

LITERATURA DE VIAGEM E TINTIN: *TEORIA VS. HERGÉ*¹

TRAVEL WRITING AND TINTIN: TEORY VS. HERGÉ

Juliana Prestes de Oliveira²
Nícollas Cayann Teixeira Dutra³
Anselmo Peres Alós⁴

RESUMO

Fundamentado na obra *The Cambridge Companion to Travel Writing*, este artigo pretende traçar comparação da ideia de *Voyageur Immobile* com um dos cânones da ideia de *Travel Writing*: O viajar. Analisa a escrita de Hergé, enquanto escritor viajante (imóvel), pois a viagem é tema central em *Les Aventures de Tintin*. Ao partir da revisão bibliográfica, utilizando dados secundários e abordagem qualitativa, verifica-se a obra de Hergé como Literatura de Viagem e o autor como viajante estático. O autor com todos os possíveis problemas de alteridade e questionamentos sobre as descrições do outro que produziu em suas obras, é um apaixonado pela viagem e pelo novo.

Palavras-chave: Literatura de Viagem, Hergé, Bande Dessinée.

ABSTRACT

Based on the book *The Cambridge Companion to Travel Writing* this article intends to compare the idea of *Voyageur Immobile* with one of the *Travel Writing* traditional ideas: Traveling. The work analyze the writing of Hergé, as a travel writer, since travel is a central theme in *Les Aventures de Tintin*. Based on a bibliographical review, using secondary data and a qualitative approach, it can be seen that Hergé's work as *Travel Literature* and to classify the author as a *Static Traveler*. The author with all possible problems of alterity and questioning about the descriptions of the other he produced in his works, is passionate about the journey and the new.

Keywords: Travel Writing, Hergé, Bande Dessinée.

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

² Doutora e Mestra em Letras Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria - UFSM. E-mail: jprestesdeoliveira@gmail.com

³ Bacharel em Relações Internacionais pela Universidade Federal de Pelotas. Mestre em Literatura Comparada pelo PPGLC - UNILA. Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria. Phd Visiting na Università di Bologna e na Tallinna Ülikool. E-mail: nicollascayann@gmail.com

⁴ Graduado em Letras (2002) e Doutorado em Letras (2007) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). É Professor Associado II na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). E-mail: anselmoperosalos@gmail.com

Narrar com imagens

Contar histórias é um ato tão antigo quanto a própria ideia de humanidade. Transmitir narrativas é uma das bases essenciais de qualquer princípio civilizatório. Mitos, lendas, contos, os precursores das lendas urbanas, são métodos narrativos que, por muito tempo, fizeram cumprir a função de preservar a história de diferentes povos com o passar das gerações. Estas narrativas, muitas vezes tidas como simples, são capazes de oferecer explicações complexas para diversos tópicos que permeiam até mesmo a criação como um todo. As narrativas escritas mais antigas (precedidas pela Oratura⁵) eram feitas de molduras funcionais e estruturas bastante parecidas e eram repetidas intensamente, este sistema foi rompido através do surgimento da ideia de estrutura apresentada no romance no início do século XVIII, que introduziu uma nova estrutura narrativa mais dinâmica que aquela das lendas e mitos (WATT, 1957). Mesmo que o romance seja, provavelmente, uma das formas mais tradicionais de narrativa, não é a narrativa precursora, ou a mais velha, na verdade os formatos narrativos mais antigos precedem inclusive a existência da linguagem escrita.

A terminologia “arte pré-histórica” descreve o abrangente conjunto de demonstrações/manifestações de cunho artístico de comunidades cuja existência precede a escrita, este conjunto compreende uma gama de artefatos produzidos pelo homem. Embora exista certa variação de período e estilo dependendo de localidades geográficas, em geral, a arte pré-histórica tem um papel narrativo importante naquilo que tange demonstrar, através da arte, os costumes sociais e as crenças religiosas. Embora não seja o mais antigo, o complexo de cavernas paleolíticas de Lascaux, na região francesa de Dordogne, é talvez o mais conhecido artefato de arte rupestre. Com aproximadamente 17 mil anos, *A Grande Sala dos Touros* é uma pintura que retrata diversos animais pintados em diferentes estilos, fazendo o uso de pigmentos minerais e vegetais, alguns dos exemplares apresentam ainda sofisticadas técnicas de texturização (HODGE, 2017).

⁵ Devido aos problemas teóricos que contornam o termo “literatura oral” utiliza-se oratura como um substituto capaz de significar: produções narrativas da tradição oral (SCHIFFLER, 2017).

As mais antigas manifestações artísticas feitas por hominídeos são produções que refletem estados mentais e físicos. Há registros de gravuras rupestres com aproximadamente 300 a 250 mil anos (localizadas em solo germânico) que representam as práticas de arte rupestres por seres pré-sapiens. Todavia, o *homo sapiens* representa seu dia a dia através da pintura somente no período entre 40 e 10 mil anos atrás. Feitos através de um uso excessivo de simbologia, esta arte pré-histórica é o registro narratológico de uma comunidade sem escrita padrão (JUSTAMAND et al, 2017). A narração gráfica foi, então, parte dos primórdios daquilo que se desenvolveria tal como narrativa:

Embora a maior parte da arte feita no período Paleolítico seja indecifrável para as pessoas na atualidade, algumas culturas antigas e aletradas sobreviveram tempo suficiente para que algumas de suas artes narrativas sejam hoje parcialmente compreendidas. [...] Estas sociedades aletradas, ou orais, como o povo Sann, tem traços culturais distintos dos traços das sociedades letradas, porque eles possuíam maneiras de armazenar e acessar informações culturais importantes sem ajuda da escrita (PETERSEN, 2011, p. 2-3, tradução nossa)⁶.

À medida em que determinada sociedade alcança certo nível de letramento, a tendência corriqueira é que a forma de armazenar, acessar, e reproduzir informação se torne majoritariamente – em alguns casos quase que exclusivamente – escrito (PETERSEN, 2011, p. 11), ao menos é deste modo que as sociedades documentadas têm se comportado ao longo dos anos. Todavia, a escrita, assim como o recurso imagético, é uma opção, algumas sociedades acabam fadadas a um tipo predominante de formato narrativo por costume, mas a ação narrativa pode ser desempenhada de diferentes maneiras. Mesmo com a contínua ascendência da escrita no mundo ocidental (depois da virada do milênio e com os advindos de *apps* de mensagens instantâneas) a narrativa imagética não desapareceu do cotidiano do homem. Publicidade, cinema, *comics*, artes plásticas, *bande dessinée* e quadrinhos são alguns dos vários exemplos que demonstram a presença das narrativas imagéticas também como parte integral da construção do imaginário moderno.

⁶ Though much of the Paleolithic art is undecipherable to people today, a few ancient preliterate cultures have survived long enough so that some of their narrative art can now be partially understood. [...] Such preliterate, or oral, societies as the San have cultural features that are distinctive from those of literate societies because they have ways to store and retrieve important cultural information without the aid of writing (PETERSEN, 2011, p. 2-3).

A ideia de Literatura vista como manifestação artística/cultural tem como finalidade um produto que parte de determinada realidade narrada por meio do olhar de cada artista/escritor. A essência daquilo que mensura, gera, e define o fator literário é aferida na expressão do texto. A expressão do texto não precisa ser necessariamente, um livro da ideia tradicional de literatura, e inclusive as narrativas não precisam estar publicadas em livros. A definição do “caráter literário”, assim como os parâmetros especificadores de características obrigatórias em um texto literário, é movedores (implacáveis) de debate no meio das letras. Porém, segundo José de Nicola (1998), o texto só é literário quando faz uso da “função poética da linguagem”, que seria a carga de significado transmitida pelas palavras da narrativa, contudo nada disso exige um tradicional livro de literatura. Por esse ângulo podemos dizer que filmes, músicas, quadrinhos, *bande dessinée*, e tantos outros formatos de texto são sim literatura.

A literatura abriu um leque para vários outros domínios. O termo literatura, principalmente na condição de objeto de pesquisa, é multifacetado, isto é: seus desdobramentos não são limitados histórica ou socialmente. Na atualidade, os Estudos Literários têm produzido teorias que tratam de complexas reflexões das quais tão pouco sabem definir seus os limites. Produções teóricas ligadas aos estudos literários têm sido adotadas por estudiosos exógenos ao campo das letras, pois, suas considerações oferecem explicações políticas, filosóficas e culturais, além de textuais. As teorias se alteram, constroem-se, destroem-se, e se reconstroem, e de forma alguma são fixas, assumir a importância dos trânsitos e deslocamentos teóricos é comprometer-se com a natureza da função teórica (CULLER, 1999). Nisso se inscreve um dos pontos tratados neste artigo, pois, as historinhas em quadrinhos (HQs) são corpus narrativos passíveis de análise literária, contudo, este consenso não foi dado, mas sim construído.

Comics (nos Estados Unidos), banda desenhada (em Portugal), *mangas* (no Japão), a nona arte ganhou diversos nomes ao longo de sua história. Solidificada no período entre guerras, a literatura em formato de *graphic novel* ganhou porções de fãs ao redor do mundo, nas suas mais variadas formas. Na atualidade entender *comics*, quadrinhos e *bande dessinée* como objeto de pesquisa literária não é algo problemático, logo, não pretendemos nos alongar na explicação do porquê os quadrinhos estão suscetíveis à análise literária, afirmamos que: as histórias em quadrinho são feitas através de narrativas verbais e imagéticas, os estudos literários oferecem recursos para

análise de narrativas, logo, as HQs são possíveis objetos de pesquisa no campo da literatura. Para esta pesquisa, em particular, o interesse é em *bande dessinée*.

A *bande dessinée* e a literatura de viagem

O nascimento, e fortificação, dos quadrinhos se deram na primeira metade do século XX, mas foi só depois da II Guerra Mundial (junto à consolidação da imprensa europeia) que foi possível uma estruturação da *bande dessinée*. Uma das principais diferenças da BD (*bande dessinée*) em relação aos demais quadrinhos é o tempo de produção. Enquanto os artistas por trás dos *mangas* produziam nos anos de 1960 quantidades consideráveis de páginas, a BD era feita tranquilamente ao longo de um ano – isso para um álbum de 46 páginas, no máximo – (MILLER, 2007). Uma das mais famosas histórias em quadrinhos da Europa, provavelmente a mais conhecida da Bélgica, a marca de *Tintin* arrecadou para Hergé uma fortuna considerável e um legado muito amplo que abrange não só os *albums de bande dessinée*, mas também cinema (2D e 3D), séries televisivas, produtos de livraria, produtos digitais, e a mais variada gama de possibilidades, além de um museu próprio em Louvain-la-Neuve, que retrata a história de Hergé que é, em suma, a criação e promoção do querido repórter viajante Tintin. *Les Aventures de Tintin* surge como uma publicação em um jornal belga da época. As aventuras de um jornalista viajante acabaram encantando o mundo todo por décadas a seguir de sua primeira publicação:

Como caderno adicional do jornal belga *Le Vingtième Siècle*, George Remis (1907 – 1983), sob o codinome Hergé, começa as aventuras do garoto repórter Tintin (10 de janeiro de 1929). Embora Tintin não tenha demonstrado muita ética através do exercício da sua profissão de repórter, seu caráter era impecável e sua lealdade e dedicação aos amigos, eram insuperáveis (PETERSEN, 2011, p. 215, grifo do autor, tradução nossa)⁷.

Tintin au Pays des Soviets (1930), *Tintin au Congo* (1931), *Tintin en Amérique* (1932) e *Tintin au Tibet* (1960) são alguns dos títulos que deixam evidente a marcante presença da ideia de viagem na obra de Hergé. Na coleção de originais de Hergé, que

⁷ In a supplement to a Belgium newspaper *Le Vingtième Siècle*, George Remis (1907 – 1983), under the pan name Hergé, began the adventures of a boy reporter, Tintin (January 10, 1929). Although Tintin never demonstrate much of a work ethic towards his profession as a reporter, his character was unimpeachable and his loyalty and dedication to friends was unsurpassed (PETERSEN, 2011, p. 215).

conta com 23 álbuns finalizados e um vigésimo quarto inacabado, Tintin viaja para desvendar mistérios pelos quatro cantos do mundo, há inclusive uma viagem à lua. O tema da viagem é um dos principais motivadores da composição das histórias de Hergé. Neste sentido entra em campo um jogo de sentidos muito coerente: o garoto repórter trabalha de forma investigativa, quase como um detetive. Ser um repórter, assim como ser um detetive, é descobrir e nisso se inscreve a presença da viagem como trama fundadora das aventuras de Tintin, pois viajar é descobrir. A ideia de viagem como tema principal da coleção de Hergé é coerente naquilo que implica compreender a necessidade de novo, de amplitude e descoberta que a narrativa que contorna o personagem Tintin exige. É deste desdobramento que nos surge, então, a ideia de analisar as aventuras de Tintin através da literatura de viagem.

A Literatura de Viagem, enquanto gênero literário é identificada pela diversidade de possibilidades do corpus textual dos relatos de viagem. Literatura de viagem é em síntese, o resultado de uma narrativa (descrição) que introduz, apresenta, e descreve um espaço. Os formatos textuais do gênero são de uma pluralidade singular, e autores como Rubiés (2002) afirmam, inclusive, que é esta variedade que identifica o gênero, fato esse que possibilita a leitura da *bande dessinée* como um texto de literatura de viagem. Contudo, um dos principais pressupostos de *Travel Writing* é a perspectiva das narrativas, que sempre partem de um viajante:

Literatura de viagem, o diversificado corpo de escritos que toma a ideia de viagem como condição essencial de sua produção, aparece numa gama tão grande de diferentes formatos que é melhor definida pela sua pluralidade. Etnografia é central em algumas formas, claramente secundária em outras, e em alguns casos não é sequer levada em conta (RUBIÉS, 2002, p. 244, tradução nossa)⁸.

É muito complexo generalizar e buscar similaridades num gênero tão plural. Contudo, além da pluralidade de formas mencionada por Rubiés, existem alguns outros pontos ditos primordiais para que uma obra seja parte do gênero. Na renascença europeia, por exemplo, a necessidade de informação de outros territórios, e a curiosidade pelo “outro” por razões sumariamente econômicas e práticas, seja talvez um

⁸ Travel Writing, the varied body of writing that takes travel as an essential condition of its production, appears in so many forms that it is best defined in its plurality. Ethnography is central to some forms, clearly secondary to others, and sometimes entirely absent (RUBIÉS, 2002, p. 244).

dos unificadores do gênero nesse período e local (RUBIÉS, 2002). Mas de maneira mais geral, aqui sem amarras temporais ou geográficas, ter a viagem como tema principal é uma das questões mais recorrentes, assim como o fato de existir uma viagem, ou seja, a narrativa, embora imaginada, é feita partindo de uma viagem que o escritor/viajante executa.

Assim como Rubiés, William H. Sherman publica um texto na coletânea *The Cambridge Companion to Travel Writing* (2002), no qual o autor faz uma tipologia descritiva dos tipos de viajantes mais recorrentes entre os séculos XVI e XVIII, que são: editores, peregrinos, errantes, mercadores, exploradores, colonizadores, prisioneiros, embaixadores, piratas e cientistas. Tais categorias, já dadas, estão sujeitas à revisão naquilo que tange categorizar os autores mais modernos de literatura de viagem, mesmo assim os princípios definidores do gênero devem ser levados em conta. É deste embate que surge a pergunta que norteia a pesquisa apresentada neste artigo: pode um escritor de literatura de viagem não viajar?

O principal motivo da escrita do artigo é categorizar Hergé como um escritor viajante visto que ele quase nunca saiu da Bélgica:

O pai de Tintin foi o mais caseiro dos bruxelenses, mas seu herói percorreu o mundo inteiro, e até mesmo a lua. E ao mesmo tempo, Hergé fez sonhar e viajar gerações de crianças dos 7 aos 77 anos. E continua.

Hergé foi um viajante estático: nascido em Bruxelas, morreu em Bruxelas, ele só viajou durante seus anos de escoteiro, e é necessário mencionar, alguns anos mais tarde, e dentro de uma estreita lógica turística, temporadas no exterior principalmente em Taiwan. Sua vida foi o contrário de uma aventura, nunca se passou nada de extraordinário. “Hergé não estava à altura de seu herói”, constata um dos mais famosos biógrafos de Hergé, Pierre Assouline. Toda sua vida, ou quase toda, ele passou atrás da sua prancha de desenho (BEGERON, 2015, grifo do autor, tradução nossa)⁹.

⁹ Le père de Tintin fut le plus casanier des Bruxellois, mais son héros a parcouru le monde entier, et jusqu'à la lune. Et du même coup, Hergé a fait rêver et voyager des générations d'enfants, de 7 à 77 ans. Et il continue.

Hergé fut un voyageur immobile : né à Bruxelles, mort à Bruxelles, il n'a guère voyagé que pendant ses années de scoutisme, auxquelles il faut ajouter, sur le tard, et dans un strict cadre touristique, des séjours à l'étranger, notamment à Taïwan. Sa vie fut le contraire d'une aventure, et il ne lui est jamais rien arrivé d'extraordinaire. « Hergé n'était pas à la hauteur de son héros », constate l'un de ses plus fameux biographes, Pierre Assouline. Sa vie, il l'a passée, tout entière ou presque, derrière sa planche à dessin (BEGERON, 2015).

O fato das produções de Hergé acontecerem todas em torno de viagens (inclusive para lua) fica em permanente contraste com a ausência de trajetos percorridos pelo autor. Enquanto Tintin viaja para todos os lugares possíveis, Hergé desafia a teoria da literatura de viagem narrando espaços de considerável distância sem sequer sair da sua prancha de desenhos. É no conflito entre Hergé e teoria literária (de *Travel Writing*) que reside a questão: é possível classificar o trabalho de Hergé como literatura de viagem? Em caso positivo, qual seria o nicho de escritor viajante ao qual ele pertenceria?

A Literatura de Viagem é um gênero literário que, ao contrário de movimentos como romantismo, parnasianismo, e outros, não mantêm uma relação tão forte com a temporalidade. É claro que a ideia de literatura de viagem está diretamente ligada com as embarcações, exploradores, e evidentemente, com o período do descobrimento, contudo é possível encontrar textos atuais que se encaixam nesse gênero. Em poucas palavras, a literatura de viagem trata de uma diversidade de formatos textuais que são feitos por viajantes. Compreende-se como Literatura de Viagem uma produção narrativa (descritiva) de viajantes que, em formato textual, relatam lugares, espaços e culturas. A temática da viagem está presente quase que na totalidade da obra de Hergé enquanto pai (criador) do personagem Tintin.

A história em quadrinhos e *bande dessinée*, como já foi debatido nas linhas acima, já são tranquilamente aceitas como artefatos literários. Tendo em vista estas colocações, analisamos que: 1) é essencial que o artefato analisado como literatura de viagem seja uma narrativa, e a coletânea de *bande dessinée* de Hergé é feita de narrativas; 2) é indispensável que a viagem seja tema da narrativa analisada, é exatamente o caso dos álbuns de Hergé; 3) a questão da voz do viajante é um fator crucial na narrativa de viagem, esta voz não é de forma alguma imparcial. A descrição do “outro” tem um papel chave na literatura de viagem, a ideia de alteridade é também um recorte central e definidor do gênero (CAMPBELL, 2002). Esta descrição através das ferramentas da alteridade são visíveis na obra de Hergé, todavia, discutíveis visto que, com a ausência da viagem enquanto exercício para escrita, o autor compõe as narrativas com material exclusivamente secundário; 4) não é obrigatório, mas é muito corriqueira a presença da etnografia na escrita viajante, embora de forma discutível, isso acontece de certa forma na obra de Hergé; 5) a ideia de *report*, mencionada por

Sherman (2002) é talvez a grande ausência que a escrita de Hergé encontra, pois, para que exista a escrita partindo do relatório é primordial que a viagem tenha sido feita. Contudo, embora a ideia de relatório não esteja contemplada na escrita de Hergé o trabalho visual e letrado dos álbuns de BD das aventuras de Tintin são postos em moldes similares ao *rapport*, como se fosse uma espécie de diário de viagem ao qual o leitor tem acesso. Deste modo classificamos as aventuras de Tintin como uma obra de literatura de viagem feita por um escritor não viajante.

No livro *Voyage autour de ma chambre* (1794) de Xavier de Maistre, o autor se utiliza de um recurso psicológico e muito perspicaz para fazer graça dos hiperbólicos relatos de viagem da época do descobrimento. Através de uma narrativa muito interior e traçada em perspectivas pessoais (como é de praxe nas narrativas de viagem) Maistre compõe um belo e irônico exemplar de escrita viajante de um escritor que não viaja, neste caso nem a narrativa viaja, geograficamente, visto que tudo se passa “fisicamente” dentro de um quarto. Hergé é um escritor/viajante similar: no caso de Maistre não existe deslocamento geográfico nem do escritor e nem da narrativa, já Hergé faz narrativas que viajam de um pólo a outro, sem que o autor tenha, ele próprio, grandes experiências de viagem. Para categorizar, então, Hergé como um escritor/viajante mobilizamos a ideia de *Voyageur Immobile* de Begeron (2015) a qual traduzimos como viajante estático visando uma nova abordagem naquilo que tange propor novas perspectivas à teoria de literatura de viagem sem, contudo, renegar as bases teóricas mais tradicionais.

Esse viajante que não viaja seria então alguém que escreve sobre viagens e que gera artefatos narrativos capazes de instigar reflexos etnográficos mas que, necessariamente, não compõe a obra a partir de uma viagem sua, logo suas composições são permeadas por perspectivas de outros relatos. Toda literatura de viagem é permeada pelas ideias já compostas mesmo antes dos viajantes partirem em suas jornadas, contudo, é a interação com o outro e o espaço destes contrastes que gera a escrita viajante. Aos escritores viajantes cujos contrastes com o outro se dão apenas pelos relatos de outros viajantes e não pelo exercício de uma viagem própria, damos o nome de viajantes estáticos. Esta categoria, em si, já é construída sobre um problema maior: narrar o outro sem conhecê-lo, ou melhor, narrar o outro sem com ele compartilhar.

Outredade, às vezes grafada como outreidade, vem do inglês “Otherness”. Comumente traduzido por alteridade, significa: “estado de ser outro, ou diferente,

diverso, outreidade” (CHILDS; FOWLER; 2006, p. 5). Alteridade é um termo plural em sentido em diversos campos de conhecimento, contudo, em síntese, significa: ser o outro, colocar-se ou constituir-se como o outro (ABBAGNANO, 1998). O exercício de alteridade “consiste em um jogo de signos de enunciação” (OLIVEIRA, 2017, p. 9), este processo se dá no gesto de narrar o outro:

O narrador que pertence ao grupo a e pretende referir pessoas do grupo b às pessoas do grupo a, está dentro do mundo que se relata e o mundo relatado. Para escrever de maneira persuasiva o mundo relatado para o mundo que se relata, o narrador se encontra diante de um problema de tradução: como passar o outro mundo às pessoas do seu mundo (OLIVEIRA, 2017, p. 9).

Para Bouvier (1963), na literatura de viagem é crucial que se estabeleça uma “ponte” entre o viajante e a alteridade do outro; conhecer o outro é compartilhar, e nisso se inscreve a filosofia de viagem de Bouvier. No ano de 1953, no auge dos seus 24 anos, Nicolas Bouvier, acompanhado do seu amigo/escudeiro e artista, Thierry Vernet, pega o rumo da estrada (no melhor estilo desbravador Dom Quixote e Sancho Pança) cruzando quilômetros desde Genebra até o Passo Khyber. Com dinheiro restrito e um Fiat velho, os dois amigos tinham como combustível principal a fome pela aventura e pelo desvendar do mundo. Como fruto dessa longa jornada, foi escrito então o livro *L’usage du monde* (1963), um dos mais importantes relatos de viagem moderno visto que a publicação causou mudanças estruturais naquilo que tange descrever o outro e também na própria teoria e ideia de literatura de viagem. A escrita viajante feita por Bouvier é, talvez, a referência mais importante para literatura de viagem do século 20. Além de criar o “viajante Bouvier”, *L’usage du monde* (1963) propiciou novas perspectivas na escrita, estudo e análises de literatura de viagem.

L’usage du monde (1963) se trata da descoberta do mundo aos olhos de Bouvier, esta descoberta se dá nos contornos de uma viagem que, mesmo não sendo uma descoberta cartográfica, como eram os primeiros relatos das grandes embarcações, funciona como um espaço no qual Bouvier consegue as ferramentas necessárias para que reflita sobre o que é viajar. A proposta de literatura de viagem para Bouvier acontece no espaço que existe entre ele e o outro, uma produção que lida essencialmente com narrar a alteridade que vê, vivência, presença na lacuna que existe na ponte que se

constrói entre o “eu” e o “outro”, é através disso que Bouvier faz a reflexão sobre si mesmo. Este é o uso que Bouvier faz do mundo, mas este formato de escrita de viagem não se aplica a Hergé, por exemplo.

Hergé, na categoria de viajante estático, faz um uso diferente do mundo. Hergé utiliza o mundo como insumo aventureiro para suas narrativas, para tanto ele utiliza relatos de viagem, e estudo histórico e geográfico sobre os países que narra. A constante ausência do espaço de compartilhar com o outro, como sugere Bouvier (1963), gera em álbuns como *Tintin au Congo* (1931), a constante retórica imperial/colonial (SPURR, 1993):

Ao longo de toda narrativa, Hergé socorre-se dos processos de retórica do discurso colonial usados na linguagem jornalística, literária e cinematográfica - a vigilância, a negação e a classificação do Outro, a afirmação, a estetização e a apropriação (SPURR, 1993) - para procurar evidenciar, perante um público infanto-juvenil, o postulado hegeliano da ausência de cultura do homem africano e a necessidade impreterível da presença dominadora do europeu no seu território para evitar a “recaída” do negro na anomia e no caos (PINTO, 2007, p.81, grifo do autor).

Atribuimos a narrativa pejorativa e inclusive as chacotas feitas em diversas obras de Hergé a respeito de diferentes alteridades, à ausência de compartilhamento e vivência do escritor, naquilo que tange sua escrita viajante. Contudo, preconceito e retórica colonial não são fatores corriqueiros apenas nas obras do escritor viajante estático, é também habitual encontrar a retórica imperial/colonial em relatos de viagem de escritores que, de fato, viajaram ou até mesmo viveram nos locais dos quais escrevem. Logo, além de classificar Hergé como um escritor viajante estático, e de apontar as questões de alteridade como um dos principais problemas da classificação de viajante estático, afirmamos que a linguagem imperialista e o descaso muitas vezes percebido com a alteridade do outro não são atributos exclusivos da categoria à qual Hergé faz parte.

Considerações finais

Da mesma forma que a literatura de viagem e a ideia de alteridade estão interligadas de forma bastante coerente, a proposta de narrar o outro é uma tarefa que

tem particular relação com as questões de identidade. O escritor viajante é um importante agente naquilo que tange construir, reproduzir, publicar e republicar, definir e redefinir o outro. Não somos compostos partindo apenas daquilo que desejamos que os outros entendam a nosso respeito, as identidades são também forjadas através daquilo que é feito da nossa imagem. Pode-se dizer então que a narrativa de identidade surge no espaço que existe do encontro do “eu” e do “outro”. Contudo, mesmo neste espaço existem níveis hierárquicos, ao passo que: as ferramentas de descrição e perpetuação da identidade dos outros estão, em geral, nas mãos daquele que representa a colonial na dicotomia imperial “periferia vs. centro” (FURTADO, 2000). Se o outro, o estrangeiro, cujo qual estou narrando não tem as ferramentas hegemônicas para estabelecer a sua própria narrativa de identidade, o papel do escritor viajante toma proporções mais importantes que de costume.

Ao partirmos destas percepções buscamos então respostas (ou até mesmo alargar as perguntas) para os fomentadores desta pesquisa: pode um escritor imóvel narrar aventuras em terras longínquas? Qual a validade dessas descrições? A Literatura de Viagem tem base teórica para categorizar um viajante estático? Não supomos respostas completas para todas estas questões inclusive devido ao fôlego do artigo, contudo, verificamos que: 1) os relatos de viagem, mesmo aqueles feitos por viajantes que fizeram o traslado de um país a outro, são imaginados. Claro, existe uma base de dados processada e que rege a escrita do viajante, mesmo assim abacaxis maiores que seres humanos e bestas com rostos humanos existem neste tipo de narrativa, como pode-se observar no livro *Les singularités de la France Antarctique, autrement nomée Ameriquee* (THEVET, 1557). Logo, os limites daquilo que pode ou não ser imaginado no relato de viagem não é algo tão preciso, e supomos que seja impossível que seja; 2) de todo modo o fato de não viajar coloca em xeque a ideia de literatura de viagem na obra de Hergé. Contudo, acreditamos que mobilizando os conceitos da teoria de literatura de viagem seja possível enquadrá-lo, de certo modo, como escritor viajante.

Desse modo, julgamos que Hergé é um escritor viajante estático que, com todos os possíveis problemas de alteridade e questionamentos sobre as descrições do outro que produziu em suas obras, é um apaixonado pela viagem e pelo novo. Um escritor viajante que fez e faz viajar através de suas narrativas instigantes e aventureiras. As *bandes dessinées* de Hergé, assim como toda obra de literatura de viagem, não são

manuais metódicos de como entender o outro, são material para reflexão naquilo que tange conhecer, interagir e compartilhar com o outro. Mesmo que sejamos completamente contra a descrição de alteridade que o autor faz, é um material que promove reflexão sobre o outro através da viagem.

Referências

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BERGERON, Francis. *Hergé, le voyageur immobile*. Bruxelas: Atelier folfer, 2015.
- BOUVIER, Nicolas. *L'usage du monde*. Paris: La Découverte, 2014 [1963].
- CAMPBELL, Mary. Travel Writing and its theory. In: HULME, Peter; YOUNGS, Tim. *The Cambridge Companion to Travel Writing*. 1ª ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- CHILDS, Peter; FOWLER, Roger. *The Routledge Dictionary of Literary Terms*. 1. ed. Nova York: Routledge Press, 2006.
- CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. São Paulo: Becca, 1999.
- FURTADO, Celso. *Teoria e Política do Desenvolvimento Econômico*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- HERGÉ. *Tintin au Pays des Soviets*. Tournai: Casterman, 2004 [1930].
- HERGÉ. *Tintin au Congo*. Tournai: Casterman, 2004 [1931].
- HERGÉ. *Tintin en Amérique*. Tournai: Casterman, 2004 [1932].
- HERGÉ. *Tintin au Tibet*. Tournai: Casterman, 2004 [1960].
- HODGE, Susie, *Breve história da arte*. São Paulo: Gustavo Gili, 2017.
- JUSTAMAND, Michel; MARTINELLI, Suely Amâncio; OLIVEIRA, Gabriel Frenchiani; BRITO E SILVA, Soraia Dias. A arte rupestre em perspectiva histórica: uma histórica escrita nas rochas. *Arqueologia Pública*, v.11, n.1, Campinas, 2017, p. 130-172.
- MAISTRE, Xavier de. *Voyage autour de ma chambre*. Paris: Flammarion, 2003 [1974].
- MILLER, Ann. *Reading bande dessinée: critical approaches to french-language Comic Strip*. Bristol: Intellect Books, 2007.

NICOLA, José de. *Literatura Brasileira: das origens aos nossos dias*. São Paulo: Scipione, 1998.

OLIVEIRA, Priscila. A produção da alteridade na modernidade (séc. XVII): os processos de resignificação de valores e de definição do “outro” a partir da escrita de Diego Gonçalves. In: XXIX Simpósio Nacional de História - contra os preconceitos história e democracia, 2017, Brasília. *Anais...* Brasília: UNB, 2017. Disponível em: <http://www.snh2017.anpuh.org/resources/anais/54/1502674792_ARQUIVO_ArtigoA NPUHPriscila.pdf>. Acesso em: 10 de out. 2018.

PETERSEN, Robert. *Comics, and Manga, Graphic Novels: a history of graphic narratives*. Denver: Praeger, 2011.

PINTO, Alberto. A retórica do discurso colonial em *Tintim no Congo*, de Hergé. *SCRIPTA*, v. 11, n. 20, Belo Horizonte, 2007, p. 79-97.

RUBIÉS, Joan Pau. Travel Writing and ethnography. In: HULME, Peter; YOUNGS, Tim. *The Cambridge Companion to Travel Writing*. 1ª ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

SHERMAN, William. Strirrings and seachings (1500-1720). In: HULME, Peter; YOUNGS, Tim. *The Cambridge Companion to Travel Writing*. 1ª ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

SPURR, David. *The rhetoric of empire: colonial discourse in journalism, travel writing and imperial administration*. Durban: Duke University Press, 1993.

THEVET, André. *Les singularités de la France Antarctique, autrement nomée Amerique*. Paris, 1557.

WATT, Ian. *Mitos do individualismo moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robson Crusoe*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997 [1957].

Recebido em 24/01/2023

Aprovado em 12/05/2023