



Tintin na America, ou Como Descrever um Lugar no Qual Você Jamais Esteve. Uma Análise Mediática

Tintin in America, or How to Describe a Place You've Never Been. A Medium Analysis

Jan Baetens¹

RESUMO Muito vem sendo escrito sobre *Tintin na América*, uma típica narrativa de viagem “de poltrona”. Mas a presença forte de uma estrutura narrativa da viagem nessa obra não é apenas a consequência do sucesso amplo de um jornalismo itinerante, nos anos em que Hergé descobriu, se apropriou e dramaticamente transformou o novo meio dos quadrinhos. De modo a compreender porque Tintin é um herói viajante, é igualmente importante ter em conta um certo número de aspectos mediáticos, seja em nível micro (como a história é contada numa página já formatada por uma grade subjacente) ou macro (o que significa mover-se de um formato em fascículos para o modelo do álbum integral?).

PALAVRAS-CHAVE grade; fascículos; linearidade; tabularidade; literatura de viagem.

ABSTRACT Much has been written on *Tintin in America*, a typical armchair travel narrative. But the strong presence of the travel structure in this work is not only the consequence of the wide-spread success of globetrotter journalism in the years Hergé discovered, appropriated and dramatically changed the new medium of comics. In order to really understand why Tintin is a traveling hero, it is equally important to take into account a certain number of medium aspects, both at micro level (how is a story told when it is old on a page already preformatted by an underlying grid?) and at macro level (what does it mean to shift from an instalment format to a publication in book form?).

KEYWORDS grid; instalment; linearity; tabularity; travel literature.

¹ Jan Baetens é Professor Titular do Departamento de Literatura e Estudos Culturais na Faculdade de Artes da Universidade Católica de Leuven, na Bélgica, e um dos principais especialistas no campo de estudos acadêmicos sobre imagens e narrativas, escrevendo com especial ênfase na abordagem da fotografia, dos quadrinhos na tradição franco-belga e no vasto domínio das narrativas gráficas de vários estilos e tradições. Dentre outras obras, é o autor de *The Graphic Novel* (com Hugo Frey, Cambridge: Cambridge University Press, 2014), *La Novelization: du film au roman* (Bruxelas: Les Impressions Nouvelles, 2008) e *Hergé, Écrivain* (Paris: Flammarion, 2007). E-mail: jan.baetens@kuleuven.be

A questão que eu gostaria de fazer é bem simples: o que é que faz de Tintin um herói que viaja? E por que seriam as *Aventuras de Tintin* histórias ou narrativas de viagem?¹

Uma pergunta simples, de fato, mas que igualmente pode ter respostas bem diferentes entre si. Para começar, não se deve deixar de lado questões biográficas - sendo ainda a melhor biografia de Hergé aquela escrita por Benoit Peeters (2011). Na primeira metade de sua carreira, Hergé, um típico viajante de poltrona, não possuía conhecimentos do mundo, em primeira mão. No entanto, com o livro de Pierre Bayard (2012) e suas teses em favor da imaginação (e contra a metodologia típica das ciências sociais, de “observação participativa”), sabemos o quão desafiador e inspirador poderia ter sido, tanto para autores quanto leitores, descrever lugares jamais vistos.

Ademais, deixar a Bélgica é algo quase como um automatismo para muitos de seus artistas e personagens (PEETERS, 2003): pequenos países fazem grandes itinerantes. No caso de Tintin, a decisão de ir para o estrangeiro está em perfeita continuidade com sua profissão: o personagem de Hergé começara sua carreira como repórter, em um período em que o jornalismo se tornava global, mesmo em sociedades relativamente provincianas, tal como a Bélgica do entre-guerras (suas causas sendo a forte influência do jornalismo francês, com figuras-chave como Albert Londres, amplamente lido na Bélgica, assim como a onipresença dos filmes de atualidades, uma parte fundamental da cultura de entretenimento no período). Finalmente, novas formas de literatura de viagens aparecem na década de 1920, um ramo privilegiado da literatura de aventura (LETOURNEUX, 2010), quando o cosmopolitismo passa a permear o campo mais amplo do senso comum e da cultura popular, muitas vezes através de modelos e exemplos estrangeiros (VERSTRAETEN e VAN HOVE, 2015).

Cada uma destas respostas tem seu próprio valor, mas também permanecem incompletas, desde que não se adicione o parâmetro-chave do medium (BAETENS 2010). Afinal de contas, *As Aventuras de Tintin* não são apenas uma narrativa, eles são histórias em quadrinhos

¹ Este texto origina-se de uma apresentação feita na programação da 6ª Conferência Internacional de Novelas Gráficas e Quadrinhos e da 9ª Conferência da Sociedade dos Quadrinhos, na sede do Instituto da Universidade de Londres em Paris (ULIP), entre os dias 22 e 27 de junho de 2015. Meus sinceros agradecimentos ao colega Benjamim Picado, organizador da mesa sobre “Desafios Narratológicos da Análise dos Quadrinhos de Viagem”, na qual esta apresentação foi feita, assim como a todos os participantes do debate que se seguiu a esta apresentação. Este texto foi originalmente publicado em inglês, em *Image&Narrative*, 17/1 (2016), originalmente disponível em: <http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/1090/877>. Agradecemos vivamente os editores desse jornal por disponibilizar os originais para esta versão em português, cuja tradução foi feita por Benjamim Picado.



(mesmo se as primeiras tentativas de Hergé para introduzir-se a este meio sejam rotuladas como “filmes”, ou ainda, como “filmes sobre papel”), e particularmente são histórias contadas em um meio consideravelmente novo, no modo como o mesmo é remodelado por Hergé, no curso do qual ele também incorpora uma série de mudanças – tais como, por exemplo, a mudança das tirinhas de *gags* para o gênero da aventura, a evolução no sentido de narrativas mais longas (serializadas), a apropriação de novos gêneros, ou a substituição de textos legendados pelos discursos em balões – acrescentando algo especial - e um estilo de desenho estilizado que, no entanto, se abstém de caricatura, com um forte senso de ritmo, um certo sentido de narrativas rápidas e eficientes, uma consciência astuta de questões de legibilidade, tudo o que vai muito mais tarde ser chamado de uma estética da “linha clara”.

Em tal contexto, viajar para a América em 1931-1932 não aparece como uma surpresa. É um tributo que se paga ao local mesmo do nascimento dos quadrinhos modernos, também a pátria da moderna cultura de massa. Hergé faz igualmente uma vibrante referência à cultura do escotismo, um aspecto crucial do fundo ideológico e pessoal de Hergé (APOSTOLIDÈS, 2010), profunda mas não exclusivamente enraizada no imaginário do Velho Oeste. Além disso, é uma maneira perfeita de modelar ficcionalmente a recepção ideológica das realidades dos anos 1930 (capitalismo, comunismo, proibição da bebida, crime organizado, etc.). Finalmente, após as aventuras de Tintin na União Soviética (espantalho último da imprensa de direita, na qual esses quadrinhos foram publicados) e no Congo (a única colônia belga), a viagem a América é uma maneira lógica de continuar a descoberta de um já globalizado mundo - como todos os estudiosos de Tintin têm observado: apenas depois de haver visitado todos os outros continentes e regiões do mundo, exceto na Austrália, é que o herói de Hergé finalmente se estabelece em Marlinspike.

Muito tem sido escrito sobre *Tintin na América*, sendo que a qualidade desta pesquisa faz com que não seja mais realmente necessário retornar aqui aos fundamentos políticos e ideológicos de um álbum profundamente ambivalente, mais especialmente a seleção tendenciosa e reutilização de materiais de fonte de Hergé, tais como o infame *Scènes de La Vie Future*, de Georges Duhamel (1974), publicado em forma de livro em 1932, mas já serializado com grande sucesso comercial e de crítica em 1930 (APOSTOLIDÈS, 2011).

Tintin na América, serializado semanalmente de setembro de 1931 a outubro de 1932, expressa sentimentos muito mistos sobre a América, embora elementos negativos possam

certamente prevalecer. A descrição da América contemporânea, resumida pela representação crua do crime organizado, pela impiedosa livre iniciativa e pelas matanças de uma Chicago infernal, é muitas vezes assustadora. Ainda mais surpreendentemente, há pouca nostalgia pela terra e cultura dos indígenas, como se poderia esperar de uma publicação inspirada pelas idéias do Escotismo (para uma apresentação mais geral da ligação entre a cultura ocidental e nostalgia da Europa Ocidental, muitas vezes fortemente politicamente determinado, veja BLETON, 2002). No entanto, nenhuma destas análises aborda os aspectos adequadamente midiológicos da obra, que pode lançar uma nova luz sobre nosso problema inicial, a saber: o que faz de Tintin não apenas um repórter, mas um repórter *itinerante*?

A fim de responder esta pergunta, tomarei como ponto de partida as duas seqüências que mais vivamente impressionaram os leitores das *Aventuras de Tintin*. Primeiramente, a passagem, talvez uma lembrança involuntária do filme de Harold Lloyd de 1923, *Safety Last*, no qual Tintin sobe as paredes de um arranha-céus (na página 10 do referido álbum). Em segundo lugar, a muito breve narração da descoberta de um poço de petróleo, e a agitação social que isto produz - uma seqüência a justo título famosa, por razões tanto narratológicas como políticas, pois combina um exemplo surpreendente de reticência narrativa com uma não menos poderosa crítica da expropriação dos nativos americanos feita pelas companhias petrolíferas (página 29 do mesmo álbum)².

À primeira vista, estas duas cenas não têm muito em comum, e até certo ponto pode-se mesmo dizer que nenhuma delas está diretamente ligada ao tema da viagem. No entanto, a importância de ambas é crucial para uma melhor compreensão da escolha que Hergé faz da estrutura da viagem, no momento mesmo de suas primeiras tentativas para reinventar os quadrinhos enquanto meio. Como sabemos, tal projeto de Hergé tem um nome bem preciso: é o da “linha clara”. Esta etiqueta, cunhada por Joost Swarte em 1977, é contudo um bocado enganadora, já que a linha clara de Hergé não é apenas um estilo visual ou de desenho, mas igualmente e de modo ainda mais importante uma técnica narrativa que alia dois aspectos: por um lado, a clareza e legibilidade de personagens e enredo; por outro, o dinamismo e o ritmo.

² Leitores interessados poderão encontrar imagens úteis aqui: <http://librairie-le-tome-47.com/et-si-la-seule-question-qui-vaill-dans-tintin-etait-celle-du-temps/tintin-en-amerique-ed-1937-immeuble/> (na edição em preto e branco) ou então aqui: <http://fr.tintin.com/news/index/rub/100/id/3834/0/comics-usa-un-monde-vraiment-a-part> (versão a cores). Último acesso: 29 de Dezembro de 2015.



Não basta desenhar uma história que se torne fácil de seguir. Tão importante que isto é, pelo menos, o fato de que a história seja contada de uma forma rápida e vívida, com transições de quadro a quadro e de página a página que sejam igualmente dinâmicas. Donde a ênfase de Hergé no *design* do quadro, que ele vai tentar converter em uma unidade dinâmica em si mesma, e do arranjo seqüencial dos mesmos, no qual ele vai tentar aproveitar ao máximo as lacunas entre quadros - que não resulta em dizer, como alguns estudiosos dos quadrinhos afirmam, que a essência do meio quadrinístico seja apenas a sarjeta. É a combinação de todos estes elementos que define o estilo da “linha clara” de Hergé.

Especifiquemos as coisas um pouco mais, contudo. O ritmo que Hergé pretende estabelecer não é definitivamente o da literatura serializada *per se*, ainda que as constrictões narrativas e temporais da técnica de composição em episódios estejam claramente presentes nas *Aventuras de Tintin*. Neste quesito, deve-se salientar que Hergé apenas faz um uso muito escasso e modesto dos instrumentos de base de uma narrativa por fascículos, sendo um destes o *cliffhanger* ou gancho, ou seja, a construção do suspense no final de cada seção (e, concomitantemente, a produção de um ponto de virada de tipo surpreendente no início da seção seguinte).

O uso restrito de Hergé do gancho pode ser visto como a tradução específica para o *medium* dos quadrinhos de uma técnica que é um tipo de opção padrão pela escritura do folhetim, o qual é reinterpretado à luz dos quadrinhos. Neste caso, a leitura de uma página não é apenas “linear” (como quando se faz a mesma, seja por escrito ou pela escuta), mas também global ou, em se preferindo outro termo, como sendo “tabular”. Mesmo quando alguém deseja (ou apenas tenta!) ler um quadro após o outro, já se vê necessariamente todo o resto da página, sendo esta uma característica básica da leitura dos quadrinhos que altera drasticamente o *status* da angústia própria ao momento de gancho. Este momento de tensão pode estar situado na parte inferior da página, mas já se viu antes que o leitor começa a ler o que está no topo da página.

Logicamente falando, portanto, os autores de quadrinhos devem gerenciar cuidadosamente as questões do ritmo narrativo, dentre os quais naturalmente a técnica do suspense através dos ganchos é uma figura-chave, devendo assim usá-la de uma maneira diferente, ou ainda em diferentes níveis. Hergé diminui a importância do gancho, enquanto multiplica ao mesmo tempo sua presença em todas as páginas. Idealmente falando, cada

quadro contém um pequeno gancho (e dá uma resposta para o efeito de um pequeno suspense produzido no painel anterior). A seqüência da descoberta do poço de petróleo é um exemplo perfeito de um tal “dissolução” do recurso do gancho através dos quadros e tiras (uma técnica que mais tarde os álbuns de Hergé levarão a uma perfeição absoluta, algo destacado em BAETENS, 2006).

No caso de Hergé, o uso moderado do gancho estereotípico não pode ser separado de questões midiológicas maiores, relacionadas com o formato mesmo da publicação. Muito cedo, Hergé foi autorizado por seus editores para reimprimir suas histórias serializadas em formato de álbum ou livro. Um privilégio verdadeiramente excepcional nestes anos (na tradição franco-belga dos quadrinhos, o formato de álbum único surge durante os anos 1950, com se pode ver na exposição “La BD avant l’album”, BOILLAT, 2013), mas que ajuda a explicar por que o pai de Tintin, que teve a garantia de que suas histórias não desapareceriam com o fim dos formatos de revistas serializadas, tinha a liberdade de negligenciar relativamente o truque comercial do gancho, enquanto passava a explorar desde o início formas mais complexas de *storytelling* que excederam os limites da estrutura em fascículos semanais. Nesse sentido, pode-se considerá-lo um precursor do que está sendo chamado de hoje, embora em um meio diferente, de “TV complexa” (MITTELL 2015).

Na mesma linha, a tabularidade dos quadrinhos, mesmo naqueles casos que aspiram a permanecer numa completa linearidade, convida o artista a não esquecer a estrutura visual das tirinhas e das páginas como um todo. Esta estrutura global, como demonstrada na maioria das formas quadrinísticas, é profundamente determinada por uma grade implícita ou é, explicitamente falando, uma das características mais essenciais do meio. A seqüência de arranha-céus é um bom exemplo da forma como Hergé combina linearidade e tabularidade.

Por um lado, a grade é temática e ficticiamente abordada em primeiro plano, se não literalmente traduzida na estrutura do edifício (seguindo uma tradição bem estabelecida no meio, que estabelece uma forte semelhança entre a página e a secção transversal de uma casa de vários andares, ver LABIO, 2015). Por outro lado, a própria história está sendo contada, Tintin movendo-se de uma janela para outra, sendo ela também uma reinterpretação fictícia do caminho em que o olho do leitor - e talvez sua própria mão, que atravessa ou explora a página. Linearidade e tabularidade tendem, portanto, a convergir e até mesmo a se fundir, e esse movimento participa na construção da poética da linha clara.



Antes de mais nada, a viagem ajuda a trazer à tona um tipo de narrativa que facilita a tensão narrativa de cada transição entre quadros, sem a ajuda das técnicas mais “pesadas” do gancho para os momentos de angústia. De um modo mais geral, a viagem suporta um tipo de narrativa que coloca uma forte ênfase na intriga, em seu modo de se desenvolver no tempo, quadro após quadro, ao invés de em vez de constituir a mesma como configuração, enquanto estrutura completa da ordenação narrativa. A diferença entre ambos os tipos tem sido estudada por Raphaël Baroni, dentre outros. Cito aqui uma versão reduzida de suas idéias, no modo como no-las oferece Philippe Marion:

[Baroni] sugere distinguir, no quadro da atividade narrativa, enquanto duas extremidades de um continuum, a ‘função intrigante’, de um lado, e a ‘função configurante’, de outro. A primeira delas focaliza-se sobre as condições da transmissão narrativa (estimulação da curiosidade e do desejo de desenlace, dramatização, etc.). A segunda corresponde a uma dimensão de informação e a um cuidado de preservar a exatidão factual de um substrato acontecimental. Nas narrativas mais freqüentemente ficcionais, nas quais domina uma função intrigante, o autor tenta entreter uma forma de tensão, sua matéria narrativa sendo totalmente maleável, já que imaginária. Ao contrário, as narrativas em que a função configurante predomina visam construir uma compreensão retrospectiva, para fazer aparecer as ligações de causalidade que conferem sentido aos acontecimentos. Trata-se principalmente de narrativas factuais, através das quais o narrador deseja transmitir e partilhar uma realidade vivida, como é o caso da auto-biografia. (MARION, 2015 : 199-200, citando fragmentos de BARONI, 2007).

Qualquer artista compreende perfeitamente o que isto significa. Como argumentado por François Truffaut, que evidentemente adota uma terminologia diferente para fazê-lo:

Sobre o papel, um roteiro de Lubitsch não existe, não há nenhum sentido do todo logo após a projeção, pois tudo se passa *enquanto* a olhamos. Uma hora depois de o havermos visto, ou talvez depois de revê-lo pela sexta vez, quando lanço a você o desafio de me recontar o roteiro de *To be or not to be*, isto será rigorosamente impossível de ser feito. (TRUFFAUT, 2007 : 73)

Em outras palavras, ao focalizar sobre um personagem itinerante, Hergé pode contar uma grande história, sem ter que imaginar em demasia sobre a consistência global nem sobre a estrutura geral daquilo que narra. Em outras palavras, ele pode manter o interesse do leitor vivo sem que ele saiba o tempo inteiro para onde está indo ou sem se perguntar demasiadas questões sobre os modos em que diferentes partes da história constituem uma totalidade satisfatória. Em segundo lugar, o quadro vagamente estruturado da viagem deixa abertas muitas oportunidades para todo tipo de digressões, descrições, caminhos à parte, narrativas secundárias, as quais podem encontrar suas respectivas contrapartes visuais pela inclusão de

efeitos visuais ou tabulares. A cena do arranha-céu é o mais espetacular exemplo de um tal efeito.

De um ponto de vista genealógico, a liberdade fundamental da estrutura da viagem oferece a Hergé a ocasião de reconciliar sua narrativa e seu impulso visual (pois não podemos nos esquecer de que, nesses anos, a série das *Aventuras de Tintin* estava longe de ser sua última encomenda artística). A crescente maestria e competência de Hergé enquanto narrador e contador de histórias nunca impediu o artista de dedicar muito de seu tempo e esforços para essa vocação inicial, a do desenho – algo demonstrado convincentemente por muitos daqueles acadêmicos que exploraram analiticamente sua obra (PEETERS e STERSCKX, 1988).

Em conclusão, a forte presença da estrutura da viagem nas *Aventuras de Tintin* não é apenas a consequência do amplo sucesso do jornalista itinerante, nos anos em que Hergé descobriu, se apropriou e aperfeiçoou dramaticamente o formato dos quadrinhos. A influência de seu sucesso não pode ser negada, mas de modo a compreender realmente porque Tintin é um herói que viaja, é igualmente importante ter em vista um determinado número de aspectos ligados ao *medium* dos quadrinhos, seja em seu nível mais microscópico (nos modos como a história é narrada, no contexto de uma página que é predeterminada por uma estrutura visual constituída em forma de grade), assim como macroscópico (nos modos como os quadrinhos se modificam dos formatos serializados em episódios de veículos periódicos para o padrão da publicação em formato de álbuns integrais)³.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

APOSTOLIDÈS, Jean-Marie (2010). *Dans la peau de Tintin*. Brussels : Les Impressions Nouvelles.

APOSTOLIDÈS, Jean-Marie (2011 [1983]). *Les Métamorphoses de Tintin*. Paris : Flammarion, coll. Champs.

BAETENS, Jan (2006). *Hergé écrivain*. Paris : Flammarion, coll. Champs.

BAETENS, Jan (2010). "Bruxelles comme représentation médiatique culturelle", *Formules 14*, 19-26.

BARONI, Raphaël (2007). *La Tension narrative*. Suspense, curiosité, surprise. Paris : Seuil, coll. Poétique.

³ Meus mais sinceros agradecimentos a Kristof Van Gansen pela cuidadosa edição desse texto.



- BAYARD, Pierre (2012). *Comment parles des lieux où l'on n'a pas été?* Paris : Minuit.
- BLETON, Paul (2002). *Western, France*. Paris : Les Belles Lettres.
- DUHAMEL, Georges (1974 [1932]). *Scenes from the Life of the Future*. New York: Arno Press. Foreign Travelers in America, 1810-1935 Series (Livro 1810).
- BOILLAT, Alain (2013). *La BD avant l'album* (exibição organizada pela Universidade de Lausanne, 16 a 26 de outubro de 2013). Disponível online: <http://www.unil.ch/cin/home/menuinst/les-evenements/2013/exposition-la-bd-avant-lalbu.html> (último acesso em 29/12/2015).
- LABIO, Catherine (2015). "The Architecture of comics". *Critical Inquiry* 41(2), 321-343.
- Letourneux, Matthieu (2010). *Le roman d'aventures 1870-1930*. Limoges : Pulim.
- MARION, Philippe (2015). "L'Autobiographie comme Agenda Identitaire: L'Ascension Du Mal de David B.". In: *Autographismes: bande dessinée et représentation de soi* (Viviane Alary, Danielle Corrado e Benoît Mitaine, eds.). Geneve: Georg Éditeur: pp. 195,215;
- MITTELL, Jason (2015). *Complex TV. The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. New York: New York University Press.
- PEETERS, Benoît (2003). "Un roman de désapprentissage", in Jean-Pierre Bertrand et al., *Histoire de la littérature belge*. Paris : Fayard, 337-346.
- PEETERS, Benoît (2011 [2002]). *Hergé, Son of Tintin*. Transl. Tina A. Kover. Baltimore : Johns Hopkins Press.
- PEETERS, Benoît, and STERCKX, Pierre. *Hergé dessinateur*. Paris : Casterman, 1988.
- TRUFFAUT, François, "Lubitsch était un prince", in *Les Films de ma vie*. Paris: Flammarion, coll. Champs, 2007 [1975].
- VERSTRAETEN, Pieter, and VAN HOVE, Karen (2015). "Imagining Adventure in Middlebrow Fiction: Cosmopolitan Novels by Maurice Dekobra and Johan Fabricius", in *RELIEF* 9(1), 102-118. Disponível em: <https://www.revue-relief.org/articles/abstract/10.18352/relief.910/> (último acesso em 29 de dezembro de 2015).

Tintin na America, ou Como Descrever um Lugar no Qual Você Jamais Esteve. Uma Análise Mediática

Jan Baetens

Data de envio: 24 de agosto de 2015.
Data de aceite: 15 de março de 2016.

