. In: MCKINNEY, Mark (ed.). *History and Politics in French-Language Comics and Graphic Novels*. Jackson, Mississippi: University Press of Mississippi, 2008. p. 3-24.

MOURILHE, Fabio. Filosofia da arte: da imitação à abstração. In: MOURILHE, Fabio; GERHEIM, Fernando; CASTRO, Susana de (org.). *Filosofia da arte*. Rio de Janeiro: Imagem Pensamento, 2016. v. 1, p. 5-34.

SARKER, Kumar. *A companion to William Wordsworth*. New Delhi: Atlantic Publishers & Distributors, 2003.

SUSIN, André Luis. *Mimesis e tragédia em Platão e Aristóteles*. 2010. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

TOMAS, Vincent. Introduction. In: *What is Art?* Leo Tolstoy. Indiana: Hackett Publishing Company, 1996. p. vii-xvii.

VOIGT, André Fabiano. A estética em Jacques Rancière: a questão da mimesis. *Tempos Históricos*, Marechal Cândido Rondon, v. 19, n. 1, p. 187-207, 2015.