



HAL
open science

História em quadrinhos e representações da sociedade brasileira na França

Angélica Amâncio

► **To cite this version:**

Angélica Amâncio. História em quadrinhos e representações da sociedade brasileira na França. Estudos da Intermialidade: teorias, práticas, expansões, Editora CRV, pp.105-116, 2022, 978-65-251-2350-9. halshs-04007609

HAL Id: halshs-04007609

<https://shs.hal.science/halshs-04007609>

Submitted on 14 Mar 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

História em quadrinhos e representações da sociedade brasileira na França

Bande dessinée et représentations de la société brésilienne en France

Angélica Amâncio
Université Lyon 2

Resumo: Neste artigo, analisam-se representações da sociedade brasileira na França, no século XXI, a partir do estudo de histórias em quadrinhos publicadas neste país. Nesse intuito, são examinados, em especial, os seguintes trabalhos: *Amazonie* (Dargaud, tomos I a IV, 2016-2020), de Leo, Rodolphe e Bertrand Marchal; e *Rio* (Glénat, tomos I a IV, 2016-2019), de Louise Garcia e Corentin Rouge. Em um primeiro momento, buscaremos, em textos centrais para os estudos da intermedialidade, conceitos que permitam definir o quadrinho como um objeto intermediário. Na segunda parte da pesquisa, identificaremos elementos recorrentes nessas obras, para, em seguida, apresentarmos referências (históricas, artísticas e midiáticas) que expliquem, fundamentem ou contestem tais interpretações. Ao final, demonstra-se que tais escolhas perpetuam uma tradição europeia de representação do Brasil nos quadrinhos. Para isso, baseamo-nos em narrativas de viajantes dos séculos XVI e XVII, bem como no estudo de Julie Gallego e Eden Viana-Martin dos álbuns *Caatinga* (Éditions du Lombard, 1997), de Hermann, e *Sous le signe du Capricorne* (Casterman, 1970-1973), de Hugo Pratt.

quadrinhos europeus – representações do Brasil – estudos intermediários

Résumé : Cet article étudie la représentation de la société brésilienne en France au XXI^e siècle dans la bande dessinée. Notre analyse est centrée autour de deux séries : *Amazonie* (Dargaud, volumes I à IV, 2016-2020), de Leo, Rodolphe et Bertrand Marchal, et *Rio* (Glénat, volumes I à IV, 2016-2019), de Louise Garcia et Corentin Rouge. Dans un premier temps, nous mobilisons les concepts et textes fondateurs de l'intermédialité pour définir la bande dessinée comme un objet intermédiaire. Dans la deuxième partie du texte, nous identifions les éléments récurrents dans ces œuvres, qui sont mis en perspective avec des références historiques, artistiques et médiatiques. Pour finir, nous montrons que ces éléments perpétuent, dans les bandes dessinées contemporaines, une tradition européenne de représentation du Brésil. Pour ce faire, nous nous appuyons sur les récits de voyageurs des XVI^e et XVII^e siècles, ainsi que sur l'étude de Julie Gallego et Eden Viana-Martin des albums *Caatinga* (Éditions du Lombard, 1997) de Hermann, et *Sous le signe du Capricorne* (Casterman, 1970-1973) de Hugo Pratt.

bande dessinée - représentations du Brésil - intermédialité

Introdução

O Brasil já há algumas décadas desperta o interesse da produção de quadrinhos europeia. Até mesmo o famigerado herói italiano Corto Maltese, da saga de Hugo Pratt, teria se aventurado pelo país latino-americano nos anos 1970. Porém, dos anos 1990 para cá, a incidência não apenas de narrativas ambientadas no Brasil, como daquelas tendo-o como tema central, vem aumentando a olhos vistos. Cresce também o número de obras nacionais traduzidas na Europa, em especial, na França – país que destacaremos neste trabalho. É o caso, por exemplo, de *Desterro (Favela chaos: l'innocence se perd tôt*, Anacaona, 2015), de Ferréz e Alexandre de Maio, *Tugstênio (Tungstène*, Éditions çà et là, 2015), de Marcello Quintanilha, e *Angola Janga* (homônimo, Éditions çà et là, 2018), de Marcelo D'Saete¹. Neste artigo, por uma questão de recorte, enfocaremos duas obras escritas por quadrinistas europeus e publicadas originalmente na França no século XXI. São elas: *Amazonie* (Dargaud, 2016), de Leo, Rodolphe e Bertrand Marchal; e *Rio* (Glénat, tomos I a IV, 2016-2019), de Louise Garcia e Corentin Rouge.

Nossa pesquisa tem três objetivos principais. Em primeiro lugar, espera-se justificar a definição do quadrinho como objeto intermediático. Em seguida, busca-se analisar os títulos mencionados, apresentando referências (históricas, artísticas, midiáticas) que expliquem, fundamentem ou contestem elementos neles recorrentes. Por último, pretende-se pensar se tais interpretações, oriundas de trabalhos tão recentes, rompem ou perpetuam uma tradição europeia de representação do Brasil nas histórias em quadrinhos.

Quadrinhos e teorias da intermedialidade

Antes de passarmos para a análise das obras elencadas, é preciso compreender a história em quadrinhos (ou “banda desenhada”, como se diz, em Portugal) dentro do principal campo a que esta pesquisa se associa, isto é, o dos estudos intermediáticos. Se partirmos da definição de intermedialidade apresentada por Claus Clüver, segundo a qual “intermedialidade implica todos os tipos de interação entre mídias” (CLÜVER, 2008, p. 06), notaremos que o quadrinho é, em si, um objeto intermediático por unir imagem e texto verbal. Ressalta-se que tanto o texto quanto

¹ Este artigo integra minha pesquisa de pós-doutorado, em andamento junto ao CRILUS (*Centre de Recherches Interdisciplinaires sur le monde Lusophone*), na *Université Paris Nanterre*, sob a supervisão da Professora Graça dos Santos. Nessa pesquisa, serão analisadas também as traduções mencionadas, além de outros trabalhos.

a imagem são consideradas mídias básicas por Lars Elleström (2017), em oposição às mídias técnicas (como o e-book, o smartphone e o livro impresso) e às qualificadas (como a literatura e a pintura). Para se compreender as relações possíveis entre tais mídias básicas, poucas análises são tão completas quanto a taxonomia proposta por Leo Hoek (2006). Para ele, as relações entre texto e imagem se baseiam na situação de comunicação, que diz respeito tanto à produção quanto à recepção. A sucessividade (texto existindo antes da imagem ou imagem existindo antes do texto) caracterizaria a perspectiva da produção. Já a simultaneidade (texto situado em uma imagem, imagem situada em um texto, texto próximo a uma imagem, imagem próxima a um texto) determinaria a perspectiva própria à recepção (HOEK, 2006, p.168). O autor salienta ser importante “distinguir claramente entre essas duas perspectivas, porque a escolha em favor de uma ou de outra, como ponto de partida para uma classificação das relações texto/imagem, resulta em uma categorização essencialmente diferente” (HOEK, 2006, p.169).

No caso da simultaneidade, texto e imagem deixam de existir independentemente. Eles se apresentam em um único discurso misto, dentro do qual a relação entre as mídias pode ser mais ou menos estreita. Quando se fundem de maneira inextricável, como no caligrama ou na tipografia, tem-se um discurso sincrético. Já quando se combinam de modo a formar um discurso verbal e visual composto, com cada um mantendo sua própria identidade, tem-se um discurso misto. É nessa categoria que se encaixam as histórias em quadrinhos – bem os como cartazes, as propagandas e as bandeiras, entre outros (HOEK, 2006, p.179).

Irina Rajewsky também inclui os quadrinhos em sua classificação das práticas intermediáticas, associando-os ao segundo grupo, o da “combinação de mídias” (*Medienkombination*). Nele, enquadram-se também a ópera, o filme, o teatro e a iluminura (RAJEWSKY, 2012, p.58). De modo indireto, o objeto pode vir a participar da primeira categoria proposta pela pesquisadora: a intermidialidade no sentido estrito de transposição midiática (*Medienwechsel*), que inclui as adaptações fílmicas de textos literários, as novelizações e outras transformações midiáticas (RAJEWSKY, 2012, p.58). Como se sabe, inúmeros são os sucessos de bilheteria originários de quadrinhos. Os mais conhecidos são, sem dúvida, os das editoras Marvel (que detêm a propriedade de personagens como Homem-Aranha, Capitão América, Homem de Ferro...) e DC Comics (responsável por super-heróis como Batman, Superman e Mulher-Maravilha, entre outros). Por serem artes sequenciais que conjugam imagem e texto (sobretudo diálogos), quadrinhos e cinema tendem a ser comparados. Suas semelhanças podem ser vislumbradas, por exemplo, pelo *storyboard*. Nessa etapa de produção (desenvolvida pela Walt Disney Productions, no início dos anos 1930), uma série de ilustrações são organizadas a fim de se produzir o efeito de pré-visualização do filme. Observa-

se, neste caso, o paralelo entre os enquadramentos que, tanto na HQ quanto no *storyboard* (e, conseqüentemente, no filme) servirão para se contar uma história gerando determinadas impressões e sensações no leitor e/ou espectador.

Ainda que não seja o foco deste trabalho, vale destacar que configurações recentes das HQs são capazes de extrapolar a mera combinação de imagem e texto, transformando-se em objetos plurimidiáticos. É o caso das *webcomics* ou *webtoons*, narrativas digitais que se beneficiam das tecnologias móveis para se popularizar. Difundidas na internet e lidas a partir de computadores, tablets ou smartphones, elas incorporam recursos disponíveis nesses aparatos, como efeito sonoro, música e pequenas animações².

Uma olhadela para o interior das narrativas

Amazonie, de Leo, Rodolphe e Bertrand Marchal, é uma série ambientada nos anos 1940 e publicada pela editora Dargaud, entre 2016 e 2020. Nela, dá-se continuidade às aventuras da heroína Kathy Austin, agente secreta britânica. Nas edições anteriores, a protagonista combatera insetos gigantes, na Namíbia, e dinossauros, no Quênia. Desta vez, a jovem inglesa é chamada para desvendar a misteriosa aparição de um extraterrestre na selva amazônica. O personagem é alto, magro, despido de pelos no corpo, com a cabeça desproporcionalmente grande, fazendo pensar no Dr. Manhattan, da série *Watchmen* (1986-1987). Seus propósitos, contudo, se assemelhariam mais aos da lenda brasileira do Curupira (ou Caipora), figura mitológica que defenderia a vida na floresta e atacaria aqueles que a colocassem em perigo. Em *Amazonie*, a proteção dos indígenas estaria também sob sua tutela.

No entanto, a grande ameaça, na narrativa, parece ser a própria Amazônia. Além da flora exuberante, a floresta é caracterizada por sua fauna hostil: grandes felinos e enormes serpentes estão sempre à espreita, como se esperassem um momento de desatenção dos humanos para devorá-los. Também o calor é frequentemente evocado pelos personagens, como o reverendo Albert ou o cônsul Graham, ambos ingleses, que não perdem uma oportunidade de amaldiçoá-lo. O clima seria, segundo eles, “insuportável” (LEO et al., 2016, p.4). A relação do cônsul com o local é peculiar: ele teria sido enviado para Manaus como uma punição por maus comportamentos: “Tento corrigir meu maldito linguajar, mas não tem jeito... É sem dúvida um

² Para mais informações, cf.: LAMERICHS, Nicolle. “Scrolling, swiping, selling: Understanding Webtoons and the data-driven participatory culture around comics”. in: *Participations: journal of audience and reception studies*, vol. 17, issue 2, nov. 2020.

dos motivos de terem me mandado para este buraco pútrido³” (LEO et al., 2016, 15). “Vir até aqui é pavoroso... Vir e ficar é ainda pior!” (LEO et al., 2016, p.15), desabafa.

Outra crítica recorrente no discurso é a distância. A heroína, por exemplo, reclama do trajeto, da troca de aviões, do tempo de voo. A queixa é sintomática, uma vez que a distância é uma apreciação relativa. A Amazônia e, por consequência, o Brasil são considerados distantes pelos personagens porque eles partem fisicamente, mas também historicamente da Europa, terra de colonizadores. Nesse sentido, observa-se a perspectiva eurocêntrica da narrativa, que coloca o Brasil na “periferia do capitalismo”. Ainda que o país não seja atacado diretamente, alguns elementos na trama – como a violência, a desorganização e o mau funcionamento dos serviços (transportes, encanamento etc.) – acabam sendo associados ao Brasil como um todo, fazendo pensar que o país é uma grande selva.

O conceito de “selva” é, aliás, ressignificado na série *Rio*, de Louise Garcia e Corentin Rouge, lançada pela Glénat, de 2016-2019. “Os dois protagonistas, Rúben e a sua irmã mais nova Nina, nasceram ali, nessa *selva*⁴ suburbana onde ninguém consegue dizer se os maiores perigos e ameaças vêm dos traficantes ou da polícia militar corrupta”, lê-se na apresentação da versão portuguesa da obra⁵. No primeiro volume, *Dieu pour tous*, mãe dos protagonistas, Alma, é “*selvaticamente* assassinada” por Jonas, um policial corrupto, após pressioná-lo sobre o tráfico de drogas na favela Beija-Flor. Repetitivo, o campo lexical insiste, sem sutileza, na configuração do Rio de Janeiro como uma selva urbana. Também falta utilidade às capas: em todas elas, há pessoas armadas, crianças e adultos, com facas, revólveres, metralhadoras. Uma passista de escola de samba seminua também ilustra o terceiro volume, *Carnaval Sauvage*. A maioria dos personagens, oriundos das favelas, são negros. Não é o caso, porém, dos americanos ricos e benevolentes que adotam os irmãos Rúben e Nina. O sobrenome do casal é mais uma escolha lexical explícita: White.

Outro nome que chama nossa atenção é o da feiticeira: Capitu. São dedicadas a ela as primeiras páginas da saga. Nelas, a homônima de uma das mais importantes personagens machadianas realiza um trabalho de magia negra com a finalidade de matar sua rival, Alma. O cenário, sombrio, é repleto de velas, garrafas de cachaça e caveiras de humanos e animais. Capitu dança, nua, coberta de sangue, invocando o demônio, enquanto sacrifica uma galinha preta. Além da erotização da mulher negra, o ritual pode ser equivocadamente associado, pelos leitores, a religiões como a umbanda. Corre-se, assim, o risco de se reforçar um racismo

³ A tradução desta e das demais citações extraídas dos quadrinhos franceses em estudo é nossa.

⁴ Grifo nosso.

⁵ A série foi lançada em Portugal pela editora ASA em parceria com o jornal Público, em 2020.

histórico – visível, no Brasil, em movimentos neopentecostais, por exemplo –, que costuma relacionar o satanismo a religiões de matriz africana.

O desconhecimento do autor em relação ao país não se restringe à complexidade religiosa brasileira. Em entrevista à revista *Sputnik*, publicada em 04 de fevereiro de 2021, o desenhista francês – que assina o argumento com sua companheira Louise Garcia – confessa nunca ter morado no Rio de Janeiro, somente ter visitado a cidade algumas vezes. Em seu processo criativo, ele se inspira em episódios violentos que marcaram a cidade, como a chacina da Candelária (1993), bem como em célebres filmes nacionais, como “Tropa de Elite” (2007), de José Padilha, e “Cidade de Deus” (2002), de Fernando Meirelles e Kátia Lund: “Não tive nenhum contato com traficantes de drogas, não me arrisquei. Afinal, visitei muito pouco a favela. Para desenhar a favela, tirei algumas fotos na hora, mas, com os álbuns de fotos, os filmes e tudo que existe na Internet, não falta documentação das favelas!”⁶, declara.

A caracterização de alguns personagens evoca, de fato, as obras citadas. É o caso de Jonas, cujos traços remetem a Milhem Cortaz, que atua como o Capitão Fábio Barbosa, de “Tropa de Elite” – futuramente Coronel Fábio, em “Tropa de Elite 2” (2010). Tanto o personagem de Padilha quanto o de Corentin Rouge são policiais corruptos, que se envolvem com milícias nas favelas cariocas. Também Bakar, menino negro que vive nas ruas, nos quadrinhos de Rouge, tem ares de Douglas Silva, ator que interpreta Dadinho (ou o Zé Pequeno, na infância), em “Cidade de Deus”.

Em certa medida, pode-se identificar, na construção de *Rio*, um fenômeno já evocado, que Irina Rajewsky chama de “transposição midiática”, ou seja, a passagem de uma mídia para outra. Neste caso, não se transpõe, é verdade, uma obra em sua totalidade – como nas adaptações de romances para o cinema, exemplo clássico dessa categoria. Observa-se nesse processo, porém, uma espécie de “retroalimentação intermediária”: tanto as fotografias tiradas pelo artista quanto sua experiência cinematográfica – em especial, com a produção nacional – participam da representação que faz do Brasil nos quadrinhos. Esse procedimento, como se verá adiante, não é privilégio de Rouge, nem de sua geração.

⁶ NETO, Lauro. “Coleção de livros vendida em Portugal retrata Rio de Janeiro como selva de bandidos”. Sputnik News, 2021. Disponível em: <<https://br.sputniknews.com/20210204/colecao-de-livros-vendida-em-portugal-retrata-rio-de-janeiro-como-selva-de-bandidos-fotos-16891212.html>>. Acesso em: 28 jan. 2022.

O Brasil? Por quê?

A escolha do Brasil como protagonista de histórias em quadrinhos pode ter, é claro, diferentes razões. Algumas delas, biográficas: Leo (Luiz Eduardo de Oliveira), por exemplo, responsável pelo argumento de *Amazonie*, junto a Rodolphe, é brasileiro, nascido no Rio de Janeiro⁷. Outras podem ser sentimentais, como é o caso de Rouge, cuja companheira e coautora da série é brasileira.

Também elementos biográficos e laços afetivos teriam motivado Hugo Pratt a situar algumas histórias de seu famoso herói, Corto Maltese, no Brasil. Nos anos 1950, Pratt se muda para a Argentina, onde passa cerca de doze anos. À época, o país era o centro dos quadrinhos na América do Sul⁸. Junto a outros notáveis colegas, como Ivo Pavone e Alberto Ongaro, ele trabalha inicialmente para a editora Civita. Em seguida, junta-se a Enrique Lipszyc em sua nova escola de quadrinhos, a *Escuela Panamericana de Arte*, quando esta se instala em São Paulo. É então que descobre o Brasil, explorando também outras regiões e estados, como Mato Grosso, Bahia e Amazonas. Em 1965, tem um filho com uma índia, na Amazônia, e uma filha com uma baiana de Salvador. Esta relação daria origem a uma das mais importantes personagens da saga de Corto Maltese:

[...] em Salvador, conheci a cartomante Boca Dourada, que me inspirou na criação de uma personagem de Corto Maltese, e suas irmãs Dos Santos, incríveis negras versadas em magia. As Dos Santos se tornaram minha família na Bahia, sempre que vou ao Brasil, vou visitá-las. Com uma delas, uma líder espiritual umbandista, tive até uma filha, em 1965, uma bela mestiça chamada Victoriana Aureliana. Quando a reconheci oficialmente como minha filha, reconheci também os filhos ilegítimos das quatro irmãs⁹ (PRATT apud GALLEGO; VIANA-MARTIN, 2018, p. 409).

O herói Corto Maltese surge em 1967, quando a revista italiana *Sgt Kirk* publica o início de *A balada do mar salgado*, uma aventura no oceano Pacífico. Após a falência do periódico, Pratt decide retomar esse personagem, então secundário, para inseri-lo numa história publicada no semanário francês *Pif Gadget* (edições Vaillant). Trata-se de “O Segredo de Tristan

⁷ Leo esclarece, em entrevista, que os coautores de *Amazonie*, Rodolphe e Marcham, não se deslocaram até o Brasil para realizarem a série. O trabalho criativo teria sido realizado a partir, principalmente, de fotografias. Cf. : “Amazonie : interview de Léo à Quai des Bulles” (nov. 2016) : <https://www.laloutemasquee.com/aventures/amazonie-interview-de-leo-a-quai-des-bulles/> Acesso em: 29 jan. 2022.

⁸ Diversas informações presentes neste subcapítulo foram extraídas de GALLEGO, Julie; VIANA-MARTIN. “Macumba dans le Sertão: quelles aventures brésiliennes pour la bande dessinée européenne?” (2018).

⁹ A tradução desta e das demais citações extraídas do artigo de Gallego e Viana-Martin é nossa.

Bantam”, narrativa que se inicia na Guiana, tem continuidade na Guiana Francesa, conduzindo rapidamente o marinheiro para o Brasil. É onde ele permanecerá por mais três episódios. Como explicam GALLEGO e VIANA-MARTIN (2018), esses volumes, a princípio lançados separadamente (de 1970 a 1973), foram posteriormente reagrupados em um ciclo denominado *Sob o signo do Capricórnio*, que inclui, além de “O Segredo de Tristan Bantam”, “Encontro na Bahia”, “Samba com tiro certo” e “A águia do Brasil”.

No caso do quadrinista belga Hermann, criador de *Caatinga* (1995), o interesse em retratar o Brasil em seu trabalho nasce de uma experiência cinematográfica:

Por que uma narrativa sobre cangaceiros? Um filme brasileiro, lançado por volta de 1953, em Bruxelas. “Os cangaceiros” obteve um enorme sucesso e muito me impressionou por seu clima brutal (ao menos, para a época). Fiquei também intrigado pela temática do filme, que contava um episódio trágico-romântico da vida de um cangaceiro, sem saber o que essa palavra significava e sem conseguir uma explicação. Havia também a sedução das paisagens e o exotismo do chapéu com a grande aba levantada, amplamente decorado. Enfim, um filme que se distinguia da produção convencional. Creio que minha ignorância teria perdurado se eu não tivesse visitado o Rio de Janeiro em 1991. Minha esposa tinha comprado uns cartões postais – como qualquer turista – e tinha ficado encantada com um que reproduzia uma fotografia dos membros do bando mais ilustre e temível de cangaceiros, em que figurava seu chefe, Lampião, e sua companheira, Maria Bonita. Para minha mulher, foi uma recordação do filme. Para mim, foi um sinal (HERMANN apud GALLEGO; VIANA-MARTIN, 2018, p. 409).

O filme mencionado – na realidade, “O Cangaceiro” (1953), no singular – é do cineasta Lima Barreto, com diálogos escritos por Rachel de Queiroz. A obra é considerada a mais importante produção da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, tendo ganhado os prêmios de melhor filme de aventura e melhor trilha sonora, no Festival de Cannes. Além dela, nota-se que Hermann também se inspirou em outro objeto intermediário, que configura, como o quadrinho, um exemplo de discurso misto: o cartão postal.

Hermann empreende, em seguida, uma ampla pesquisa sobre o Cangaço. Além de documentos históricos, fotografias e reportagens, o quadrinista encontra outros filmes que exploram a mesma estética e/ou a mesma temática. É o caso de “Deus e o Diabo na Terra do Sol” (1964) e “O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro” (1969), ambos de Glauber Rocha, ou “O Cangaceiro” (1970) do italiano Giovanni Fago.

Que Brasil, afinal?

Tão importante quanto pensar “por que o Brasil” é entender “de que Brasil se fala”. É a pergunta que se fazem Gallego e Viana-Martin. Os pesquisadores encontram, nas obras que analisam, três componentes preponderantes. O primeiro deles é o sertão, que fascina por sua rudez, expressa na vegetação, no clima e nas condições de vida da população: “As palavras *sertão* e *caatinga*, intraduzíveis, mergulham imediatamente o leitor francês num lugar alheio e exótico, que promete terras impenetráveis em um cenário árido” (GALLEGO; VIANA-MARTIN, 2018, p.415). Nesse cenário, desponta, é claro, a figura temível e ao mesmo tempo sedutora dos cangaceiros, em especial Lampião – espécie de Hobin Wood dos trópicos, que, ao lado de sua Maria Bonita, pode trazer à mente do leitor os criminosos Bonnie e Clyde. Em segundo lugar, aparecem os índios amazônicos, numa mistura de etnologia e mito literário. A tribo dos Xavantes, com a qual Hugo Pratt desenvolve uma relação de proximidade e afeto, é estranhamente menos evocada em suas tramas ambientadas na América Latina do que a dos povos Jivaro (nativos da floresta amazônica peruana e equatoriana), conhecidos por decapitarem seus inimigos. Em episódios como “Cabeças e cogumelos”, a aparente ferocidade dos indígenas é relativizada face à selvageria dos brancos, com sua ganância e suas doenças mortais. Por último, estão as crenças baseadas no sincretismo nacional: o mundo misterioso dos ritos afro-brasileiros leva o artista italiano a retratar o país como um lugar cheio de feitiçarias: “Entre a bravura dos bandidos do nordeste e os poderes esotéricos das mulheres da Bahia, os personagens brasileiros de Pratt são impregnados de uma força sobre-humana, fruto de uma sábia mistura que soa como o reflexo do sincretismo que caracteriza este país” (GALLEGO; VIANA-MARTIN, 2018, p.425).

Observa-se que a maior parte desses elementos reaparece nos quadrinhos sobre o Brasil recentemente publicados na França. Como destacado, por exemplo, o clima é repetidamente mencionado em *Amazonie*, sobretudo em relação ao excesso de calor. Também a sedução das paisagens, visível pela beleza natural tanto do Rio de Janeiro quanto da floresta amazônica, surge como palco para as tramas. Além disso, o sincretismo, principalmente quando envolve religiões de matriz africana, continua a impressionar os estrangeiros. Por ignorância ou por buscarem um efeito sobrenatural para suas narrativas, esses autores tendem a recriar, à sua maneira, tais religiões. Misturam, então, cristianismo, espiritismo, umbanda, candomblé, magia negra, satanismo, superstições e os mais diversos feitiços. Como se viu, o caso mais gritante dessa miscelânea aparece em *Rio*, essencialmente na personagem Capitu, embora já se

delineasse, em menor escala, nas aventuras de Corto Maltese. Nos dois casos, ressalta-se ser a mulher a detentora dessa capacidade excepcional de se comunicar com forças ocultas.

Ademais, o Brasil continua a atrair pelo seu exotismo. É verdade, porém, que tal exotismo ganha agora uma nova roupagem. A favela, por exemplo, central na obra de Corentin Rouge e Louise Garcia, reincorpora concomitantemente a exuberância e a hostilidade, outrora associados ao sertão nordestino ou à selva amazônica. A “cidade maravilhosa” é exótica por sua violência, sua miséria, sua desigualdade social. Nesse cenário de chacinas, abandono e corrupção, é simbólico que o herói venha de fora. Em *Rio*, é o casal White, de gentis e abastados norte-americanos, que resgata os irmãos Nina e Rúben da delinquência ou de uma possível morte violenta nas ruas. Também em *Amazonie*, é preciso trazer da Inglaterra a agente secreta Kathy Austin para desvendar uma aparição enigmática na floresta. Heróis nacionais, como os cangaceiros da narrativa de Hermann, parecem não mais existir, no Brasil de hoje. O país do presente é, em certa medida, caracterizado como uma anti-Ítaca, um “buraco pútrido” (LEO et al., 2016, 15), para o qual só se vem por castigo ou missão extraordinária, e do qual se espera poder partir o mais rápido possível.

Evidentemente, não é novidade que as terras da América Latina sejam vistas como um “antiparaíso”. Como afirmam Lilia Schwarcz e Heloisa Starling, em *Brasil: uma biografia*, obras divulgadas no início do século XVI – como a *Cosmographia*, de Ético, ou o *Imago Mundi*, de Pierre d’Ailly – espelham uma importante ambivalência:

[...] esse local nascera desempenhando o papel de um “outro”, fosse na sua natureza ou nos seus naturais. Não obstante, se a natureza seria considerada edênica — uma eterna primavera coberta por animais pacíficos —, já a humanidade gerava desconfiança. Religiosos, soldados, comandantes, corsários ou meros curiosos legaram relatos passados avidamente de boca em boca. Neles, certa visão fantasiosa, que andava muito além do que os olhos podiam ver ou a razão aceitar, alimentava as narrativas extravagantes de uma série de viajantes, em tudo imaginárias ou até sobrenaturais [...] (SCHWARCZ; STARLING, 2018, p.33-34)

Tais visões fantasiosas opunham sempre “a natureza”, supostamente idílica, paradisíaca, repleta de campos férteis e fontes da juventude, aos “naturais”. Para esses, sobravam descrições as mais mirabolantes: seres de quatro braços, um só olho na testa, andróginos, pigmeus, sereias. De acordo com as historiadoras, Cristóvão Colombo teria declarado, em uma carta, ter ficado um tanto desapontado por não encontrar, na América, as criaturas monstruosas imaginadas pelos viajantes. No entanto, a monstruosidade continuou a constar nos desenhos e mapas da

época, passando a ser associada à prática da antropofagia. Esse costume gerou discussões filosófico-religiosas sobre a índole dos indígenas, que deram origem ao conceito de “canibal”:

Foi o próprio navegador genovês Cristóvão Colombo, responsável por comandar a frota que primeiro alcançou o continente americano em 12 de outubro de 1492, sob as ordens dos reis católicos da Espanha – Fernando e Isabel – quem cunhou o nome “canibal”. O termo tem origem no idioma arawan — língua falada por tribos indígenas da América do Sul, povos caraíbas antilhanos, cuja derivação espanhola “caribal” (do Caribe) logo foi associada a práticas reportadas por viajantes europeus, que se referiam, preocupados, a costumes antropofágicos locais. O nome também foi vinculado a *can* (cão), e a Cam, personagem bíblico mencionado no livro de Gênesis. Filho mais novo de Noé, Cam, pai de Canaã, rira da embriaguez do pai desacordado e por isso fora amaldiçoado e condenado a ser “servo dos servos” (SCHWARCZ; STARLING, 2018, p.33-34).

Essa definição teria servido para justificar religiosamente a escravização tanto dos índios quanto dos negros africanos, pois ambos seriam considerados descendentes da “maldição de Cam”. Nos séculos XVI e XVII, proliferaram narrativas de viagem segundo as quais os nativos, ainda que menos assustadores do que o esperado, continuavam a representar o inferno, pois, além do canibalismo, praticavam a feitiçaria e agiam com lascívia. Logo, deveriam ser condenados.

Apenas da década de 1550 é que surge uma literatura mais específica sobre o Brasil. Há, de um lado, os autores ibéricos, interessados na colonização, e, de outro, os “não ibéricos”, especialmente franceses, que refletem sobre a terra e os gentios. Entre os portugueses, o mais conhecido autor é Pero Magalhães Gândavo, cujas principais obras são *Tratado da Terra do Brasil* (1570) e *História da província de Santa Cruz* (1576). Ambas tinham como finalidade incitar a imigração e o investimento de portugueses na colônia americana:

Em seus livros, Gândavo não se cansa de elogiar as “qualidades do local”: “Esta terra é tão deleitosa e temperada que nunca nela se sente frio nem quentura sobeja”. Essa seria mesmo a região da abundância e da eterna primavera. No entanto, no que se refere aos “índios da terra”, ele parece mais econômico nos elogios: “A língua deste gentio toda pela costa é uma: carece de três letras — não se acha nela F, nem L, nem R, coisa digna de espanto, porque assim não têm Fé, nem Lei, nem Rei; e desta maneira vivem sem Justiça e desordenadamente”. Aí estariam os “naturais da terra”, caracterizados pela noção de “falta” (SCHWARCZ; STARLING, 2018, p.35).

Percebe-se que o autor insiste na oposição entre éden e barbárie, sendo pessimista em relação aos indígenas, como costuma ser a maioria dos relatos portugueses. Esses textos se

opõem às descrições francesas, como as de Ronsard, em *Complainte contre Fortune* (1559): “[...] o povo inculto erra inocentemente sempre nus; sem malícia; sem virtudes, mas sem vícios...” (RONSARD apud SCHWARCZ; STARLING, 2018, p.36). Como ressaltam as historiadoras, neste caso, “sem” não é falta; ao contrário, é quase um excesso. Podemos considerar essa descrição como uma antecipação do que viria a ser o mito do “bom selvagem”, de Jean-Jacques Rousseau, dois séculos depois.

Embora os franceses também temessem os índios canibais – medo se estenderia pelo menos até o século XVIII, como atesta sua menção na *Encyclopédia* de Diderot, publicada entre 1751 e 1772 – outros atributos indígenas teriam se sobressaído, a seus olhos. Além da inocência, também lhes encantara a bravura dos índios Tupinambás, seus aliados. Prova disso é que, em 1550, em Rouen, organizou-se uma grande “festa brasileira” para Henrique II e Catarina de Médicis. O casal foi recebido por cerca de 50 indígenas, que simularam um combate às margens do rio Sena, junto a 250 figurantes, vestidos à caráter e portando papagaios e frutas tropicais. Ou seja, ainda que talvez bem-intencionado e movido pelo fascínio pelos naturais do “Novo Mundo”, o tratamento oferecido a eles por esses europeus não deixa de ser caricato e etnocêntrico.

Considerações finais

Diversos traços destacados pelos viajantes e exploradores nos séculos XVI e XVII reaparecem em obras mais atuais sobre o Brasil. No caso dos quadrinhos, ressurge, por exemplo, a ideia do indígena como ser inofensivo e sem malícia, que necessita ser protegido e orientado por forasteiros. Em *Amazonie*, é esse o papel desempenhado tanto pelo reverendo inglês, Albert (que cuida de um dispensário no meio da floresta) quanto pelo extraterrestre, que vive junto aos índios, defendendo-os de diferentes ameaças. Também a feitiçaria e a lascívia, outrora atribuídas a esses “homens sem fé”, ressurge nas narrativas sobre os brasileiros. Todavia, estes, fruto de séculos de escravidão, tráfico negreiro e miscigenação, são agora temidos por seus rituais supostamente cheios de magia diabólica. O “outro”, portanto, continua sendo associado à maldição e ao demônio. Já o espaço, que antes era descrito como paradisíaco, ganha agora uma nova tonalidade: a beleza natural, embora ainda retratada nas obras, parece não ser mais suficiente para atenuar a brutalidade do clima, da fauna e, sobretudo, da criminalidade e da corrupção. É o que se nota, principalmente, em *Rio* – série que, tendo sido traduzida para o português europeu, curiosamente não foi até hoje publicada no Brasil.

É necessário acrescentar, contudo, que a caracterização desse país continental nos quadrinhos estudados neste trabalho – tanto os da década de 1970 e 1990 quanto os publicados no século XXI – não é inteiramente criticável. Ao menos, ela extrapola o estereótipo do país tropical, onde hipoteticamente há sol, samba e Carnaval o ano inteiro.

Os traços destacados são aqueles que remetem o leitor europeu a imagens já conhecidas, é claro, mas que se relacionam também à construção de um território menos previsível e hospitaleiro do que o das praias com coqueiros do litoral brasileiro. Entre florestas impenetráveis e falésias intransponíveis, o território brasileiro não se deixa domar facilmente, impondo aos personagens dédalos semeados de perigos, mistérios e misticismo (GALLEGO, Julie; VIANA-MARTIN, Eden, 2018, p.442).

Além disso, vale salientar que “perigos, mistérios e misticismo” são excelentes ingredientes para o gênero de narrativa a que estes quadrinhos se associam: a aventura. Sabe-se que, nesse gênero, herdeiro da epopeia, um herói ou heroína (Corto Maltese, Kathy Austin ou o Ulisses, da *Odisseia*) percorre usualmente um território hostil, combatendo inimigos perigosos e defendendo certos valores e virtudes. Como se observa nas séries mencionadas, esse território pode ser a Namíbia, o Quênia ou qualquer país da América Latina capaz de aguçar minimamente a imaginação do leitor.

No entanto, não se deve cair no erro de minimizar a relevância desses trabalhos apenas por serem “quadrinhos de aventura”. Um dado irrefutável é que o mercado das histórias em quadrinhos, já importante na França e em países vizinhos como a Bélgica, não para de crescer: entre 2008 e 2018, ele se valorizou em 34%¹⁰. Nem a crise da Covid-19 interrompeu essa expansão: em 2020, as vendas aumentaram em 9%, atingindo 53,1 milhões de exemplares. As obras mais lidas foram justamente “quadrinhos de aventura”: o álbum de Lucky Luke, *Un cowboy dans le coton*, o 27º tomo da série de Blake e Mortimer, além de *L'Arabe du futur 5*¹¹. Isso significa que o impacto, para o Brasil, de uma representação negativa nos quadrinhos europeus pode ter uma amplitude considerável e de longa duração. As consequências econômicas e sociopolíticas do Q-pop, para a Coreia do Sul, ou dos animes e mangás, para o Japão¹², não nos deixam duvidar da importância do “soft power” nos dias de hoje.

¹⁰ “La bande dessinée en France : chiffres et état des lieux”, *Actualitté*, 06 jan. 2020. <<https://actualitte.com/article/9706/edition/la-bande-dessinee-en-france-chiffres-et-etat-des-lieux>> Acesso em 05 jan. 2022.

¹¹ “La bande dessinée ne connaît pas la crise”, *Les Echos*, 28 jan. 2021, <<https://www.lesechos.fr/tech-medias/medias/les-ventes-de-bd-resistent-a-la-crise-sanitaire-1285424>> Acesso em 05 jan. 2022.

¹² Para compreender melhor o fenômeno, cf. BOUISSOU, Jean-Marie. “Une approche économique du nouveau soft power japonais. Pourquoi aimons-nous le manga ?” <<https://halshs.archives-ouvertes.fr/hal-01024805/>> Acesso em 06 fev. 2022.

Nesse sentido, é interessante retomar o que chamamos aqui de “retroalimentação intermediária”. Vimos que muitos quadrinistas estrangeiros se baseiam na obra de outros artistas – em especial, cineastas – para compor seu trabalho. Isso remete a uma certa responsabilidade por parte de toda uma comunidade: de quem cria, financia, divulga, exporta, consome, estuda e critica essa produção. Não se trata, obviamente, de esconder ou maquiar as mazelas da sociedade brasileira. Lamentavelmente, muito do que se expõe em filmes como “Cidade de Deus” ou “Tropa de Elite” é baseado em fontes concretas. É imprescindível, porém, que se olhe com desconfiança para obras que tratem com falsa simplicidade questões historicamente tão complexas quanto o sincretismo, a causa indígena e a realidade das favelas. Se, como pudemos observar, a tradição europeia de representação do Brasil se perpetua, nos quadrinhos, cabe à academia analisá-la, compreendê-la e, quando necessário, contestá-la e rompê-la.

Referências

ELLESTRÖM, Lars. *Midialidade: ensaios sobre comunicação, semiótica e intermedialidade*. Ana Domingos; Ana Klauck; Glória Mello (orgs). Porto Alegre: EdiPUCRS.

GALLEGO, Julie; VIANA-MARTIN. “Macumba dans le Sertão: quelles aventures brésiliennes pour la bande dessinée européenne?” In : VIANA-MARTIN, Eden. *Dialogues France-Brésil: circulations, représentations, imaginaires*. Pau: PUPPA: 2018.

GARCIA, Louise; ROUGE, Corentin. *Rio* (tomos I-IV), Grenoble, Glénat, 2016-2020.

HERMANN, *Caatinga*, Bruxelles, Éditions du Lombard, collection Signé, 2016.

HOEK, Leo. “A transposição intersemiótica: Por uma classificação pragmática”. In: ARBEX, Márcia (Org). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006. p. 167-189.

LAMERICHS, Nicolle. “Scrolling, swiping, selling: Understanding Webtoons and the data-driven participatory culture around comics”. In: *Participations: journal of audience and reception studies*, vol. 17, issue 2, Nov. 2020.

LEO, MARCHAL, RODOLPHE. *Amazonie* (tomos I-V), Paris, Dargaud, 2016-2020.

PRATT Hugo, *Sous le signe du Capricorne*, Paris, Casterman, 2015.

RAJEWSKY, Irina O. “A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade”. In: DINIZ, Thaïs Flores;

VIEIRA, André Soares (Org.), *Intermedialidade e Estudos Interartes: desafios da arte contemporânea*, vol.2. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012b. p.51-73.

SCHWARCZ, Lilia; STARLING, Heloisa. *Brasil: uma biografia*. 2ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

Sites

NETO, Lauro. “Coleção de livros vendida em Portugal retrata Rio de Janeiro como selva de bandidos”. Sputnik News, 2022. Disponível em: <<https://br.sputniknews.com/20210204/colecao-de-livros-vendida-em-portugal-retrata-rio-de-janeiro-como-selva-de-bandidos-fotos-16891212.html>>. Acesso em: 28 jan. 2022.

“Amazonie : interview de Léo à Quai des Bulles”, nov. 2016 : <<https://www.laloutremasquee.com/aventures/amazonie-interview-de-leo-a-quai-des-bulles/>> Acesso em: 29 jan. 2022.

“La bande dessinée en France : chiffres et état des lieux”, *Actualitté*, 06 jan. 2020. <<https://actualitte.com/article/9706/edition/la-bande-dessinee-en-france-chiffres-et-etat-des-lieux>> Acesso em 05 jan. 2022.

“La bande dessinée ne connaît pas la crise”, *Les Echos*, 28 jan. 2021, <<https://www.lesechos.fr/tech-medias/medias/les-ventes-de-bd-resistent-a-la-crise-sanitaire-1285424>> Acesso em 05 jan. 2022.