

REVISTA

# Cadernos de África Contemporânea

VOL.5 Nº 09

-2022-

# Revista Cadernos de África Contemporânea

**Volume 05, n. 09, Jan – Jun. 2022.**

Revista Cadernos de África Contemporânea  
Grupo de Pesquisa África do Século XX História do Tempo Presente (UNEB/UNILAB)  
Programa de Pós-Graduação Lato Sensu em Estudos Africanos e Representações da  
África - Universidade do Estado da Bahia — UNEB, Campus II, Alagoinhas.

É proibida a reprodução total ou parcial desta obra sem autorização expressa da Editora. Todos os direitos reservados ao Grupo de Pesquisa África do Século XX e ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Africanos e Representações da África da UNEB. Sem permissão, nenhuma parte desta revista poderá ser reproduzida ou transmitida sejam quais forem os meios empregados.

*Editores gerais:*

Prof. Dr. Ivaldo Marciano de França Lima  
Prof. Dr. Rodrigo Castro Rezende  
Prof. Dr. Alexandre Antônio Timbane

*Editores eletrônica:*

Prof. Dr. Rogério Jair Link

*Revisão linguística:*

Prof. Dr. Ivaldo Marciano de França Lima  
Prof. Dr. Alexandre Antônio Timbane  
Prof. Dr. Rodrigo Castro Rezende  
Prof. Dr. Márcio dos Santos Rodrigues

*Design da capa:*

Prof. Dr. Rogério Jair Link

*Sítio de internet:*

<https://www.revistas.uneb.br/index.php/cac>

Ficha Catalográfica — Biblioteca do Campus II/UNEB – Bibliotecária: Maria Ednalva Lima Meyer (CRB: 5/504)

Grupo de Pesquisa África do Século XX

Programa de Pós-Graduação em Estudos Africanos e Representações da África  
Departamento de Educação, Campus II Universidade do Estado da Bahia (UNEB)  
Rodovia Alagoinhas-Salvador BR 110, Km 3 – CEP 48.040-210 Alagoinhas – BA  
Caixa Postal: 59 – Telefax.: (75) 3422-1139

Cadernos de África Contemporânea: Revista do Grupo de Pesquisa África do Século XX e do  
Programa de Pós-Graduação em Estudos Africanos e Representações da África, Universidade do  
Estado da Bahia –DEDC II,  
v.; il. Semestral ISSN: 2595-5713 online

© 2022 Grupo de Pesquisa África do Século XX

*Revista Cadernos de África Contemporânea*, do Grupo de Pesquisa África do Século XX (UNEB/UNILAB), e do Programa de Pós-Graduação Lato Sensu em Estudos Africanos e Representações da África, da Universidade do Estado da Bahia (UNEB), Campus II, Alagoinhas, ISSN 2595-5713 online, v. 5, n. 09, Jan/Jun. 2022. Disponível em: <https://www.revistas.uneb.br/index.php/cac>

**Editores:**

Prof. Dr. Ivaldo Marciano de França Lima

Prof. Dr. Rodrigo Castro Rezende

Prof. Dr. Alexandre Antônio Timbane

**Comitê Editorial Executivo:**

Alexandre Antônio Timbane

Alyxandra Gomes Nunes

Ivaldo Marciano de F. Lima

Jacimara Vieira dos Santos

Marcos Carvalho Lopes

Rodrigo Castro Rezende

**COMISSÃO EDITORIAL**

Joselito Brito de Almeida (UNEB)

Bas'ilele Malomalo UNILAB

Detoubab Ndiaye UNEB

Priscila Gomes Correa UNEB

Pedro Acosta Leyva UNILAB

Osmundo Pinho (UFRB)

Juvenal de Carvalho Conceição (UFRB)

Alba Maria Pinho de Carvalho (UFC)

Gabriela de Sousa Costa (UFC)

Isabel Cristina Martins Guillen (UFPE)

Josenildo de Jesus Pereira (UFMA)

Franck Gilbert Ribard (UFC)

Júlio Cláudio da Silva (UEA)

Patricia Teixeira Santos (UNIFESP)

Keith Valéria de Oliveira Barbosa (UFAM)

Sivio de Almeida Carvalho Filho (UFRJ)

Denise Dias Barros (USP)

Silvio Marcus de Souza Correia (UFSC)

Mahfouz ag Adnane (PUC SP)

Patrício Victorino Langa (Universidade Eduardo Mondlane - UEM)

Frederico Emiliano Satumbo (Universidade Agostinho Neto- UAN)

Elisio Macamo (Universidade de Basel - Suíça)

Victor Kalibanga (Universidade Agostinho Neto)

José Manuel Peixoto Caldas (Universidade do Porto)

Donatien Dibwe dia Mwembu (Université de Lubumbashi RDC)

David Andrew (Wits School of Arts, University of the Witwatersrand)

Roberto Conduru (Southern Methodist University, Dallas, EUA)

Olabiyi Yai (University of Florida/ Prof. da Universidade de Ifè)

# PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LATO SENSU EM ESTUDOS AFRICANOS E REPRESENTAÇÕES DA ÁFRICA

## Coordenação:

Prof. Dr. Ivaldo Marciano de França Lima (UNEB/DEDC II)

## Docentes:

Alyxandra Gomes Nunes (Doutora) DCH V UNEB;  
Antônio Vilas Boas (Mestre) DEDEC XIV UNEB;  
Celeste Maria Pacheco Andrade (Doutora) DEDEC II UNEB;  
Detoubab Ndiaye (Mestre) DEDEC II UNEB;  
Iêda Fátima da Silva (Doutor) DEDEC II UNEB;  
Ivaldo Marciano de França Lima (Doutor) DEDEC II UNEB;  
José Ricardo Moreno Pinho (Doutor) DEDEC II UNEB;  
Joselito Brito de Almeida (Mestre) DEDEC II UNEB;  
Alexandre Antônio Timbane (Doutor) UNILAB - Campus dos Malês;  
Marcos Carvalho Lopes (Doutor) UNILAB - Campus dos Malês;  
Pedro Acosta Leyva (Doutor) UNILAB - Campus dos Malês.

## GRUPO DE PESQUISA ÁFRICA DO SÉCULO XX DOCENTES REGISTRADOS NO CNPQ:

Cíntia Nolácio de Almeida Maia - UNEB DCH IV  
Danilo Ferreira da Fonseca - UNICENTRO PR  
Detoubab Ndiaye – UNEB DEDEC II  
Eduardo Antônio Estevam Santos – UNILAB/ CAMPUS DOS MALÊS  
Ercílio Neves Brandao Langa – UNILAB/ CAMPUS DOS MALÊS  
Fábia Barbosa Ribeiro – UNILAB/ CAMPUS DOS MALÊS  
Ivaldo Marciano de França Lima - UNEB DEDEC II  
Josenildo de Jesus Pereira - UFMA  
Mahfouz Ag Adnane - CASA DAS ÁFRICAS (NÚCLEO AMANAR)  
Marcos Carvalho Lopes– UNILAB/ CAMPUS DOS MALÊS  
Pedro Acosta Leyva – UNILAB/ CAMPUS DOS MALÊS  
Rodrigo Castro Rezende UFF/ CAMPOS DOS GOYTACAZES

## Apoio:

Universidade do Estado da Bahia – UNEB  
Reitor: Profa. Dra. Adriana Marmorini Lima  
Vice-Reitor: Dayse Lago de Miranda  
Pró-Reitora de Pós-Graduação: Profa. Dra. Tânia Maria Hetkowski



ISSN: 2595-5713

Vol. 5 | Nº. 9 | Ano 2022

### **COMITÊ EDITORIAL EXECUTIVO**

**Alexandre António Timbane**  
**Alyxandra Gomes Nunes**  
**Ivaldo Marciano de F. Lima**  
**Marcos Carvalho Lopes**  
**Rodrigo Castro Rezende**

#### **Site/Contato**

#### **Editores**

Ivaldo Marciano de França Lima  
[ivaldomarciano@gmail.com](mailto:ivaldomarciano@gmail.com)

Alexandre António Timbane  
[alexandre.timbane@unilab.edu.br](mailto:alexandre.timbane@unilab.edu.br)

Rodrigo Castro Rezende  
[rodrigo@castrorez.com](mailto:rodrigo@castrorez.com)

## **EDITORIAL - NOVE NÚMEROS DE CADERNOS DE ÁFRICA CONTEMPORÂNEA – INSISTINDO EM EXISTIR, MESMO QUE TENHA DE RESISTIR!!!!**

Como diriam os poetas, mais um número de Cadernos de África Contemporânea, e com isso, a prova de que se pode existir, resistir e insistir ao mesmo tempo, como se tudo fosse possível de ser feito de uma só vez. Resultado de diálogos profícuos de pesquisadores de duas universidades situadas na Bahia, notadamente, UNEB e UNILAB, Cadernos de África Contemporânea surgiu com o propósito de se constituir enquanto possibilidade de difundir e divulgar resultados de pesquisas no âmbito da História da África, com foco no tempo contemporâneo. Óbvio que entre os africanistas há muito mais diferenças do que consensos, sobretudo em se tratando de um continente sobre o qual recaem inúmeras questões relacionadas com discursos alusivos às identidades, proclamações religiosas, reivindicações políticas ou um sem número de curiosidades. Afinal de contas, o que é África e quais são os povos que nela vivem? Eis algumas das muitas perguntas feitas no âmbito da sala de aula, e que os docentes que lidam com pesquisas desta área encontram grande dificuldade para responder.

Pois bem, foi no processo de construção do Grupo de Pesquisa África do Século XX, e da tentativa de soerguer uma proposta original de mestrado em História da África Contemporânea, que docentes das duas universidades acima citadas iniciaram diálogos diversos com intuito de somar forças e assim consolidar os espaços que em geral são escassos para aqueles e aquelas que pesquisam sobre temas relacionados à história da África dos dias atuais.

Ora, em qual revista poderiam publicar um artigo sobre as reflexões em torno da independência de Costa de Ouro, ou mesmo sobre o golpe perpetrado pelo DERG contra o último imperador etíope? Nossos orientandos (nossos, no caso, dos colegas unebianos e unilabianos) a todo tempo indicavam as dificuldades para publicar seus trabalhos, ou mesmo para fazer um mestrado em que o tema pudesse ser sobre um país ou povo do continente africano. Sim, prezado leitor e querida leitora, no geral, os periódicos acadêmicos brasileiros, em sua maioria, são voltados para questões alusivas à história do Brasil, apesar de que nos últimos dez anos, em certa medida, houve maior abertura nos aspectos relacionados aos temas e objetos.

Contudo, ainda assim ouvíamos os jovens discentes declararem existir problemas para publicar trabalhos análogos aos que publicamos em nossas páginas. E isto, de fato, pode ser atestado na simples verificação dos temas existentes nas monografias, dissertações e teses defendidas nos programas de pós graduação da área de História. Enfim, não se trata de querer que os historiadores deixem de lado os temas e objetos voltados para a história do Brasil. Contudo, a ainda exígua quantidade de trabalhos sobre temas alusivos à África contemporânea é uma evidência de que se aventurar nesta seara se constitui em riscos de não encontrar programas de pós graduação que aceitem os temas e objetos escolhidos, e de periódicos que não possam publicar os artigos, pois há os aspectos relacionados com a aderência e escopo temático.

E se há esta dificuldade para publicar artigos sobre história da África contemporânea, ou de se estudar sobre temas e objetos que estejam imersos nesta área, o que dizer então da combinação existente entre História em Quadrinhos e África? Bem, talvez o leitor e a leitora estejam agora rindo, pois de fato esta é uma pergunta para lá de inusitada. Ainda hoje encontro colegas que atribuem às histórias em quadrinhos um lugar voltado para a diversão e o pueril, destituído de substância, e sem relevância para a História. Aliás, ainda recorro de um dos meus professores da graduação afirmando que os jornais diários jamais poderiam ser usados como fonte para o entendimento do passado, por serem estes destituídos de objetividade. E sobre as histórias em quadrinhos, este mesmo docente, em outra passagem, alegava que eram apenas uma mera distração, e que em nada ajudavam no entendimento do passado.

Este professor, assim como outros tantos, dificilmente dariam crédito para uma pesquisa que reunisse ao mesmo tempo os temas da história da África e das histórias em quadrinhos, posto que tanto um como o outro foram por muito tempo jogados ao lugar do ilegítimo e da irrelevância. As histórias em quadrinhos, semelhante aos filmes e ao cinema propriamente dito, constituem objetos por excelência da história. Suas complexidades por si só são suficientes para desafiar aqueles e aquelas que procuram as pistas das marcas deixadas pelas mãos que fabricam tudo o que está ao nosso redor, e que por conseguinte, possuem sentidos possíveis de serem traduzidos.

Quadrinhos feitos por homens e mulheres que falam línguas e operam com códigos, costumes e hábitos dos povos que vivem no continente africano. Isto tem algo a nos dizer? É possível compreender os países, suas práticas e contextos a partir da leitura de uma história em quadrinhos produzidas por homens e mulheres nascidos na Tanzânia, Ruanda ou Moçambique? Eis uma excelente questão, tão boa quanto aquela em que iniciei este breve texto demonstrando as dificuldades de espaços para quem pesquisa sobre temas relacionados com a história da África contemporânea. E como não poderia deixar de ser, propus esta discussão aliado à celebração de que este é mais um número de uma revista que insiste em existir, como tudo o que possui substância e resiste de forma insistente.

Com este número, dedicamos ao leitor e a leitora artigos dignos de serem lidos e apreciados ao extremo. O presente dossiê traz ao mesmo tempo discussões profícuas sobre histórias em quadrinhos produzidos no continente africano, e de como estes podem ser (ou não) traduzidos. Aliás, o leitor e a leitora terão o texto a seguir, a apresentação do dossiê, em que cada um dos artigos serão apresentados de forma resumida, mas certamente ficarão com grande vontade de ler todos, pois foi assim que fiz no processo de composição deste número. Quadrinhos em África(s) é simplesmente o êxtase para aqueles e aquelas que apreciam trabalhos de grande estilo e construídos sob balizas da ciência e com muita, muita pesquisa mesmo.

O presente número se completa com o artigo de autoria de Ludomilo Raulino Fumo, intitulado “O ritual “kupalha” como caminho para empoderamento e inclusão do poder local (autoridade tradicional) pelo poder político no sul de Moçambique”. Neste artigo, o autor discute sobre um ritual existente no sul de Moçambique, denominado por Kupalha, e de como este passou a ser aceito pelas autoridades governamentais no país em questão. O leitor e a leitora têm em mãos excelentes motivos para lerem páginas que certamente irão contribuir para novas pesquisas, e com elas outras tantas linhas que servirão para inspirações futuras, em verdadeiro moto-contínuo de tentativas de compreensão do passado e do presente deste belo e imenso continente.

Enfim, como sempre, que o leitor e a leitora desfrute destas páginas, e que a ciência se mantenha na direção de continuar traduzindo temas, objetos e eventos, e que o passado possa ser melhor percebido, assim como o presente, e que no futuro tenhamos mais e mais trabalhos sobre África contemporânea, Histórias em quadrinhos e rituais diversos, e que Cadernos de África Contemporânea persista. A todas e todos uma excelente leitura!

**Ivaldo Marciano de França Lima.**





ISSN: 2595-5713

Vol. 5 | Nº. 9 | Ano 2022

# APRESENTAÇÃO - DOSSIÊ “QUADRINHOS EM ÁFRICA(S)”

---

**Márcio dos Santos Rodrigues**  
**Daniel de Jesus Figueiredo**

## Site/Contato

### Editores

Ivaldo Marciano de França Lima  
[ivaldomarciano@gmail.com](mailto:ivaldomarciano@gmail.com)

Alexandre António Timbane  
[alexandre.timbane@unilab.edu.br](mailto:alexandre.timbane@unilab.edu.br)

Rodrigo Castro Rezende  
[rodcastrorez@gmail.com](mailto:rodcastrorez@gmail.com)

## DOSSIÊ “QUADRINHOS EM ÁFRICA(S)”

Márcio dos Santos Rodrigues <sup>1</sup>Daniel de Jesus Figueiredo <sup>2</sup>

O primeiro artigo, de Lucas Mello Neiva, tem como interesse principal examinar as representações de África e construção de hierarquias raciais postas em circulação em "Terras Extranhas", história em quadrinhos de Oswald Storni, publicada nas páginas de *O Tico-Tico* entre os anos de 1936 e 1938. A reflexão de Lucas gira em torno do imaginário sobre aventureiros em busca de tesouros perdidos no continente africano e de como esta questão nos revela formas visuais e narrativas racializadas. Não se trata particularmente de uma reflexão a partir dos quadrinhos africanos, mas sobre a invenção de África “no” e “pelos” quadrinhos. Por esse objetivo decidimos incluí-lo no presente dossiê. Existem Áfricas inventadas “nos” e “pelos” quadrinhos. O que Neiva propõe nesta (e em outra) contribuição é que essa invenção deve ser devidamente verificada e explicitada em seus aspectos históricos.

O segundo artigo do dossiê é assinado por Micaella Schmitz Pinheiro e Alexandre Linck Vargas. Ambos buscam balizas para compreender o *afrofuturismo* em suas dimensões, dentre as quais se destaca a estética. Afinal, uma das principais manifestações do afrofuturismo é de ordem estética. Em um primeiro momento, os autores refletem se este termo qualifica um movimento político, uma vanguarda artística e/ou um fenômeno cultural e nos colocam estas questões para examinar a(s) identidade(s) do afrofuturismo. O artigo fornece a seguir uma breve genealogia do afrofuturismo, relacionando-o às exposições de filósofos e escritores como Gilles Deleuze, Achille Mbembe e Nnedi Okorafor. Há espaço para embates do termo com outras terminologias, como a do *africanofuturismo*. Tal como no artigo anterior deste dossiê, África e a diáspora africana se apresentam como campo de invenção.

Em seguida, temos o artigo “Banda desenhada a partir do Norte de Moçambique: Notas etnográficas sobre o trabalho de Justino Cardoso”, que nos oferece uma percepção sobre um artista moçambicano e sua produção caracterizada por narrativas de fundo histórico, com acento político, às vezes nacionalista e anticolonialista. Daniel de Jesus Figueiredo, antropólogo de formação, assinala a importância do trabalho de Justino para a compreensão de processos históricos e culturais a partir da região norte de Moçambique, bem como relaciona temas e

---

<sup>1</sup> Doutorando em História pela UFPA, Professor Substituto do curso de História da Universidade Estadual da UEMA, pesquisador vinculado ao Grupo de Pesquisa em História Social da Arte do PPHIST-UFPA. Editor, tradutor e pesquisador de quadrinhos de autoria africana. E-mail: [marcio.strodrigues@gmail.com](mailto:marcio.strodrigues@gmail.com)

<sup>2</sup> Doutor em antropologia e pesquisador em estudos africanos vinculado ao Laboratório de Antropologia das Controvérsias Sociotécnicas (LACS) e ao Núcleo de Antropologia Visual (NAV), Departamento de Antropologia – UFMG. E-mail: [devirmaquina@gmail.com](mailto:devirmaquina@gmail.com)

aspectos técnicos da banda desenhada que operaram uma agência específica da arte sobre o público almejado. Sob uma perspectiva etnográfica, o artigo demonstra que o trabalho de Justino Cardoso encontra o seu propósito na execução de um projeto artístico e pedagógico, que tem como principal objetivo conscientizar a população sobre a necessidade de conhecer a sua própria história, a sua cultura e as mazelas sociais que a aflige, bem como objetiva promover uma ação transformadora da realidade moçambicana. Assim, o texto apresenta a maneira específica como Justino Cardoso se apropria de uma identidade que assume do chamado teatro épico, transpondo-a para a banda desenhada.

O próximo artigo, “Cartuns e charges em combate pelo futuro do Apartheid: The Citizen x Rand Daily Mail (1975 – 1978)”, do historiador Júlio Sandes, é focado na atmosfera histórica dos anos 70 na África do Sul, de como cartuns, outras formas visuais e diferentes discursos se inseriram em um terreno de disputa não apenas editorial, mas política. Sandes examina como o governo nacionalista africânder realizou secretamente um programa de propaganda pró-*apartheid* através de um jornal de língua inglesa, *The Citizen*, e como um concorrente, o *Rand Daily Mail*, expunha a existência desse mesmo programa. Para tanto, o autor nos apresenta tais controvérsias editoriais por meio de imagens publicadas nos dois jornais entre 1975 e 1978, de modo a nos situar nesse quadro amplo e complexo que reproduz, através do meio da imprensa, questões políticas e sociais da África do Sul.

O artigo seguinte é focado em um relato de experiência. No ano de 2021 uma série de obras inéditas de autores das mais variadas partes do continente africano chegou ao Brasil através do trabalho de curadoria, tradução e edição de Márcio dos Santos Rodrigues (um dos organizadores deste dossiê), em uma parceria naquele momento desenvolvida com a editora Skript. No artigo, Rodrigues discute algumas das particularidades desses quadrinhos e aponta questões específicas que os tradutores e editores deveriam estar cientes durante o processo de tradução ou edição das produções dos cenários de África(s). O artigo trata também dos aspectos linguísticos e culturais presentes nesses quadrinhos africanos e como estes poderiam ter sido “domesticados” por editores, em razão de certos estereótipos ou pouco conhecimento em torno de referenciais africanos. Aborda também os desafios para o tradutor de quadrinhos diante de obras expressas em formas linguísticas hibridizadas como pidgins, além de idiomas com termos nem sempre traduzíveis para a nossa língua.

Encerra este dossiê a tradução de um artigo direcionado a um público mais amplo, não apenas acadêmico, assinado por Christophe Cassiau-Haurie. Publicado originalmente no site *Africultures*, trata-se de um texto sobre quadrinhos em suaíli, uma das línguas africanas com maior número de falantes no continente. Consideramos oportuna a publicação deste texto pelo fato de Cassiau-Haurie ser um estudioso de origem camaronesa, especializado em quadrinhos de

autoria africana. Autor de vários livros e artigos sobre quadrinhos africanos, ele nos fornece um quadro geral sobre produções em suaíli nos diferentes contextos da África Oriental.

Estamos convencidos de que a leitura deste dossiê contribuirá para um interesse maior sobre produções em quadrinhos que tematizam o continente africano, bem como servirá para consolidar reflexões importantes acerca dos quadrinhos vindos de Áfricas como um importante campo de estudos. Diante dessa expectativa, desejamos uma boa leitura.

.



ISSN: 2595-5713  
Vol. 05 | Nº. 9 | Ano 2022

**Lucas Mello Neiva**

# REPRESENTAÇÃO DA ÁFRICA E HIERARQUIAS RACIAIS EM TERRAS EXTRANHAS, DE OSWALDO STORNI (1936-38)

REPRESENTATION OF AFRICA AND RACIAL HIERARCHIES IN TERRAS  
EXTRANHAS, BY OSWALDO STORNI (1936-38)

---

**RESUMO:** O presente trabalho tem como objeto a representação da África e a construção de hierarquias raciais no quadrinho Terras Extranhas, de Oswaldo Storni, publicado na revista O Tico-Tico entre os anos 1936 e 1938. O quadrinho conta a história do explorador inglês George Spot, sua esposa Maria e o guia Miquimba que se aventuram no continente africano em busca de tesouros “perdidos”. No estudo, dialogamos com autores dos campos da historiografia da Cultura Visual, das pesquisas sobre questões raciais e dos trabalhos sobre quadrinhos, para discutir os diferentes recursos empregados por Storni na representação da África e das hierarquias raciais.

**PALAVRAS-CHAVE:** África; Racismo; História em Quadrinhos.

---

**ABSTRACT:** This article aims to study the representation of Africa and the construction of racial hierarchies in Terras Extranhas comics, by Oswaldo Storni, published in O Tico-Tico between 1936 and 1938. The comic tells the story of the English explorer George Spot, his wife Maria and the guide Miquimba, who venture to the African continent in search of “lost” treasures. In the study, we dialogue with authors from the fields of Visual Culture historiography, Racial Studies and Comic Studies, to discuss the different resources used by Storni in the representation of Africa and racial hierarchies.

**KEY WORDS:** Africa; Racism; Comic Strips.

## Site/Contato

### Editores

Ivaldo Marciano  
[ivaldomarciano@gmail.com](mailto:ivaldomarciano@gmail.com)

Alexandre Antônio Timbane  
[alexandre.timbane@unilab.edu.br](mailto:alexandre.timbane@unilab.edu.br)

Rodrigo Castro Rezende  
[rodcastrorez@gmail.com](mailto:rodcastrorez@gmail.com)

## REPRESENTAÇÃO DA ÁFRICA E HIERARQUIAS RACIAIS EM TERRAS EXTRANHAS, DE OSWALDO STORNI (1936-38)

Lucas Mello Neiva <sup>1</sup>

### Introdução

A história em quadrinhos *Terras Extranhas*, de Oswaldo Storni, foi publicada no semanário infantil *O Tico-Tico* entre os anos de 1936 e 1938. O quadrinho conta a história do explorador inglês *George Spot* que, acompanhado por sua esposa *Maria* e o guia *Miquimba*, um homem negro escravizado, se aventura em uma África “extranha”, habitada por seres fantásticos, monstruosos e selvagens, enfrentando os diferentes perigos do continente em sua busca por tesouros “perdidos”.

Neste artigo buscamos analisar a representação da África e a construção de hierarquias raciais no quadrinho de Storni. Primeiramente, fazemos uma breve contextualização da publicação de *Terras Extranhas*, em que discutimos duas questões principais: a relação entre *Terras Extranhas*, *O Tico-Tico* e o mercado de quadrinhos nos anos 1930; e a integração de *Terras Extranhas* ao imaginário racista vigente no Brasil do período. Em seguida, prosseguimos com a análise de alguns trechos selecionados do quadrinho, para refletir sobre o modo como a caracterização do continente africano e da racialidade dos personagens é mobilizada por Storni no desenvolvimento de diferentes convenções da aventura na selva, como os padrões narrativos, os temas, cenários e tipos de personagem. Na reflexão, empregamos como fonte os números de *O Tico-Tico* presentes no acervo digital da Fundação Biblioteca Nacional (FBN).

### ***Terras Extranhas*, *O Tico-Tico* e o mercado de quadrinhos nos anos 1930**

A revista *O Tico-Tico* foi uma das primeiras publicações periódicas voltadas para o público infantil no Brasil. A revista era uma publicação da *Sociedade Anônima O Malho*, do Rio de Janeiro, e foi lançada em 1905 com o subtítulo *O Jornal das Crianças* (SANTOS, 2012, p. 15). Conforme a historiadora Patrícia Hansen, o mercado editorial brasileiro começava a desenvolver um caráter mais empresarial, com a segmentação dos públicos aos quais os periódicos eram voltados (HANSEN, 2008, p. 45). Nesse sentido, o lançamento de *O Tico-Tico* pode ser interpretado como uma expansão da *Sociedade Anônima O Malho* junto ao segmento

---

<sup>1</sup> Mestre em História Social (FFLCH-USP). [lucas.mello.neiva@gmail.com](mailto:lucas.mello.neiva@gmail.com) No presente artigo, apresentamos reflexões associadas à pesquisa de mestrado sobre processos de visualização racial no Brasil nas décadas de 1930 e 1940, realizada com bolsa CAPES, sob orientação da Profa. Dra. Solange Ferraz de Lima.

infantil. A empreitada foi um sucesso e *O Tico-Tico* estabeleceu-se como um dos principais periódicos do mercado.

Para Ana Luiza Martins (2008), o sucesso de *O Tico-Tico* era tanto que a revista era lida também por adultos. Conforme a autora, “com nova proposta gráfica, em quadrinhos e colorida, a revistinha alastrou-se pelo País, referência quase exclusiva de leitura periódica dos mais díspares leitores” (MARTINS, 2008, p. 410). A frase de Ruy Barbosa, “Isto eu li no Tico-Tico” (MARTINS, 2008, p. 410), é um exemplo simbólico que ajuda a ilustrar a popularidade de *O Tico-Tico*, principalmente entre as classes médias e altas da população. Nas primeiras décadas do século XX, *O Tico-Tico* era um semanário publicado toda quarta-feira. A revista podia ser adquirida de forma avulsa e por assinatura. As assinaturas podiam ser realizadas no território nacional e, também, internacionalmente, permitindo ao periódico atingir um público amplo para o período.

O projeto editorial de *O Tico-Tico* dialogava com os modelos vigentes na Europa. Seu formato de publicação e disposição gráfica se baseou nos moldes de publicações periódicas infantis europeias, como a inglesa *The Boy's Own Paper* e a francesa *La Semaine de Suzette* (SANTOS, 2012, p. 26). Assim como as revistas infantis da Europa, *O Tico-Tico* preenchia suas páginas com conteúdos diversificados, voltados para o entretenimento e instrução dos jovens leitores, como histórias em quadrinhos, contos, jogos, brinquedos de montar e materiais educativos. A referência ao modelo europeu evidenciava-se, também, na forma como os quadrinhos eram editados. Era comum, por exemplo, que histórias em quadrinhos estadunidenses fossem editadas de modo a retirar os diálogos dos balões e inseri-los abaixo das imagens, nas legendas. Com isso, até mesmo os quadrinhos provenientes dos Estados Unidos eram enquadrados nos modelos europeus.

Entre os diferentes conteúdos publicados na revista, os quadrinhos cômicos eram os que mais recebiam destaque. Já nos primeiros anos de publicação o personagem cômico *Chiquinho*, originalmente um decalque do americano *Buster Brown*, tornou-se praticamente um símbolo da revista, aparecendo não somente nos quadrinhos, mas também nas capas, em ilustrações avulsas, jogos, brinquedos de montar e em propagandas em que convidava os leitores a comprarem produtos variados, entre eles o próprio *O Tico-Tico* e o famoso almanaque de fim de ano. Para além de *Chiquinho*, *O Tico-Tico* publicou inúmeros personagens cômicos que também se tornariam amplamente populares, como *Zé Macaco* e *Faustina*, de Alfredo Storni, *Jujuba*, *Carrapicho* e *Lamparina*, do J. Carlos ou *Bolão*, *Azeitona* e *Réco-Réco*, de Luiz Sá. Nos anos 1930 mudanças no mercado, como o declínio do modelo editorial europeu, a popularização do modelo estadunidense e o aumento da concorrência decorrente do surgimento de novos periódicos levaram *O Tico-Tico* a adotar novas estratégias editoriais.

O espaço da revista no mercado começou a se reduzir a partir de 1934, com o lançamento de *O Suplemento Juvenil*, editado por Adolfo Aizen, periódico que trazia em suas páginas quadrinhos de aventura que faziam sucesso nos Estados Unidos, como as histórias de aventura na selva, ao estilo de *Tarzan* e *Jim das Selvas*, de aventura no espaço, como *Buck Rogers* e *Flash Gordon*, de detetive, como *Dick Tracy*, e muitas outras (SANTOS, 2012, p. 29). Seguindo o sucesso comercial de *O Suplemento Juvenil*, periódicos já existentes, como *A Gazetinha*, suplemento infantil do jornal paulista *A Gazeta*, começaram a publicar quadrinhos de aventura dos Estados Unidos. Em 1935, por exemplo, *A Gazetinha* começou a publicar o quadrinho *Ted, o Caçador de Feras*, e em 1936 trouxe para o Brasil os quadrinhos de *O Fantasma*. Além disso, novos periódicos foram lançados, privilegiando igualmente a publicação de quadrinhos de aventura no modelo estadunidense e acirrando ainda mais a competição no mercado. Em 1937 foram lançados *Mirim* e *O Globo Juvenil*; em 1938, *O Lobinho*; em 1939, *Gibi*; e em 1940, *O Gury* (SANTOS, 2012, p. 30-33).

Com as mudanças no mercado editorial, *O Tico-Tico* também começou a publicar histórias em quadrinhos de aventura, dialogando com o modelo estadunidense. As mudanças editoriais foram acompanhadas, contudo, de manutenção de algumas características tradicionais da revista. O quadrinho *Terras Extranhas* teve importância considerável na estratégia empreendida por *O Tico-Tico* para responder às mudanças do mercado. A história começou a ser publicada no dia 11 de novembro de 1936, sendo um dos primeiros quadrinhos de aventura dessa nova fase da revista. O lançamento da história recebeu grande destaque, sendo anunciado, inclusive na capa de *O Tico-Tico* (Figura 1).

A nosso ver, a presença de *Terras Extranhas* na capa de *O Tico-Tico* atesta para a relevância da história e pode ser considerada uma evidência das mudanças nas políticas editoriais da revista. Segundo Sophie Van der Linden (2011), as capas têm lugar de destaque em uma publicação por estabelecerem os primeiros olhares e contatos do leitor (2011, p. 57). Conforme a autora, a capa é um espaço determinante para o estabelecimento de um pacto de leitura, dado que transmite “informações que permitem apreender o tipo de discurso, o estilo de ilustração, o gênero... situando assim o leitor numa certa expectativa” (2011, p. 57). Dessa forma, com o anúncio de *Terras Extranhas*, *O Tico-Tico* apresentou-se ao público como publicação semelhante ao *Suplemento Juvenil*, prometendo-lhes a leitura dos mesmos tipos de história de aventura encontradas no periódico de Adolfo Aizen. A cena do herói de *Terras Extranhas*, paramentado com vestes de explorador e equipamentos como capacete, mochila, cantil e pistola, enfrentando “selvagens” negros em um cenário de natureza, assemelhava-se muito com as cenas de histórias populares do *Suplemento Juvenil*, como *Jim das Selvas* ou, então, *Tarzan*.



Para além da cena de luta e dos tipos de personagens típicos das histórias de aventura, o estilo gráfico empregado no desenho de Storni também sinaliza para o modelo dos quadrinhos de aventura estadunidenses. Até então, era comum que as capas de *O Tico-Tico* fossem desenhadas em estilos cartunescos ou caricaturais, tipicamente empregados em quadrinhos cômicos. Com o anúncio de *Terras Extranhas*, *O Tico-Tico* apresentou aos leitores uma capa desenhada no estilo realista, típico dos populares quadrinhos de aventura dos Estados Unidos. Conforme Santos (2015), “entende-se o estilo gráfico do desenhista a maneira como ele utiliza técnicas e recursos, como o traço (grosso ou fino), as hachuras, as sombras e as cores, objetivando personalizar seu trabalho” (2015, p. 44). No estilo gráfico realista, “o artista pretende representar com fidelidade personagens e objetos, empregando técnicas como a perspectiva e os estudos de anatomia e fisionomia” (2015, p. 44). Já o estilo gráfico cartunescosco, “diferencia-se do realista no que se refere à anatomia: os personagens são desenhados com nariz grande e redondo, os olhos podem ter só as pupilas, a cabeça é grande e o corpo, menor, não obedece às proporções normais.” (2015, p. 45).

Também podemos considerar a longevidade de *Terras Extranhas* como evidência da importância do quadrinho na política editorial de *O Tico-Tico*. A história de Storni foi publicada em 108 capítulos, entre novembro de 1936 e dezembro de 1938. Novamente, trata-se de um exemplo do investimento no modelo estadunidense dos quadrinhos de aventura. As histórias cômicas, até então predominantes em *O Tico-Tico*, costumavam apresentar narrativas curtas que ocupavam apenas meia página ou uma página da revista. Com *Terras Extranhas*, *O Tico-Tico* iniciava a publicação de uma narrativa longa, semelhante às tiras seriadas de aventura dos Estados Unidos, em que a narrativa avançava um pouco toda semana, de capítulo em capítulo. Assim como as histórias estadunidenses, era comum que os capítulos de *Terras Extranhas* se encerrassem com *cliff-hangers*, instigando os leitores a verificar o desfecho da ação no próximo capítulo.

Para além destes pontos, *Terras Extranhas* foi publicada majoritariamente em páginas coloridas, outro indício do destaque do quadrinho em *O Tico-Tico*. Apenas uma pequena quantidade das páginas de *O Tico-Tico* no período era publicada em cores: cerca de 8 em 36, contando capa e contracapa. Se considerarmos que outros quadrinhos tipicamente publicados em páginas coloridas eram de personagens consagrados, como *Lamparina*, personagem cômica do aclamado J. Carlos, podemos dimensionar a importância do destaque dado ao quadrinho de Storni no periódico.

É preciso considerar, ainda, que se por um lado *Terras Extranhas* dialogava com o modelo estadunidense em voga, também mantinha conexões com a tradição da revista. Isso pode ser percebido, primeiramente, na escolha de Oswaldo Storni como nome de destaque para

encabeçar o novo momento editorial de *O Tico-Tico*. Oswaldo era filho de Alfredo Storni, artista presente nas páginas de *O Tico-Tico* desde seus primeiros anos de publicação. Alfredo Storni pai era muito conhecido pelo público, sendo consagrado pela criação de personagens cômicos icônicos como *Zé Macaco* e *Faustina* e também pelo período em que ficou encarregado da criação das histórias de *Chiquinho*. Assim, a escolha de Oswaldo Storni como figura de destaque no novo momento editorial deve ser vista como estratégica, pois estabeleceu um vínculo entre os novos conteúdos e a tradição de *O Tico-Tico*. Para além dessa conexão, outras características de *Terras Extranhas* também remetem ao modelo editorial antigo. Uma característica marcante é o uso reduzido de balões de diálogo, sendo que quase todo texto escrito é apresentado nas legendas, como se pode observar em vários dos exemplos apresentados neste texto (Figuras 3 a 13).

*Terras Extranhas* situa-se, dessa forma, entre o novo e o tradicional, no esforço de *O Tico-Tico* adaptar-se às mudanças do mercado editorial. À esteira de *Terras Extranhas*, a revista publicou uma quantidade significativa de quadrinhos de aventura entre o meio e o fim dos anos 1930. Contudo, conforme observam autores como Waldomiro Vergueiro, Worney Almeida de Souza e Nobuyoshi Chinen (2005), as mudanças editoriais não duraram muito e no começo dos anos 1940, *O Tico-Tico* retornara à manutenção do modelo tradicional, reduzindo o espaço dos quadrinhos de aventura (VERGUEIRO; SOUZA, 2005, p.206-208; CHINEN, 2005, p. 111).



**Figura 1:** Capa com anúncio de *Terras Extranhas*, de O. Storni. *O Tico-Tico*, n. 1624, 18/11/36. Acervo digital FBN.

***Terras Extranhas, O Tico-Tico e o imaginário racista no Brasil nos anos 1930***

No Brasil durante a década de 1930 circulavam imagens que, em nossa interpretação, integravam-se aos processos sociais de produção e reprodução de hierarquias raciais na sociedade, participando da construção da estrutura social racista no país. Partimos do pressuposto, amplamente difundido nos estudos das relações raciais, de que não existem raças humanas enquanto realidades biológicas, apenas como construções sociais. Empregamos como referências as noções de raça e racismo apresentadas por Silvio Almeida em *Racismo Estrutural* (2019). Para Almeida, raça “não é um termo fixo, estático. Seu sentido está inevitavelmente atrelado às circunstâncias históricas em que é utilizado” (ALMEIDA, 2019, p. 24). Ainda conforme Almeida, racismo pode ser definido como “*uma forma sistemática de discriminação que tem a raça como fundamento, e que se manifesta por meio de práticas conscientes ou inconscientes que culminam em desvantagens ou privilégios para indivíduos, a depender do grupo racial ao qual pertencem*”<sup>2</sup> (ALMEIDA, 2019, p. 31).

Ainda, tomando como referência as considerações de Solange Ferraz de Lima (2014), entendemos que o imaginário “pode ser definido como o conjunto de imagens funcionando como sistema de referência para os indivíduos” (LIMA, 2014, p. 16). Pode, ainda, “ser entendido como um campo onde as imagens operam” (LIMA; NEIVA, 2021, p. 17).<sup>3</sup>

Partindo das considerações acima, entendemos que nos anos 1930 circulavam no Brasil quantidades incalculáveis de imagens que integravam a composição de imaginários racistas, por se tratarem de representações que reforçavam a crença na existência de raças humanas e na hierarquização das raças, de modo a contribuir para a manutenção sistemática da estrutura social racista no país. Em nossos estudos encontramos diversos exemplos de como os conteúdos publicados em *O Tico-Tico* contribuíam para a composição destes imaginários. A revista publicava, por exemplo, páginas educativas que ensinavam aos leitores que as raças humanas eram realidades biológicas e que a raça branca era superior às demais raças. Um bom exemplo é a página *Populações e Raças*, publicada em *O Tico-Tico* em 15 de julho de 1936 (Figura 2). Na página, além de ensinar que as raças humanas existiam e a distribuição geográfica das mesmas no globo, a raça branca é apresentada como superior, por ser descrita como “dominante no mundo”.

---

<sup>2</sup> Itálicos no original.

<sup>3</sup> Tanto as considerações de Almeida (2019) sobre raça e racismo, como as considerações de Lima (2014; 2021) sobre o imaginário dialogam com amplas discussões realizadas no campo dos estudos raciais e da historiografia. Não temos intenção neste estudo de aprofundarmos as discussões, procuramos apenas adotar como referência definições que nos possibilitem desenvolver as reflexões propostas.

Uma quantidade significativa das histórias em quadrinhos publicadas pela revista também reforçava a hierarquização das raças humanas a partir da representação de brancos como superiores e de não brancos como inferiores. No quadrinho *O Sonho de Lamparina*, por exemplo, do renomado artista J. Carlos, a personagem *Lamparina*, representação altamente estereotipada de uma menina negra, é desenhada como uma macaca, comendo bananas e pendurando-se em uma árvore pela cauda (Figura 2). Considerando este contexto, da integração de *O Tico-Tico* à composição dos imaginários racistas no Brasil, avançamos com o objetivo de refletir sobre o modo como *Terras Extranhas* participava dessas relações.



Figura 2: Populações e Raças, *O Tico-Tico*, n. 1606, 15/07/36. *O Sonho de Lamparina*, de J. Carlos, *O Tico-Tico*, n. 1297, 13/08/30. Acervo digital FBN.

### ***Terras Extranhas*: fórmula da aventura, gênero aventura na selva e o desenho dos quadrinhos**

A narrativa de *Terras Extranhas* pode ser enquadrada na definição da fórmula de aventura, conforme apresentada por John Cawelti em seu livro *Adventure, Mystery, and Romance: formula stories as art and popular culture* (1977). Na obra, a noção de fórmula é pensada como uma estrutura de padrões narrativos que é compartilhada por uma grande quantidade de obras individuais (CAWELTI, 1977, p. 5). Com relação à fórmula de aventura, a

estrutura narrativa centra-se na figura do herói, que supera diferentes tipos de obstáculos para cumprir com uma missão, normalmente de caráter moral (1977, p. 39).

O tipo de aventura variaria de acordo com a caracterização do herói, dos obstáculos e da missão. Entendemos que no caso das histórias de aventura nas selvas, como *Terras Extranhas*, esses três elementos seriam caracterizados a partir de sua relação com as “selvas”. O herói seria caracterizado na maior parte do tempo como um explorador branco que viaja pelas selvas (como *Jim das Selvas* e *Ted Towers*, de *Ted, o Caçador de Feras*) ou, então, como uma espécie de “rei das selvas” ou “deus branco das selvas” que habita as selvas, governando-as (como *Tarzan* e *O Fantasma*). Ao passo que os obstáculos seriam, normalmente, elementos representantes do aspecto negativo das selvas, como a natureza hostil (de fogos florestais, plantas carnívoras e areias movediças aos animais ferozes e monstros) e os nativos não brancos, caracterizados como canibais selvagens e primitivos. Por fim, a missão do herói também seria relacionada às selvas. Em *Terras Extranhas* e em muitas outras histórias, a missão do herói é encontrar tesouros escondidos nas matas, para que possam ser explorados por suas nações de origem. Outras missões típicas seriam a simples sobrevivência às selvas (muito comum em histórias de heróis náufragos) ou, ainda, o resgate de algum personagem branco perdido na natureza e/ou que fora capturado pelos nativos canibais.

Para além de apresentar a fórmula narrativa da aventura, *Terras Extranhas* pode ser considerado um quadrinho do gênero aventura na selva, marcado pelo emprego de convenções típicas deste modelo narrativo. Baseando-nos em Randy Duncan e Mathew Smith (2009), podemos considerar um gênero (genre) como uma forma de classificar conjuntos de histórias em quadrinhos que apresentam semelhanças no emprego de convenções como padrões narrativos, temas, cenário, tipos de personagem e técnicas artísticas. Segundo os autores, um quadrinho não precisa apresentar todas as convenções típicas para que possa ser enquadrado em determinado gênero, havendo certa maleabilidade no emprego delas. Inclusive, os autores defendem que a qualidade do quadrinho depende do equilíbrio entre a padronização do gênero e a apresentação de certos graus de originalidade (DUNCAN; SMITH, 2009, p. 196-201).

*Terras Extranhas* apresenta uma quantidade significativa de convenções que consideramos típicas do gênero aventura na selva. Nas próximas seções do texto, procuramos refletir sobre as formas como as convenções são mobilizadas na representação da África e no estabelecimento de hierarquias raciais por Oswaldo Storni em seu quadrinho. A análise será focada, em grande medida, no modo como essas convenções ganham forma no desenho de Storni. Se tomarmos Daniele Barbieri (2017) como referência, podemos entender o desenho como uma técnica de representação que é obrigada a “fazer uma seleção das características do

objeto que quer representar”.<sup>4</sup> Ainda seguindo o pensamento de Barbieri, entendemos que diferentes aspectos do objeto poderiam ser selecionados/destacados na representação e que, por este motivo, o ato de desenhar não significa somente produzir uma imagem semelhante ao objeto, mas, sobretudo, “*criar imagens que destaquem os aspectos do objeto que são importantes para o discurso que se quer fazer*”<sup>5</sup> (BARBIERI, 2017, p. 30-31). Partindo dessas considerações, interessa-nos refletir principalmente sobre os aspectos que se destacam no desenho de Storni, na articulação dos diferentes elementos da fórmula de aventura e das convenções da aventura na selva para o desenvolvimento de um discurso/narrativa sobre a África e hierarquias raciais.

### ***Terras Extranhas e os temas da aventura na selva***

O tema é uma das convenções mais importantes para os nossos propósitos. Conforme Duncan e Smith (2009), o tema é uma mensagem recorrente presente em uma narrativa individual ou num conjunto de narrativas. Ainda, os autores entendem que um tema pode ser inserido consciente ou inconscientemente pelos quadrinistas e a repetição da mensagem é um indicativo da importância deste na narrativa (DUNCAN; SMITH, 2009, p. 201).

No nosso entendimento, existem pelo menos quatro temas de grande importância e recorrência nas histórias de aventura na selva<sup>6</sup>: o “bem” *versus* o “mal”; o “homem” *versus* “natureza”; “civilização” *versus* “barbárie/selvageria”; “branco” *versus* o “não branco”. Esses temas são articulados de diferentes formas nas histórias do gênero, mas a principal seria na contraposição entre o herói e os obstáculos a serem superados. O herói é normalmente caracterizado como um homem branco, civilizado e bom (já que é um herói), ao passo que os obstáculos representam as diferentes facetas das selvas, da natureza em si (matas densas e animais, por exemplo) ao selvagem não branco (face humana da natureza). Embora nem sempre isso aconteça, é frequente que a contraposição entre o herói e essas forças da natureza se desenvolvam como a oposição entre o representante do “bem” *versus* o “mal”

Esses temas dialogam fortemente com o desenvolvimento dos imaginários racistas e colonialistas no mundo ocidental a partir dos processos de expansão colonial e imperialista europeia nos períodos Moderno e Contemporâneo. Dialogam com os processos de racialização do “Outro”, observáveis no exemplo de Stuart Hall (2016) em sua discussão do discurso de senhores de escravos estadunidenses sobre os escravizados. Conforme Hall (2016), trata-se de

---

<sup>4</sup> Itálicos no original.

<sup>5</sup> Itálicos no original.

<sup>6</sup> Os temas da aventura na selva foram identificados em nossa pesquisa de mestrado. No caso, enfocamos apenas histórias em quadrinhos de aventura na selva publicadas em *O Tico-Tico* e *A Gazetinha* nos anos 1930 e 1940.

um discurso organizado em torno de oposições binárias, como a contraposição entre “civilização/branco” e “selvageria/negro”, estabelecendo ligações:

por um lado, entre as ‘raças’ brancas e o desenvolvimento intelectual – requinte, aprendizagem e conhecimento, crença na razão, presença de instituições desenvolvidas, governo formal, leis e ‘contenção civilizada’ em sua vida emocional, sexual e civil, os quais estão associados à ‘Cultura’. Por outro lado, a ligação entre as ‘raças’ negras e tudo que é instintivo – a expressão aberta da emoção e dos sentimentos em vez do intelecto, falta de ‘requinte civilizado’ na vida sexual e social, dependência dos costumes e rituais e falta de desenvolvimento de instituições civis, tudo isso ligado à ‘Natureza’ (HALL, 2016, p. 167-168).

### ***Terras Extranhas* e a África: um cenário selvagem, primitivo e infernal**

A estrutura narrativa da aventura na selva fundamenta-se, em grande medida, na relação entre os personagens e o cenário de selvas, de modo que a caracterização deste exerce função fundamental em *Terras Extranhas*. A narrativa avança na medida em que o protagonista *George Spot* e seus companheiros de viagem atravessam o continente africano, enfrentando os desafios e cumprindo com as missões associados ao imaginário das selvas.

Em *Terras Extranhas*, o cenário é apresentado como parte dos desafios que devem ser superados. Por isso, sua caracterização baseia-se, pelo menos parcialmente, na articulação dos principais temas da aventura na selva. Ou seja, o cenário é constituído de elementos que representam o oposto do herói. No quadrinho, Storni mobiliza aspectos comuns dos imaginários sobre a África para atribuir ao continente função narrativa de antagonista, caracterizando-o como um lugar em que predomina a natureza (em oposição ao homem), a maldade, a racialidade não branca e a selvageria. Nesse sentido, o título *Terras Extranhas* tem grande significado, pois destaca a importância da caracterização do cenário como o “Outro” na narrativa. O título direciona a leitura da África como uma terra estranha ao homem branco europeu, caracterizada como seu oposto. Essa estranheza indica o mistério, o desconhecido, que pode revelar maravilhas, como os tesouros perdidos, mas também perigos, como as selvas em si, os nativos, animais e monstros.

A primeira característica dessa representação da África como o “Outro”, reside no destaque à caracterização do continente como um lugar de natureza selvagem e hostil. No primeiro capítulo, publicado em 11 de novembro de 1936, por exemplo, a narrativa avança na medida em que o herói lidera os personagens através do cenário das selvas, superando-o. O embate principal acontece quando um leão, “rei das selvas”, “disposto a lutar contra o homem que lhe devassava os domínios”, ataca os personagens e é abatido por *Spot*, que desfere um tiro com sua “formidável carabina”. É significativo que o primeiro capítulo se encerre desta forma,

com o herói branco estrangeiro derrotando o “rei das selvas” africano, representando a superioridade da “civilização” contra a inferioridade da natureza. A nosso ver, é uma representação concisa da África como domínio da natureza selvagem, sendo conquistada pela civilização branca e estrangeira (Figura 3).



Figura 3: *Terras Extranhas*, de O. Storni, *O Tico-Tico*, n. 1623, 11/11/36. Acervo digital FBN.

Em *Terras Extranhas*, a representação da África como lugar de natureza articula-se com a representação do continente como uma terra primitiva, que não evoluiu junto com o mundo e que, por isso, é habitada por dinossauros, monstros antediluvianos, povos em ruínas e selvagens animalizados. Em diferentes passagens *Spot* e os companheiros enfrentam monstros que simbolizam este aspecto da caracterização do continente, como no momento em que lutam contra um “dragão”, “animal antediluviano, que investiu furioso” contra os personagens ou, então, contra a “horrorosa figura de um homem-macaco, com mais de dois metros de altura, um verdadeiro King-Kong”, que tentou agredi-los com uma vara de ferro (Figuras 4 e 5). No caso de criaturas como o “homem-macaco”, existe uma referência explícita à ideia da África como um lugar onde o humano e o animal se confundem. Assim como à noção do africano como um ser tão primitivo que estaria biologicamente mais próximo dos símios, imaginados como ancestrais dos seres humanos.





Figura 4: Terras Extranhas, de O. Storni. O Tico-Tico, n. 1679, 08/12/37. Acervo digital FBN.



Figura 5: Terras Extranhas, de O. Storni, O Tico-Tico, n. 1626, 02/12/1936. Acervo digital FBN.

A associação da África ao primitivo e ao passado longínquo acontece em diversas passagens e é mobilizada para diferentes fins narrativos. Outro exemplo é o reino dos “homens múmias”, que é mobilizado não apenas como um desafio a ser superado pelo herói, mas também

como missão a ser cumprida. No caso, a missão da conquista de tesouros “perdidos”: quando *Spot* adentra o reino, logo se depara com o “fabuloso thesouro que pertencera aos pharaós dos seculos passados”. O protagonista, então, tira a camisa e começa a recolher o máximo de pedras preciosas possível, mas é interrompido pelos “homens múmias”, que o aprisionam (Figura 6).



Figura 6: Terras Extranhas, de O. Storni, O Tico-Tico, n. 1628, 16/12/36. Acervo digital FBN.

Embora a representação da África como um lugar selvagem e primitivo, vinculado ao passado, seja constante e fundamental para o desenvolvimento da narrativa, Storni também recorre à outras referências típicas dos imaginários racistas e colonialistas ocidentais para a mobilização do cenário como obstáculo a ser superado pelo herói. Entre estes, a representação da África como um lugar infernal, de modo que o autor destaca uma contraposição cristã entre o “bem” e o “mal” nos esforços de *Spot* para superar o continente africano. Esse tipo de oposição fica particularmente evidente em trechos como na travessia pelas terras de homens-morcegos, personagens caracterizados como demônios vampírescos, com sua cor vermelha, garras, presas e asas de morcego. Nesse momento da narrativa, para além de referenciar o inferno na caracterização da África, Storni também reforça a noção do continente como um lugar onde natureza predomina sobre a humanidade, caracterizando seus habitantes como meio-animais (Figura 7).



Figura 7: *Terras Extranhas*, de O. Storni, *O Tico-Tico*, n. 1664, 25/08/37. Acervo digital FBN.

### ***Terras Extranhas* e os tipos de personagem: a construção de hierarquias raciais**

Os tipos de personagens têm importância fundamental na estrutura narrativa de *Terras Extranhas*, sendo que a história avança na medida em que o herói e seus companheiros enfrentam diversos obstáculos das selvas, entre eles, os nativos selvagens. Nesta estrutura, cada tipo de personagem cumpre uma função narrativa. O herói – *George Spot* – protagoniza a história e a narrativa se desenvolve principalmente a partir de suas ações, direcionadas para a superação dos obstáculos e o cumprimento de suas missões. Os companheiros de viagem, como sua esposa *Maria* e o guia *Miquimba*, acompanham o herói em sua jornada e são mobilizados como ganchos narrativos (como nos momentos em que são sequestrados pelos nativos, exigindo que o herói se aventure nos territórios selvagens para resgatá-los). Já os selvagens exercem diferentes funções. Em alguns casos, atuam como aliados servís, abrigando o herói em suas aldeias e auxiliando-o. Na maior parte das vezes, contudo, são antagonistas, representando o mal que deve ser superado para que *George Spot* alcance seus objetivos.

Além de cumprirem essas funções narrativas, os tipos de personagem também são centrais na caracterização de *Terras Extranhas* como uma história de aventura na selva, a partir do desenvolvimento dos temas típicos “bem” versus “mal”, “homem” versus “natureza”, “civilização” versus “barbárie/selvageria” e “branco” versus “não branco”. Essas oposições

aparecem de diversas formas, a principal delas é o confronto entre *George Spot*, representante dos primeiros termos das oposições, e os selvagens, quase sempre caracterizados como uma amálgama dos segundos termos.

A estrutura narrativa básica do confronto entre herói e selvagens, assim como as caracterizações que associam os respectivos tipos de personagem aos temas da aventura na selva, podem ser observadas, por exemplo, na capa de *O Tico-Tico* com o anúncio de *Terras Extranhas* (Figura 1). Baseando-nos nos estudos de Vânia de Carvalho e Solange Ferraz de Lima (2012), podemos considerar o tipo como “um elemento que, por meio de suas particularidades concretas, representa uma classe de elementos semelhantes”, de maneira que “a individualidade daquele elemento serve para representar uma categoria geral” (CARVALHO; LIMA, 2012, p. 58). Na representação de *George Spot*, destacam-se elementos que referenciam a imagem do explorador europeu, entendido nos imaginários racistas e colonialistas do período como um modelo superior de ser humano, devido à sua brancura e seu estágio civilizacional. Para além das vestes bege e da arma de fogo, o capacete *pith*, em especial, remete a este imaginário. Com relação aos antagonistas do herói, a imagem associa-os aos elementos que os definem como selvagens negros, neste mesmo imaginário, com destaque à caracterização dos personagens por objetos que remetem a noções de selvageria e primitivismo, como as tangas, capacetes com chifres e as lanças, e ainda por elementos tipicamente empregados para inferiorização da racialidade negra no período, como os lábios grossos e coloridos.

A hierarquia racial entre os personagens desenvolve-se, desse modo, pela simples associação entre os tipos e os imaginários racistas e colonialistas vigentes. O explorador branco caracteriza-se como racialmente superior e os selvagens negros como racialmente inferiores, primeiramente, por remeterem a imaginários delimitados por esse tipo de lógica hierarquizante. A diferença entre o tipo e o estereótipo também atua nesta articulação entre os personagens e os imaginários. Para Carvalho e Lima (2012), o estereótipo define-se como uma derivação do tipo, “uma simplificação acentuada das características de um objeto, cena, situação, pessoa ou grupo cultural, étnico ou social” ou, então, “uma variação mais acentuada em torno de um núcleo duro de sentidos cristalizados e redutores” (CARVALHO; LIMA, 2012, p. 58). O desenho estereotipado dos personagens selvagens, feito com destaque a um conjunto limitado de referências imagéticas, a exemplo da lança e os lábios grossos, evoca de modo muito eficaz a noção de inferioridade racial cristalizada nos imaginários em questão.

De acordo com Stuart Hall, em *Cultura e Representação* (2016), o estereótipo é um modo de representação que, para além de reduzir a pessoa representada a traços mínimos, “*exagerados e simplificados*”, atua na naturalização e fixação da “diferença” (HALL, 2016, p. 190). No interior dos imaginários racistas e colonialistas, o estereótipo atua, assim, no estabelecimento

do branco como padrão de humanidade e do não branco como o “Outro”, o oposto da norma. A nosso ver, em *Terras Extranhas*, a oposição entre *George Spot* e os nativos também atua neste sentido, estabelecendo o herói como modelo de humanidade e seus antagonistas como “Outros”, menos humanos por serem selvagens e, também, por não serem brancos.

Para além da capa com o anúncio de *Terras Extranhas* (Figura 1), em diversas passagens do quadrinho este tipo de hierarquização racial desenvolve-se a partir do emprego de estilos gráficos diferentes para caracterização de brancos e não brancos. O desenho sistemático dos brancos em estilo realista e dos negros de forma estereotipada e caricatural, reforça a concepção de que os primeiros seriam mais humanos do que os segundos. Podemos observar este tipo de recurso na caracterização, por exemplo, da “tribu dos anões” selvagens, aliados dos protagonistas na luta contra os ferozes homens-leopardos (Figura 8).



Figura 8: *Terras Extranhas*, de O. Storni, *O Tico-Tico*, n. 1636, 10/02/1937. Acervo digital FBN.

Neste exemplo da “tribu dos anões”, é possível verificar, também, outra consequência desumanizante do emprego do estereótipo racial. O desenho de *George Spot* e *Maria* apresenta características individualizantes dos personagens, concedendo-lhes identidade pessoal. Ao passo que os selvagens negros são desenhados de forma altamente redutora e padronizada, sem características individuais, como se fossem apenas exemplos genéricos das noções de “selvagem” e “negro” e não seres humanos reais (Figura 8). Trata-se de um exemplo importante,

pois nos mostra como o efeito desumanizante do estereótipo não se limita apenas aos adversários do herói.

Em diversos momentos do quadrinho, a desumanização ocorre pela combinação do desenho estereotipado com a animalização mais explícita dos personagens negros. Em muitas ocasiões Storni caracteriza os supostos africanos como meio humanos, meio animais. É o caso dos “homens-leopardos”, enfrentados por *Spot* e seus companheiros, antes do encontro com os anões selvagens. No capítulo 12 de *Terras Extranhas*, publicado em 27 de janeiro de 1937, Storni desenha os homens-leopardos vestindo peles do animal referido sobre a cabeça e as costas, fundindo a imagem de ambos, homem e animal. Os selvagens aproximam-se furtivamente dos protagonistas, escondendo-se na grama alta. Depois, um dos homens-leopardos salta sobre *Spot* como se fosse realmente um leopardo dando bote (Figura 9).



**Figura 9:** *Terras Extranhas*, de O. Storni, *O Tico-Tico*, n. 1634, 27/01/37. Acervo digital FBN.

A animalização completa-se no texto do capítulo: “Os homens-leopardos só tinham uma ocupação – matar homens brancos e devorá-los como se fossem, de facto, famintos leopardos das selvas africanas” (sic). Com o texto, evidencia-se o caráter racial da oposição animalizante, colocando-se de um lado os “homens-leopardos” e do outro os “homens brancos”. Por fim, com o exemplo dos homens-leopardos, podemos observar, ainda, como os diferentes temas articulam-se na caracterização dos personagens. Em nossa interpretação, o confronto entre *Spot* e os

homens-leopardos mobiliza com o mesmo peso a oposição entre homem e natureza e a oposição entre branco e não branco. Trata-se de um exemplo extremo do modo como a construção da hierarquia racial no quadrinho reforça a ideia do branco como padrão de humanidade, e do não branco como oposto deste padrão.

A hierarquia racial apresenta-se, ainda, nas relações de poder estabelecidas entre *George Spot* e os personagens negros. O exemplo mais constante apresenta-se na relação entre o herói e *Miquimba*, seu guia e companheiro de aventura. O personagem é caracterizado como escudeiro e como servo de *George Spot* e *Maria*. Storni evidencia, em diferentes momentos da narrativa, que a relação de poder entre os personagens é marcada por oposições raciais. Talvez o momento mais explícito seja a passagem em que o autor se refere a *Miquimba* como “fiel escravo negro” do herói, no capítulo de 10 de novembro de 1937. A fala encerra uma valorização implícita do senhor de escravos, já que *George Spot* é um herói. Com isso, Storni naturaliza não apenas o poder do branco sobre o negro, mas também a ideia de escravidão negra. Naturalizando, assim, a subserviência e a desumanização do negro.

Além disso, assim como ocorre com os antagonistas selvagens, a inferiorização racial de *Miquimba* também passa pela animalização. No capítulo seguinte ao confronto entre *Spot* e os homens-leopardos, por exemplo, *Miquimba* é desenhado caçando uma corça de modo muito semelhante ao visto na representação do bote do antagonista selvagem. A comparação entre *Miquimba* e os homens-leopardos é quase inevitável, se considerarmos que as imagens foram publicadas em sequência. Trata-se de mais um exemplo explícito da naturalização da inferioridade negra no quadrinho (Figura 10).



Figura 10: *Terras Extranhas*, de O. Storni, *O Tico-Tico*, n. 1635, 03/01/37. Acervo digital FBN.

A relação de poder entre o herói branco e os personagens negros se mostra, também, na forma como *George Spot* se relaciona com os chefes das tribos com quem se encontra. O herói é desenhado sempre como equivalente ou superior aos chefes de tribo, independentemente destes serem inimigos ou aliados, como se a autoridade dos mesmos sobre o território não se aplicasse sobre o personagem. Este tipo de relação pode ser observado na postura desafiadora de *Spot* quando encontra o *Rei Negro*, que condena o personagem e *Maria* a serem amarrados em árvores, para serem devorados, à noite, por “fêras famintas”. Ou, então, na postura relaxada do herói diante do *Rei dos Anões*. No exemplo, *George Spot* é desenhado sentado de modo tranquilo e sorridente, dando às costas ao *Rei dos Anões*, sentado em seu trono (Figuras 11 e 12).



Figura 11: *Terras Extranhas*, de O. Storni, *O Tico-Tico*, n. 1624, 18/11/36. Acervo digital FBN.



Figura 12: *Terras Extranhas*, de O. Storni, *O Tico-Tico*, n. 1639, 03/03/37. Acervo digital FBN.



No fim da história, Storni destaca essa relação de poder entre o herói e os chefes de tribo. Na ocasião, *George Spot* e *Maria* encontram-se em uma pequena embarcação fluvial, dirigindo-se ao litoral do continente, para tomar um navio rumo à Inglaterra. Conforme escreve Storni, quando “o navio passava por uma aldeia indígena, os chefes das mesmas corriam para a praia para darem as despedidas ao grande chefe branco” (Figura 13). Consideramos que o exemplo pode ser interpretado como evidência de que, em *Terras Extranhas*, não apenas o herói não reconhece a autoridade dos chefes sobre o território, como também, estes consideram *George Spot* ao menos como igual. Como se o estrangeiro pudesse exercer o mesmo tipo de autoridade que os chefes sobre os territórios africanos.



Figura 13: *Terras Extranhas*, de O. Storni, *O Tico-Tico*, n. 1730, 30/11/38. Acervo digital FBN.

## Considerações finais

No presente artigo, procuramos refletir sobre a representação da África e a construção de hierarquias raciais em *Terras Extranhas*, quadrinho de Oswaldo Storni publicado na revista *O Tico-Tico* entre 1936 e 1938.

A reflexão partiu, em um primeiro momento, da discussão do contexto de publicação de *Terras Extranhas*, focando duas questões principais: a integração do quadrinho ao mercado editorial e ao imaginário sobre raças humanas, nos anos 1930 no Brasil. Com relação a estes pontos, consideramos que *Terras Extranhas* teve um papel de destaque nos esforços de *O Tico-Tico* de adaptar-se às mudanças do mercado editorial no período. *O Tico-Tico* viu-se pressionado

pelo aumento da concorrência, com o surgimento de novos periódicos, como *O Suplemento Juvenil* e *O Globo Juvenil*, que popularizavam histórias em quadrinhos estadunidenses de aventura, como os famosos *Tarzan* e *Jim das Selvas*, por exemplo. Como resposta, a revista também começou a publicar quadrinhos de aventura que seguiam o modelo dos Estados Unidos. Com *Terras Extranhas*, como vimos, *O Tico-Tico* iniciava um novo momento de sua política editorial, acenando para o modelo estadunidense ao mesmo tempo em que reafirmava vínculos com a tradição da revista. Com relação à integração ao imaginário sobre raças humanas no período, apresentamos uma breve amostra de como *O Tico-Tico* contribuía para a reiteração da crença na existência de raças humanas e da hierarquização das mesmas. Levando em consideração este contexto, consideramos que *Terras Extranhas* integrava-se de diferentes formas ao imaginário racista, apresentando inúmeras representações que adotam os modelos hierarquizantes do imaginário como referência e reforçando as hierarquias, a partir do emprego de recursos típicos das histórias em quadrinhos e das convenções do gênero aventura na selva.

Em nossa análise do quadrinho, concluímos, ainda, que a representação da África e a construção das hierarquias raciais em *Terras Extranhas* têm forte vínculo com a estrutura narrativa da aventura na selva e, também, com o desenvolvimento dos temas “bem” versus “mal”, “homem” versus “natureza”, “civilização” versus “barbárie/selvageria” e “branco” versus “não branco”. Tanto a África como os africanos foram caracterizados como opostos ao herói *George Spot*, representação do ideal branco e europeu. Nesta oposição, a África e os africanos foram mobilizados, com grande frequência, como antagonistas a serem superados para que o herói pudesse viver sua aventura e cumprir sua missão, de encontrar tesouros perdidos, para levá-los à Inglaterra, sua pátria. A partir dessas oposições, também, Oswaldo Storni reforçou e naturalizou de diversas formas as ideias de superioridade branca e inferioridade negra.

Por fim, entendemos que o estudo da relação entre um quadrinho desta extensão e um tema de tamanha complexidade, como é o imaginário racista no Brasil, não poderia se esgotar em um artigo. Procuramos abordar outras questões referentes ao quadrinho *Terras Extranhas* em nossa pesquisa de mestrado. E temos intenção de aprofundar as reflexões em estudos futuros.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Silvio. **Racismo Estrutural**. São Paulo: Pólen, 2019.

BARBIERI, Daniele. **As Linguagens dos Quadrinhos**. São Paulo: Peirópolis, 2017.

CARVALHO, Vânia Carneiro de; LIMA, Solange Ferraz de. Cultura visual na era da reprodutibilidade técnica da imagem. **Dobras**, São Paulo, v.5 (n.11), p. 56-66, 2012.

CAWELTI, John G. **Adventure, Mystery, and Romance: formula stories as art and popular culture**. Chicago: The University of Chicago Press, 1977.

CHINEN, Nobu. Os personagens de quadrinhos estrangeiros na revista *O Tico-Tico*. In: SANTOS, Roberto Elísio dos; VERGUEIRO, Waldomiro (org.). **O Tico-Tico: 100 anos. Centenário da primeira revista de quadrinhos no Brasil**. São Paulo: Opera Graphica Editora, 2005, p. 98-103.

DUNCAN, Randy; SMITH, Matthew. **The Power of Comics: history, form and culture**. New York: Continuum, 2009.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.

HANSEN, Patrícia Santos. “A arte de formar brasileiros”: um programa de educação cívica nas páginas de *O Tico-Tico*. In: MAGALDI, Ana Maria Bandeira de Mello; XAVIER, Libânia Nacif. **Impressos e História da Educação: usos e destinos**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008, p. 45-58.

LIMA, Solange Ferraz de. **Imagens das Imagens do SESC**. São Paulo: Edições SESC, 2014.

LIMA, Solange Ferraz de; NEIVA, Lucas Mello. A África nos Quadrinhos de *O Tico-Tico*, dos anos 1900 à década de 1930. **África(s)**, v. 8, n. 15, p. 15-41, 2021.

LINDEN, S. V. der. **Para ler o livro ilustrado**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

MARTINS, Ana Luiza. **Revistas em revista: imprensa e práticas culturais em tempos de república**, São Paulo (1890-1922). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp: Imprensa Oficial do Estado, 2001.

SANTOS, Roberto Elísio dos. Aspectos da linguagem, da narrativa e da estética das histórias em quadrinhos: convenções e rupturas. In: SANTOS, Roberto Elísio dos; VERGUEIRO, Waldomiro (org.). **A Linguagem dos quadrinhos: estudos de estética, linguística e semiótica**. São Paulo: Criativo, 2015, p. 22-47.

SANTOS, Roberto Elísio dos. Produção editorial de quadrinhos no Brasil: do surgimento ao Gibi. In: SANTOS, Roberto Elísio dos; VERGUEIRO, Waldomiro; RAMOS, Paulo; CHINEN, Nobuyoshi. **Gibi: A revista sinônimo de quadrinhos**. São Paulo: Via Lettera, 2012, p. 11-33.

SANTOS, Roberto Elísio dos; VERGUEIRO, Waldomiro (org.). **A Linguagem dos quadrinhos: estudos de estética, linguística e semiótica**. São Paulo: Criativo, 2015.

VERGUEIRO, Waldomiro; SOUZA, Worney Almeida de. O declínio da revista *O Tico-Tico*. In: SANTOS, Roberto Elísio dos, e VERGUEIRO, Waldomiro (org.). **O Tico-Tico: 100 anos. Centenário da primeira revista de quadrinhos no Brasil**. São Paulo: Opera Graphica Editora, 2005, p. 186-205.

## Fontes

O TICO-TICO. Rio de Janeiro: O Malho, 1905-1977. 1905-1947. Disponível em <http://bndigital.bn.br/acervo-digital/tico-tico/153079>. Acesso em 19 de junho de 2022.

**Recebido em: 19/05/2022**  
**Aprovado em: 25/06/2022**



ISSN: 2595-5713

Vol. 05 | N°. 9 | Ano 2022

**Micaella Schmitz Pinheiro**  
**Alexandre Linck Vargas**

# AFROFUTURISMO E DEVIRES DA (NÃO) IDENTIDADE

AFROFUTURISM AND BECOMINGS OF (NON) IDENTITY

---

**RESUMO:** O afrofuturismo é um movimento político, uma vanguarda artística e/ou um fenômeno cultural? A identidade do afrofuturismo situa-se em um ponto de tensão. Contudo, o reconhecimento do próprio movimento em suas características principais é um problema de pouca significância. Mais pertinente é o contato problemático do afrofuturismo com questões caras à sua poética. É o caso da fabulação da África, da identificação da negritude, do futuro especulado. Busca-se, portanto, com esse artigo fazer uma pequena história do afrofuturismo e investigação filosófica da identidade e devires da estética afrofuturista. Para tanto serão utilizados filósofos e escritores como Deleuze, Mbembe, Okorafor, entre outros.

**PALAVRAS-CHAVE:** Afrofuturismo; Identidade; Devir.

---

**ABSTRACT:** Is Afrofuturism a political movement, an artistic avant-garde and/or a cultural phenomenon? The identity of Afrofuturism lies at a point of tension. However, the recognition of the movement itself in its main characteristics is a problem of little significance. More pertinent is the problematic contact of Afrofuturism with issues dear to its poetics. This is the case of the fabulation of Africa, the identification of blackness or the speculated future. Therefore, this article seeks to make a small history of Afrofuturism and a philosophical investigation of the identity and becomings of Afrofuturist aesthetics. For this, philosophers and writers such as Deleuze, Mbembe, Okorafor, among others will be used.

**KEY WORDS:** Afrofuturism; Identity; Becoming.

Site/Contato

Editores

Ivaldo Marciano  
[ivaldomarciano@gmail.com](mailto:ivaldomarciano@gmail.com)

Alexandre Antônio Timbane  
[alexandre.timbane@unilab.edu.br](mailto:alexandre.timbane@unilab.edu.br)

Rodrigo Castro Rezende  
[rodcastrorez@gmail.com](mailto:rodcastrorez@gmail.com)

**AFROFUTURISMO E DEVIRES DA (NÃO) IDENTIDADE**Micaella Schmitz Pinheiro <sup>1</sup>Alexandre Linck Vargas <sup>2</sup>**Breve história do afrofuturismo**

O cenário é a cidade de Detroit, localizada nos Estados Unidos, durante os anos de 1980. O local que até então era considerado como sonho americano, berço do capitalismo industrial, transformou-se em ruínas após a saída do parque industrial da Ford. Com isso, outras empresas deixam a cidade, e sobram apenas fábricas semi-utilizadas e uma crise financeira. Nesse contexto, a juventude negra cresce sem muitas perspectivas. Assim, esses jovens passam a observar o cenário da cidade. Olhando para as ruínas das fábricas abandonadas, surge a criação de um imaginário social com a junção da música negra e os escombros da cidade, mais especificamente, da tecnologia deixada pelas fábricas. Mas, qual seria essa música negra? Ao contrário do que ocorreu em Nova York, onde o *rap* e o *hip-hop* cresceram falando do cenário urbano e da realidade racial, os jovens negros de Detroit procuravam por algo novo. Esse algo novo era uma música abstrata, especulativa, que criava linhas de fuga, ou melhor, narrativas de fuga para além da realidade. Os artistas passam a juntar o universo da ficção especulativa com a imagem da cidade e criam um novo tipo de música, que ficaria conhecida como *techno* (FREITAS, 2020).

Os jovens negros começaram a utilizar os equipamentos eletrônicos das antigas fábricas para criar gravações caseiras, automatizadas. Dentro desse contexto, havia um programa de rádio chamado *Afropop Worldwide*, com Georges Collinet. Em um programa específico, ocorre a discussão sobre as origens da música eletrônica nos Estados Unidos, que estaria relacionada com a população negra. Assim, diante do cenário criado, ficou estabelecido que o *techno* era de Detroit e o *house* de Chicago. Para os jovens locais, o *techno* era uma música futurista, pois os sons produzidos remetiam a uma imaginação do que seria o espaço, com aliens e espaçonaves (FREITAS, 2020). Em *The Last Angel of History* (1996), Atkins diz que: “sintetizadores representam a habilidade de fazer sons espaciais. Eu quero pousar um óvni em cima das músicas”. Os jovens Juan Atkins, Kevin Sauderson e Derrick May criaram então o *Belleville Three*, que seria o grupo conhecido por fundar o *techno* de Detroit. (Figura 1).

---

<sup>1</sup> Professora na rede pública de ensino. Doutoranda Ciências da Linguagem pela Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL). E-mail: [mica.schmitz26@gmail.com](mailto:mica.schmitz26@gmail.com)

<sup>2</sup> Professor no curso de pós-graduação da Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL). Doutor em literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). E-mail: [linck.alexandre@gmail.com](mailto:linck.alexandre@gmail.com)



**Figura 1: Os três fundadores do *Belleville Three*.**  
Disponível em: [Entendendo o Detroit Techno | Origem do Techno \(eletrovibez.com\)](http://entendendoodetroittechno.com/origem-dot-techno)

Dentro desse contexto de ficção científica, música e evolução tecnológica, surgem as primeiras discussões oficiais sobre afrofuturismo. “Oficiais” porque anteriormente já existiam manifestações que podem ser consideradas como representantes do afrofuturismo, porém, naquele período, o termo ainda não havia sido criado (FREITAS, 2020). Um dos exemplos mais citados quando se pensa em afrofuturismo “antes do tempo”, ou seja, antes da criação do termo, é o artista Sun Ra. Herman Poole Blount, que posteriormente assumiria o nome artístico de Sun Ra, nasceu em 1914, no Alabama, Estados Unidos, e faleceu em 1993, no mesmo local. Foi compositor de jazz, poeta e filósofo. (Figura 2) Ele afirmava que não pertencia ao planeta Terra. Em suas músicas, e em sua performance em geral, Ra apresentava uma estética mística, relacionada com o antigo Egito e ficção científica (CLARK, 2015).



**Figura 2: Sun Ra.**  
Disponível em: <https://www.treblezine.com/beginners-guide-sun-ra-albums/>

Uma das obras de Sun Ra que mais se destaca é o álbum de *jazz* intitulado *Space Is The Place* (1973). Posteriormente, Sun Ra lança um filme com o mesmo nome, dirigido por John Coney, escrito por ele mesmo e por Joshua Smith. O filme foi produzido no ano de 1972 e lançado em 1974. A ideia principal era mostrar que não havia espaço na Terra para os negros, devido a todo preconceito e racismo, por isso, eles deveriam se dirigir ao espaço e criar um novo local para morar. No filme, Ra se apresentou como uma espécie de profeta que buscava reunir a população negra para esse novo planeta. Dessa forma, iniciou-se uma disputa entre ele e o vilão Overseer. O que estava em jogo era o destino da população negra. De um lado, Ra apostou que a população negra poderia se redimir e ter um novo começo, já Overseer acreditava que essa mesma população é culpada por tudo que vinha ocorrendo a eles, especialmente relacionado com as situações sociais (FREITAS, 2018).

O filme pode ser pensado referente a representação dos negros, que foi reivindicada especialmente nos anos de 1960 nos Estados Unidos, com a luta pelos direitos civis, mas também como uma produção alinhada à estética do cinema blaxploitation. Assim sendo, o afrofuturismo de Sun Ra apresentado no filme reverbera o que parte da geração de jovens esperava da época, ao mesmo tempo em que traz a necessidade de continuar com as suas lutas e busca por direitos. Sun Ra afirma claramente que não há como a população negra continuar habitando a Terra, assim, eles deveriam procurar o seu “lugar” no espaço intergaláctico, e ele poderia ajudar. Ou seja, Sun Ra seria o signo de potência, possibilidade e liberdade para a população negra norte-americana. Ainda no âmbito musical, outro representante do afrofuturismo é George Clinton. (Figura 3) Nascido na Carolina do Norte, em 1941, Clinton é um cantor, compositor e produtor musical.



**Figura 3: George Clinton.**  
Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/George\\_Clinton](https://pt.wikipedia.org/wiki/George_Clinton)

Na década de 1970, ele criou as bandas Funkadelic e Parliament, que se tornaram referência para o *funk* na época. Em ambos os projetos ele abordava temas relacionados com ficção científica e mitologia espacial. No documentário *The Last Angel of History* (1996), Clinton ressalta que queria ir aonde “ainda não tínhamos visto pessoas negras” (1996). De acordo com Clark (2015, p. 63):

Sua música prenuncia uma era espacial na qual personagens negros são os protagonistas primários e os árbitros culturais do futuro. Os lendários shows em estádios do Parliament na década de 1970 eram famosos por receberem a visita de um óvni imenso e cintilante, que surgia do teto em meio a nuvens de fumaça e efeitos pirotécnicos.

A estética afrofuturista se destaca no álbum *Mothership Connection*, lançado em 1975 pela banda Parliament. (Figura 4). Desde a capa do disco até as letras da música percebe-se essa relação com o cósmico e com a ficção científica



Figura 4: Capa do disco *Mothership Connection* (1975).

Disponível em: <https://monkeybuzz.com.br/materias/afrofuturismo-e-a-coragem-de-abracar-o-caos/>



Na capa é visível a sua relação com a “música das galáxias”, onde um homem negro está sentado sobre uma espaçonave, aparentemente muito feliz. Esboça uma feição de alegria, pois está sorrindo, como se estivesse gritando em comemoração. Na sua cabeça encontra-se um chapéu, e óculos escuros. O tecido da sua roupa aparenta ser de astronauta, porém, o design é diferenciado, sendo uma espécie de *collant*. Ele também usa botas de cano alto, com salto. E sua pose, de pernas abertas e grande apelo sexual reforça a imagem de alegria e liberdade. O próprio nome do álbum pode ser relacionado com a questão afrofuturista e intergaláctica, pois *mothership* ou traduzindo, “nave-mãe”, é uma referência às naves espaciais, mais especificamente, a nave “primária”, pois a mãe é quem dá à luz, quem coloca o ser no mundo, ou nesse caso, no espaço.

Nas palavras de Clinton, o homem sentado em cima da nave seria um cafetão, e a nave seria uma representação de um carro *cadillac*. Por ser fã de *Jornada nas Estrelas*, ele recriou o futuro com base nas suas referências. O ritmo de suas músicas é inspirado em James Brown, porém, ele utiliza “gírias do gueto”. Além disso, o cantor afirma que a ideia principal era colocar a população negra em situações que elas não conseguiriam imaginar, ou que seriam “proibidas” de estar. Na letra da música que dá nome ao álbum *Mothership Connection*, Clinton (1975) canta:

*Well, all right! Starchild, Citizens of the Universe, Recording Angels.  
We have returned to claim the Pyramids. Partying on the Mothership.  
I am the Mothership Connection. Gettin' down in 3-D Light year groovin'  
Well all right, if you hear any noise, it ain't nobody but me and the boys  
Gettin' down. Hit it fellas!*

É perceptível a utilização de gírias e as referências ao espaço sideral, onde ele afirma estar viajando de uma “nave-mãe”, há “anos luz” ao mesmo tempo em que fala sobre a história africana, mais especificamente, sobre o Egito, pedindo para que os negros “reivindiquem as pirâmides”. Em outro trecho, o cantor continua:

*Doin' it up on the Chocolate Milky Way What's up CC? Have you forgot me?  
Are you hip to Easter Island? The Bermuda Triangle? Heh heh! Well, all right.  
Ain't nothing but a party! Starchild here, Citizens of the Universe I bring forth  
to you the Good Time On the Mothership. Are you hip? Sing, fellas! Starchild  
here, citizens of the universe Gettin' it on, partying on the Mothership. When  
Gabriel's horn blows, you'd better be ready to go. Swing low Time to move on  
Light years in time Ahead of our time Free your mind, and come fly With me It's  
hip On the Mothership Groovin' Swing down, sweet chariot Stop, and let me  
ride.*

No trecho acima, ainda sobre a música *Mothership Connection*, de George Clinton (1975), é possível observar mais uma vez as referências sobre o espaço, onde ele afirma que está

fazendo uma festa dentro de uma nave, na “via láctea de chocolate”. Ao mesmo tempo, ele afirma que é “hora de seguir em frente (...) à frente do nosso tempo”, ou seja, pode-se analisar essa frase como se Clinton tivesse buscando uma nova possibilidade para o seu povo, assim como Sun Ra. E essa nova possibilidade se encontraria em um futuro espacial. Ytasha Womack (2015, p. 41) disse que George Clinton e suas bandas,

se pôs a explicar a cosmologia do Parliament/Funkadelic – um inspirador conto galáctico no qual o funk cumpria a função da Força em Star Wars, em um épico espacial que opunha malfeitores e aqueles à procura da luz, tudo contado em uma série de álbuns. Ele se referia aos duplos sentidos nas obras, às camadas múltiplas em várias letras. E, quando eu estava prestes a responder que ele estava inventando tudo, percebi que aquilo fazia algum sentido.

Cabe ressaltar que existem outros músicos que podem ser compreendidos como afrofuturistas dentro do mesmo contexto. Porém, foi apenas em 1994 que Dery oficializou o que seriam esses movimentos denominados de “afrofuturismo”. Em seu texto intitulado *Black To The Future*, Dery define afrofuturismo como: “*Speculative fiction that treats African-American themes and addresses African-American concerns in the context of twentieth century technoculture (...)*” (DERY, 1994, p. 180). O autor se baseou nas discussões ocorridas nos anos 1980 e 1990 sobre cibercultura, tecnologia e cultura pop dos Estados Unidos para criar o conceito de afrofuturismo. As ideias de Dery são expostas por meio de entrevistas com Samuel R. Delany, Greg Tate e Tricia Rose (autores negros) (WOMACK, 2015, p. 36).

Como pode ser visto, o termo não “surge do nada”. Já estavam ocorrendo manifestações artísticas de jovens negros que buscavam essa junção de futuro com tecnologia. Posteriormente, em uma entrevista, Dery (2018, p. 93) afirmou que criou “o termo afrofuturismo em parte por frustração - melhor dizendo, fúria - diante da incrível branquidão da tecnologia dos anos de 1990 (...)”. A partir disso, alguns autores, inclusive o próprio Dery, fazem relação entre os negros afro-americanos e abdução, pois desde o início de sua história eles foram retirados do seu continente, levados para o desconhecido, por pessoas totalmente diferentes e obrigados a viver de forma desumana. Os afro-americanos foram atravessados por essa “nova” cultura e obrigados a “esquecer” o seu passado.

## **2 Afrofuturismo, identidade, devir**

Após a exposição acima sobre uma breve introdução do conceito de afrofuturismo, seu surgimento e os principais expoentes, surge um questionamento: que África é essa que os afrofuturistas norte-americanos estão identificando? Percebe-se que o afrofuturismo é, sobretudo, um conceito de idealização da África, sendo assim um movimento “afrofuturista diaspórico”,

pois ele não foi criado por pessoas que vivem no continente africano, e sim, majoritariamente, por cidadãos norte-americanos. Em seguida esse movimento se ramificou para outros locais, como a Europa e o próprio Brasil. Porém, alguns pesquisadores africanos vêm criticando esse conceito enquanto uma idealização de uma África inexistente, alienada de sua história, suas memórias, seus sentimentos e as vontades do próprio povo.

Para rebater o conceito de afrofuturismo criado nos Estados Unidos, surge o africanofuturismo, ou *africanfuturism*, conceito criado por uma escritora estadunidense com ascendência nigeriana, chamada Nnedi Okorafor. Para a autora, o *africanfuturism* dá ênfase ao ponto de vista africano, e pensa no que pode ser e será, ou seja, não “imagina” ou “especula” o futuro africano, mas sim, pensa no continente africano no “agora” e no que pode ser, não necessariamente no que poderia ter sido, como acontece muito no afrofuturismo. Ou seja, ao invés de pensar no futuro do passado, ela pensa no presente e no futuro das pessoas negras e do continente africano. Dentro desse conceito, todas as pessoas negras, independente da sua localização geográfica, são incluídas. Assim, ambos os termos, *africanfuturism* e afrofuturismo, possuem características similares, pois “africanfuturism is concerned with visions of the future, is interested in technology, leaves the earth, skews optimistic, is centered on and predominantly written by people of African descent (black people) and it is rooted first and foremost in Africa.” (OKORAFOR, 2019, sem página).

Nas palavras de Okorafor (2019), a diferença entre *africanfuturism* e afrofuturismo é: “that Africanfuturism is specifically and more directly rooted in African culture, history, mythology and point-of-view as it then branches into the Black Diaspora, and it does not privilege or center the West.” Ou seja, o *africanfuturism* não trata o continente africano como o lugar de uma perda, o que é diferente do afrofuturismo, que “parte” do continente africano e se localiza no Ocidente. Para tornar as diferenciações mais claras, observa-se o exemplo dado pela própria autora, “Africanfuturism: Wakanda builds its first outpost in Oakland, CA, USA. Africanfuturism: Wakanda builds its first outpost in a neighboring African country.” (OKORAFOR, 2019, sem página). Percebe-se que o afrofuturismo, na visão da autora, é uma ramificação do continente africano. Ou seja, iniciou na África e foi para outros continentes, mais especificamente, para os Estados Unidos. Já o *africanfuturism* iniciou e procura, na maioria das vezes, permanecer na África, com o povo africano contando as suas histórias. Por fim, a autora conclui que o *africanfuturism* não é um muro, e sim, uma ponte, pois em nenhum momento há a necessidade de criar uma “rivalidade” ou “concorrência” entre os povos africanos ou afroamericanos.

Por tudo isso, um problema identitário se impõe e coloca, mais uma vez: que África seria essa que vocês (americanos continentais) estão identificando? Essa pergunta, inclusive, se

ramifica nas problematizações a respeito dos agentes do afrofuturismo. Pois, apenas pessoas negras podem “fazer” afrofuturismo? Então, deve-se descartar os conceitos criados por pessoas brancas? Invalidá-los? Como dito nos parágrafos acima, o termo afrofuturismo foi criado oficialmente por Mark Dery, um homem branco, porém, cabe ressaltar que o termo foi e vêm sendo discutido por pessoas negras, como Ytasha Womack, Lisa Yaszek, Kênia Freitas, Fábio Kabral, entre outros. Observa-se, então, uma tensão nas questões identitárias de raça. Essa tensão, porém, parece constitutiva do afrofuturismo e da experiência na diáspora. Por mais que os próprios africanos não se reconheçam no conceito de afrofuturismo, sendo uma visão acometida de muita “paixão”, ou “ilusão”, de uma África perdida, é justamente a idealização, ou melhor, a especulação poética pela perda o que caracteriza a potência do afrofuturismo.

Para refletir sobre, passa-se a utilizar o conceito de potência do falso, de Gilles Deleuze (2007). O conceito de potência, que Deleuze utiliza de Nietzsche, pode ser entendido como “pode-vir-a-ser”. Sua crítica se aplica ao conceito de verdade, e, mais especificamente, ao platonismo, dando novos sentidos à ideia de simulacro. O simulacro é, para Platão, compreendido como uma subversão do mundo das ideias, a cópia da cópia. Porém, o simulacro guarda uma potência, segundo Deleuze, que é a do contra-ideal ou potência-diferenciante. Se há uma igualdade no simulacro, é porque ele se diferencia. Ou seja, o simulacro é uma falsificação do mundo que tem o poder de operar perspectivas sobre ele a partir da ficcionalização.

Para tornar o conceito mais objetivo, Deleuze (2007) vê a potência do falso no documentário. Ao produzir um documentário, o cineasta não está preocupado se o conteúdo é “100% verdadeiro” ou não, o que importa é a performance das pessoas que ali expostas se fazem ver. A mentira, então, é uma fabulação material capaz de colocar a verdade sob múltiplas perspectivas e, assim, encurralar o que nela há de idealismo. Conforme vimos, o mesmo poderia ser dito do afrofuturismo, pois sua potência do falso a partir da diáspora trata, sobretudo, de uma África fabulada. O passado-futuro africano é falso enquanto potência, sendo, portanto, um lugar onde a identidade pode ser (re)criada.

Nesse sentido, o conceito de “literatura menor” de Gilles Deleuze e Félix Guattari (2002) torna-se pertinente. De acordo com os autores, ao desterritorializar a língua, cria-se uma língua menor, ou melhor, uma minoração da língua. A literatura menor seria a forma de expressar um devir, um vir-a-ser, algo que em muito se relaciona com o afrofuturismo, um vir-a-ser negro no futuro. Cabe explicar com um pouco mais de detalhe o que é devir na teoria deleuzeana. O devir é algo inacabado, um vir-a-ser, “uma passagem de vida que atravessa o vivível e o vivido” (DELEUZE, 1993, p. 1). O devir não possui uma forma definida, não é uma mímese, não é identificação. Ele cria zonas de contato, de vizinhança, que torna indivisível, indiferenciável, o que se deseja atingir e o que foi atingido. Pode-se tornar-se devir em qualquer aspecto, devir-

homem, devir-mulher, devir-planta, devir-negro, devir-indígena. E esses encontros, essas relações de devir podem acontecer por meio da literatura. (DELEUZE, 1993). “Quando Le Clézio devém-índio, é um índio inacabado esse, que não sabe ‘cultivar milho nem talhar uma piroga’: em vez de adquirir características formais, entra numa zona de vizinhança” (DELEUZE, 1993, p. 2).

Essa seria a força delirante da literatura. Deleuze (1997, p. 15) diz: “não há delírio que não passe pelos povos, pelas raças e tribos, e que não ocupe a história universal”. Desde os primórdios, o que vem ocorrendo na literatura e na cultura é uma predominância de um delírio. O que Deleuze (1997) entende por delírio pode ser dividido em dois pólos: como doença e como saúde. Como doença o delírio surge ao acreditar na existência de uma raça pura e dominante. Como saúde o delírio ocorre na revolta do povo oprimido, que resiste e abre caminho para si por meio da literatura (DELEUZE, 1997). Dessa forma, a literatura tem como “função” ou “missão”, “por em evidência no delírio essa criação de uma saúde, ou essa invenção de um povo, isto é, uma possibilidade de vida. Escrever por esse povo que falta... (‘por’ significa ‘em intenção de’ e não ‘em lugar de’)” (DELEUZE, 1997, p. 15). Um exemplo dessa resistência é justamente o surgimento do afrofuturismo. Pois o movimento afrofuturista é um delírio que busca resistir à narrativa eurocêntrica e produzir seu “próprio povo”, que ainda falta, mas que há de se encontrar no futuro.

Percebe-se, então, que é justamente por meio da ficção científica e da insuficiência identitária que o afrofuturismo surge. É a procura de uma produção de um espaço, de uma existência negra que foi negada. Ao produzir esse espaço, ocorre a produção de identidade, mas essa identidade surge a partir de linhas de fuga. Não há como encerrar uma identidade sendo que o futuro e o passado foram roubados, negados. É justamente por ter tido uma ancestralidade furtada que ocorrem as linhas de fuga e uma restauração de um possível futuro por intermédio de fabulações. Daí a minoração da língua que utiliza a literatura para fazer ser dito o que a narrativa dominante obliterou.

Outro ponto a se pensar é o problema do conceito de identidade no interior do afrofuturismo. “(...) os afrofuturistas redefinem a cultura e as noções de negritude hoje e amanhã. Tanto uma estética artística quanto uma estrutura para a teoria crítica (...)” (WOMACK, p. 30, 2015). Crítica, está, já presente nas filosofias africanas que em muito põe em questão a noção de identidade, bastante tributária às filosofias europeias. Diz Mbembe:

Creio que o legado grego da filosofia, que ademais tanto marcou as ciências sociais, centra-se demais nas questões ontológicas do ser e da identidade. Nas tradições africanas ancestrais e na experiência contemporânea, o ponto de partida da interrogação sobre a existência não é a questão do ser, mas a da relação e da composição; os nódulos e os potenciais situacionais; a junção das

multiplicidades e da circulação. Essa plasticidade não se tornou objeto de uma problematização consistente no discurso filosófico (MBEMBE, 2018, p. 22-23).

Alguns autores que estudam o afrofuturismo, como Fábio Kabral (2018), defendem que só podem ser classificadas como afrofuturistas histórias escritas por pessoas negras, e com o protagonismo de pessoas negras. Contudo, isso está longe de apaziguar a tensão no conceito de identidade no afrofuturismo. Afinal, a poética afrofuturista é disseminada e com ramificações. Um exemplo é o personagem Pantera Negra, que atualmente é considerado como uma obra afrofuturista, especialmente após a estreia do filme de Pantera Negra (2018), dirigido por Ryan Coogler. O personagem foi criado por Jack Kirby, um homem branco e judeu. Contudo, tanto o personagem quanto a estética kirbyana permanecem bastante ligados ao afrofuturismo. Como foi o caso da exposição de arte, realizada nos Estados Unidos, idealizada por John Jennings e Stacey Robinson, denominada de Black Kirby. A ideia principal foi reproduzir os traços de Kirby, em capas de HQs com personagens famosos, como Capitão América, Thor e Hulk, na versão negra. (Figura 5).



Figura 5: Exposição Black Kirby.

Disponível em: <https://teianeuronial.com/black-kirby-e-a-turma-da-monica-negr>.

Black Kirby é menos um postulado identitário e mais um devir (Deleuze) ou uma plasticidade (Mbembe). É a constatação de que a identidade pouco tem a fazer perante os contatos (e contágios) materiais. Em *Diferença e Repetição* (1988, p. 16), Deleuze afirma que: “todas as identidades são apenas simuladas, produzidas como um “efeito” ótico por um jogo mais profundo, que é o da diferença e repetição.” Ao criarmos uma identificação, por meio de uma diferenciação, estamos reafirmando uma identidade inexistente, apenas repetindo o diferente

sob a imagem de uma semelhança. Para tornar mais objetivo o pensamento, podemos retornar ao caso do Pantera Negra que, apesar de ter sido criado por brancos, encontra seus devires-negro e fomenta uma produção de novos conteúdos baseados na convergência entre estética kirbyana e negritude.

Nessa mesma linha, o afrofuturismo acaba sendo, então, uma tentativa de restituição, na medida em que uma ancestralidade foi roubada e negada. Contudo, para ela ser restaurada precisa de fabulação, invenção, precisa delirar e falsear-se para se fazer potente. A ficção surge como o ato de criação de outras possíveis identidades. Entretanto, essas mesmas identidades estão sempre no limiar entre identidade e não-identidade, ou seja, elas estão postas como linhas de fuga, minoração da língua em busca de espaço, *de um espaço*. Dito de outro modo, na medida em que o passado é virtual, esse futuro, afro-futuro, só pode ser demarcado por linhas de fuga da própria identidade que fora negada. No afro-futuro muitas outras linhas hão de convergir.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

AKOMFRAH, John. **The Last Angel of History**. London: Black Audio Film Collective, C4/ZDF, 1995.

CLARK, Ashley. **Afrofuturismo: Cinema e música em uma diáspora intergaláctica**. Organização: Kênia Freitas. 1ª Edição: Nov. 2015. Disponível em: <[https://www.academia.edu/25056285/Mostra\\_Afrofuturismo\\_Cinema\\_e\\_M%C3%BAsica\\_em\\_uma\\_di%C3%A1spora\\_Intergal%C3%A1ctica](https://www.academia.edu/25056285/Mostra_Afrofuturismo_Cinema_e_M%C3%BAsica_em_uma_di%C3%A1spora_Intergal%C3%A1ctica)>. Acesso em 02 de maio de 2022.

CLINTON, George. WORRELL, Bernie; COLLINS, Bootsy. Mothership Connection. In: CLINTON, George. **Mothership Connection**. 1975. Disponível em: <[Mothership Connection - Parliament - LETRAS.MUS.BR](#)>. Acesso em: 15 maio de 2022.

Deleuze, Gilles, “**La Littérature et la Vie**”, Critique et Clinique, Minuit, Paris, 1993, pp. 11-17. Disponível em: <[http://www.rogerioa.com/resources/Opt\\_Lit/Deleuze---Literatura.pdf](http://www.rogerioa.com/resources/Opt_Lit/Deleuze---Literatura.pdf)>. Acesso em: 12 maio 2022.

DELEUZE, Gilles. **Cinema II – A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. Tradução de Peter Pal Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997. 176 p.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. tradução: Luiz Orlandi; Roberto Machado. Rio de Janeiro: ed. Graal, 1988.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka: para uma literatura menor**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia: v. 1**. São Paulo: Ed. 34, 1995

DERY, Mark. **Black to the future: interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate and Tricia Rose**; in *Flame Wars: the discourse of cyberculture*. Durham: Duke University Press. 1994. Disponível em: <<https://www.uvic.ca/victoria-colloquium/assets/docs/Black%20to%20the%20Future.pdf>>. Acesso em: 02 de maio de 2022.

DERY, Mark. "De volta ao afrofuturo: afrofuturismo 1.0". LAIA, João (Org.). **Festival de Arte Contemporânea Sesc\_Videobrasil**. Edições Sesc São Paulo e Associação Cultural Videobrasil, 2018, p. 91-111.

FREITAS, Kênia. Minicurso online: **Afrofuturismo, Ficções Especulativas e Fabulações no Cinema Negro**. 2020.

FREITAS, Kênia. **SPACE IS THE PLACE: Sun Ra, o mito do cinema**. Multiplot!, 2018. Disponível em: <<http://multiplotcinema.com.br/2018/04/space-is-the-place-o-mito-no-cinema/>>. Acesso em 02 de maio de 2022.

KABRAL, Fábio. Afrofuturismo: **Ensaio sobre narrativas, definições, mitologias e heroísmo**. 2018. Disponível em: <[https://medium.com/@ka\\_bral/afrofuturismo-ensaios-sobre-narrativas-defini%C3%A7%C3%B5es-mitologia-e-hero%C3%ADsmo-1c28967c2485](https://medium.com/@ka_bral/afrofuturismo-ensaios-sobre-narrativas-defini%C3%A7%C3%B5es-mitologia-e-hero%C3%ADsmo-1c28967c2485)>. Acesso em 02 de maio de 2022.

MBEMBE, Achille. **O fardo da raça**. N-1, 2018. Série Pandemia.

OKORAFOR, Nnedimma. **Africanfuturism defined**. 2019. Disponível em: <<http://nnedi.blogspot.com/2019/10/africanfuturism-defined.html>>. Acesso em: 10 maio 2022.

Recebido em: 25/03/2022  
Aprovado em: 30/06/2022





ISSN: 2595-5713  
Vol. 05 | Nº. 9 | Ano 2022

# BANDA DESENHADA A PARTIR DO NORTE DE MOÇAMBIQUE: NOTAS ETNOGRÁFICAS SOBRE O TRABALHO DE JUSTINO CARDOSO

"BANDAS DESENHADAS" FROM NORTHERN MOZAMBIQUE:  
ETHNOGRAPHIC NOTES ON THE WORK OF JUSTINO CARDOSO

**RESUMO:** O artigo apresenta um panorama inicial sobre a produção da banda desenhada no norte de Moçambique a partir da obra de Justino Cardoso, artista gráfico veterano e emblemático. Os Seus trabalhos são a principal expressão da banda desenhada produzida no norte do país. No cerne da criação do autor encontra-se uma arte dedicada a narrar a história, a política, as mazelas sociais e a cultura por uma perspectiva crítica, por vezes nacionalista, e anticolonial. A importância do trabalho de Justino se dá no seu esforço em torná-lo acessível ao maior público possível, na busca de uma ampliação das possibilidades da agência da banda desenhada. O realce da sua narrativa está no traço expressivo do desenho, onde os temas coletivos, a reflexão social e histórica e o épico (como forma particular de expressão artística e pedagógica) são talhados em formas de acento expressionista e cubista, cartum, hachuras, contraste e sombreamento.

**Daniel de Jesus Figueiredo**

**PALAVRAS-CHAVE:** Banda Desenhada; Agência da Arte; Justino Cardoso; Nampula; Moçambique.

**ABSTRACT:** The article presents an initial overview of banda desenhada [comics] production in Northern Mozambique based on the work of Justino Cardoso, a veteran and emblematic graphic artist. His works are the main expression of the banda desenhada produced in the north of the country. At the core of the author's activity of creation lies an art dedicated to narrating history, politics, social issues, and culture from a critical, sometimes nationalistic, and anti-colonial perspective. The importance of Justino's work can be seen in his effort to make it accessible to the widest audience, in the search for an expansion of the possibilities of the banda desenhada [comics] agency. The fulcrum of his narrative is in the expressive traces of his drawings, where collective themes, social and historical reflection, and the epic (as a particular mode of artistic and pedagogical expression) are carved in forms of expressionist and cubist character, cartooning, hatching, contrasting and shading.

**KEY WORDS:** Banda Desenhada [Comics]; Art Agency; Justino Cardoso; Nampula; Mozambique.

#### Site/Contato

#### Editores

Ivaldo Marciano  
[ivaldomarciano@gmail.com](mailto:ivaldomarciano@gmail.com)

Alexandre António Timbane  
[alexandre.timbane@unilab.edu.br](mailto:alexandre.timbane@unilab.edu.br)

Rodrigo Castro Rezende  
[rodcastrorez@gmail.com](mailto:rodcastrorez@gmail.com)

## BANDA DESENHADA A PARTIR DO NORTE DE MOÇAMBIQUE: NOTAS ETNOGRÁFICAS SOBRE O TRABALHO DE JUSTINO CARDOSO<sup>1</sup>

Daniel de Jesus Figueiredo <sup>2</sup>

### Introdução

Conheci Justino Cardoso pessoalmente em 2016, no contexto da pesquisa de campo para o doutoramento, em Nampula, capital da província de mesmo nome, no norte de Moçambique. A nossa equipe de trabalho já o conhecia como um artista e intelectual local e tinham feito uma longa entrevista, gravada em vídeo em 2015 (CARDOSO, 2018).<sup>3</sup> Durante o período das pesquisas convivemos quase que diariamente na companhia de Justino, pois, além de se tornar um amigo, ele também foi um anfitrião cultural e interlocutor importante.

Esta convivência, quando foi colocada em perspectiva analítica, permitiu abordar os estudos sobre a banda desenhada em Moçambique sob um olhar particularmente produtivo, pois a longa carreira artística de Justino, dedicada a uma observação atenta da política e da vida cultural do país, permite-nos acessar o ambiente de produção da banda desenhada como inserido em seu contexto coletivo. Desta maneira, partindo de experiências de campo, entrevistas e análises imagéticas, o trabalho de Justino Cardoso ganha importância por demarcar, simultaneamente, tanto a sua caracterização técnica e autoral na produção da banda desenhada, em seu aspecto de objeto técnico artístico, como a sua representatividade<sup>4</sup> em termos de produção cultural no norte de Moçambique.

Tal empenho analítico colocou-me diante de um ambiente rico e complexo de estudos sobre a banda desenhada no Norte, algo que por si só é importante, dada a centralização dos estudos e da produção cultural e econômica que se dá na região sul, concentrando-se em Maputo, capital do país. Sendo assim, este artigo pretende ser o primeiro de uma leva de outros a serem feitos sobre a presença da banda desenhada em Moçambique. A partir do acompanhamento da produção e da exibição dos trabalhos de Justino Cardoso, em um período intercalar entre os anos de 2015 a 2017, o objetivo específico deste artigo é apresentar um panorama geral sobre as condições de produção da banda desenhada no norte de Moçambique. De outro modo, o artigo

---

<sup>1</sup> Banda desenhada é o modo como são chamadas as histórias em quadrinhos em Moçambique, da mesma maneira que em Portugal. No decorrer do artigo faço o uso alternado dos termos banda desenhada e quadrinhos.

<sup>2</sup> Doutor em antropologia e pesquisador em estudos africanos vinculado ao Laboratório de Antropologia das Controvérsias Sociotécnicas (LACS) e ao Núcleo de Antropologia Visual (NAV), Departamento de Antropologia – UFMG. E-mail: [devirmaquina@gmail.com](mailto:devirmaquina@gmail.com)

<sup>3</sup> A pesquisa de campo feita em Nampula, que resultou em minha tese de doutorado (FIGUEIREDO, 2020), estava inserida em um amplo projeto de investigação coletiva do LACS (Laboratório de Antropologia das Controvérsias Sociotécnicas), vinculado ao Departamento de Antropologia da UFMG e dirigido pelo professor e doutor Eduardo Vargas. O trabalho de campo foi financiado pela CAPES, por meio do Programa Pró-Mobilidade Internacional (CAPES/AULP).

também demonstra a relação que este contexto de produção tem com a construção dos aspectos formais da banda desenhada de Justino Cardoso, de modo a amplificar uma agência (GELL, 2018; LATOUR, 2021, p. 107 - 149) específica dos quadrinhos sobre o público.



**Fotografia 1: Daniel Figueiredo e Justino Cardoso na sacada do Café Atlântico, em Nampula.  
Fonte: Fotografia de Patrick Arley, 2016.**

### **Produção da banda desenhada a partir do norte de Moçambique**

Justino António Cardoso nasceu em 1960, em Namapa, a cerca de 250 quilômetros da cidade de Nampula, próximo à fronteira com Cabo Delgado, província mais ao norte. Filho de pai e mãe professores, ele começou a desenhar como autodidata ainda criança. Em 1978, aos 18 anos, publicou seu primeiro trabalho artístico sobre a resistência ao colonialismo português em Moçambique. Este primeiro trabalho foi exposto no Museu de Nampula, atual Museu Nacional de Etnologia, a pedido do então presidente da instituição. Este fato é importante na carreira do artista, pois o museu, dali em diante, sempre esteve presente na sua vida e produção artística.

No ano seguinte (1979), Justino foi trabalhar no Departamento de Informação e Propaganda do governo. Époça em que foi convidado pelo próprio presidente do país, Samora

---

<sup>4</sup> Representatividade em sua acepção também política, no sentido de representação de um posicionamento, seja ideológico ou de interesses pessoais e coletivos.

Machel,<sup>5</sup> para atuar na mídia jornalística nos chamados Jornais do Povo.<sup>6</sup> Este fato é importante porque aproxima Justino da política de Estado em um contexto nacional e internacional, no qual Moçambique se insere na Guerra Fria. O governo moçambicano foi ideologicamente alinhado ao socialismo de 1975 até 1992, o que o colocava nas relações com o bloco soviético e destinava o país a uma relação conflituosa com muitos de seus países vizinhos, que se alinhavam ao bloco capitalista e aos EUA. O evento mais marcante do país neste período, que em grande medida teve suas motivações relacionadas à polarização política da Guerra Fria, foi a chamada Guerra dos 16 anos (1976 - 1992) (GEFFRAY, 1991). Uma das mais longas guerras civis do continente africano e que dizimou cerca de um milhão de pessoas. Durante a década de 1980, Justino encontrou grande dificuldade para publicar suas obras no país. E exatamente por isso tentou levá-la ao exterior. Mas, em 1984, em sua primeira tentativa malfadada, acabou preso por engano por cerca de um ano por ser confundido com um pretense espião em meio às relações conflituosas entre Moçambique e seu país vizinho, o Malawi.

Apesar dessa primeira experiência negativa, Justino conseguiu levar seu trabalho ao exterior durante este período conturbado. Em 1989 foi convidado a ir para o 13º Festival Mundial da Juventude, em Pyongyang, capital da Coreia do Norte. Segundo o artista, pediram-lhe para levar uma banda desenhada sobre a origem da guerra em Moçambique (CARDOSO, 2018). Para além da Coreia do Norte, Justino fez exposições no Iêmen, na Rússia e manteve relações com Cuba, todos estes países também ligados ao bloco socialista ao qual Moçambique também fazia parte. Esta questão é interessante, pois abre uma oportunidade de investigação sobre a produção de quadrinhos em países que não se encontravam alinhados aos EUA e à Europa Ocidental durante o bipolarismo político mundial que durou até o fim da União Soviética (ALANIZ, 2010). A perspectiva sobre a produção e a história das histórias em quadrinhos que temos no Brasil é enviesada pela hegemonia cultural dos Estados Unidos e da Europa Ocidental e sabemos pouco sobre o contexto de produção de quadrinhos nos países que estavam sob a chamada Cortina de Ferro e seus tantos outros países associados presentes no continente africano.

Apesar do acesso internacional que Justino obteve, a sua situação de relativo ostracismo e certa censura durou cerca de 26 anos, tempo em que ele tentou publicar, sem êxito, algum trabalho em seu país. Segundo Justino, devido à temática da sua produção artística, quando esta

---

<sup>5</sup> Samora Machel foi o primeiro presidente de Moçambique (assumiu em 25 de junho de 1975 e ficou no cargo até a sua morte em 1986). Ele substituiu Eduardo Mondlane, em 1969, na liderança da FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique), movimento de luta anticolonial que se tornou o principal partido político do país e está no poder até os dias atuais. Samora era reconhecido como um grande orador para as massas e tinha um forte carisma. Ele tinha uma visão desenvolvimentista e moderna para o país e nunca abandonou a perspectiva socialista.

<sup>6</sup> Os Jornais do Povo eram jornais populares distribuídos na rua. Justino disse que o trabalho dele era acompanhar estes jornais e produzir material para eles e sobre eles.

inseriu-se nos assuntos dos serviços públicos com uma crítica à corrupção de Estado, ele encontrou dificuldades para publicar os seus trabalhos no país. A situação só mudaria a partir dos anos 1990, com o apoio de um amigo que se tornou reitor da Unilúrio, uma das principais universidades no norte do país, que permitiu que Justino começasse a publicar de fato os seus trabalhos.

No entanto, mesmo após começar a publicar em Moçambique, Justino investiu em uma carreira internacional com publicações iniciais na Suíça e depois na Bélgica, através da sua amiga, Marilena Streit-Bianchi, que se tornou sua agente literária e representante das suas obras na Europa. Segundo Justino, eles se encontram uma vez por ano em Nampula para tratar dos lançamentos e de negócios (CARDOSO, 2018). Para além das dificuldades de cunho político descritas por Justino, que o impediram de conseguir uma inserção nacional a partir da capital, lugar que ainda hoje centraliza a produção cultural do país, as condições estruturais da economia de mercado também são impeditivas na consecução de uma carreira artística nacional sustentável. E, neste caso, mesmo que Nampula seja a terceira maior cidade do país e o maior centro urbano do Norte, a região não permite a um artista gráfico ter acesso ao mercado editorial porque, de fato, não há ainda efetivo nesse sentido.

Nampula é uma cidade que emerge na paisagem, em meio aos planaltos da província, como um espaço urbano descontínuo. Algumas pessoas, como o próprio Justino, me disseram que Nampula foi fundada em 1912, possivelmente como um povoamento urbano. Mas, oficialmente, Nampula é uma cidade relativamente jovem, com menos de 70 anos. Boa parte dos prédios e da infraestrutura urbana foi erguida no tempo da colônia. A área mais urbana da cidade pode ser admirada em seus prédios baixos e casas antigas, ainda a apresentar um estilo caracteristicamente português, a contrastar com casas de alvenaria que remetem ao crescimento urbano recente. Na última década, a cidade passou por diversas mudanças. O crescimento desordenado trouxe para a cidade a maior concentração urbana da região norte, o que fez a população de Nampula chegar a aproximadamente 600.000 habitantes.<sup>7</sup> Edifícios abandonados e casas deterioradas transformaram-se novamente em moradias e em centros comerciais. Na periferia da área central da cidade surgiram grandes bairros de crescimento desordenado, com todos os problemas da ausência de infraestruturas básicas de urbanização, moradia e saneamento, como é o caso do bairro de Namicopo, que cresceu em torno da área do aeroporto da cidade. Com o crescimento da última década, Nampula tornou-se um dos motores da economia nacional e o principal centro comercial do Norte.

---

<sup>7</sup> Estes dados são uma estimativa da prefeitura de Nampula para o início de 2017. A partir de 2018, com o surgimento de conflitos armados de grave magnitude na província vizinha de Cabo Delgado, Nampula recebeu um intenso fluxo de refugiados locais.

A cidade recebeu nos últimos anos um investimento comercial estrangeiro proveniente de chineses, libaneses, paquistaneses, sul africanos, nigerianos, portugueses, etc. que têm construído e restaurado, de acordo com seus interesses comerciais, uma certa infraestrutura para a prestação de serviços, com vistas a atender principalmente à atual presença estrangeira de grandes multinacionais que operam na região norte e noroeste do país. No entanto, a maior parte da população vive em condições precárias de vida, com uma ausência de empregos crônica, e tentam se virar como podem para sobreviver. Esse “se virar como podem” geralmente redonda em algum tipo de comércio informal, o que faz com que o grosso da população do município viva do comércio de qualquer coisa que possa ser vendida nas ruas ou nos seus mais de trinta mercados populares espalhados pelos bairros e região central da cidade. Contudo, Nampula é uma cidade bastante cosmopolita. Ao andarmos pelas ruas, ouvimos o som de diferentes idiomas provenientes do mundo todo. Os cafés da cidade são o reduto de intelectuais, empresários, políticos, jornalistas e estrangeiros a trabalho.

Por outro lado, esse cosmopolitismo, apesar de fomentar a produção cultural, rivaliza com o baixo poder aquisitivo geral da população, tornando bastante elitizado o acesso a determinados bens, a exemplo de livros. O negócio do livro impresso, incluindo a produção de banda desenhada, é destinado a uma pequena elite cultural e intelectual. A compra de livros é possível através de vendedores ambulantes que frequentam os cafés, de intelectuais que têm acesso privilegiado ao mercado ligado a capital, ou através das bancas de livros usados.

Estas bancas de livros, que ficam espalhadas em algumas esquinas centrais e principais avenidas da cidade, cumprem um importante papel cultural e comercial, pois praticamente não existem livrarias em Nampula.<sup>8</sup> O livro tem uma peculiaridade como produto. A diferença do custo médio de produção de um livro varia pouco de país para país, pois seus insumos são produzidos em função do mercado internacional e são, em sua grande medida, dependentes do preço da celulose, que é uma commodity. Deste modo, o preço de livros novos, em comparação com a vida e a renda média de um moçambicano comum, é muito alto. Mesmo em uma banca de livros usados, o preço médio de um livro é ainda muito alto para os padrões locais. Um único livro universitário usado, por exemplo, pode custar mais do que o salário de um mês da maioria das pessoas. O comércio de livros é feito quase que inteiramente por meio das bancas de rua. Essas bancas são o equivalente dos sebos brasileiros e dos alfarrábios portugueses, pontos de venda especializados em livros usados, esgotados e raros. No entanto, no caso das bancas de Nampula, os seus vendedores não são livreiros especializados (diga-se, um tipo de profissional

---

<sup>8</sup> Em Nampula, entre 2016 e 2017, encontrei apenas uma livraria, dentro da UCM (Universidade Católica de Moçambique), que tinha um funcionamento muito irregular, mantendo-se fechada na maior parte do tempo e apresentava uma oferta pobre de livros. Apesar disso, havia livros e revistas de banda desenhada, produzidos em Portugal, disponíveis à venda.

que está a desaparecer mundialmente), mas conseguem ter material bom e até mesmo raro. Há uma forte presença de livros universitários, religiosos, de uso escolar, literatura, etc. É devido a esta situação, principalmente, que Justino justifica o fato da sua produção de trabalhos impressos se dá quase que inteiramente no exterior, apesar dele fazer banda desenhada africana, como gosta de dizer para distinguir o seu trabalho da produção norte-americana e europeia. Como ele mesmo disse, em Moçambique, o livro é mais caro e, desta maneira, os estrangeiros têm mais acesso e procuram mais os trabalhos dele do que a população local. Ainda assim, Justino insiste em popularizar o acesso à banda desenhada ao maior número possível de pessoas. Para isso, a sua estratégia é usar espaços físicos públicos, como museus e galerias, para darem suporte de mídia aos quadrinhos, oferecendo maior acesso popular.

### **Relacionalidade da forma e potencial de agência da banda desenhada**

Ao chegar em Nampula, se quiserem encontrar Justino Cardoso, basta procurá-lo em dois lugares específicos na região central da cidade: no Café Atlântico ou no Museu de Etnologia. O museu é o lugar onde ele faz a maioria das suas exposições artísticas. E a sua biblioteca é o lugar predileto de Justino para pesquisar. O espaço é pequeno, mas está quase sempre aberto ao público. Desde a sua primeira exibição artística neste local, em 1978, Justino mantém uma parceria com a instituição. A forma que ele encontrou para driblar o problema da falta de acesso da maioria da população ao mercado editorial não é algo banal e interfere não apenas na recepção das suas obras, mas também em uma mudança significativa no potencial de agência (GELL, 2018) da banda desenhada enquanto forma artística. A seguir, faço uma descrição geral do processo de mudança no suporte de mídia da banda desenhada operado por Justino. E falo também do modo como essa mudança está intrinsecamente conectada com a dimensão espacial e relacional inerente à forma-quadrinho (GROENSTEEN, 2015, p. 35 - 109).

Os primeiros trabalhos de Justino que vi foram em uma exposição no museu de etnologia. Segundo o artista, a banda desenhada tem um poder enorme de atrair as massas, pois ela contém uma história a ser narrada e é compreensível pelo desenho, assim, “poucas pessoas resistem a uma exposição colocada em um corredor, isto porque suplanta o que as pessoas representam” (JORNAL IKWELI, 2020). Assim, com esta intenção de fazer com que a banda desenhada chegue ao maior número possível de pessoas comuns, Justino divulga e produz seu trabalho, em âmbito local e nacional, de modo eminentemente direcionado às exposições em galerias e museus.



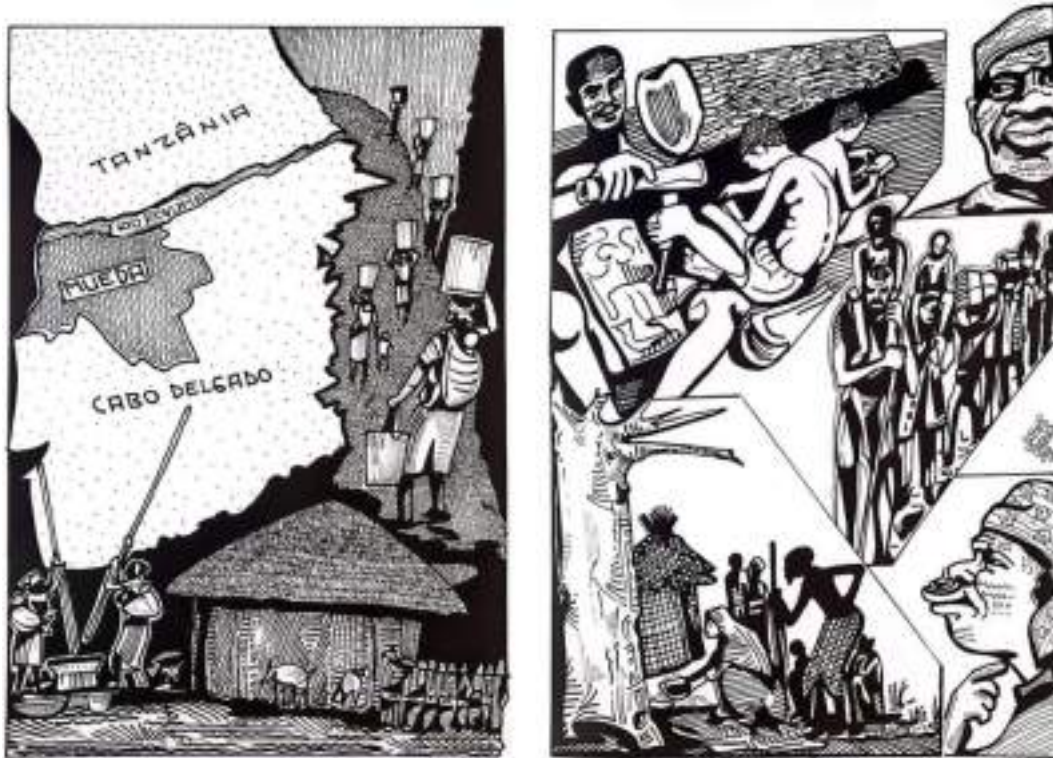
**Fotografia 2: Justino Cardoso apresenta exposição em mural no Museu Nacional de Etnologia, em Nampula. Fonte: Fotografia de Flora Pereira da Silva. In: SILVA (s.d.).**

No entanto, esta transposição do suporte impresso para outro em murais e galerias não é tão simples como pode parecer, pois implica uma mudança técnica no desenvolvimento da narrativa em quadrinhos. Na forma-quadrinho, a narrativa e a dimensão da temporalidade estão subordinadas à dimensão espacial e ambas estão intrinsecamente relacionadas. Deste modo, Justino desenvolveu uma técnica narrativa de banda desenhada um tanto distinta das técnicas que estamos acostumados a ver em quadrinhos convencionais.

Normalmente, quando abrimos um quadrinho impresso, esperamos ver vários quadros, organizados em um grid, separados por sarjetas, compondo, assim, o layout da página. Sabemos também que existem tantas variações, como incontáveis possibilidades de disposição espacial, sem que se perca a sua caracterização enquanto quadrinho. Neste sentido, a técnica narrativa desenvolvida por Justino privilegia a ênfase em um único quadro, de modo que em seus trabalhos impressos encontramos um único quadro por página a formar, assim, o layout. O seu estilo narrativo propõe a composição de cada quadro como se fosse uma pintura, ou seja: cena, movimento, enquadramento e ação costumam ser “fechados” em cada quadro criando uma relativa independência das imagens icônicas entre si. De outro modo, Justino enfatiza em sua composição a simultaneidade, presente em cada quadro ou em um mesmo layout, mais do que a sequencialidade entre múltiplos quadros. O que denotaria a presença da sequencialidade, e a correlação entre quadros praticamente independentes uns dos outros, é o tema da narrativa e o que Groensteen chama de *solidariedade icônica* das imagens (GROENSTEEN, 2015. p. 27 - 30). Aqui é interessante notarmos um efeito, a princípio, não esperado, pois, a banda desenhada de



Justino, quando apresentada em um suporte impresso, pode permitir a sensação de estar a ver uma ilustração fechada em si, a cada página, o que de fato é um engano quando nos atentamos ao aspecto de solidariedade icônica e tema. No entanto, quando suas obras estão dispostas em um mural amplo e horizontal, por exemplo, a simultaneidade das imagens, dada em um único espaço físico presente diante do espectador, permite a percepção imediata do aspecto de solidariedade icônica entre as imagens e rapidamente percebemos que estamos diante de uma composição sequencial e correlacionada, a atender a demanda de uma banda desenhada.



**Figura 1: O uso da simultaneidade, no lugar da sequencialidade dos quadros em um grid, é uma técnica recorrente na narrativa gráfica de Justino Cardoso. Aqui vemos dois layouts de páginas em sequência, onde a sociabilidade dos macondes, que vivem na região de Mueda, na província de Cabo Delgado, no extremo norte de Moçambique, é apresentada em termos de sua localização geográfica e de algumas de suas práticas sociais tradicionais como, alimentação, moradia, a sua proeminente arte em esculturas de madeira, rituais e as marcantes tatuagens escarificadas no rosto, que eram uma prática comum no passado. Fonte: CARDOSO (2010). Dimensão em livro impresso: 21 x 30 cm.**

Isto posto, podemos perceber que Justino concebe a construção da sua narrativa gráfica, em seus aspectos formais, de modo que ela possa servir tanto a uma apresentação em suporte impresso, como em uma apresentação em suporte galerístico. A diferença importante é que os seus originais são construídos em papel tamanho A2 ou A3 exatamente para que possam servir aos dois suportes de mídia. No caso de um trabalho que será transposto para o formato impresso, os originais podem ser fotocopiados e digitalizados. Já no caso das exposições em mural, ou galeria, pode haver tanto a exposição de cópias dos originais em tamanhos variados, como pode haver a exposição dos originais em seu tamanho convencional. Neste último caso, os originais

são numerados na parte de trás, para que sua sequência seja rastreável na montagem, e eles são organizados em sua sequencialidade em função do espaço disponível, seja em mural ou diretamente em paredes. A forma do layout, no caso das exposições físicas, pode variar em função do espaço disponível, dando mais maleabilidade e diferentes possibilidades de composição. Outro fator interessante de se notar é que, ao transpor a banda desenhada para o espaço físico das galerias e museus, Justino aproxima a banda desenhada das artes plásticas convencionais.

Quando falamos em quadrinhos imaginamos o formato impresso como seu suporte de mídia “natural”, seja em revista ou em livro. De outro modo, quando imaginamos uma exibição de artes plásticas, como uma pintura em tela, a imaginamos “naturalmente” em uma galeria ou em museus. Esta relação entre o suporte e a mídia é por vezes tão imanente que alguns estudiosos dos quadrinhos, como David Kunzle, apresentam como uma das características definidoras dos quadrinhos a sua capacidade de reprodução e a sua apresentação em suporte impresso, que o disponibilize a uma reprodução em massa (KUNZLE, 1973). Este aspecto do suporte de mídia como algo que participa da definição da forma artística é bastante controverso. Para ficarmos apenas no exemplo acima, mesmo que tenhamos como expectativa ver pinturas em tela expostas em galerias, quando estas são apresentadas em forma de livro de arte, não deixamos de reconhecê-las como pinturas.

De igual modo, por que haveríamos de não reconhecer um quadrinho quando o vemos exposto em uma galeria, desde que se mantenha aqueles aspectos que tornam o quadrinho reconhecível enquanto tal? Para além desta definição limitadora de Kunzle, e na qual autores como Groensteen (2015, p. 22 - 23) discordam com veemência, a forma-quadrinho, da maneira como o próprio Groensteen a define, é basicamente um sistema de solidariedade entre imagens, dispostas em função de uma organização específica do espaço (sua dimensão *espaçotópica*) e que possui um caráter relacional, dispondo-se ontologicamente como um devir específico na qual a relacionalidade daquilo que reconhecemos como sendo quadrinhos se dá em função da sua forma (quadro, requadro, layout, etc.) e da sua decupagem (GROENSTEEN, 2015). Não pretendo aprofundar esta questão de ordem teórica neste momento e lugar,<sup>9</sup> mas é importante abordarmos o suficiente para trazer clareza sobre o fato de que a mudança engendrada por Justino no modo de exibição do seu trabalho, dispondo-o em galerias e museus, muda significativamente o campo relacional da forma-quadrinho, dando a ele uma outra dimensão de

---

<sup>9</sup> Existe a pretensão de escrever um artigo para explorar a relação entre os elementos formais, técnicos e estilísticos da banda desenhada produzida por Justino Cardoso, considerando-os a partir de uma análise da teoria da agência da arte (GELL, 2018; LATOUR, 2021, p. 105 - 149) em diálogo com a teoria semiótica e narrativa do quadrinho, conforme desenvolvida por Groensteen (2013; 2015). Estas investigações sobre a produção da banda desenhada em Moçambique fazem parte de um projeto de investigação a longo prazo, acerca da proliferação de modos de existência modernos em contextos africanos (FIGUEIREDO, 2020; LATOUR, 2019; MBEMBE, 2014).

operação e de capacidade de agência sobre nós, os *espectadores-leitores* de bandas desenhadas dispostas em murais e paredes de um museu. Pois, em que medida, e de que modo, a agência não-humana desses espaços (museus e galerias), engendrados pela forma-quadrinho, passam a agir sobre o público (BRULON, 2019; GELL, 2018; HEURTIN, 1999; LATOUR, 2021, p. 107 - 149)?



**Fotografia 3:** O presidente da República de Moçambique, Filipe Nyusi (à esquerda), e Justino Cardoso (à direita), na exposição inaugural do Museu da Presidência da República, onde 176 imagens do artista, iniciadas em 2015, compõem a exposição de banda desenhada intitulada, *Moçambique em retrospectiva*. Fonte: fotografia da Presidência da República de Moçambique. In: CHICHUME (2022).

Uma das primeiras características a ser notada, em termos da agência dos quadrinhos, diz respeito à dinâmica da temporalidade e da velocidade da leitura em função do modo como os quadros são dispostos em seu campo espacial. A sequencialidade marcada pela solidariedade e pela conexão entre os quadros nos faz interagir de formas distintas com uma obra de quadrinhos. Por exemplo, um grid onde apareça muitos quadros em sequência, com uma complementaridade forte entre eles, incluindo elementos cinéticos que imprimem velocidade, nos levaria a ler rapidamente, a passar de quadro a quadro, de uma página a outra, de modo como se nós mesmos estivéssemos prestes a cair dentro da narrativa. Esta percepção temporal acelerada, mesmo sendo um convite a um tipo específico de imersão, não nos convidaria, a princípio, a ter uma postura reflexiva, de distanciamento, perante a narrativa. Nem mesmo permitiria a chance de se apreciar detidamente um único quadro durante o movimento da leitura, pois, a própria disposição dos elementos icônicos na narrativa, em um grid com muitos quadros, nos impele a concentrar nossa atenção na passagem de um quadro a outro, na busca de um desfecho que está por vir, impedindo, assim, um certo distanciamento, necessário a reflexividade, entre leitores e narrativa.

No caso específico do estilo narrativo de Justino, que coloca ênfase em um quadro por página, a agência da sua banda desenhada nos convida a desacelerar. Essa desaceleração nos coloca diante de um único quadro por página, que pede para ser decomposto ao ser lido. No entanto, na medida em que a banda desenhada de Justino é disposta em um espaço de galeria ou de museu, ocorre uma amplificação dessa desaceleração do tempo e da leitura, reverberando a potência da agência do quadrinho de modo que aproxime a apreciação da imagem no quadrinho da apreciação da imagem na pintura em tela. Pois, se nas histórias em quadrinhos, o quadro se apresenta como imagem fragmentária e, assim, encontra-se em estado de proliferação, o enunciado tende a não se constituir como um todo. Mas, no caso de uma pintura, a imagem de um quadro se dá como singular e globalizante, exigindo que a sua apreciação (leitura) se dê às custas de uma decomposição dos elementos icônicos presentes no quadro (GROENSTEEN, 2015, p. 13).

Deste modo, quando estamos em uma galeria diante de um trabalho de banda desenhada do mestre Cardoso, como costumam chamar o Justino carinhosamente, somos levados a ler a história reflexivamente, postados diante de cada quadro a nossa frente decompondo e compreendendo, parte por parte, cada elemento icônico que compõe cada quadro. Apenas depois de entendermos o que está proposto em um quadro, passamos então ao próximo e, aos poucos, a linguagem narrativa da banda desenhada descortina-se ao espectador-leitor.

Uma outra característica do processo de decupagem da obra de Justino, e que se relaciona diretamente com a disposição espacial, é o lugar menor que ele dá ao texto escrito, principalmente quando o suporte utilizado é a exposição em galeria. A obra de Justino procura falar pela imagem icônica fazendo o menor uso possível do texto escrito, a não ser em casos onde a dinâmica didática do trabalho exige uma textualização maior. De outro modo, Justino raramente utiliza balões de fala, pois seu texto e, por conseguinte, sua voz, em geral, remete a um narrador ausente na representação icônica. A leitura que eu faço sobre essa característica passa por duas motivações: primeiro, o estilo de tom expressionista, o uso do cartum, a textura amadeirada de seus desenhos devido ao uso de hachuras e de um contraste entre preto e branco, brilho e fosco, faz com que os desenhos tenham uma forte expressão comunicativa por eles mesmos. Segundo, pelo fato de que uma grande parte da população é analfabeta e muitos sequer falam o português, que é a língua oficial do país, mas não é a mais falada longe dos grandes centros urbanos. Na província de Nampula, por exemplo, a língua mais falada é o emakhuwa, idioma dos macuas (makuas), o maior grupo deste país, com mais de 2 milhões de falantes.

De outra maneira, uma das características do trabalho de Justino Cardoso que mais chama a atenção é o modo como ele consegue conectar o seu estilo artístico, que recebe influência das artes plásticas, da pintura e até mesmo do teatro (como veremos adiante), com a forma dos

quadrinhos. Em suas entrevistas, Justino constantemente define a si mesmo como um “artista de banda desenhada”. Isto é muito importante, pois enfatiza que a relacionalidade da banda desenhada com outras mídias de arte nega a essencialização da autonomia da forma, ao mesmo tempo em que demonstra que o caráter relacional dos meios artísticos não significa uma confusão, ou uma perda de distinção, entre as diferentes configurações artísticas, justamente porque o pensamento pragmático sobre uma mídia específica é desenvolvido no ato de *performar* com a forma. Assim, o seu estilo tende a se afastar de definições reducionistas, que encontramos por vezes no campo dos estudos de quadrinhos e que busca definir a mídia específica de modo a separá-la dos demais meios artísticos, não sem antes encontrar sérios problemas nesse exercício redutor, pois, a forma-quadrinho, como qualquer outro meio artístico, resiste aos reducionismos.

Neste sentido, o trabalho de Justino Cardoso alcança sua completude em termos de forma, como banda desenhada, em um duplo processo de produção e exibição. Na medida em que as condições político-culturais, tecnológicas e mercadológicas impelem o artista a produzir seus trabalhos no mercado editorial europeu, a maneira que ele desenvolveu de oferecer suas obras a uma apreciação pública local foi manter uma exposição física regular, na forma das exposições em galerias e museus. Da mesma maneira que o formato impresso (livro, revista, zine, jornal, etc.) caracteriza a forma-quadrinho como meio de acesso e como componente midiático e narrativo das artes, Justino conseguiu fazer com que a exposição em galeria se tornasse um meio estrutural que dá sustentação formal, mantendo seu trabalho caracterizado como banda desenhada, ao mesmo tempo em que consegue garantir a acessibilidade ao maior e mais diverso público possível.

### **O épico como expressão artística, pedagógica e autoral**

“Sou um épico”. Justino sempre diz esta frase em um tom lúdico. Por vezes, ele diz: “sou épico, não lírico”. E logo depois abre um sorriso largo e muda de assunto. Flora Pereira da Silva, do Projeto Afreaka, seguindo um costume entre jornalistas, a saber, o de cunhar nomes e expressões populares para batizar personalidades e eventos, chamou o artista de “Justino, o Épico” (SILVA, s.d.). No entanto, a jornalista parece ter-se deixado extasiar pelo acento elusivo da conversa de Justino, não levando muito a sério a sua “teatralidade” como parte da identidade pessoal e artística ao dizer, por exemplo, que “(...) o artista é do tipo que devaneia dentro dos limites da consciência. Fala sempre ludicamente, usando as vezes referências incompreensíveis. E assim forma sua graça” (SILVA, s.d.). A descrição é exata. Justino realmente conversa de modo a nos deixar, por vezes, sem respostas imediatas às nossas indagações ou sem entender o

que ele quis, precisamente, nos dizer. Contudo, na medida em que convivemos com ele percebemos que esta forma elusiva de dialogar é parte de um comportamento cotidiano e quase nunca é um falar vazio de significação. Sendo assim, demorei um tempo para perceber porque Justino insistia tanto em definir a si mesmo e ao seu trabalho como sendo *épico*. Qual o sentido de apropriar-se dessa identidade que ele fazia questão de demarcar?

Para compreendermos a importância do *épico* na obra de Justino Cardoso é preciso retomar as suas estratégias de ação artística como fazendo parte de um projeto estético-pedagógico. Desta maneira, a mudança do suporte de mídia da banda desenhada cumpre tanto uma função técnica e estética, como pedagógica, de modo que o artista consegue simultaneamente manter as características estilísticas que o influenciam, como, por exemplo, o expressionismo e o cubismo, ao mesmo tempo em que consegue alcançar simplicidade e clareza na transmissão da sua mensagem. No meu modo de ler, esta característica se dá pela capacidade em relacionar formas eruditas com o cartum e a charge ao mesmo tempo em que os seus temas são de interesse coletivo evitando, assim, o surgimento de um certo elitismo entre estilo, forma narrativa e tema. Esta preocupação pedagógica, e ao mesmo tempo estilística, presente na execução de seus trabalhos, exprime um desejo de evitar que a sua arte se torne “arte pela arte”, ou seja, uma arte desvinculada dos modos de existência locais e da vida das pessoas para as quais a própria banda desenhada é constituída.

Este cuidado crítico advém de influências herdadas do teatro. Justino confirmou, em uma de suas entrevistas (CARDOSO, 2018) e em diálogos pessoais, o lugar do teatro em sua formação. Mas, devido às condições técnicas e materiais impeditivas, ele preferiu desenvolver uma arte na qual pudesse praticá-la “sozinho”. Se nos atermos ao conjunto dessas práticas estético-pedagógicas percebemos que elas são influências, principalmente, do teatro épico de Brecht (ROSENFELD, 2017; 2019). Justino transpõe tais aspectos, de maneira consciente, para a sua composição crítica e formal da banda desenhada. Mas também imprime o seu reflexo no modo de produzir a banda desenhada como uma arte que se *apresenta* performaticamente ao público e, assim, faz com que as exposições em espaços públicos operem como um transformador artefactual da experiência de leitura e da capacidade de comunicação/transformação do espectador, a ampliar e reelaborar toda uma dinâmica da agência da banda desenhada produzida a partir do norte de Moçambique.

Assim, uma das características do teatro épico brechtiano é a transmutação das personagens tornando-as representativas de uma coletividade, de um contexto social, ou de uma situação histórica. No lugar de enfatizar identidades individualizadas que se destacam ao confrontarem-se com o mundo ou com um problema externo, como no drama burguês ou no drama tradicional, onde a figura do herói como indivíduo forte e de caráter imutável se destaca,

no caso do teatro épico de Brecht, o indivíduo é mutável e sua personalidade é desmontável e diretamente ligada ao conjunto das relações sociais que o compõem (ROSENFELD, 2019, p. 146 - 147).

No caso da banda desenhada de Justino, não encontramos personagens individualizados e atomizados, de caráter imutável perante o mundo. Salvo em algumas de suas obras biográficas ou hagiográficas, onde se destaca a representação de personagens reais, sendo algumas dessas figuras dotadas de heroísmo na narrativa. Contudo, nestes casos, a composição icônica das personagens se dá por técnicas de despersonalização do caráter realista através da deformação da forma humana, como ocorre no expressionismo e no cubismo, e no uso da cartunização das personagens. Assim, apesar de identificadas com indivíduos reais, tonalizadas heroicamente pela narrativa, as personagens são apresentadas como fruto do seu ambiente coletivo e histórico.



Figura 2: Essas duas imagens se referem ao artista plástico moçambicano, Malangatana. Na primeira imagem, Justino apresenta a influência artística e política vinculada ao artista, nas figuras de Picasso, Marcelino dos Santos (importante político, intelectual e um dos fundadores da FRELIMO) e o presidente Samora Machel. Na segunda imagem vemos uma referência ao período em que Malangatana trabalhou na Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses e na Fábrica Cerâmica Viúva Lamego, em Lisboa, na ocasião em que recebeu uma bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian para estudos em gravura e cerâmica, em 1971. Fonte: CARDOSO (2014<sup>a</sup>, p. 8 - 12). Dimensão em livro impresso: 15 x 21 cm.

Tais características, ao seu modo, também aproximam a banda desenhada de Justino do aspecto pedagógico inerente ao teatro épico brechtiano. Essa pedagogia brechtiana tem por compromisso apresentar ao público uma obra que seja simultaneamente artística e transmissora

de uma reflexão consciente acerca da necessidade de compreender a sociedade para transformá-la, a suscitar no espectador o ímpeto da ação transformadora (ROSENFELD, 2019, p. 148). Na banda desenhada de Justino, este ímpeto transformador movido pela conscientização já se torna possível na própria mudança do suporte de mídia, ao transpor a barreira da falta de acesso da população ao formato impresso. Na cidade de Nampula, o museu é um espaço aberto ao público de forma gratuita. Deste modo, o artista consegue adaptar a banda desenhada ao suporte galerístico movido, principalmente, por uma motivação pedagógica.

De outra maneira, o estilo e a forma da banda desenhada são também organizados em consonância com determinadas fórmulas teóricas do estilo épico de Brecht, como a montagem dialética entre forma e tema, e o uso do efeito de distanciamento (ROSENFELD, 2019, p. 148 - 152). No caso da relação entre forma e tema, ambos devem criticar-se mutuamente, a provocar um efeito de lucidez no espectador frente ao espetáculo, mediante a atitude provocada pela narrativa, no lugar, por exemplo, de um sentimento de deslumbramento e identificação momentânea e escapista, como no teatro burguês. Isto porque, no teatro burguês, a identificação se dá, primordialmente, entre espectador e personagem, e Brecht defende que “(...) as emoções não implicam identificação com as personagens, não precisam ser idênticas às das personagens. Às emoções deles podem acrescentar-se ou substituir-se emoções críticas ou mesmo contrárias, em face de seu comportamento” (ROSENFELD, 2019, p. 150). Há um pressuposto contido nesta postura brechtiana de que as pessoas não são regidas por forças externas insondáveis que determinam necessariamente o destino da humanidade. Assim, em Brecht, existe a negação da concepção fatalista e trágica do mundo. No lugar disso, as pessoas seriam influenciadas pela situação histórica e esta, por sua vez, pode ser transformada pela ação humana.

No caso da obra de Justino, não encontramos a presença de dramas individuais e não há a construção de uma narrativa que busca capturar a atenção do leitor-espectador por meio de subterfúgios sentimentais ou de envolvimento de vidas pessoais, a gerar uma identificação artificial e momentânea com as personagens. Diga-se de passagem, que, neste caso, a obra de Justino afasta-se de boa parte dos temas e das narrativas dos quadrinhos comerciais produzidos no Ocidente, onde o lugar central do indivíduo, da identidade pessoal, do drama cotidiano e do sentimentalismo parecem ocupar, cada vez mais, o espaço de narrativas centradas, por exemplo, em sentimentos coletivos ou na possibilidade de uma reflexão simultaneamente crítica, emocional e intelectual, tanto sobre a narrativa, como sobre o mundo. Esta observação, por óbvio, não nega a existência de grandes obras de teor crítico, coletivo e reflexivo presentes na vasta produção editorial de quadrinhos no Ocidente, mas apenas aponta para um segmento narrativo fortemente centrado no individualismo e nas identidades individuais, e que parece ter se tornado *mainstream*.



Por sua vez, os temas da banda desenhada de Justino são dotados de características históricas, culturais, políticas, sociais e, quando abordam figuras pessoais, como em trabalhos biográficos, ainda assim, é uma abordagem que insere o indivíduo em temas coletivos. Por exemplo, as suas exposições apresentam temáticas como: *Os Macuas de Moçambique: tradições e costumes* (2012); *História da prostituição no tempo colonial* (2015); os problemas sociais graves causados pelo ebola em *Sorriso da ébola* (2015); e uma exposição feita em 2016 sobre os problemas e efeitos nefastos do casamento infantil, uma prática tradicional ainda bastante presente no norte de Moçambique; dentre muitas outras exposições, inclusive internacionais. Suas publicações, nacionais e internacionais, abordam temáticas da tradição e da história de povos do norte de Moçambique como em *Lenda makonde* (2010) e *Os makua de Moçambique* (2014b); temas históricos como em *Moçambique 1498 - 2009* (2009), *Nacala-a-Velha 1976 - 2015: ascensão duma região flagelada pela guerra, fome e miséria* (2015), *História da Alfândega* (s.d.); temas biográficos como em *Malangatana* (2014a), sobre a vida do artista plástico mais famoso e proeminente de Moçambique, que também influenciou o trabalho de Justino como artista gráfico, dentre várias outras obras, sejam impressas ou em formato de exposição.



**Figura 3:** Temática sobre a tradição macua a fazer referência aos ritos de iniciação femininos e às técnicas de modificação corporal com finalidade erótica. Na sequência, a primeira imagem apresenta o momento do aconselhamento das meninas. A segunda imagem faz referência à técnica corporal de alargamento dos grandes lábios vaginais, apresentando os materiais utilizados como, o “amendoim africano”, o processo de queima e derretimento da resina e a mistura e maceração em pedra que dá origem a uma substância viscosa e pegajosa usada no procedimento estético. Na terceira imagem vemos uma referência à técnica de fabricação das tatuagens íntimas, feitas na parte superior das coxas. As mulheres macuas casadas, que ainda seguem a tradição, fazem essas tatuagens por escarificação. As tatuagens devem ser compartilhadas apenas com os parceiros, geralmente no momento das brincadeiras eróticas preliminares às relações sexuais. Fonte: fotocópia dos originais. Dimensão: pranchas em tamanho A2. Estas imagens compunham uma exposição no Museu Nacional de Etnologia de Nampula, em 2016. Atualmente pertencem à coleção particular de Roberta e Daniel Figueiredo.

No caso do efeito de distanciamento, como um dos fundamentos teóricos do teatro épico brechtiano, este apresenta-se como efeito didático esperado no público, a partir da estrutura narrativa que suscita um sentimento de estranheza, de certa “alienação”, em relação ao entorpecimento dos sentidos mediante a busca do mero entretenimento, do escapismo irrefletido e fugaz que obras comerciais nos oferecem em profusão mercadológica, sem gerar em nós atitudes reflexivas que possam despertar para a necessidade de mudar a realidade que nos circunda.

“A teoria do distanciamento é, em si mesma, dialética. O tornar estranho, o anular da familiaridade da nossa situação habitual, a ponto de ela ficar estranha a nós mesmos, torna em nível mais elevado esta nossa situação mais conhecida e mais familiar. O distanciamento passa então a ser negação da negação; leva através do choque do não conhecer ao choque do conhecer. Trata-se de um acúmulo de incompreensibilidade até que surja a compreensão. Tornar estranho é, portanto, ao mesmo tempo tornar conhecido. A função do distanciamento é a de se anular a si mesma” (ROSENFELD, 2019, p. 152).

Para compreendermos a maneira como a teoria do distanciamento ocorre no trabalho artístico de Justino Cardoso precisamos abordá-la em consonância com determinados aspectos da agência da banda desenhada composta pelo artista. Neste sentido, o efeito de distanciamento em relação ao lugar comum da narrativa é alcançado pela junção de fatores formais e estilísticos. Retomando a questão da organização narrativa do espaço, na criação de um layout onde apenas um quadro é destacado de modo relativamente independente dos demais quadros seguintes, o efeito de distanciamento é provocado pela desaceleração da percepção temporal da narrativa, que exige que o leitor-espectador pare de modo reflexivo para decompor o quadro diante de si em uma leitura que exige atenção reflexiva. Pois, na forma-quadrinho, a composição narrativa da espacialidade determina o grau e a qualidade da interação entre leitor e obra. De outro modo, em seus aspectos estilísticos, existe uma influência expressionista e cubista no trabalho de Justino que se vê principalmente na deformação das formas humanas, a provocar um efeito de distanciamento em relação a uma possibilidade de identificação imediatista entre leitor-espectador e caracterização humana das personagens.



**Figura 4: Temática sobre mazelas sociais a fazer referência à pobreza e à prostituição. Nas imagens destaca-se a interpretação do artista acerca das “mulheres-semáforo”, uma alusão à prostituição feminina feita nas ruas das grandes cidades, onde as mulheres se aglutinam próximas aos sinais de trânsito para abordar seus clientes. Fonte: Flora Pereira da Silva. In: SILVA (s.d.).**

Por sua vez, na medida em que este efeito de distanciamento é alcançado, existe como que um segundo movimento, mas de aproximação, que se dá pelo uso da abstração icônica das formas humanas por meio da sua caracterização cartunesca e pelo uso de elementos da charge. O uso do cartum simplifica a forma humana, tornando-a mais abstrata e mais diretamente apreensível aos leitores-espectadores. Neste sentido, as histórias de Justino destacam um forte sentimento de comunicação e de identificação, não pelas identidades individuais, mas pela identificação coletiva das cenas e da narrativa que envolvem as personagens e os leitores como fazendo parte de um mesmo contexto sociocultural, em primeiro lugar, moçambicano, em segundo, africano. Os temas históricos, tradicionais, políticos e de crítica social tornam-se, assim, facilmente compreensíveis e identificáveis ao leitor que compartilha daquela realidade apresentada por meio de um modo artístico e icônico expressivo.



**Figura 5: Temática histórica sobre a origem da Alfândega em Moçambique. A imagem, ao usar de elementos da charge, ironiza o momento do contato do colonizador português com os povos originários de Moçambique. Fonte: História da Alfândega (CARDOSO, s.d.: 9). Dimensão em livro impresso: 21 x 30 cm.**

Deste modo, se nos atermos a determinadas características do estilo épico do teatro, em consonância com as práticas artísticas da banda desenhada de Justino Cardoso, podemos vislumbrar em que medida existe de fato um projeto estético-pedagógico que opera como uma agência poderosa da banda desenhada.

## CONSIDERAÇÕES CONCLUSIVAS.

Meu intento principal neste artigo foi apresentar um panorama inicial sobre as condições de produção da banda desenhada no norte de Moçambique, centrado no trabalho de longa duração de Justino Cardoso. De um modo específico, este panorama privilegiou, a princípio, os aspectos formais da composição artística da banda desenhada do artista. De outra maneira, demonstrou-se também de que modo a relação entre o contexto de produção e os aspectos formais da banda desenhada operam um agenciamento específico da arte sobre o público, de modo a amplificar os efeitos da ação técnica e estética dos quadrinhos aliados ao suporte galerístico como mídia.

Por fim, essa agência específica da banda desenhada encontra o seu propósito na execução de um projeto artístico e pedagógico que tem como principal objetivo conscientizar a população sobre a necessidade de conhecer a sua própria história, a sua cultura e as mazelas sociais que a aflige, na intenção de promover uma ação transformadora da coletividade local e nacional de Moçambique. Neste sentido, o artigo explorou, em um primeiro momento, as características formais e teóricas presentes na apropriação de uma identidade que o artista assumiu na forma do estilo *épico* do teatro, transposto para a sua produção de banda desenhada. Na medida em que descrevemos a maneira como Justino Cardoso desenvolve o seu estilo épico por meio da banda desenhada, a partir do seu suporte impresso, mas fundamentalmente em seu suporte galerístico e museal, percebemos também que, ao seu modo, o projeto estético-pedagógico só se torna realizável através de uma poderosa ampliação midiática do quadrinho enquanto forma artística, revelando importantes aspectos da agência dos objetos técnicos artísticos, como a banda desenhada produzida no norte de Moçambique.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ALANIZ, José. **Komiks: comic art in Russia**. Jackson: University Press of Mississippi, 2010.
- BRULON, Bruno. Entre um mundo e o dos outros: magia e descolonização na performance museal. **Modos: Revista de História da Arte**. Campinas: vol. 3, n. 3, p. 243 - 264, set. 2019.
- CARDOSO, Justino. **Moçambique 1498 - 2009**. Maputo: Leya, 2009.

CARDOSO, Justino; KULYUMBA, Pedro. **Lenda makonde: a lenda sobre a origem do povo Makonde de Moçambique**. Genebra: Loreleo Éditions, 2010.

CARDOSO, Justino. **Malangatana**. Genebra: Loreleo Éditions, 2014a.

CARDOSO, Justino. **Os Makua de Moçambique**. Genebra: Loreleo Éditions, 2014b.

CARDOSO, Justino. **Nacala-a-Velha 1976 - 2015: ascensão de uma região flagelada pela guerra, fome e miséria**. Maputo: Alcance Editores, 2015.

CARDOSO, Justino. **História da Alfândega**. Maputo: Horizon Marketing & Services - Autoridade Tributária de Moçambique, s.d.

FIGUEIREDO, Daniel Alves de Jesus. **Entre o visível e o invisível: linguagens de poder e composição da política em Nampula, Moçambique**. Tese (Doutorado em Antropologia) – Programa de Pós Graduação em Antropologia, UFMG, Belo Horizonte: UFMG, 2020.

GEFFRAY, Christian. **A causa das armas: antropologia da guerra contemporânea em Moçambique**. Porto: Edições Afrontamento, 1991.

GELL, Alfred. **Arte e agência: uma teoria antropológica**. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

GROENSTEEN, Thierry. **Comics and narration**. Jackson: University Press of Mississippi, 2013.

GROENSTEEN, Thierry. **O sistema dos quadrinhos**. Nova Iguaçu: Marsupial Editora, 2015.

HEURTIN, Jean-Philippe. **L'espace public parlementaire: essai sur les raisons du législateur**. Paris: Presses Universitaires de France, 1999.

KUNZLE, David. **The history of the comic strip**. Berkeley: University of California Press, 1973.

LATOUR, Bruno. **Investigação sobre os modos de existência: uma antropologia dos modernos**. Petrópolis: Vozes, 2019.

LATOUR, Bruno. **Sobre o culto moderno dos deuses *fatiches*: seguido de *Iconoclash***. São Paulo: Unesp, 2021.

MBEMBE, Achille. **Sair da grande noite. Ensaio sobre a África descolonizada**. Luanda: Edições Mulemba, 2014.

ROSENFELD, Anatol. **Brecht e o teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2019.

## **OUTROS DOCUMENTOS E FONTES**

CARDOSO, Justino. “5 - A Conversar com Justino Cardoso (Corredor de Nacala)” [fev. 2015]. Entrevistadores: Ana Luísa Jorge Martins, Helena Santos Assunção e Patrick Arley de Rezende. LACS - UFMG e Muitxs Outrxs\*. **Youtube, Canal Corredor de Nacala**, 2018 (01:11:51 hrs.). Disponível: <https://youtu.be/VfysDTFW2bE>

CHICHUME, Milcon. Arte e história encontram lugar no Museu da Presidência. **Jornal O País**. Maputo, 02/02/2022. Disponível: <https://www.opais.co.mz/arte-e-historia-encontram-lugar-no-museu-da-presidencia/>

JORNAL IKWELI. Justino Cardoso envolve-se na sensibilização para a prevenção do coronavírus. Nampula, 30/03/2020. Disponível: <https://ikweli.co.mz/2020/03/30/justino-cardoso-envolve-se-na-sensibilizacao-para-a-prevencao-do-coronavirus/>

SILVA, Flora Pereira da. **Ilustrações de Justino, o Épico: a história de Moçambique em preto e branco**. Afreaka, s.d. Disponível: <http://www.afreaka.com.br/ilustracoes-de-justino-o-epico/>

Recebido em: 12/05/2022

Aprovado em: 20/06/2022



ISSN: 2595-5713  
Vol. 05 | N.º. 9 | Ano 2022

Júlio Nunes Sandes Martins

# CARTUNS E CHARGES EM COMBATE PELO FUTURO DO APARTHEID: THE CITIZEN x RAND DAILY MAIL (1975 – 1978)

CARTOONS IN COMBAT FOR APARTHEID'S FUTURE: THE CITIZEN VS  
RAND DAILY MAIL (1975 - 1978)

---

**RESUMO:** Durante a década de 1970, um vultoso programa de propaganda pró-apartheid foi mantido dentro e fora da África do Sul de maneira secreta pelo governo nacionalista africânder. Esse programa contou com o estabelecimento de um jornal em língua inglesa, o The Citizen, primeiro jornal no idioma na imprensa sul-africana a apoiar absolutamente as políticas do governo. Neste jornal, charges e cartuns editoriais eram publicados periodicamente como forma de expressar um comentário do veículo a respeito dos temas e personagens relevantes no debate público sul-africano da década de 1970. Tal produção, por sua vez, era fortemente rivalizada em âmbito nacional pela atuação do Rand Daily Mail, principal jornal em língua inglesa, e o responsável por expor a própria existência daquele programa de propaganda secreto. Essa rivalidade editorial, entretanto, é menos absoluta do que a visão comum da imprensa sul-africana no período de vigência do regime de apartheid pode dar a entender. Neste artigo, alguns cartuns e charges editoriais publicados por ambos os periódicos, entre 1975 e 1978, são analisados a fim de dar complexidade ao cenário de embate político editorial dentro da imprensa sul-africana, em especial aquela que visava os leitores de língua inglesa.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cartuns; Charges; Propaganda; África do Sul; Apartheid.

---

**ABSTRACT:** During the 1970s, a massive pro-apartheid propaganda program was developed inside and outside South Africa in secret by the Afrikaner nationalist government. This program included the establishment of a newspaper in English language, The Citizen, the first newspaper in English within the South African press to absolutely support government policies. In this newspaper, editorial cartoons were published periodically as a way of expressing a political commentary regarding the relevant subjects in the South African public debate throughout the mid-1970s. Such production, in turn, was strongly rivaled at the national level by the Rand Daily Mail, the main English-language newspaper, the same which was responsible for exposing the very existence of that secret propaganda program. This editorial rivalry, however, is less absolute than the common view of the South African press during the apartheid regime might imply. In this article, some cartoons published by both periodicals between 1975 and 1978 were analyzed in order to build a more nuanced scenario of the editorial political clash within the South African press, especially the one aimed at English reader.

**KEY WORDS:** Cartoons; Propaganda; South Africa; Apartheid.

#### Site/Contato

#### Editores

Ivaldo Marciano  
[ivaldomarciano@gmail.com](mailto:ivaldomarciano@gmail.com)

Alexandre António Timbane  
[alexandre.timbane@unilab.edu.br](mailto:alexandre.timbane@unilab.edu.br)

Rodrigo Castro Rezende  
[rodcastrorez@gmail.com](mailto:rodcastrorez@gmail.com)

## CARTUNS E CHARGES EM COMBATE PELO FUTURO DO APARTHEID: THE CITIZEN x RAND DAILY MAIL (1975 – 1978)

Júlio Nunes Sandes Martins <sup>1</sup>

### Introdução: a imprensa na África do Sul

Em meados dos anos 1970, havia uma percepção quase consensual em Pretória sobre a centralidade da imprensa como *front* primordial da guerra de propaganda que a África do Sul era obrigada a lutar. A percepção que nascera em círculos da Província do Cabo em meados dos anos 1960, ganhou força por todo o país quando o livro de Eschel Rhoodie, *A Cortina de Papel* (*The Paper Curtain*, no original em inglês), foi editado em 1969. Segundo o autor, havia uma cortina de mentiras costurada pela imprensa ocidental que impedia uma real apreciação global sobre a África do Sul e as políticas de *desenvolvimento apartado* que segregavam negros, brancos, indianos e mestiços no país – o *apartheid*. A essa tática, o então funcionário do Serviço de Informação da África do Sul chamava de *cortina de papel*.

Devido a tal formulação, Rhoodie foi convidado em 1972 pelo Ministro da Informação, Cornelius Mulder, para assumir o cargo de Secretário de Informação e desenvolver uma nova política de informação para o governo, focada em ações ativas para construir uma imagem positiva do governo em contraponto à hostilidade que, na visão do governo africânder, dominava tanto os noticiários ocidentais (mais sabidamente nos EUA e na Europa) como os jornais sul-africanos em língua inglesa. Com o aval do então primeiro-ministro Johann Vorster, Mulder e Rhoodie passaram a desenhar e operacionalizar uma verdadeira máquina para lutar na guerra de propaganda em defesa do *apartheid*. De 1973 a 1979, dezenas de projetos foram concebidos e executados pelo Departamento de Informação em conjunto com parceiros privados, sendo vários deles concentrados em disputar a influência da população anglófona na África do Sul, principalmente os brancos de ascendência inglesa.

O principal entrave a isso era o que o governo percebia como um posicionamento explícito dos principais grupos editoriais de língua inglesa no país em oposição ao nacionalismo africânder do Partido Nacional. É um ponto relativamente pacífico na discussão sobre o papel da imprensa durante o regime de *apartheid* o papel de oposição que os periódicos publicados em língua inglesa, produzidos e editados por grupos editoriais de origem inglesa, desempenhavam ao governo do Partido Nacionalista africânder. Todavia, tal oposição precisa ser contextualizada,

---

<sup>1</sup> Mestre em História Social pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal da Bahia (PPGH-UFBA) e professor da rede privada de educação básica nas cidades de Ribeira do Pombal-BA e Cipó-BA. E-mail: julio.sandes@live.com.pt.



analisada e matizada.<sup>2</sup> Antes de mais nada, é preciso que se encare o cenário de disputa na imprensa do país, uma realidade muito anterior ao surgimento do *apartheid*, em 1948. Conforme Hachten & Giffard (1984) expuseram ao analisar a imprensa sul-africana,

Desde os primeiros dias da imprensa colonial, jornais na África do Sul têm sido identificados com um dos dois grupos [falantes] de idiomas brancos, com suas diferentes culturas, filosofias políticas e interesses econômicos. Eles [os jornais] refletiram, e têm sido parte, de uma luta por poder entre esses dois grupos. Não importa qual governo calhava de estar no poder em qualquer período específico, uma parcela da imprensa não se sentia representada e expressava sua oposição vociferadamente através de seus jornais. O contínuo abismo entre os dois grupos populacionais tem significado que os jornais do país nunca superaram o estágio de uma imprensa altamente partidária (HACHTEN; GIFFARD, 1984, p. 21).<sup>3</sup>

Tal panorama de engajamento partidário dos periódicos se escancarou à medida que a imprensa foi se proliferando e passou a constituir importante parte da vida política do país. Além disso, os autores identificaram a diversificação das realidades dentro dos dois grupos falantes de idiomas brancos – afinal, se é verdade que existia uma *imprensa em africâner* e outra *em inglês*, também é verdade que o compartilhamento do idioma nem sempre significou dispor dos mesmos interesses. Originados de disputas entre frações diferentes da burguesia britânica proprietária de minas, na década de 1970, os dois grandes grupos editoriais do que chamamos de *imprensa em língua inglesa* viviam em um arranjo consideravelmente pacífico e funcional depois de décadas de disputas por audiência, embates políticos acalorados e absorção de competidores menores (HACHTEN; GIFFARD, 1984, p. 21-49).

Esse arranjo tinha, de um lado, o grupo Argus, construído desde o fim século XIX sob a proteção (e marchando em paralelo às ideias) de Cecil John Rhodes, magnata inglês responsável pelos jornais vespertinos; do outro, a Associação Sul-Africana de Jornais (SAAN, na sigla original), formada quando *Rand Daily Mail* e *Sunday Times* se fundiram, em 1955, que controlava os jornais diários e periódicos dominicais matutinos (KEOGH, 2000). O vínculo entre ambos era profundo:

<sup>2</sup> Por isso, as questões postas por William Minter (1994), em seu texto a respeito das explicações por trás das guerras em Angola e Moçambique, têm grande valia na complexidade desse cenário de oposição, aparentemente homogêneo. Do mesmo modo, a investigação de Marcelo Bittencourt (2008) sobre os conflitos dentro do nacionalismo angolano, e a pesquisa em profundidade de Jamie Miller (2016) sobre as disputas dentro do nacionalismo africâner, são úteis na apreciação das fraturas possíveis dentro da própria abordagem do veículo pró-governo.

<sup>3</sup> Tradução minha. No original: “From the earliest days of the colonial press, newspapers in South Africa have been identified with one or other of the dominant white language groups, with their very different cultures, political philosophies, and economic interests. They have reflected and been a part of the struggle for power between these groups. No matter what government happened to be in power at any given time, one section felt it was not represented and expressed its opposition vociferously through its newspapers. The continuing gulf between the population groups has meant that county's newspapers have never outgrown the stage of a highly partisan press.”

Argus e SAAN são financeiramente relacionadas, com Argus possuindo 40% das ações da SAAN e SAAN sendo dona de uma porção ligeiramente menor do Argus. Ambos os grupos editoriais são estritamente vinculados aos interesses industriais e mineradores, e sua propriedade encadeada os torna vulneráveis às acusações governamentais de monopólio e concentração de propriedade (HACHTEN e GIFFARD, 1984, p. x-xi).<sup>4</sup>

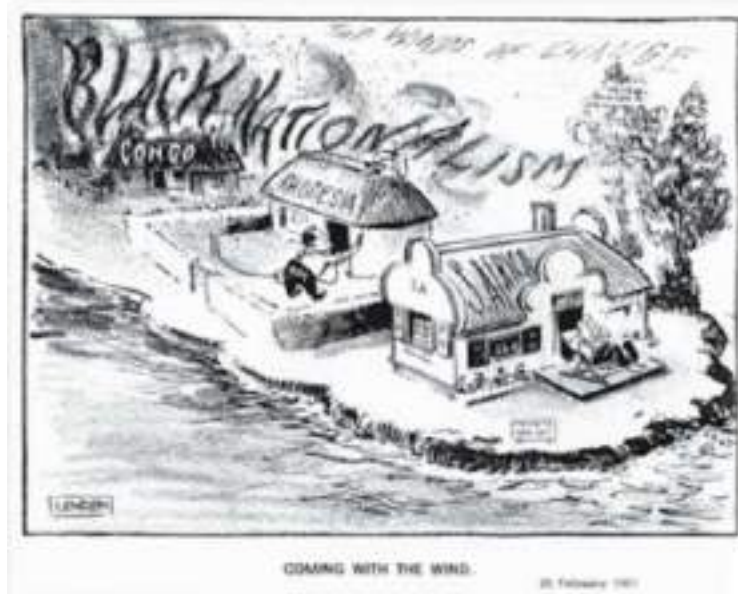
É por essa relação entre os grupos que conseguimos nos referir, na década de 1970, a uma imprensa em língua inglesa que compartilhava um conjunto de semelhanças, até mesmo quando os veículos destoavam no tom de cobertura das ações do governo africânder. Afinal de contas, por mais agudos que os antagonismos entre nacionalismo africânder e liberalismo de ascendência inglesa possam ter sido, sob o jugo do *apartheid*, eles se davam debaixo do seguro guarda-chuvas da *branquidade*.<sup>5</sup> É essa chave de interpretação que permite entender como um veículo, em tese, tão avesso à agenda política do governo africânder, como o *Daily News* de Durban, podia concordar tanto com a leitura do Partido Nacional a respeito dos movimentos de libertação que eclodiam em todo o continente africano desde os anos 1960.

Essa concordância é perfeitamente expressa em um cartum de Jack Loyden, veiculado pelo *Daily News* em fevereiro de 1961 (Figura 01). Nele, é possível ver um incêndio se espalhando a partir do centro do continente: o nacionalismo negro. Os “ventos da mudança”, mencionados pelo primeiro-ministro britânico Harold Macmillan, em discurso ao parlamento sul-africano cerca de um ano antes, seriam os responsáveis por alastrar as chamas na direção da Rodésia e da África do Sul. Na ilustração de Loyden, a elite branca nesses países continuava com seus afazeres, mantendo a casa em ordem, sem perceber o perigo que se aproximava.

---

<sup>4</sup> “Argus and SAAN are financially linked, with Argus Holding 40 per cent of SAAN stock and SAAN holding a somewhat smaller part of Argus. Both publishing groups are financially tied to mining and industrial interests, and their interlocking ownership makes them vulnerable to government charges of monopoly and concentration ownership.”

<sup>5</sup> Branquidade aqui é compreendida nos termos que Igor Costa apresenta, baseado em Frankenberg: “uma construção social e relacional com outros marcadores raciais [,] (...) um lócus de elaboração de uma gama de práticas não marcadas e não denominadas, ou denominadas como nacionais ou ‘normativas’, em vez de especificamente raciais. Essa característica ‘não-marcada’ [por sua vez] acontece apenas quando populações são inteiramente ‘convencidas pelos argumentos a favor da normatividade e neutralidade da branquidade’ [, sendo assim visível] para os homens de cor, mesmo quando diluídos em uma ‘falsa universalidade’ para os brancos” (COSTA, 2015, p. 70).



**Figura 01 – “Vindo com o vento”, de Jack Lloyd**  
**Fonte: *Daily News*, 25 de fevereiro de 1961**

O cartum do *Daily News* não serve apenas como exemplo da ambiguidade da oposição que a imprensa de língua inglesa poderia oferecer à agenda do nacionalismo africânder. Os signos mobilizados por ele expressam em si noções sobre a complexidade dos arranjos de dominação branca nos países (a sofisticação das edificações ilustradas como metáfora para tais arranjos), o papel da branquidade em tais empreendimentos (a figura dos brancos apresentados visualmente como “donos da casa”) e o empenho dessas minorias brancas na manutenção de seus governos (a posição dos personagens como comentário a respeito da postura geral dos brancos nesses países). Dessa forma, o cartum não é interessante como *exemplo* de uma discussão travada no seio da branquidade sul-africana – ele é, em si, um *argumento* levantado dentro dela, afirmando uma série de noções e representando, ao mesmo tempo, constructo e construtor de sentidos políticos.

É com essa inclinação que este artigo pretende discutir os cartuns publicados nos jornais *Rand Daily Mail* e *The Citizen*, tratando-os não como exemplos, mas como argumentos em si.<sup>6</sup> A análise proposta tem como objetivo produzir conhecimento histórico a partir de tais fontes, entendendo-as como argumentos visuais que influenciaram o debate público sobre o tema e, por isso, mobilizavam nas cenas ilustradas uma série de signos expressando/interpretando/atualizando noções diversas compartilhadas pelas comunidades leitoras dos jornais em questão. Desta forma, a proposta de análise é esmiuçar o significado dos cartuns de ambos os periódicos, levando em consideração as vinculações políticas dos grupos

editoriais que os controlavam; as dinâmicas de produção e consumo dos jornais diários; as raízes e o movimento de articulação entre as ações propagandísticas, diplomáticas e militares do governo sul-africano na defesa da dominação branca no sul da África.

### **A disputa pelo Sudoeste na imprensa sul-africana**

No ano de 1978, um dos assuntos mais constantes na imprensa sul-africana eram as primeiras eleições gerais do Sudoeste Africano com sufrágio universal, a serem realizadas no final do ano. Não era para menos, pois desde 1966, as Forças de Defesa da África do Sul empenhavam-se em um conflito de baixa intensidade e alta letalidade contra os movimentos independentistas da antiga colônia alemã, administrada pela África do Sul desde 1915, sob mandato da Liga das Nações. As eleições de 1978 poderiam apresentar uma solução definitiva para esse conflito. Além disso, o processo de construção do pleito eleitoral passou por neutralizar a ameaça descrita no cartum de 1961 do *Daily News* – o referido nacionalismo negro, que colocava em xeque a existência de regimes políticos controlados por minoria branca no continente africano.

A extensa cobertura dedicada ao assunto na imprensa sul-africana não se resumia às reportagens a respeito das eleições que estavam por vir. Além das matérias, haviam colunas de opinião onde intelectuais e jornalistas comentavam os últimos acontecimentos a respeito do assunto, editoriais onde a chefia institucional dos jornais se manifestava e também os cartuns. Esses últimos inserem-se em um *entrelugar* de expressão que é bastante escorregadio, e por isso mesmo, relevante: ao mesmo tempo que são obra de um ilustrador, um indivíduo em particular que tece um comentário sobre o assunto do momento, também ganham a conotação de posicionamento adotado pelo grupo editorial do jornal – é uma espécie de comentário visual exclusivo, assinado pelo cartunista, mas que demanda um alinhamento com as posições do editor e/ou do conselho editorial do periódico para ser publicado. Além disso, em sociedades onde o analfabetismo é alarmante, como era o caso da África do Sul da década de 1970,<sup>7</sup> é possível conceber que o alcance da mensagem cartunística ultrapassava em muito o alcance do texto editorial dos jornais, o que reforçava (do ponto de vista de quem publica) a necessidade de

---

<sup>6</sup> Com isso, a perspectiva aqui apresentada se distancia daquela criticada por Ulpiano Meneses, quando o trabalho historiográfico busca “iluminar as imagens com informação histórica externa a elas, e não produzir conhecimento histórico novo a partir dessas mesmas fontes visuais” (MENESES, 2003, p. 20).

<sup>7</sup> Há dados conflitantes, mas estima-se que, em 1980, a porcentagem iletrada da população sul-africana maior de 15 anos girasse entre 25% e 20% (BANCO MUNDIAL, 1980; UNESCO, 1980) Mesmo com a contradição entre as duas fontes, é seguro afirmar que, no final da década de 1970, o letramento da população sul-africana era deficitário, principalmente dentre as populações negras, asiáticas e mestiças.

alinhamento entre a posição do jornal e aquela expressa no cartum. Como bem sintetizou Thomas Milton Kemnitz ao refletir sobre a eficácia comunicativa dos cartuns editoriais,

[...] O cartum tem mais chances de comunicar seu ponto do que outros meios de comunicação impressos. Muito mais pessoas entendem a mensagem do cartum na página editorial do que ler o editorial ou as colunas assinadas. Quando os cartuns não eram veiculados em jornais e quando menos pessoas ainda podiam ler fluentemente, a desproporção entre visualizadores de cartuns e leitores de editoriais provavelmente era ainda mais alta nos centros urbanos (KEMNITZ, 1973, p. 84).<sup>8</sup>

Dessa forma, se expandia a relevância dos cartuns publicados pelos dois principais jornais engajados na disputa midiática pela influência sobre a opinião da audiência anglófona na África do Sul, notadamente, os brancos de origem inglesa, uma vez que é possível concebê-los como sendo a parte dos referidos jornais que mais efetivamente conseguia ir além do público que pretendia atingir (chegando também aos negros, asiáticos e mestiços), assim como grupos analfabetos ou semiletrados.

### ***Rand Daily Mail* e os cartuns liberais**

Na aludida *guerra de propaganda*, o governo africânder entendia que o *Rand Daily Mail* era o seu principal adversário. Mais notável jornal veiculado em Johannesburgo, o periódico diário era publicado pelo grupo SAAN (*South African Associated Newspapers*), que chegou a receber uma oferta de compra feita em nome do magnata Louis Luyt em 1975, mas que secretamente fazia parte de uma operação capitaneada pelo Departamento de Informação (HACHTEN; GIFFARDS, 1984; SANDERS, 1997). Tal movimento foi uma tentativa de neutralizar em particular o *Rand Daily Mail* devido às suas constantes críticas ao governo e ao Partido Nacional africânder. Apesar do fracasso da tentativa de compra, que foi rapidamente interpretada pelo grupo SAAN como um ataque ao jornalismo produzido por seu periódico, a mera existência desse movimento já era um indicativo de como o Departamento de Informação encarava tal publicação: uma ameaça interna ao regime.

Seguindo a interpretação de Kemnitz a respeito do aumento da penetração dos cartuns em sociedades com menor nível de letramento, é possível crer que parte do temor provocado pelo *Rand Daily Mail* no governo nacionalista africânder derivava do trabalho de Bob Connolly. O artista estadunidense havia desembarcado na África do Sul em 1937 para trabalhar por um ano

---

<sup>8</sup> “(...) *The cartoon is more likely to get its point across than other printed means of communication. Many more people grasp the point of the cartoon on the editorial page than read the editorials or signed columns. When the*

no *Daily Express* de Johannesburgo, contrato que foi estendido até 1939, quando o jornal foi à falência. A partir de então, os cartuns editoriais de Connolly passaram a habitar com frequência a primeira página interna do *Rand Daily Mail*, lado a lado com o texto do editor – na segunda metade da década de 1970, ele já se tornara o “dono” do espaço, deixando de revezar a criação com outros artistas e sendo o único cartunista do jornal. Sobre o trabalho de Connolly, Mason (2010) sintetiza as discussões existentes no seio dos estudos de cartuns na África do Sul:

Em seus cartuns políticos, ele (Connolly) atacava o Partido Nacional, mas esses ataques, de acordo com Schoonraad, ‘eram mais divertidos do que maliciosos’. (...) Vernon critica Connolly por ele ter sido incapaz de responder de modo duro ao massacre de Sharpeville, em 1960, ou de alcançar os fatos subjacentes à vida política sul-africana. Em vez disso, ‘ele pintou o *apartheid* e o nacionalismo negro como igualmente ruins’ (MASON, 2010, p. 58).<sup>9</sup>

O que Mason apontou ter estado ausente da leitura feita por Ken Vernon (2000) é que a equivalência entre *apartheid* e nacionalismo negro não era uma proposta de Connolly, mas sim uma visão existente dentro do senso comum liberal de ascendência inglesa no país. Como o próprio Mason (2010, p. 57) afirmaria, esse era o “dilema liberal” das décadas de 1960, identificável no conteúdo da imprensa sul-africana de então: se, por um lado, os jornais dos grupos editoriais ingleses, (também outros como *Daily News*, do grupo Argus, rival da SAAN no segmento) faziam uma marcação cerrada aos movimentos do governo africânder, por outro, faziam isso sem questionar os limites da política institucional branca no país, acomodando-se a uma dinâmica que lhes garantia proeminência. A questão não era meramente individual, de escolha artística, pois estava no centro das dinâmicas de produção, edição e circulação de jornais na África do Sul da década de 1970. Em outras palavras: o enquadramento que os cartuns de Connolly davam aos acontecimentos da política institucional sul-africana não era apenas um resultado de sua visão sobre as coisas, mas também expressava a postura do jornal em que ele publicava e, em última instância, do grupo editorial que respondia pelo jornal.

De todo modo, as linhas gerais da abordagem comum aos cartuns de Connolly no *Rand Daily Mail* também estavam presentes ao longo do ano de 1978, quando o assunto da vez era a questão do Sudoeste Africano. O tom jocoso que Vernon (2000) identificou nos cartuns e charges do artista estava ali, constantemente fazendo pouco caso das figuras centrais do Partido Nacional africânder, mas sempre expressando mensagens que iam além disso.

---

*cartoon was not linked to newspapers and when fewer people could read fluently, the disproportion between cartoon viewers and editorial readers may have been still higher in urban centers.”*

<sup>9</sup> “*In his political cartoons he often attacked the National Party, but these attacks, according to Schoonraad, ‘were cheerful rather than malevolent’. (...) Vernon criticizes Connolly because he was unable to come up with a hard-hitting response to the Sharpeville massacre of 1960, or to grasp the underlying facts of South African political life. Instead, ‘he tried to equate apartheid and black nationalism as equal evils’.*”

No dia 02 de agosto de 1971, o *Rand Daily Mail* publicou o cartum “*Situation at Glance*” (“Relança da situação”, em tradução livre), comentando o acordo feito entre as autoridades sul-africanas e a Organização das Nações Unidas a respeito da presença das Forças de Defesa Sul-Africanas no território do Sudoeste Africano. Na cena, Kurt Weildheim, Secretário-Geral da ONU na época, comemorava o acordo de resolução das tensões militares, enquanto atrás dele se vê o Ministro das Relações Internacionais da África do Sul, Pik Botha, e o Primeiro-Ministro Johann Vorster se banhando em uma banheira que representa Walvis Bay, região-chave do território que continuou sob controle sul-africano até 1990. Junto a eles na banheira está uma pomba branca carregando um ramo no bico, elemento recorrente nos cartuns de Connolly sobre o assunto, representando a paz almejada para a região. Ou seja: na leitura da charge, o acordo era vazio, pois a presença sul-africana em Walvis Bay continuaria inviabilizando a paz na região da Namíbia – a paz concretizada era, apenas, a paz para que os negócios do governo africânder continuassem a ser tocados com privacidade na região. Um elemento curioso e recorrente nos cartuns de Connolly é a presença do personagem *Little Man*. Ele é constantemente utilizado para representar o cidadão branco médio sul-africano, ou o que seria a opinião geral daquele grupo demográfico. A cegueira racial do senso comum liberal branco, entretanto, fazia com que, eventualmente, a totalidade do povo sul-africano fosse representada por uma imagem/perspectiva exclusivamente branca (ver Figuras 02 e 03).

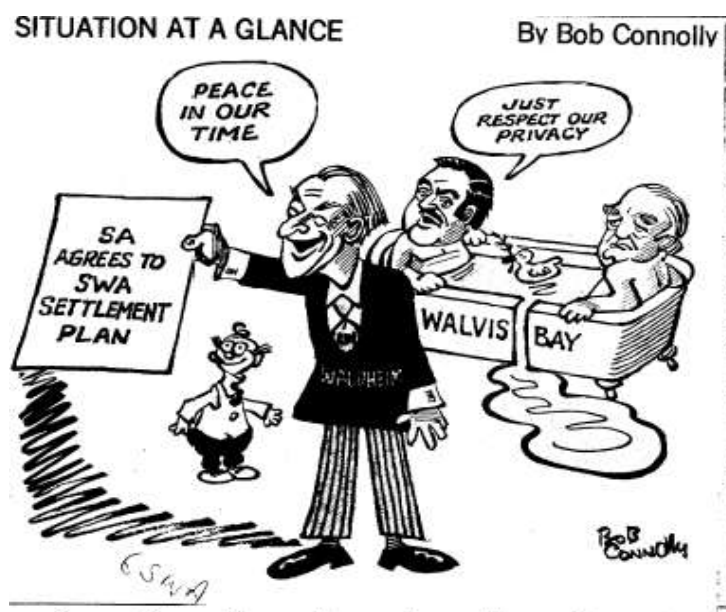
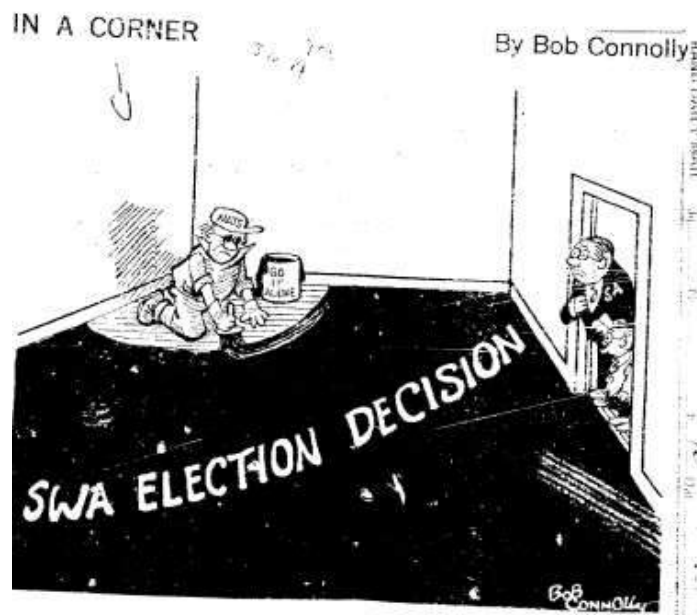


Figura 02 – “Relança da Situação”, de Bob Connolly  
 Fonte: *Rand Daily Mail*, 02 de agosto de 1978



**Figura 03 – “Encurrulado”, de Bob Connolly**  
**Fonte: Rand Daily Mail, setembro de 1978**

Em “*In a Corner*” (“Encurrulado”, em tradução livre), de setembro de 1978, apresentou-se uma crítica à maneira como o governo conduzia as questões referentes às eleições no Sudoeste Africano: há um personagem representando os “*Nats*” (membros do Partido Nacional africânder) pintando o chão de uma sala, da porta para a quina do cômodo, de modo que se encontra preso no canto do aposento. Na porta, do lado de fora, vê-se o *Little Man* característico dos cartuns de Connolly, acompanhado de um outro senhor branco com *SA* escrito no terno (sigla para *South Africa*), que representa a África do Sul, ambos parados à porta da sala, cuja pintura representa a “Decisão da Eleição do Sudoeste Africano”. Na lata de tinta usada pelos “*Nats*” para pintar tal solução se lê: “Ir sozinho” (“*Go it alone*”). A mensagem da charge, então, é de que a forma como o Partido Nacionalista decidia lidar com as eleições no Sudoeste Africano deixava de lado completamente a participação da África do Sul enquanto país, tornando aquele um processo de decisão política que representava exclusivamente os interesses do governo, e não do país como um todo. Além disso, pela forma como pintou, o pintor nacionalista terá que estragar sua obra para conseguir sair da situação em que se encontra. Até que resolva jogar fora todo seu trabalho, estará ilhado, assim como as Forças de Defesa Sul-Africanas estacionadas em Walvis Bay.

Já em “*Advocate for Change*” (“*Em defesa da Mudança*”), há um teor irônico: a frase que dá título ao cartum é comumente usada em contextos de crítica social, em que “advogar pela mudança” significa defender uma mudança social de cunho progressista. No cartum, vemos Pik Botha, Ministro das Relações Internacionais do governo sul-africano, advogando pela mudança nas propostas militares da ONU para o Sudoeste Africano. Na ilustração (Figura 04) ele está



marchando acompanhado do *Little Man*, em protesto contra as forças da ONU que chegavam ao território para mediar a saída das Forças de Defesa Sul-Africanas do território.



Figura 04 – “Em defesa da mudança”, de Bob Connolly  
Fonte: *Rand Daily Mail*, 05 de setembro de 1978

Essas críticas, por outro lado, coexistiam com leituras, no mínimo, otimistas a respeito da atuação do judiciário sul-africano na arbitragem das eleições que se realizariam em dezembro de 1978 no país vizinho. Em julho, um mês depois do Ministro da Suprema Corte sul-africana, Martinus Steyn, decidir pela não participação da *SWAPO* (Organização do Povo do Sudoeste Africano, em tradução para o português, principal força popular da luta pela independência do país) no pleito eleitoral, o *Rand Daily Mail* publicou o cartum “*How the West Won*” (Como o Ocidente Venceu), onde se vê um Tio Sam (representando o Ocidente sob liderança dos Estados Unidos da América) cavalcando em um cavalo com Johann Vorster e laçando Sam Nujoma, líder da *SWAPO*, puxando-o para o “caminho da paz”. Na imagem (Figura 05), ele é acompanhado pela pomba da paz e pelo *Little Man*, que vão na mesma direção.



Figura 05 – “Como o Ocidente Venceu”, de Bob Connolly  
Fonte: *Rand Daily Mail*, 14 de julho de 1978

Em outro momento (Figura 06) é possível ver o Ministro Steyn aparecendo nos cartuns como o responsável por arrumar, junto com o Comissário da ONU para a Namíbia, Martin Ahtisaari, a bagunça em que se encontra o Sudoeste Africano, como em “*Wash and Dry*” (“Lavar e Secar”). Dias depois, outro cartum – “*Progress Report*” (“Relatório de Progresso”) colocava o diplomata e ex-presidente finlandês ensinando a pomba da paz a caminhar junto a Kurt Weildheim, Secretário-Geral da ONU, enquanto o Juíz Steyn aguarda para levar a pomba até o Sudoeste Africano através das eleições (Figura 07).



Figura 06 – “Lavar e Secar”, de Bob Connolly  
Fonte: *Rand Daily Mail*, 09 de agosto de 1978



Figura 07 – “Relatório de Progresso”, de Bob Connolly  
Fonte: *Rand Daily Mail*, 24 de agosto de 1978

A própria *SWAPO* aparecia com menor frequência nos cartuns do jornal sobre a disputa envolvendo o Sudoeste Africano. Quando era representada, o era através da figura de sua liderança, Sam Nujoma, quase sempre com trajes militares e segurando um fuzil (ver Figura 05). Em dado momento, Connolly fazia piada com a caracterização beligerante que o Partido Nacional africânder propagava sobre Nujoma e seu grupo, como em “*Nat Party Congresses*” (“Congressos do Partido Nacional”), onde coloca Pik Botha e P.W. Botha, então Ministro da Defesa, fantasiados de mosqueteiros que enfrentam um Nujoma fortemente armado até os dentes. É curioso que a imagem propagada pelos próprios cartuns desenhados por ele não passe muito longe disso. (Figura 08).

Esse panorama só corrobora a leitura que Mason fez sobre os cartuns de Connolly:

Parece que os liberais sul-africanos caracteristicamente se viam pegos entre dois extremos que consideravam desagradáveis. [...] Como muitos outros intelectuais brancos sul-africanos, esses cartunistas estavam na desagradável posição de serem ao mesmo tempo críticos e beneficiários do sistema político em vigor no país.

[...]

Na minha concepção, a importância dele [Bob Connolly] na história dos cartuns sul-africanos é exatamente esta, de nos dar um retrato bem acurado do estado do liberalismo sul-africano durante o período [em que produziu cartuns editoriais] (MASON, 2010, p. 57-58).<sup>10</sup>



Figura 08 – “Congressos do Partido Nacional”, de Bob Connolly  
Fonte: *Rand Daily Mail*, 08 de setembro de 1978

<sup>10</sup> “It seems that South African liberals characteristically saw themselves as caught between distasteful extremes. [...] Like many other white South African intellectuals, these cartoonists were in the invidious position of being both critics and beneficiaries of the country's political system. [...] To my mind, his importance in the history of South African cartooning is that he did exactly this, giving us a very accurate picture of the state of South African liberalism during the period.”

Para o Partido Nacional, entretanto, os comentários visuais jocosos e as críticas às políticas do governo eram um problema que precisava ser enfrentado. Dentro do plano de propaganda elaborado por Eschel Rhoodie, sob o comando do Ministro Cornelius Mulder, a ideia de responder aos ataques do *Rand Daily Mail* não parou quando a compra da SAAN por Luyt fracassou, em 1975. No auge da polêmica sobre o Sudoeste Africano e as eleições de dezembro de 1978, o Departamento de Informação já estava executando seu plano B.

### ***The Citizen*: quando o nacionalismo africânder desenha em inglês**

Como Sanders estabeleceu, a campanha de propaganda visando estabelecer uma “defesa ativa” da imagem do regime não ficou suspensa depois da tentativa frustrada de adquirir o grupo que publicava o *Rand Daily Mail*.

Quando seu lance [pelo grupo SAAN] fracassou, o Departamento de Informação decidiu que, secretamente, lançariam seu próprio jornal em língua inglesa, *The Citizen*. Esse projeto também teria como homem de frente o empresário Louis Luyt, que havia conduzido a abordagem ao SAAN (SANDERS, 1997, p. 72-73).<sup>11</sup>

Quando o jornal surgiu nas bancas, em 1976, já causou estranheza por destoar drasticamente dos outros jornais em língua inglesa. Mesmo com uma cultura editorial jornalística que mantinha a autocensura como hábito em crescente uso, o tipo de cobertura que o *The Citizen* fazia era quase que completamente esvaziado de criticidade quando o assunto eram as ações do governo. E os cartuns editoriais não ficavam atrás. Publicados na primeira página interna do jornal, as charges do *The Citizen* não eram assinadas por um artista apenas, como era o caso de Bob Connolly no *Rand Daily Mail*, na segunda metade da década de 1970. Sendo uma publicação recente, o periódico apostou na contratação de nomes ascendentes que buscavam seu lugar no cartunismo sul-africano.

Um deles era Dave Gaskill, artista inglês que imigrou para Johannesburgo em 1973. Depois de ter publicado alguns cartuns no *Rand Daily Mail* e de ter ilustrado uma revista de TV na cidade de Durban, Gaskill passou a fazer parte da equipe do *The Citizen* como ilustrador *freelancer*. Outro jovem artista que encontrou nas páginas do periódico pró-*apartheid* uma oportunidade de se tornar conhecido foi Weyni Deysel, natural de Porto Elizabeth, e que naquele mesmo período, também veiculou cartuns em jornais da imprensa africânder. Ambos se tornariam, com o passar do tempo, grandes expoentes do cartunismo sul-africano. Foge desse

padrão, entretanto, a presença do traço de Victor Ivanoff nas páginas do jornal. Em 1976, quando o *The Citizen* foi criado, Ivanoff já gozava de grande prestígio no meio editorial sul-africano. Nascido na Lituânia, o artista já havia sido cartunista principal do *Die Vaderland* entre 1937 e 1972. Na leitura de Mason, seu trabalho fez parte de um movimento de avanço técnico e expressivo no cartunismo africâner, utilizando mais as sombras do que as charges geralmente usavam na década de 1930, e que marcou seu trabalho mesmo na década de 1970 (MASON, 2010).

Há a chance de que Ivanoff tenha sido abordado pelo Departamento de Informação para colaborar com o periódico justamente para emprestar sua credibilidade como cartunista experiente na imprensa em língua africâner para o novo jornal – coisa parecida ocorreu com a jornalista conservadora Aida Parker, que, antes de escrever para o *The Citizen*, tornou-se conhecida por seus textos para o periódico em língua inglesa *The Star*, do grupo Argus, rival do SAAN (NIXON, 2015; OBERMEYER, 2016).

É necessário circunscrever a ideia de autoria ao se pensar sobre os cartuns de ambos os jornais. Aliás, no *The Citizen* (mais até no que seu rival liberal), relatos do próprio Secretário de Informação, Eschel Rhoodie, indicam que ele exerceu uma função de “coordenação editorial” de modo ativo no jornal em mais de uma ocasião (SANDERS, 1997; OBERMEYER, 2016). Mesmo que tais relatos não existissem, por mais que estejamos falando aqui de cartunistas que historicamente se posicionaram mais à direita, em defesa de posições conservadoras e em associação com a imprensa africânder (constante apoiadora do governo), é preciso se considerar o *modus operandi* do Departamento de Informação. Os relatos sobre os outros projetos de propaganda do governo que envolveram profissionais terceirizados<sup>12</sup> remetem a um diálogo constante entre os idealizadores das ações de dentro do Departamento e os profissionais que executavam a ideia. Sendo assim, onde o *Rand Daily Mail* trazia algumas críticas jocosas de Connolly às posturas do governo referentes ao Sudoeste Africano, com a figura da *SWAPO* e de Sam Nujoma pouco presentes, nos cartuns do *The Citizen* a história contada era outra.

Em “*Don’t worry, we will look after you*” (“Não se preocupe, nós cuidaremos de você”), de março de 1978, a organização foi apresentada por Deysel como o cão de guarda do Ocidente (Figura 09). Em outro cartum também assinado por Deysel, de março do mesmo ano, Sam Nujoma aparece como um sujeito de duas faces: uma pacífica, apresentada à ONU, e outra agressiva e violenta, usada para inspirar os atos de sua organização, considerados terroristas pelo

<sup>11</sup> Tradução minha. No original: “*When this bid failed, the Department of Information decided that they would secretly launch their own English- language newspaper, The Citizen. This project would also be fronted by the Afrikaner businessman, Louis Luyt, who had led the bid for SAAN.*”

<sup>12</sup> Um desses projetos foi o estabelecimento da editoria de histórias em quadrinhos Afri-Comics, abordada em artigo anterior. (MARTINS, 2022)

governo africânder. A conclusão possível diante desse cenário foi colocada em um cartum de Gaskill, publicado em 29 de março de 1978, chamado “*Different Paths*” (“Caminhos Diferentes”), onde é possível ver Pik Botha e P.W. Botha, dois dos ministros sul-africanos que lideraram as negociações sobre a situação do Sudoeste Africano junto aos organismos internacionais, caminhando na direção da “paz para todos”, enquanto Sam Nujoma percorre um outro caminho, deixando para trás uma fila de cadáveres, rumo ao “poder para poucos”.



Figura 09 – “Não se preocupe, nós vamos cuidar de você”, de Weyni Deysel  
 Fonte: *The Citizen*, 14 de fevereiro de 1978



Figura 10 – “Duas faces de Sam Nujoma”, de Weyni Deysel  
 Fonte: *The Citizen*, 1º de março de 1978



Figura 11 – “Caminhos diferentes”, de Weyni Deysel  
 Fonte: *The Citizen*, 29º de março de 1978

Apesar dessa semelhança na imagem apresentada da *SWAPO*, o Ocidente aparecia nos cartuns do *The Citizen* em uma posição oposta àquela dos cartuns do *Rand Daily Mail*. Se nos cartuns do jornal liberal é possível se ler que a ONU e o Estado Sul-Africano trabalhavam juntos pontualmente na solução das questões relativas às eleições, ainda que com discordâncias e disputas, no *The Citizen* o Ocidente é quem usava os “terroristas” da *SWAPO* a seu favor: é quem fazia questão de acreditar na civilidade mentirosa de Sam Nujoma; é quem “enterrava a cabeça” para não ver o que é óbvio para o senso comum pró-*apartheid* propagado pelo jornal (Figura 12). O Juíz Steyn, para o *The Citizen*, não estava limpando a bagunça junto à ONU, mas sim, travando uma corrida contra os cinco países (Reino Unido, França, EUA, Canadá e Alemanha Ocidental) que compunham o grupo de contato da entidade para mediar a situação (Figuras 12 e 13).



Figura 12 – “Os Cinco Grandes”, de Victor Ivanoff  
 Fonte: *The Citizen*, 06 de maio de 1978



Figura 13 – “Últimos Galopes”, de Victor Ivanoff  
 Fonte: *The Citizen*, 26 de junho de 1978

Por outro lado, as eleições gerais eram apresentadas pelo *The Citizen*, assim como pelo *Rand Daily Mail*, como a panaceia para os conflitos na região, sendo uma solução alheia aos conflitos armados nas fronteiras e no interior do Sudoeste Africano (Figura 14).



Figura 14 – “O caminho para a paz e a autodeterminação”, de Dave Gaskill  
 Fonte: *The Citizen*, 05 de dezembro de 1978

As diferenças nas leituras apresentadas nos cartuns de cada jornal são compreensíveis, visto que defendiam agendas políticas distintas. O que acrescenta um componente especialmente interessante à análise são as semelhanças.



## A branquidade<sup>13</sup> como ponto de convergência

Como Mason (2010) pontuou, a imprensa liberal em língua inglesa criticava o governo do Partido Nacional africânder, mas se beneficiava dele. Afinal, há como desvincular o crescimento dos grupos editoriais dos brancos de ascendência inglesa na década de 1970 do fortalecimento da repressão contra a imprensa no país? A proeminência da imprensa liberal inglesa, assim como o lugar cristalizado de “oposição” que a história oficial lhe reservou, só era possível mediante a destruição de uma imprensa negra organizada.

É neste ponto que a ideia de branquidade como regime político responde à aparente contradição. Não se tratava simplesmente de as pessoas se identificarem como brancas, pois esse não era o expediente dos sujeitos envolvidos na produção e veiculação dos cartuns analisados, por mais que nos censos populacionais essa fosse a categoria racial que lhes era atribuída, independente da língua que falassem e de sua origem familiar. Tratava-se, outrossim, da consciência de pertencimento a um grupo minoritário cuja existência dependia da manutenção daquele arranjo social que oprimia a maior parte da população. Nesse sentido, a definição de Melissa Steyn sintetiza bem:

[Branquidade] precisa ser desconstruída [...] não como um avanço contra indivíduos brancos, mas na ideia de “branquidade” como uma construção histórica e discursiva, ideologicamente naturalizada, que é tanto uma posição de vantagem social quanto o conhecimento e a auto compreensão construídas a partir dessa posição (STEYN, 2000, p. 4).

É o compartilhamento dessa condição, a despeito das disputas coloniais históricas e dos antagonismos presentes entre africânderes e britânicos, o elemento chave para entender o temor que nacionalismo negro representava à minoria branca sul-africana, assim como a razão pela qual as eleições gerais no Sudoeste Africano sem a participação da *SWAPO* pareciam a solução derradeira para o conflito armado.

---

<sup>13</sup> Há debate em língua portuguesa sobre a utilização dos termos *branquidade* e *branquitude* na seara das relações raciais. Aqui, uso *branquidade* para ensejar a discussão levantada por Edith Piza (2005), que, em outras palavras, define *branquitude* como a condição da pessoa branca inserida na luta antirracista, e *branquidade* como a condição de supremacia branca construída historicamente e mantida por um sofisticado conjunto de ações ora invisibilizantes do caráter racial de tal supremacia, ora justificantes de tal dominação. Em suas próprias palavras, “sugere-se aqui que branquitude seja pensada como uma identidade branca negativa, ou seja, um movimento de negação da supremacia branca enquanto expressão de humanidade. Em oposição à branquidade (termo que está ligado também a negritude, no que se refere aos negros), branquitude é um movimento de reflexão a partir e para fora de nossa própria experiência enquanto brancos. É o questionamento consciente do preconceito e da discriminação que pode levar a uma ação política antirracista” (PIZA, 2005, p. 07). Camila Moreira de Jesus (2012) fez uma boa síntese desse debate, situando-o na trajetória conceitual das discussões raciais brasileiras. É importante enfatizar que este é um debate eminentemente brasileiro. Na África do Sul o debate em língua inglesa gira em torno do termo *whiteness*, enquanto dimensão construtora da subjetividade racista dentro do regime de poder da supremacia branca, e *critical whiteness*, que seria a proposta de Piza para o termo *branquitude*.

### 3 - Das trincheiras ao fim da guerra: o escândalo da informação e suas consequências

Em um espaço de dois anos, toda a operação de propaganda montada pelo Partido Nacional decolou, alcançando bons resultados. Em 1977, o governo nacionalista africânder conquistou a maior vitória eleitoral dos seus 45 anos de existência, obtendo 65% dos votos válidos e angariando 134 das 165 cadeiras possíveis na *House of Assembly*, câmara menor do Parlamento sul-africano. E parte disso pode ser atribuída ao sucesso do *The Citizen*. Em sua análise sobre o impacto do jornal no cenário eleitoral nacional, Rees e Day afirmaram que:

Uma das razões para a massiva vitória foi o largo número de cidadãos anglófonos que votaram no Partido Nacional. E, novamente, o recém lançado jornal Citizen desempenhou significativo papel nesse fenômeno. (...) Pouco depois de seu lançamento, *The Citizen* estava ostentando uma circulação (diária) na casa dos 90.000 (exemplares) (REES; DAY, 1980, p. 10).<sup>14</sup>

Mesmo considerando que os números do jornal eram inflados, como os próprios Rees e Day haviam descoberto, é possível confirmar que a circulação do jornal em Johannesburg girava em torno das 60 mil edições diárias (REES; DAY, 1980, p. 11) – um terço a menos que as 90.000 declaradas oficialmente, mas ainda assim um número considerável. Dessa forma, quando o *Rand Daily Mail* expôs se tratar de uma operação disfarçada (*covert operation*, como chamavam) do governo africânder, o impacto público não podia ser pequeno. A revelação de que o então maior líder do Partido Nacionalista, John Vorster, assim como aquele que parecia seu natural sucessor, Connie Mulder, estavam totalmente envolvidos em um pântano de desvio de dinheiro público, financiamento secreto de empresas privadas e enriquecimento de magnatas aliados à *Broederbond* gerou uma crise moral sem precedentes no regime. A maneira como tudo isso veio à tona do público acrescentou, inclusive, um sabor apimentado à toda a situação.

Em *Muldergate*, livro dedicado a contar a história do Escândalo da Informação sob a ótica de alguns dos jornalistas que levaram a cabo a investigação da história, Mervyn Rees e Chris Day revelam que a chave para conectar as evidências que encontraram foi um funcionário do Departamento de Informação: Retief van Rooyen. Rooyen era um advogado que ocupava um cargo comissionado dentro do Departamento de Informação e tinha pessoalmente participado da Operação Annemarie – o código usado no Departamento para tratar da operação envolvendo o estabelecimento e controle secreto do *The Citizen* por parte do governo africânder. Seu contato com os jornalistas do *Rand Daily Mail*, entretanto, não começou em 1975, quando a operação se

iniciou ainda em seus primeiros passos, visando adquirir uma parcela das ações da SAAN. O que levou Von Rooyen a soprar o apito de alerta, indo diretamente ao jornal que seus chefes consideravam o principal inimigo do governo foram os planos seguintes de Mulder e Rhoodie.

“Eu sabia que tinha que fazer algo para pará-lo (a Mulder). Eu tinha colocado minha cabeça através da porta de uma ditadura em potencial e o que eu vi lá foi horrorizante”,<sup>15</sup> foi o que Von Rooyen disse a Rhee pelo telefone em 26 de setembro de 1978 (REES; DAY, 1980, p. 72). A “porta” a que Von Rooyen se refere eram os planos que haviam sido traçados em 1976 por Rhoodie, Mulder e Van Der Bergh, então ministro do BOSS (Gabinete de Segurança de Estado), que James Sanders sintetizou da seguinte forma:

Durante Julho de 1976, Rhoodie, Mulder e Van Den Bergh reuniram-se nas Olimpíadas de Montreal e desenvolveram um "plano para mudança" que seria empregado a partir da aposentadoria ou morte de John Vorster. O núcleo desse plano envolvia [...] o estabelecimento de um *think-tank* reunindo importantes servidores públicos de carreira, líderes do comércio e da indústria, cientistas, desenvolvedores tecnológicos, cientistas políticos, estrategistas militares, representantes dos serviços de inteligência e aplicação da lei do país. O *think-tank* seria responsável por todo o planejamento avançado do país envolvendo grandes programas políticos, socioeconômicos e obras de infraestrutura. Esse *thinktank*, ou conselho supremo, faria recomendações ao Gabinete - mas o Gabinete não seria autorizado a tomar decisões por si próprio, sem que o conselho supremo discutisse as questões previamente. [...] Rhoodie descreveu o plano como tendo simbolizado 'o desejo de que poderia haver uma ditadura, a qual nós qualificaremos como 'benevolente' ou 'verlig' [esclarecida], para reforçar o desenvolvimento separado em uma escala inovadora' (SANDERS, 1997, p. 73-74).<sup>16</sup>

É importante ressaltar que Von Rooyen era, além de funcionário de carreira do Departamento de Informação, membro do Partido Nacional africânder. Em 1977, sua face já havia ganho alguma notoriedade depois que ele voluntariamente interrompeu uma coletiva de imprensa protagonizada por Donald Woods, jornalista e ativista anti-*apartheid*, questionando as denúncias de Woods sobre as circunstâncias da morte de Steve Biko – denúncias que dias depois

<sup>14</sup> “One of the reasons for this massive victory (134 out of 165 seats) was the large number of English-speakers who voted for the National Party. And again, the newly launched Citizen newspaper played a significant role in this phenomenon. [...] Shortly after its launch, the Citizen was boasting of a 90.000 circulation”.

<sup>15</sup> “I knew I had to do something to stop him. I had put my head through the door of potential dictatorship and what I saw there horrified the hell out of me.”

<sup>16</sup> “During July 1976, Rhoodie, Mulder and van den Bergh assembled at the Montreal Olympics and developed a 'blueprint for change' which would be employed following the expected retirement or death of John Vorster. The core of this blueprint involved: ...the establishment of a thinktank comprising key civil servants, leaders of commerce and industry, scientists, technologists, political scientists, military strategists, representatives of the country's intelligence and law enforcement services. The thinktank would be responsible for all the country's forward planning on major political, socio-economic and capital works programmed. This thinktank, or supreme council, would make recommendations to the Cabinet - but the Cabinet would not be allowed to make decisions on its own, without the supreme council first discussing the issues. (...) Rhoodie described the plan as having symbolized '... the wish that there could be a dictatorship, which we qualified as "benevolent" or "verlig", to enforce separate development on an imaginative scale.”

se provariam verdadeiras com a descoberta de que Biko morrera em virtude de uma brutal sessão de tortura à qual foi submetido pelos agentes de segurança do Estado. Tratava-se de um operador institucional do regime de *apartheid*, ideologicamente comprometido com a causa nacionalista africânder. O fato de Von Rooyen ter buscado jornalistas do *Rand Daily Mail* para expor uma descoberta que lhe causara preocupação é, por si, bastante revelador.

Primeiramente, porque demonstra a escala de valores erguida pelo projeto político do Partido Nacional. Para Von Rooyen, era justificável assassinar um jovem de 21 anos que clamava seus conterrâneos a desenvolver uma Consciência Negra como oposição ao regime de segregação racial do qual eram vítimas, ao ponto de interferir em uma entrevista coletiva que denunciava tal crime. Também era aceitável para ele participar de uma larga operação envolvendo manobras na contabilidade pública, lavagem de dinheiro em bancos europeus, colaborações escusas com corporações particulares. A linha no chão a qual Retief Van Rooyen não ousava cruzar era o esvaziamento do poder político das instâncias representativas dos brancos de seu país.

Em seguida, evidencia o quanto mesmo ocupando posições diametralmente opostas no cenário da política institucional da África do Sul, Van Rooyen e Rhee possuíam uma ponte que os conectava: o zelo pela integridade das “instituições democráticas” da República da África do Sul – instituições que, tanto em teoria quanto na prática, eram desenhadas para servir de guarida para a branquidade sul-africana. Compreender a existência de tal fronteira moral do nacionalismo africânder, assim como os limites da oposição que o *Rand Daily Mail* poderia oferecer, são condições necessárias para que seja possível entender a repercussão do escândalo nos próprios cartuns editoriais do *Mail*.

Um dos pontos explorados com afincado pela pena de Bob Connolly foi a corrupção envolvida no que ficou conhecido como *Muldergate*. Afinal, a ideia de honestidade com a coisa pública era uma parte preponderante para o conservadorismo africânder. E, além disso, o recente sucesso do Partido Nacional nas eleições do ano anterior entre o eleitorado de ascendência inglesa era um indicativo de que a denúncia de corrupção e desvio de fundos trazida por Van Rooyen poderia ser um ativo bastante versátil na campanha oposicionista do *Mail*: por um lado, alarmava o moralismo africânder; por outro, chocava a audiência de ascendência inglesa, sugerindo sua colaboração para a construção daquele estado de coisas. O peso no custo da corrupção para a totalidade das finanças públicas era uma retórica genérica, que atingia ambos os grupos e minava a base do governo em ambos, e por isso era abordado com alguma frequência, como no cartum “Arte de Quintal” (Figura 15), em que Connolly representa o escândalo como uma lata repleta de lixo de onde exala a “corrupção cara”, ou em “Minhoca na Maçã” (Figura 16)

onde o mesmo escândalo é representado como um verme que sai do interior da maçã chamada África do Sul para devorar o pagador de impostos.



Figura 15 – “Arte de Quintal” de Bob Connolly  
Fonte: *The Rand Daily Mail*, 1978



Figura 16 – “Minhoca na Maçã”, de Bob Connolly  
Fonte: *The Rand Daily Mail*, 06 de dezembro de 1978

O argumento genérico, buscando fomentar questionamentos ao governo a partir de uma retórica moral, apareceu também no cartum “Atraindo a atenção dele” (Figura 17), publicado em dezembro de 1978. Por ocasião das audiências na Comissão Erasmus de Inquérito conduzida pela Suprema Corte, Connolly pintou a África do Sul como um homem preso em “pântano de Informação”, em referência ao Escândalo, incapaz de notar ou engajar qualquer contato com o espírito natalino, que margeia o lamaçal pantaneiro junto ao *Little Man*.



Figura 17 – “Atraindo a atenção dele”, de Bob Connolly  
 Fonte: *The Rand Daily Mail*, dezembro de 1978

O *Mail* tratou do assunto de forma genérica nos cartuns, tampouco os direcionou a um público inespecífico. Houve momentos em que o nanquim de Connolly buscou interlocução direta com os próprios nacionalistas africânderes. Em maio de 1978, quando já tinha evidências de um desvio contábil para financiar projetos secretos de propaganda, Bob Connolly produziu “O Peso da Responsabilidade” (Figura 18). Ali, o cartunista valeu-se de uma declaração dada pelo próprio Rhodie quando assumiu o cargo de Secretário do Departamento de Informação, quando afirmou não se furtar de elaborar ações “pouco convencionais”. A sagacidade do cartum foi relacionar a descoberta da manipulação orçamentária e a declaração de Eschel Rhodie como uma articulação esquisita que sustentava uma visão de mundo *verkrampste*, colocando assim fogo no debate interno do nacionalismo africânder – afinal, tanto Mulder, que aparece no cartum segurando os “fundos secretos”, quanto Rhodie, municiado de seus “métodos pouco convencionais”, aparecem dando as mãos para acomodar uma representação estereotipada do que seria esse nacionalista africânder mais conservador, justo eles, integrantes da ala *verligte* do Partido, defensora de uma abordagem mais “iluminada”, “esclarecida” e liberal do *apartheid*. Tudo isso, é claro, enquanto se apoiam cada um em uma mão do premiê BJ Vorster.



Figura 18 – “O peso da responsabilidade”, de Bob Connolly

Fonte: *The Rand Daily Mail*, maio de 1978

Em outubro daquele ano, quando a Comissão de Inquérito já havia sido montada para investigar as denúncias trazidas a público pela série de reportagens do *Mail*, Connolly acenou em direção ao que poderiam ser os mesmos setores do Partido Nacional africânder representados pelo delator Von Rooyen. Em “*Revelação?*” (Figura 19), vê-se uma dupla de personagens engravatados identificados como nacionalistas (“*nats*”) a puxar o manto do “disfarce” usado para cobrir os fundos secretos do Departamento de Informação diante de um surpreso e aparentemente ansioso *Little Man*. A interrogação no título dá o tom provocador, mas a postura do *Little Man* é um indicativo do quanto Connolly e o editorial do *Rand Daily Mail* como um todo esperavam que aquelas movimentações fossem mais do que uma mera chacoalhada no governo, e que o regime de *apartheid* demonstrasse ter condições de se limpar de tais máculas.



Figura 19 – “Revelação?”, de Bob Connolly

Fonte: *The Rand Daily Mail*, 24 de outubro de 1978

A surpresa e ansiedade de *Little Man*, utilizado pelo cartunista como uma representação do cidadão sul-africano médio, é uma forma de Bob Conolly se inserir de maneira concreta e destacada como autor. Ainda que a autoria em um discurso mediado como o dos cartuns editoriais de periódicos não se resume à figura do cartunista, nesse caso, a autoria expressa pela reação do personagem ao processo de “descoberta” operacionalizado pelos nacionalistas africânderes pode, também, ser visto como mais um dos ladrilhos que construiu a ponte sobre a qual Von Rooyen passou – a ponte que unia a população branca da África do Sul, fosse africânder ou de ascendência inglesa, fosse conservadora ou liberal, que era o interesse em preservar aquela ordem socioeconômica que lhes reservava os melhores empregos, os cargos de distinção, o acesso aos melhores serviços e a exploração da mão-de-obra barata oferecida pela maioria negra controlada rigorosamente através das regras do sistema de desenvolvimento separado.

Tal relação de certa anuência para com os nacionalistas africânderes não diminui as proporções do *Muldergate*, ou Escândalo da Informação, enquanto fato político negativo para o Partido Nacional. O escândalo ganhou a alcunha precisamente porque desconfigurou de maneira impactante o futuro próximo que se desenhava para os principais representantes do nacionalismo africânder, que era o fortalecimento de Mulder através da sua eleição como primeiro-ministro. Entretanto, essa desconfiguração gerou uma solução mantenedora do sistema vigente, com um deslocamento do eixo político do Transvaal, antiga república bôer, de significado profundo para a identidade africânder, para a Cidade do Cabo e o círculo militar de P.W. Botha, fortalecendo a



agenda militar de segurança nacional, articulada em nível geopolítico com a política de “contenção” dos Estados Unidos da América na Guerra Fria. A situação pode ser resumida como uma delação de um burocrata descendente direto dos pioneiros bôeres no interior do país, feita a jornalistas liberais de ascendência inglesa que abriu o caminho para um governo centrado no círculo militar africânder da Cidade do Cabo. A supremacia da branquidade sul-africana e o regime de *apartheid* continuaram de pé, ao menos pelos primeiros anos da década iniciada em 1980. A partir desta década, a campanha internacional *anti-apartheid* e a favor da libertação de Nelson Mandela ganharia proporções titânicas, insuflando, aí sim, uma oposição forte ao regime de apartheid e o governo de minoria branca não apenas do *The Rand Daily Mail*, mas da grande maioria da imprensa em língua inglesa no país.

## LISTA DE FONTES

**MIGHTY MAN.** Pretoria: Afri-Comics, 1975-1977. Disponível em: <<https://idep.library.ucla.edu/afri-comics>>. Acesso em: 14. Fev. 2021.

CONNOLLY, B. **Coleção de cartuns selecionados.** In: Rand Daily Mail, Johannesburgo, 1977-1979. Disponível em: <<https://www.sabinet.co.za/information-services/news-research-services/sa-media>>

DEYSEL, W.; GASKILL, D; IVANOFF; V. **Coleção de cartuns selecionados.** In: The Citizen, Johannesburgo, 1977-1978. Disponível em: <<https://www.sabinet.co.za/information-services/news-research-services/sa-media>>

MASON, A. **What's So Funny?** Under the Skin of South African Cartooning. Claremont: Doublestorey, 2010.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BITTENCOURT, Marcelo. Confronto no campo do nacionalismo angolano. In: "**Estamos Juntos!**" - O MPLA e a luta anticolonial (1961-1974), volume 1. Luanda: Editorial Kilombelomba, 2008, p. 105 – 158.

COSTA, I. C. G. **Defender-se na memória: estratégias e significados em narrativas de combatentes sul-africanos brancos que lutaram em Namíbia e Angola.** 2015, 125 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Étnicos e Africanos) - Centro de Estudos Afro-Orientais, Universidade Federal da Bahia.

JESUS, C. M. Branquitude X Branquidade: Uma Análise Conceitual Do Ser Branco. In: III Encontro Baiano de Cultura, 2012, Salvador. **Anais** [...]. Disponível em: <<https://www3.ufrb.edu.br/ebecult/wp-content/uploads/2012/05/Branquitude-x-branquidade-uma-ana-%C3%83%C3%85lise-conceitual-do-ser-branco-.pdf>>. Acesso em: 14. Fev. 2021.

HACHTEN, W. A.; GIFFARD, C. A. **The Press and Apartheid: Repression and Propaganda in South Africa.** Basinstoke: Palgrave, 1984.

- KEMNITZ, T. M. The Cartoon as a Historical Source. In: **The Journal of Interdisciplinary History**, Cambridge, v. 4, n. 1, verão, 1973, p. 81 - 93.
- MASON, A. J. **What's So Funny? Under the Skin of South African Cartooning**. Claremont: Doublestorey, 2010.
- MILLER, J. **An African Volk: the apartheid Regime and its search for survival**. Nova Iorque: Oxford University Press, 2016.
- MINTER, W. Explicações - teorias, factos e argumentos. In: **Os contras do apartheid**. Maputo: Arquivo História de Moçambique, 1998, p. 76 – 104
- NIXON, R. **Selling Apartheid: South Africa's Global Propaganda War**. Londres: Pluto Press, 2015.
- OBERMEYER, J. **Apartheid South Africa's Propaganda Effort, c. 1960 – 1980: The Hearts and Minds Campaign of the National Party**. 2016. 140 f. Dissertação (Mestrado em História) - Faculty of Arts and Social Sciences, Stellenboch University. Disponível em: <[https://scholar.sun.ac.za/bitstream/handle/10019.1/100360/obermeyer\\_apartheid\\_2016.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://scholar.sun.ac.za/bitstream/handle/10019.1/100360/obermeyer_apartheid_2016.pdf?sequence=1&isAllowed=y)>. Acesso em: 18. ago. 2018.
- PIZA, E. Adolescência e racismo: uma breve reflexão. In: I Simpósio Internacional do Adolescente, 2005, São Paulo. **Anais** [...]. Disponível em: <[http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?pid=MSC0000000082005000100022&script=sci\\_arttext](http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?pid=MSC0000000082005000100022&script=sci_arttext)>. Acesso em: 14. Fev. 2021.
- REES, M.; DAY, C. **Muldergate: The story of the information scandal**. Joanesburgo: Macmillan, 1980.
- RHOODIE, E. M. **The Paper Curtain**. Johannesburgo: Voortrekkerpers, 1969.
- SANDERS, J. **A Struggle For Representation: the international media treatment of South Africa, 1972-1979**. Tese (Doutorado em Estudos Africanos e Orientais) – University of London, 1997. Disponível em: <<https://eprints.soas.ac.uk/28509/>>. Acesso em 29 mai. 2019.
- STEYN, M. Novos matizes da branquidade: a identidade branca numa África do Sul multicultural e democrática. In: WARE, V. (org.). **Branquidade: identidade branca e multiculturalismo**. Rio de Janeiro: Garamond, 2004, p. 115-160.

Recebido em: 09/03/2022

Aprovado em: 30/05/2022



ISSN: 2595-5713  
Vol. 05 | Nº. 9 | Ano 2022

# EDIÇÃO E TRADUÇÃO DE QUADRINHOS AFRICANOS: RELATO DE UMA EXPERIÊNCIA

EDITING AND TRANSLATING AFRICAN COMICS: REPORT OF AN  
EXPERIENCE

---

**RESUMO:** Este artigo é um relato de experiência sobre um trabalho desenvolvido no decorrer do ano de 2021 na curadoria, edição e tradução de quadrinhos de autoria africana no Brasil. Apresenta, para tanto, uma descrição e reflexão sobre essa experiência, de modo que possa ser um registro de atividades, mas também fornecer elementos para se repensar práticas editoriais e tradutórias. Discute-se as tensões entre a pesquisa acadêmica e as perspectivas de mercado diante do tratamento de produções caracterizadas por certas particularidades culturais. Abordo, por último, os detalhes linguísticos e culturais das obras africanas com as quais lidei, bem como assinalo a importância que essas produções receberam no mercado brasileiro, ainda mais pelo fato de que são bastante pontuais as iniciativas de publicação de títulos em quadrinhos do outro lado do Atlântico.

**PALAVRAS-CHAVE:** Edição; Tradução; Quadrinhos Africanos.

---

**Márcio dos Santos Rodrigues**

**ABSTRACT:** This article is an account of the experience and describes the processes of curating, editing and translating comics by African authors in Brazil during the year 2021. This process is reflected upon in order to provide a record of activities and in order to rethink editorial and translation practices common to the comic book publishing industry. The tensions between academic research and market perspectives on productions characterized by certain cultural specificities are discussed. Finally, I will discuss the linguistic and cultural characteristics of the African works that I have dealt with and point out the importance of paying attention to these works in the Brazilian market, especially since the initiatives of publishing comics titles from the other side of the Atlantic are quite rare.

**KEYWORDS:** Editing; Translation; African Comics.

#### Site/Contato

#### Editores

Ivaldo Marciano  
[ivaldomarciano@gmail.com](mailto:ivaldomarciano@gmail.com)

Alexandre Ant3nio Timbane  
[alexandre.timbane@unilab.edu.br](mailto:alexandre.timbane@unilab.edu.br)

Rodrigo Castro Rezende  
[rodcastrorez@gmail.com](mailto:rodcastrorez@gmail.com)

## EDIÇÃO E TRADUÇÃO DE QUADRINHOS AFRICANOS: RELATO DE UMA EXPERIÊNCIA

Márcio dos Santos Rodrigues <sup>1</sup>

### Introdução

O que histórias em quadrinhos escritas e/ou desenhadas por um marfinense e um camaronês poderiam ter em comum? Certamente, a resposta mais óbvia é que são africanas. Uma segunda resposta é que elas poderiam estar no mesmo idioma. No caso, o francês. Todavia, o uso da mesma língua significa que essas produções apresentam características culturais comuns? Será que as circunstâncias contextuais nos diferentes países tornariam semelhantes o mesmo idioma? Um editor, revisor e/ou tradutor de quadrinhos no Brasil, ao lidar editorialmente com produções do continente africano, pode desconsiderar aspectos culturais justamente por eles soarem como “estrangeiros” demais? Será que diante da ausência de não-equivalência ou ausência de equivalência seria melhor adaptar ou manter termos originais? Quais são as implicações de domesticações, se aplicadas às produções de autoria africana? Essas foram questões com as quais tive que me deparar no ano de 2021, quando assumi, a convite dos editores da catarinense Skript Editora, um espaço para a curadoria, edição e tradução de quadrinhos de autoria africana. Este artigo será construído como um relato de experiência. Assim, opto pela escrita na primeira pessoa do singular e, portanto, não ensejo que leitores tenham aqui expectativas de encontrar padrões narrativos de cientificidade, supostamente, neutros. <sup>2</sup> Longe de apresentar tão-somente uma descrição, o que proponho é uma reflexão sobre essa experiência. Para além de um registro de atividades, busca-se também fornecer elementos para a compreensão e a necessidade de um tratamento mais respeitoso de um ponto de vista editorial, com obras de autoria africana.

Os editores tomaram conhecimento do meu trabalho de extensão universitária, por meio do canal Quadrinhos Africanos, disponível no YouTube<sup>3</sup>, um projeto dedicado exclusivamente

---

<sup>1</sup> Doutorando em História pela UFPA, Professor do curso de História da Universidade Estadual do Maranhão (UEMA). E-mail: [marcio.strodrigues@gmail.com](mailto:marcio.strodrigues@gmail.com).

<sup>2</sup> Alguns pesquisadores, de diferentes níveis de formação, têm me procurado no momento para saber mais sobre como foi a curadoria, edição, tradução de quadrinhos africanos e/ou mesmo o diálogo estabelecido com autores e editores do continente africano. Sendo assim, este artigo pode e deve servir como um relato de experiência para eventuais interessados na edição/tradução de produções de autoria africana.

<sup>3</sup> Trata-se de um curso de extensão que foi pensado em diálogo com o Centro Acadêmico do Curso de Graduação em Licenciatura Interdisciplinar em Estudos Africanos e Afro-brasileiros da Universidade Federal do Maranhão (LIESAFRO-UFMA), que teve início em 18 de setembro de 2020. Fui entre os anos de 2018 e 2020 Professor do Curso de Licenciatura Interdisciplinar em Estudos Africanos e Afro-Brasileiros da Universidade Federal do Maranhão, sendo responsável por disciplinas relacionadas à história do continente africano na contemporaneidade. Atualmente sou docente do curso de História da Universidade Estadual do Maranhão, ministrando disciplinas sobre África. Douglas Phillips Freitas, um dos três editores da Skript Editora, tomou conhecimento do curso e da minha pesquisa sobre quadrinhos africanos após uma conversa com Sandro Merg Vaz, organizador da Butantã Gibicon.

às produções de quadrinistas de África(s). Em seguida, fizeram-me um convite para que cuidasse da publicação de obras de autores africanos, inserindo-as dentro do catálogo deles. A partir deste convite, tenho trabalhado junto ao mercado editorial como editor, tradutor, curador e contratante, sendo responsável por celebrar alguns dos contratos internacionais para a editora. Acabei lidando, deste modo, diretamente com autores, agentes e outros editores, possibilitando o contato com obras de características diversas e não apenas de autoria africana.<sup>4</sup> Em praticamente todas as obras via-se a necessidade de não se separar língua de cultura, mas de lidar com uma diversidade linguística e cultural<sup>5</sup>, o que contribuiu para modificar os padrões de exigência para uma “boa tradução”.

Neste artigo serão apresentadas particularidades de quadrinhos de autoria africana e destacadas questões específicas às quais o tradutor, ou mesmo o editor deve estar atento ao processo de tradução. Reflexões sobre os aspectos linguísticos e culturais presentes em obras de quadrinhos africanas, e a tradução desses recursos para o português, são inéditas no âmbito da pesquisa acadêmica brasileira. Certamente receberam pouca atenção, ainda mais pelo fato de que são bastante pontuais em nosso mercado editorial iniciativas de publicação de títulos em

---

Sandro estava inscrito e acompanhando as aulas do curso do primeiro ao terceiro módulo. Durante a *live* no dia 15 de outubro de 2020, iniciada a partir das 20 horas, Sandro comentou sobre os quadrinhos que conheceu a partir do curso e isso despertou o interesse comercial da Skript. Meu contato foi então enviado ao editor em novembro de 2020 e a partir daquele momento comecei a oferecer consultoria sobre alguns títulos que considerava relevantes, dentro da linha editorial da Skript.

<sup>4</sup> Além dos quadrinhos de autoria africana, em meu contato com a editora Skript, fui responsável pela indicação, edição e tradução de *Horror Cósmico (Kosmista Kauhua)*, no original, dos finlandeses Aapo Rapi e Peppe Koivunen. Além disso, fui o tradutor de obras como: *Popeye - Um homem ao mar*, ilustrada pelo mineiro Marcelo Lelis e com roteiro do francês Antoine Ozanan; *Fable Toscane et autres récits*, do italiano Sergio Toppi (publicada no Brasil sobre o título de *Fábulas do Velho Mundo*); *Aniquilador*, de Grant Morrison e Frazer Irving (no caso dessa HQ, fui o responsável por fechar o contrato junto aos editores da Legendary Comics); *Pussey!*, de Daniel Clowes; *P. La mia adolescenza trans*, da autora italiana Fumettibrutti. Também indiquei e negocieei os termos do contrato para a publicação de obras como *Die Unheimlichen: Frankenstein Nach Mary Shelley*, do alemão Ralf König, através do meu contato com as editoras proprietárias da Carlsen Verlag, e *Outrageous Tales from the Old Testament*, obra que reúne autores do cenário britânico que se tornaria consagrados após publicação de seus trabalhos nos Estados Unidos. Fui também responsável por recomendar e combinar os termos do contrato para uma edição brasileira da *Trilogie Africaine*, da dupla Zidrou-Beuchot, publicada originalmente pela editora belga Le Lombard, bem como medieei um diálogo para que autores africanos gentilmente disponibilizassem artes para a HQ *Yasuke* (pronuncia-se Yaské), sobre um samurai africano (obra escrita e desenhada por Isaac Santos). Para a edição de *Yasuke* deve constar a ilustração que recebi em 6 de maio de 2021 do queniano Salim Busuru, ilustrador, criador de histórias em quadrinhos, animador e designer de jogos. Ele é membro fundador do Avandu Vosi, um estúdio criativo com sede em Nairóbi, capital do Quênia. Em outras palavras, utilizei de conhecimentos da área dos estudos sobre quadrinhos e da tradução para atividades de curadoria. A partir desses trabalhos, iniciei um diálogo que julgo ser bastante aberto e respeitoso com outra editora, a Moby Dick, de Belo Horizonte, e traduzi para eles *The Book Tour*, obra em quadrinhos do britânico Andi Watson.

<sup>5</sup> Embora empregue o termo “quadrinhos africanos”, faço questão de sempre problematizá-lo. Trata-se de uma invenção mercadológica para um conjunto de obras de um cenário variado, de autores de 54 diferentes países. Seu uso não deve ser tomado acriticamente, justamente pelo fato de o termo não dar conta de expressar todas as diferenças culturais entre artistas, que, por vezes, não se referem a si próprios como africanos. Um artista angolano pode enfatizar aspectos de sua nacionalidade, de seu grupo, e não se intitular “africano”; um artista moçambicano, por sua vez, pode se referir aos seus trabalhos como sendo de determinado grupo e não como de autoria africana. Acredito que precisamos nos afastar das definições essencialistas que expressam noções irrealistas de homogeneidade para África(s). Por enquanto, utilizo o termo Quadrinhos africanos, mas busco, sempre que possível, contextualizar esse cenário de produção como um campo artístico e sociológico muito diverso.

quadrinhos do outro lado do Atlântico, bem como a circulação e/ou a facilidade de acesso às obras importadas em nosso país. A problemática em torno das características da história em quadrinhos africana é analisada de um ponto de vista pragmático e teórico, de alguém que, dadas certas circunstâncias, se tornou um profissional do mercado editorial de quadrinhos sem deixar de continuar a ser um pesquisador acadêmico. Embora não tenhamos ainda em nosso país uma grande quantidade de HQs de autoria africana traduzidas, vale a pena lançar reflexões ou problematizar os processos editoriais e tradutórios do que já foi lançado até aqui. Acredito, com uma dose de otimismo, que o número de traduções para a língua portuguesa está fadado a aumentar num futuro próximo, mesmo que timidamente, já que o francês e o inglês são idiomas de muitos autores na África e parte do que é publicado eventualmente circula por cenários mais consolidados como o europeu e o estadunidense.

Este artigo aborda também os desafios para o tradutor de quadrinhos diante de obras expressas em formas linguísticas compósitas, resultantes de trocas e diálogos culturais, como crioulos e pidgins, além de idiomas com termos nem sempre traduzíveis. As discussões aqui são válidas não apenas para produções de autores de países africanos, mas para obras também de cenários mais próximos marcados por uma atmosfera multilíngue.<sup>6</sup> Também reflete sobre as maneiras pelas quais o tradutor lida com termos que não há uma tradução precisa, para que se evite adaptações forçadas.

### **Estrangeirização e/ou domesticação nas traduções de quadrinhos: uma provocação**

Talvez soe polêmico dizer que as traduções de quadrinhos mais aceitas em nosso mercado editorial tendem a ser mais domesticantes do que comprometidas em considerar e/ou respeitar os aspectos culturais inerentes aos materiais oriundos de outros países. Há um número considerável de exemplos de domesticação, desde que as primeiras histórias em quadrinhos estrangeiras passaram a ser traduzidas no país. Há uma série de discursos que nos informam sobre práticas do mercado, de que o ideal seria adaptar tudo à nossa própria cultura, aos nossos próprios valores, na busca de subterfúgios que façam com que o leitor se esqueça que está lendo

---

<sup>6</sup> Um exemplo é a obra *Krazy Kat*, de George Herriman, que chega ao mercado brasileiro através Skript Editora. Publicada originalmente em jornais norte-americanos entre 1913 e 1944, trata-se de uma obra marcada por processos de criouliização linguística e cultural, que dificilmente poderiam ser negligenciados em uma “boa tradução”. Nas tiras de Herriman vemos, por exemplo, diferentes registros - não apenas o inglês do começo do século XX, mas outros que variam do espanhol ao creole da Louisiana (no qual elementos da língua francesa aparecem em diálogo com outros, de origem africana), passando pelo iídiche e também pela grafia “italianizada” de algumas palavras em inglês. Há expressões características da cultura indígena Navajo e também termos irlandeses. Há outro padrão de pontuação ou mesmo de gramática que não deveria ser interpretado como “erro” ou “desleixo” da parte do autor. Palavras “estranhas” passam longe de serem “neologismos”. São expressões localizadas culturalmente dentro de um cenário plural, marcado por diferentes idiomas. Em suma, é uma obra que coloca aos

uma tradução. Pode-se inferir que para o mercado uma “boa tradução” de quadrinhos seria aquela em que se elimina o caráter estrangeiro de um texto de outra cultura, dotando-o de uma familiaridade ou ausência de ruídos culturais. Dito de outro modo, os textos devem ser reconhecíveis como “brasileiros”, esquivando-se de suas demarcações de origem estrangeira. Além disso, tradutores devem ser invisíveis. Se são notados é justamente quando algum leitor identifica erros.

Notas de rodapé comumente são consideradas como uma “admissão de derrota” por tradutores de mercado e, mesmo que se trate de uma mísera linha com poucas palavras, há o pressuposto de que uma simples nota atrapalharia o “fluxo de leitura”.<sup>7</sup> Mas, imaginemos a situação hipotética de estar na presença de termos africanos de difícil tradução ou mesmo intraduzíveis. Há prejuízo se forem contextualizados através de uma nota de rodapé? Creio que não. Isso não necessariamente prejudica a experiência de leitura, muito pelo contrário. Em um meio subestimado intelectualmente, como é o caso das histórias em quadrinhos, esses recursos, quando necessários, contribuem para dar acesso a uma demanda intelectual ou mesmo pedagógica, manifestação que por si só já é bastante relevante. O leitor pode se tornar mais familiarizado quando há glossários, notas explicativas e outros recursos referenciais. O ideal seria “jogar tudo para o final da obra”? Tampouco acredito ser eficaz. Ficar indo e voltando às últimas páginas também não atrapalharia o fluxo da leitura? Pode-se pensar em diferentes soluções para certos problemas em traduções, mas diante de termos que não apresentam correspondência não seria arriscado ou mesmo desrespeitoso optar por inventar neologismos ou estabelecer suposições que poderiam resultar em equívocos? Esse consenso de que colocar um asterisco e puxar uma nota explicativa, mesmo que curta, tiraria o leitor da experiência, da imersão na leitura, costuma atender ao interesse do mercado em fazer dos quadrinhos exclusivamente um objeto vendável de massa, direcionado a um leitor pretensamente acrítico, um mero consumidor fiel e rotineiro vinculado a uma cultura de consumo. Deste modo, uma tradução domesticante não deixa também de prestar seus serviços ao mercado. Além disso, incluir notas acaba sendo visto como um recurso “acadêmico demais”, um desserviço para algo que deveria ser lido de forma ligeira e em momentos de lazer. Porém, com ou sem notas, o leitor pode interromper a qualquer instante a leitura para refletir ou pode ter sua experiência comprometida pelos mais variados fatores. Um leitor que tenha interesse em outros materiais,

---

editores e tradutores de quadrinhos, acostumados a operar dentro de uma lógica monolíngue, a necessidade de pensar e lidar com cenários caracterizados por um multilinguismo.

<sup>7</sup> Isso é um “achismo”, um discurso que é fundamentado na ideia de “É essa a minha opinião”. Não há pesquisas fundamentadas nesse sentido no âmbito dos estudos de quadrinhos, de que “notas explicativas afastam o leitor ou quebram o ritmo de leitura”. Esse discurso acaba sendo vantajoso para um mercado de nicho, que talvez veja com maus olhos um leitor ter que ficar refletindo sobre o que lê e não consumir rapidamente aquele produto para logo em

igualmente cultos, pode questionar inclusive a tradução, se dominar não apenas a língua, mas se tiver conhecimentos sobre a cultura de partida. A imersão que tanto se prioriza e se defende não depende da tradução em si, mas das escolhas narrativas ou das imagens utilizadas, da decupagem, da composição espacial do quadrinho. Tradutores e editores de mercado confundem ainda muito isso.

Frequentemente vemos deturpações de sentido, através de mudanças de termos e escolhas que são mais arbitrárias do que propriamente embasadas em critérios de ordem objetiva. Isso acontece pelo fato de que na edição/tradução de quadrinhos se separa língua de cultura, como se isso fosse possível. Acontece de personagens de existência concreta num quadrinho norte-americano serem substituídos por outros, nacionais, para que se produza um “efeito de localização” que, em um cenário de referências cada vez mais globalizado, soa mais como subestimar o leitor do que propriamente oferecer meios para que sua visão de mundo seja ampliada.<sup>8</sup> Houve épocas em que figuras secundárias masculinas tinham seus nomes substituídos pelo homônimo do tradutor, como eram comuns nas traduções de Jotapê Martins, dos quadrinhos da Marvel ou da DC Comics, como se ele, o tradutor, fosse uma espécie de Alfred Hitchcock.<sup>9</sup> Editores, juntamente com tradutores, chegavam ao extremo de inventar em demasia sobre um texto com cortes, descaracterizando a obra e apresentado uma versão domesticada como substituta de um original, como no caso emblemático da publicação de *Terra X* pela Mythos.<sup>10</sup> Em *O Retorno de Messias: Versículo 1*, por exemplo, produção estadunidense de Mark Russell e Richard Pace, publicada em nosso país pela Editora Comix Zone, Jesus Cristo volta à Terra e passa a ser acompanhado por um super-herói. Em determinado momento da trama, Jesus chega a ser comparado por uma personagem com Kenny Loggins, cantor norte-americano responsável pela criação da canção *Footloose* para o filme de mesmo nome de 1984<sup>11</sup> e pela canção *Danger Zone*, do filme *Top Gun*, mas na tradução brasileira optou-se por substituir o nome do artista pelo do brasileiro Fiuk (2021, p. 92). Sabe-se que é uma obra estadunidense e o

---

seguida comprar outro que lerá acriticamente. Há materiais que necessitam desse tipo de recurso para contextualização de situações e para que não ocorram deturpações de sentido cultural ou histórico.

<sup>8</sup> Editores e tradutores deveriam se perguntar se não estão subestimando o leitor ou impondo uma postura arbitrária ao se preocuparem tão-somente com o “Como é que o leitor vai entender essa história?”. Além disso, a quem esta prática atende?

<sup>9</sup> Conforme a entrevista do tradutor à edição de número 21 do podcast do Universo HQ, de 24 de agosto de 2016, disponível em <https://universohq.com/podcast/confins-do-universo-021-traduz-para-mim/>

<sup>10</sup> A edição da Mythos, de 2001, traduzida pela dupla Jotapê Martins e Hélcio de Carvalho, além de descaracterizar o original por meio de uma tradução domesticante repleta de erros, inclusive de português, e de letreiramento, ainda cortou quase 150 páginas da obra. Aqui chamamos a atenção para essa “adaptação”, pois ela renderia vários artigos, dissertações e teses sobre como processos tradutórios e editoriais nos quadrinhos subestimam os leitores, além de impor visões desrespeitosas às propriedades intelectuais.

<sup>11</sup> Em 2018 “*Footloose*”, canção-tema do filme de mesmo nome, foi acrescentada à Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos por seu impacto cultural imaterial (Cf. <https://www.loc.gov/static/programs/national-recording-preservation-board/documents/Footloose.pdf>). Além disso, tanto o filme quanto a canção foram grandes sucessos comerciais na época de seu lançamento.



leitor minimamente consciente a lerá como estrangeira. Ao ser lida com essa expectativa, não soaria um tanto estranha a opção por um cantor brasileiro que, embora seja cabeludo, em nada lembra a representação clássica de um Jesus medieval tal como a face de um Kenny Loggins? A mim, a opção por “Fiuk” é, desculpem-me a deselegância do termo, como se um elefante entrasse na sala. Isso produz mais ruído do que uma simples nota de rodapé. Pode-se afirmar que não há motivo para alarde, que não teria o mesmo peso de “aculturar” rezas budistas substituindo-as por preces católicas e que aqui temos uma estratégia comercial para dar familiaridade ou produzir um senso de localização e assim aproximar o leitor, ainda mais se considerarmos que no contexto de publicação da versão brasileira, em maio de 2021, o filho do cantor Fábio Júnior estava em evidência por causa de sua participação no Big Brother Brasil 21, *reality show* exibido pela Rede Globo de 25 de janeiro a 4 de maio de 2021.

Outro ponto suscetível de discussão é o da aplicação de uma perspectiva moralista e ideológica diante de certas produções. Se em um determinado quadrinho dos anos 1990, por exemplo, há termos problemáticos para os dias de hoje, faria sentido numa tradução alterar os mesmos termos por correspondentes “higienizados” para não ofender o leitor? Um exemplo disso é a tradução de *Pussey!* (inclusive nos créditos da edição brasileira consta o meu nome como tradutor), no qual termos como “*mental defectives*” (“deficientes mentais”, em uma tradução literal) ou gírias sexistas e homofóbicas foram substituídas durante o processo de edição para que não ofendessem a sensibilidade dos leitores, lembrando que se trata de uma obra de um autor *underground* e que o público-leitor, presumivelmente adulto, teria consciência desses usos de termos politicamente incorretos para a época em que foram empregados. *Mental defectives*, por exemplo, na versão final, após “adaptação” pelo editor e revisores, ficou como “completos idiotas”. Como historiador, diria que isso não é um procedimento bem-vindo nem para a cultura histórica e nem para os quadrinhos como forma de expressão. Para o conhecimento da forma como as pessoas pensavam e se expressam no passado não seria prejudicial dotar o autor e a época de uma consciência política ou social que eles não têm? Não seria melhor buscar meios de ler o original até do que perder tempo considerável com esse tipo de representação? Esse tipo de postura, além de desrespeitar o autor, desvia o foco em relação à necessidade de que a formação do leitor o habilite a ter uma visão crítica e prevenida contra o anacronismo. Em outras palavras, há o pressuposto de que o leitor não tem o discernimento necessário para contextualizar uma obra de outro tempo. Se o leitor é capaz de contextualizar falas, termos, valores, etc., não há nenhuma necessidade de “maquiar” um texto com esse tipo de “tradução” ou “adaptação”. Não se aprende nada e isso acaba expressando mais o moralismo de quem opta por essa alteração do que propriamente um respeito pelas especificidades de uma obra e/ou de um autor. Neste caso

em particular, do ponto de vista da estratégia do editor, se deve perguntar até que ponto temos uma tradução e até que ponto seria algo totalmente diverso do original.

É precisamente no campo da história em quadrinhos que as traduções se aproximam com mais frequência de uma ideia de domesticação, assumindo práticas que seriam totalmente questionáveis em campos como o da literatura.<sup>12</sup> Procedimentos tradutórios domesticantes e estrangeirizantes têm sido colocados no campo dos estudos de tradução a partir dos referenciais apresentados por um estudioso norte-americano, Lawrence Venuti, em seu livro *The translator's invisibility* (1995). Hoje em dia, com o avanço dos estudos sobre tradução, domesticação e estrangeirização não são tratadas como práticas ou perspectivas dicotômicas e o próprio Venuti nos diz que “[a] tradução (...) envolve sempre um processo de domesticação, uma troca de inteligibilidade do idioma de origem para o de destino. Mas, domesticação não precisa significar assimilação, ou seja, uma redução conservadora do texto estrangeiro aos valores domésticos dominantes” (1995, p. 203).<sup>13</sup> A tradição de tradução de quadrinhos no Brasil, além de se mostrar um tanto alheia aos debates acadêmicos, opta quase sempre por estratégias de assimilação. Domesticação e estrangeirização (“*Domestication*” e “*foreignization*”) são mais do que simples métodos de tradução. São posturas políticas perante objetos de outra cultura. A partir da leitura de Venuti (1995) é possível dizer que a domesticação consiste em aproximar o texto original do leitor, mas quando assumida de forma radical pode eliminar a carga autoral e todo o caráter estrangeiro de uma outra cultura. Já a estrangeirização busca aproximar o leitor do autor e do conjunto de referências que são próprias de uma cultura que não é aquela onde a tradução está inserida, mas se tomada de modo um tanto literal pode contribuir para reforçar exotismos.

Levando em conta esse estado da arte, a opção diante de obras de autoria africana foi num sentido diametralmente oposto ao que o mercado costuma fazer, mesmo que a editora responsável pela publicação dos quadrinhos africanos tivesse em seu conselho pessoas acostumadas com as práticas editoriais e tradutórias recorrentes no mercado editorial de quadrinhos brasileiro. O meu contato com o campo me possibilitou compreender que no âmbito da edição/tradução de quadrinhos no Brasil existe um desconhecimento profundo a respeito do continente africano, bem como a respeito de pesquisas acadêmicas. Todo o processo foi marcado por tensões, disputas e eventuais conciliações, muito resultadas de um desconforto entre um

---

<sup>12</sup> Hoje seria inconcebível traduções de textos literários russos que adotassem posturas radicalmente domesticantes. Antes tínhamos obras traduzidas não diretamente do russo, mas do francês, altamente domesticadoras. Trabalhos como o da Editora 34, que adota uma postura de extremo respeito cultural e autoral pelas obras russas, mudaram o panorama dessas publicações, sempre apresentando ao leitor diversos paratextos e traduções feitas diretamente do idioma original, por estudiosos acadêmicos tanto da língua, como da cultura russa.

acadêmico e pessoas do mercado. De um lado, havia uma preocupação da minha parte em oferecer elementos para que um público se familiarizasse com saberes africanos. De outro, a lógica empresarial do “estou pagando, então posso fazer o que bem entender com o produto”. E justamente por isso uma visão de que esses quadrinhos deveriam sofrer adaptações e homogeneizações para atender determinadas demandas de mercado. Além disso, houve em um primeiro momento, da parte dos editores, a ideia de que os quadrinhos a serem publicados deveriam ter a presença exclusiva de autores negros. Todavia, a coisa não funciona assim no cenário de publicações de autores africanos. A África sempre foi um continente aberto, cosmopolita, campo das experiências históricas as mais diversas, desde antes dos processos de colonização. É justamente por esse caráter aberto que não se pode reduzir o continente africano à ideia de “uma unidade cultural em função de uma África negra” ou que quadrinhos “verdadeiramente africanos” são produzidos por negros, quase sempre imaginados em “situações tribais”.

Nos prefácios e posfácios escritos para as edições de quadrinhos africanos da editora Skript argumentava que uma noção de adaptação, tal como é praticada no meio editorial e que implicasse mudanças radicais em termos que são intraduzíveis, não seria bem-vinda, por considerá-la relacionada, a meu ver, a uma postura paternalista e colonialista. Sempre que possível buscou-se fugir da ideia de adaptação para esse tipo de produção e argumentava que do ponto de vista político de uma tradução (toda tradução é política, vale lembrar) não caberia, pois, adaptar significa propriamente “ajustar, adequar, acertar, combinar, conciliar, encaixar, justapor, moldar. Enfim, acostumar às circunstâncias”. Ao longo do tempo, saberes de sujeitos de África(s) foram ajustados, adaptados, acostumados às circunstâncias que lhes eram estranhas dentro de uma visão colonialista. Então, nesse processo de tradução e edição de obras africanas, a ideia mais adequada seria a de uma “tradução cultural”, aos moldes do que o teórico e crítico-literário anglo-indiano Homi Bhabha expressa em *O local da cultura* (1998). Em uma tradução cultural não se trata de “inventar sobre o trabalho dos outros”, mas de procurar “estar com os outros”. Não se trata de adaptar as particularidades culturais de um continente que, por séculos, foi alvo de reiteradas (im)posturas colonialistas. A ideia de adaptação, da forma como é praticada no meio editorial de quadrinhos, faz sentido num contexto em que se compreende o quadrinho não como sujeito, mas como objeto e produto de massas destinado a um público supostamente infantilizado. Parte-se da ideia de que o público deve se sentir minimamente familiarizado e não ser tensionado diante de novidades ou contradições. Em outras palavras, adaptação é um termo que se refere a não fazer com que o leitor não se sinta desconfortável. No final das contas, a obra

---

<sup>13</sup> Tradução do trecho “*Translation, then, always involves a process of domestication, an exchange of source-language intelligibilities for target-language ones. But domestication need not mean assimilation, i.e., a*

é domesticada para atender às suposições do que poderia interessar ou não ao leitor, de uma forma paternalista. A ideia da tradução como “adaptação” nos quadrinhos é frequentemente usada para diluir “outra cultura” ante a cultura receptora e retirar dela “ruídos” que seriam desconfortáveis a um suposto público imaginado. A tradução, dentro desse procedimento, além de subestimar a capacidade do leitor diante de estranhamentos, se torna unidirecional e, se aplicada às obras de autores em sua maioria negros africanos e em cenários periféricos, ganharia um caráter político colonialista e racista.

### **Editando e traduzindo quadrinhos africanos**

Convém especificar que o termo “quadrinhos africanos” deve, antes de tudo, ser entendido como uma “categoria nativa”, ou seja, uma nomenclatura empregada por sujeitos envolvidos na edição de quadrinhos de autorias variadas, atribuídas ao espaço geopolítico que recebe o nome de África. Trata-se de invenção mercadológica para um conjunto de identidades e produções plurais, não homogêneas, de um cenário multifacetado. Para além da dimensão do *marketing*, há particularidades culturais, socioeconômicas e históricas envolvidas.<sup>14</sup> Um editor pode muito bem empregar esse termo, mas, sempre que possível, deve colocar em evidência que o continente africano é plural, com uma variedade de povos e mais de cinquenta países.

Até o presente momento, editei e traduzi cinco álbuns e duas histórias curtas de autoria africana. Em 2021 chegaram ao Brasil os seguintes títulos: *Légère Amertume* (Une Histoire Du Thé), que recebeu o título de *Ligeiro Amargor* (*Uma história do chá*),<sup>15</sup> de Elanni & Djai, Koffi

---

*conservative reduction of the foreign text to dominant domestic values”.*

<sup>14</sup> Há alguns anos atrás, em 2008, São Paulo sediou uma exposição de “quadrinhos africanos” chamada *Picha*, dedicada às produções de autores de África. Desde então, alguns pesquisadores (Sonia Luyten, por exemplo) insistem em utilizar o termo como sinônimo de “quadrinhos africanos”, como se *Picha* fosse capaz de abranger todo o trabalho de artistas desse cenário que se denomina África. *Picha* é um termo muito específico para o mundo visual swahili e pode ser traduzido imprecisamente como “imagem”, “ilustração” ou “fotografia”. Há uma tendência de rotular e categorizar quadrinhos, de uma forma muito cartesiana, que merece ser evitada. Um escritor etíope como Beserat Debebe prefere utilizar, dentro de sua cultura, “*Sensi’il*” (ሰንሰል), em vez de *comic book*. “*Sensi’il*” é um termo que em amárico, uma das línguas faladas na Etiópia, expressa uma cadeia de imagens. Em algumas línguas maternas sequer existe uma palavra para quadrinhos (lembro-me de uma entrevista com Didier Kasai, que disse que a língua Sango, falada na República Centro-Africana, não existe uma palavra para quadrinhos e, em razão disso, prefere usar *bande dessinée*, tal como se usa na França) Ver a entrevista de Didier Kassai concedida à Frédéric Jagu : “La bande dessinée est, pour moi, la seule arme efficace” (disponível em <https://takantikou.bnf.fr/dossiers/dossier-2011-la-bande-dessinee/didier-kassai-la-bande-dessinee-est-pour-moi-la-seule-arme-efficace>).

<sup>15</sup> Este foi o primeiro álbum selecionado, onde atuei como editor. O contrato foi fechado diretamente com as Editions L’Harmattan e em diálogo com Christophe Cassiau-Haurie (editor, pesquisador e roteirista camaronês, diretor da coleção de quadrinhos africanos da L’Harmattan) e com Koffi Roger N’Guessan (desenhista do álbum). Como editor, também sugeri a tradutora. A escolha se deu justamente por ela ter traduzido os livros *O Fantasma do Tarrafal*, selecionado pelo PNBE 2009, e *A Kalimba de Bama*, selecionado em 2016 pelo Catálogo Autorias da Diversidade, da Secretaria de Estado da Educação de Minas Gerais, ambos de Jean-Yves Loude (etnólogo especialista em experiências africanas). Foram aventados pelos editores da Skript nomes de outros tradutores de mercado, cujos trabalhos são marcados por uma postura domesticante, mas, de certo modo, prevaleceu a ideia de

Roger N’Guessan (da Costa do Marfim); *O Pesadelo de Obi*, de Chino, Tenso Tenso e Ramón Esono Ebalé (da Guiné Equatorial); *África Fantástica*, coletânea que reúne *The Souvenir* e algumas histórias do álbum *Oneironaut*, desenhadas por Daniël Hugo, artista sul-africano; *Le Mpoue*, desenhado pelo camaronês Martini Ngola (Camarões) e *Djeliya*, do senegalês Juni Ba. Em *Crônicas de 2020 - Política, Covid e Bolsonarismo*, foram incluídas traduções minhas para uma história curta escrita e desenhada por Koffi Roger N’Guessan (“Muito pior que a Covid-19”) e outra de autoria de Gunther Moss, artista camaronês.<sup>16</sup>

Todos estes trabalhos de autoria africana, publicados pela editora Skript, foram indicações que fiz ao público brasileiro, bem como foram negociados através do contato que previamente estabeleci com autores e editores das mais diferentes nacionalidades.<sup>17</sup> São produções que se situam em diferentes temas, da HQ a especulativa, do terror ao quadrinho de denúncia política. O lançamento de cinco álbuns, e de duas histórias curtas, é expressivo se considerarmos que não houve até o presente momento uma iniciativa editorial marcada por uma constância em termos de publicações de obras em quadrinhos de autoria africana.<sup>18</sup>

Para lidar editorialmente com essas obras partiu-se da ideia de que uma tradução deveria ser entendida não apenas como um produto, mas como um processo. Na verdade, um processo dentro de vários processos. A outra premissa assumida foi a de que não existe tradução fiel ao original, mas nem por isso seria indicado traduções que não envolvessem pesquisas ou na tentativa de se aproximar minimamente do universo simbólico construído pelos autores. Falar sobre alcançar as intenções/intencionalidades do autor é um tanto complicado e soa como ancorar-se em um discurso de autoridade. Nesse sentido, foi mais produtivo compreender a relação da obra e do autor com o contexto de sua produção e circulação. A decisão sobre qual processo adotar envolveu vários aspectos, dentre os quais, o primeiro deles residia em uma necessidade de ordem pedagógica, no fato de que pouco ou nada se conhece a respeito de África, de forma geral. Muito se fala sobre o continente, sobre a sua importância, mas em termos gerais, o nicho de quadrinhos tem pouco contato com narrativas propriamente africanas.

Atrelada à essa dimensão pedagógica, houve um fator de ordem política tanto na escolha, como nos processos tradutórios para obras de autores africanos. Toda tradução tem uma

---

que como a trama era protagonizada por uma mulher africana, deveria ser escolhida também uma perspectiva tradutória feminina para o projeto.

<sup>16</sup> Um detalhe importante: nesta última história em quadrinhos, infelizmente, os editores esqueceram de incluir meu nome nos créditos.

<sup>17</sup> Todas as obras foram negociadas quase que simultaneamente, com certas diferenças de meses entre uma e outra. Deste modo, me senti “amarrado ao barco” e, perante certas perspectivas domesticantes e colonizantes em relação aos autores africanos, não poderia pular fora. Não antes que o último projeto fosse encerrado com a editora, o que ocorreu de fato no momento da publicação do álbum *África Fantástica*, em abril de 2022.

<sup>18</sup> Chamou a atenção na chamada gibisfera e entre o público que acompanha as atividades do meu canal no YouTube o silêncio de jornalistas especializados como, por exemplo, os do Universo HQ (espaço que se pretende divulgador

dimensão política. Em outras palavras, fazer com que as obras sejam reconhecíveis como de outra cultura é um ato político. Tomando as ideias de Lawrence Venuti como um ponto de partida, pode-se questionar a suposta neutralidade da tradução (1995). Deste modo, tentou-se, a partir das ideias de Venuti, demarcar o caráter estrangeiro nas traduções de modo a romper com perspectivas etnocêntricas. Assim, apresentar a diferença como relacional foi uma forma de valorizar as peculiaridades linguísticas e culturais presentes nos textos originais.

Já o critério de escolha das obras foi de ordem pessoal, mas partiu da ideia de sugerir aos leitores brasileiros trabalhos que contribuíssem para uma visão menos estereotipada sobre o continente africano. Em suma, sugerir bons livros para publicar, mas que, em minha opinião, apresentassem temas relevantes também para pesquisadores e educadores das relações étnico-raciais. Para além de uma perspectiva mercadológica, ou do interesse em publicar obras exclusivamente de entretenimento, a curadoria foi pautada pela edição de obras cujos aspectos sociolinguístico e cultural se apresentassem de forma mais evidente. Houve conversas prévias com os editores da Skript sobre os objetivos da escolha dos materiais, mas respeitou-se que a decisão sobre a seleção dos quadrinhos de autoria africana a serem publicados seria minha, na condição de historiador e pesquisador de quadrinhos. A seleção foi feita então com base em pesquisas que eu já desenvolvia anteriormente, no âmbito dos Estudos Africanos, entrecruzando com abordagens acadêmicas sobre histórias em quadrinhos e que, eventualmente, apresentava em meu canal no YouTube. Reforço que houve diálogo com os editores da Skript, mas de certo modo eles não dispunham, naquele momento, do *know-how* sobre o cenário específico dos quadrinhos africanos, já que eram leitores e consumidores habituais de obras em quadrinhos ocidentalizados, eminentemente do eixo dos super-heróis e com apreço aos padrões de edição/tradução domesticantes análogos àqueles praticados na editora Abril. Além disso, a pouca disposição para conhecer sobre aspectos históricos e socioculturais do continente africano gerou ruídos em nossa comunicação. Embora tentasse ser o mais solícito possível, apresentando debates que são comuns dentro da universidade pública brasileira, eventualmente tentavam domesticar (ou mesmo deturpar) os sentidos culturais das obras para atender demandas de mercado.

Além do preço pouco acessível, direcionaram as obras para um nicho consumidor de narrativas mais ocidentalizadas, se valendo de algum “efeito chamariz” na tentativa de comercializá-las, e dedicaram pouco ou nenhum investimento em um segmento de leitores ou de influenciadores digitais ditos afrocentrados.<sup>19</sup> Por “efeito chamariz” me refiro a associar obras

---

de toda e qualquer iniciativa sobre quadrinhos em nosso país), diante da chegada sistemática de títulos de autoria africana no nosso mercado (para maiores informações ver <https://universohq.com/>).

<sup>19</sup> O modelo de divulgação assumido pela editora concentrou a informação apenas nos tradicionais canais de divulgação de quadrinhos do YouTube e do Instagram, acompanhados quase sempre por um público extremamente

aos autores consagrados no eixo do Ocidente, como se para “ser bom” significasse emular a arte ou estilo de escrita de um artista conceituado, quase sempre norte-americano ou europeu. É o mesmo que dizer que se um autor trabalha, por exemplo, com o universo onírico e/ou psicodélico ele seria uma espécie de “Moebius africano”.<sup>20</sup> Nesse efeito chamariz, um autor só se torna interessante ao mercado se ele estiver inserido na prestação de serviços artísticos ao contexto de produção das grandes editoras estadunidenses (como ser visto como relevante tão-somente por ser um capista de títulos da DC Comics, por exemplo<sup>21</sup>) ou europeias, e não em razão da pertinência da obra para uma maior compreensão do universo de referências em torno da África. Isso acaba estabelecendo hierarquias e subordinando obras de autores periféricos aos critérios de apreciação ocidentais.

É fato que a África representa ainda uma pequena parcela do cenário mundial dos quadrinhos e, em virtude disso, a tradução de obras de autoria africana para a língua portuguesa acaba sendo bastante limitada em número. Além disso, se consultarmos os catálogos de agências literárias, que acabam prestando eventualmente um serviço de “curadoria terceirizada” para editoras brasileiras, veremos que HQs de autoria africana raramente figuram entre as obras representadas e apresentadas aos editores brasileiros. Mesmo agências com uma fachada mais progressista, como a Am-Book<sup>22</sup>, por exemplo, que exerce um peso considerável em escolhas e

---

nichado e não negro. Houve ocasiões em que as chamadas de divulgação incorriam em estereótipos, como no lançamento d’*O Chamado de Mpoue*, em 13 de maio de 2021. O influenciador digital responsável pelo canal, embora tenha sido o que mais conferiu destaque até o presente momento às produções africanas no cenário da chamada gibisfera, fez a seguinte chamada: “É hoje meus amigos. Live de um quadrinho de terror africano. Já pegue sua água benta e crucifixo... se é que vá resolver” (BEDIN, F. É hoje meus amigos. Live de um quadrinho de terror africano. CENTRAL HQS: Fernando Bedin. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=3928178147303853&set=gm.2860684287593982>). Como alguém que procura se situar no campo de estudo das relações étnico-raciais, o discurso acima me chama a atenção por ela dialogar, sem que isso implique em juízos de valor, com repertórios que demonizam entidades e/ou divindades africanas em nosso país. Ficou evidente que o público em potencial dessas produções africanas não era o desses canais e que as obras careceriam de um tratamento diferenciado, algo que os editores da Skript não compreenderam. No que se refere ao público, foi possível perceber não era o “nerd lombadeiro”, mas justamente leitores que demandam materiais sobre continente africano ou de temática sociais. Vale lembrar que no contexto atual esses jornalistas acima têm boas relações com a editora. Poucos foram os canais que resenharam essas obras, inéditas e de um cenário de quadrinhos que raras vezes se faz conhecido por aqui. A maioria dos títulos africanos obteve maior retorno nas campanhas de pré-venda do que os licenciados da editora AWA, por exemplo. Trabalhos de autores desconhecidos africanos, com custo bem menor no licenciamento, foram mais exitosos do que obras de roteiristas já consagrados como o inglês Peter Milligan ou o norte-irlandês Garth Ennis.

<sup>20</sup> Pseudônimo do falecido artista francês Jean Giraud (1938-2012), cujos trabalhos assinados sob essa alcunha se enveredavam por temas fantasiosos.

<sup>21</sup> A atenção dedicada às capas que Juni Ba fez para editoras estadunidenses foi inversamente proporcional àquela que os colegas editores dedicaram à divulgação dos prêmios internacionais que *Djelyja* recebeu. *Djelyja* até o momento presente venceu em 2022 a premiação do *VLA Graphic Novel Diversity Award* na categoria de melhor *graphic novel* e foi indicada em outros prêmios, além de ter figurado nas listas de melhores obras de 2021. Os editores sequer mencionaram essas conquistas da obra em suas redes sociais, o que poderia ter contribuído para um interesse maior de um público.

<sup>22</sup> Agência fundada por Alessandra Sternfeld em 2014. Para maiores informações sobre o catálogo ver em <https://www.am-book.com/>.

indicações do que é publicado atualmente<sup>23</sup> em editoras como a Veneta, Comix Zone<sup>24</sup> e até mesmo a Skript<sup>25</sup>, dificilmente dialogam com autores de quadrinhos oriundos do continente africano. E, convenhamos, se um agente literário não dispõe de uma obra africana em seu catálogo, raramente as editoras brasileiras, que se mostram muito atreladas aos direcionamentos do mercado, conhecerão ou terão interesse em negociar um livro para tradução. Ademais, parcela do que foi publicado o foi justamente por atender a certas imposições mercadológicas e com base em determinadas representações sobre a África.

Em outras palavras, quando há interesse por trabalhos de autoria africana eles são selecionados com base em estereótipias que correspondem certas expectativas atribuídas ao continente africanos e a seus habitantes. O horizonte de expectativa quase sempre é o de supostos consumidores antirracistas, que teriam apreço por temáticas étnico-raciais envolvendo a África. Deste modo, autores africanos se tornam pouco ou nada conhecidos em nosso mercado editorial, justamente por se encontrarem em situação periférica (se comparados com de outros cenários como os dos quadrinhos norte-americanos e franco-belgas).<sup>26</sup> Embora, na era das redes sociais, o mundo aparente ser cada vez menor, e mais informações sobre todo o tipo de assunto estejam minimamente disponíveis, a superfície de contato com produções de África é ainda bastante pequena. Pode-se, portanto, assumir que em virtude da escassez de obras africanas em nosso país existe um bom argumento para incluir a África no mapa.

<sup>23</sup> Com relação ao peso de catálogos em nosso mercado torna-se interessante a produção de artigos ou mesmo trabalhos de conclusão nos mais diferentes níveis, examinando os expedientes das edições brasileiras para verificar as origens dos licenciamentos.

<sup>24</sup> No caso dos quadrinhos argentinos, publicados de forma sistemática pela editora em um projeto editorial coerente.

<sup>25</sup> Através do catálogo da Am-book, a editora obteve a concessão para o lançamento de obras como, por exemplo, as HQ “Red Room”, de Ed Piskor (com previsão de lançamento para o ano de 2022), “Krazy Kat”, de George Herriman, “Atom Bomb and Other Stories”, de Harvey Kurtzman e Wally Wood, “God and Science: Return of the Ti-Girls”, de Jamie Hernandez, “Pussey!”, de Daniel Clowes e “Zegas”, de Michel Fiffe.

<sup>26</sup> Eventualmente foram lançadas obras cujas perspectivas tendem a romper com estereótipos sobre África. No entanto, autores e autoras do continente africano produzem quadrinhos de todos os gêneros possíveis e com peculiaridades bem distintas das narrativas ocidentais que temos contato sobre o continente. Há em África quadrinhos de todo os tipos: Ação/Aventura, comédia, terror, drama, romance, político de espionagem, faroeste, fantasia, *sci-fi*, guerra, policial, horror/terror, narrativas infanto-juvenis, etc. O continente africano é múltiplo e do mesmo modo as diferentes narrativas produzidas por autores africanos. Quando se lê uma narrativa de autores do outro lado do Atlântico temos contato com outros universos simbólicos, outras referências que são totalmente diversas e diferentes das nossas daqui no Brasil e contribuem para expandir a nossa ideia sobre quadrinhos e mundo também. Os quadrinhos de autoria africana ainda não fazem parte de uma tradição estabelecida ou de uma constância de publicações. Há poucas dezenas de traduções em nosso país. Antes da publicação de *Aya de Yopougon*, tivemos por aqui a circulação de uma coletânea de autores lusófonos, o *BDLP - Banda Desenhada da Língua Portuguesa*, do estúdio Olindomar. Chegou a ganhar o HQmix e contava com a participação de autores brasileiros. Da Marguerite Abouet, além de *Aya de Yopougon*, foi lançado por aqui o *Akissi* (infelizmente o primeiro tomo, “*Akissi: o ataque dos gatos*”, em 2011). A Casa das Letras traduziu também por aqui 4 volumes da coleção *Mulheres na História da África* (são de autores africanos. Foram traduzidos e lançados o “*Funmilayo Ransome-Kuti e a União das Mulheres de Abeokuta*”, “*Njinga Mbandi – Rainha de Ndongo e Matamba*”, “*Mulheres do Daomé*” e o “*Wangari Maathai e o Movimento do Cinturão Verde – PNLD*”. O jornalista/quadrinista Pedro Cirne lançou uma HQ pela Sesi-SP chamada “*Púrpura*”. Pedro Cirne teve avó luso-angolana e justamente daí resulta seu interesse dele por produções africanas (em “*Púrpura*”, Cirne reuniu autores de diferentes países lusófonos. No caso, autores de Angola, Moçambique, Cabo Verde, São Tomé e Príncipe e Guiné Bissau). A embaixada brasileira em Cabo Verde chegou a lançar também uma adaptação do romance *O Mulato*, desenhada por Hegui Mendes, artista cabo-verdiano.



Convém salientar também que os temas, bem como o próprio contexto de publicação, desempenharam um papel importante para determinar e justificar a estratégia de tradução escolhida. Pode soar como senso comum dizer que cada obra é uma obra e que, por isso mesmo, cada uma carece de tratamento diferenciado. Defendo e sustento essa perspectiva. Tomemos como exemplo *Djeliya*, do senegalês Juni Ba. Originalmente é uma obra em inglês, embora o autor seja de um cenário cultural da chamada África francófona.<sup>27</sup> O primeiro desafio foi deixar claro aos colegas editores que era uma obra escrita e desenhada por uma pessoa multilíngue. Para tanto, foi necessário assinalar que a tradução seria feita em diálogo com o autor. Partiu-se do pressuposto de que *Djeliya* deveria ser entendida como uma tradução do próprio Juni Ba de sua cultura para o inglês e não um quadrinho estadunidense. Em conversas com o autor, e na entrevista que realizei com ele (BA, 2021), percebe-se que *Djeliya* não é necessariamente “africano” com base em seu inglês, mas em virtude dos aspectos culturais do texto. A dimensão cultural também se reflete no estilo e nos esquemas narrativos apresentados por Ba: a trama é expressa em inglês, mas com um “toque africano”. A dimensão africana do texto não está em algum lugar abaixo da superfície, mas é evidente pelos temas. Para um tradutor que não tenha menor conhecimento do caráter multilinguístico em África não é fácil de apreender essa dimensão.<sup>28</sup> Mesmo que algumas passagens possam ser compreensíveis para leitores de origens muito diferentes, e mesmo que esse tradutor seja proficiente no inglês dentro de uma perspectiva meramente linguística, lidar com esse cenário exige o mínimo de conhecimento sobre realidades e experiências em África(s).<sup>29</sup> Se a história de *Djeliya* tivesse sido escrita no inglês estadunidense, muito da naturalidade com que Ba nos apresenta um cenário *africanofuturista* seria perdida. A linguagem africanizada adiciona autenticidade às histórias que ele nos conta. Talvez se possa tirar a conclusão cautelosa de que os aspectos culturais em *Djeliya* não estão necessariamente no nível do idioma, mas no nível do pensamento: muitas vezes o inglês ali não é capaz de expressar o que o roteirista quer nos informar, e isso é perceptível por meio das

---

<sup>27</sup> Cenário que não existe em termos práticos, pois estamos falando de uma realidade multilíngue. A própria divisão de África em categorias baseadas em “idiomas oficiais”, herdadas do colonialismo, como a África anglófona, lusófona ou francófona, acaba mascarando a diversidade linguística no continente. O Senegal, por exemplo, tem o francês como língua oficial, mas existem 47 línguas faladas dentro do país, dentre as quais se destacam o Diola, Malinke, Peul, Serer, Soninke e Wolof. Para uma melhor visualização da distribuição de línguas africanas em países ver a tabela que está no capítulo *Multilingualism as a sociolinguistic phenomenon: Evidence from Africa*, de Eyamba G. Bokamba (2014, p 26).

<sup>28</sup> Sobre multilinguismo no continente africano ver *Decolonising Multilingualism in Africa: Recentering Silenced Voices from the Global South*, de Ndhlovu e Makalela (2021).

<sup>29</sup> Um tradutor qualquer pode se deparar com produções africanas em inglês, por exemplo, mas deve considerar que há expressões que, embora tenham a mesma forma de outras com as quais esteja mais familiarizado, apresentam conteúdos simbólicos distintos. Um exemplo disso é a expressão “*Just now*”, que em muitos países de língua inglesa soaria como ser instruído a fazer algo imediatamente, um “agora” com uma carga mais imperativa. Todavia, no inglês sul-africano a mesma expressão apresenta uma conotação diferente, de “futuro próximo”, de algo que não precisa ser feito de imediato. Se um tradutor, ou mesmo revisor, não for atento às características culturais pode facilmente produzir equívocos e mudanças de sentido.

consultas que fiz ao autor sobre tal e qual termo. Afinal, ele não pertence a um contexto anglófono, não pensa de forma habitual nesta língua, e o que faz é se traduzir a todo momento para o público norte-americano.

Houve espaço para algumas melhorias na tradução, após diálogo com revisores, mas era perceptível o pouco contato deles com referenciais, mesmo que básicos, sobre o continente africano. Em algumas ocasiões (sobretudo, durante o processo editorial envolvendo *Djeliya*), chegaram a não me dar o *feedback*, e quando pedia para ver o resultado final, percebia que haviam feito alterações em termos que desconheciam o significado cultural, produzindo deturpações/mutilações de sentido.<sup>30</sup> Traduzir/editar quadrinhos africanos, na condição de pesquisador acadêmico, requer o uso de explicações, talvez um pouco mais extensivamente didáticas com envolvidos que, assim como grande parte da nossa população, desconhece profundamente realidades de África. Particularmente em todas as obras, alertei sobre a necessidade de considerar a natureza dos termos de origem africana e não ter uma postura desrespeitosa e colonialista. É comum nas editoras brasileiras de quadrinhos, que tem uma preocupação meramente mercadológica, o uso da figura de um adaptador, que nada mais é do que alguém que apaga as marcas culturais de uma produção, sob a argumentação de tornar a narrativa mais fluída. Um dos termos que mais li e escutei em 2021 foi “eliminar ruídos”. Com relação a esse ponto, é importante utilizar todo o potencial expressivo do idioma português ao

---

<sup>30</sup> Em e-mail recebido no dia 21 de outubro de 2021, um dos sócios reservou as seguintes palavras, após uma primeira revisão: “Márcio, de novo, PARABÉNS! Eu curti MUITO essa HQ e a tradução ficou incrível” ((MOREAU, Diego. *Djeliya* revisão. [mensagem pessoal] Mensagem recebida por <marcio.strodrigues@gmail.com> em 12 de novembro de 2021). Semanas depois, em 12 de novembro, o mesmo sócio enviou a seguinte mensagem, para informar que havia feito alterações substanciais na tradução: “Márcio, PARABÉNS! Essa é não só a HQ mais incrível da leva, mas, talvez, a melhor da Skript. Por isso, respeitando TODA a questão da tradição, sentimos que também era necessário respeitar a poesia do inglês do Juni Ba. Ficamos alguns dias debatendo alguns trechos e daí nossas alterações. Como sempre, nosso trabalho em equipe é para deixar o resultado final ainda mais legal. Não, não é uma adaptação. Seguimos sem a figura da adaptação nesse tipo de HQ. De novo, parabéns pela tradução e pela escolha. Quem venham novas”. Senti que o que o sócio qualificava como “respeitar a poesia do inglês do Juni Ba” era impor uma perspectiva domesticante e simplificar inúmeras passagens, além de deturpar vários termos africanos, substituindo-os por outros que dariam margens para questionamentos. (MOREAU, Diego. *Djeliya* revisão. [mensagem pessoal] Mensagem recebida por <marcio.strodrigues@gmail.com> em 12 de novembro de 2021). Ao abrir o arquivo, percebi que as alterações partiam de um distanciamento de leituras ou referenciais africanos, contribuindo para desrespeitar a integridade da obra e as particularidades culturais do texto de partida. Comuniquei que, embora a obra tenha sido publicada em inglês, a forma como o autor se expressa não é propriamente a do inglês estadunidense, com o qual os donos da editora estavam mais ou menos familiarizados, e não seria salutar domesticar provérbios africanos ou suprimir nomenclaturas carregadas de uma dimensão cultural. Em outras palavras, aponte que esse tipo de postura soava como colonialista e epistemicida. Além disso, informei que a tradução foi feita em diálogo com o autor e que qualquer alteração ou subestimação poderia ser motivo de questionamento “por pessoas negras ou interessadas em África, que sabem muito bem o que é um Djeli ou todo o contexto”. Ao final, o que me permitiu ter um mínimo de controle sobre os processos de edição e tradução, não apenas de *Djeliya*, mas de todas as obras que indiquei, evitando que esses editores deturpassem as obras, foi o contato direto com os autores. Em vários momentos acionei os autores e editores originais para que se manifestassem diante de posicionamentos que, na condição de pesquisador acadêmico do campo dos Estudos Africanos, julgava como prejudiciais aos sentidos culturais das obras, e que, como estudioso de quadrinhos, eu qualificava como subestimar a inteligência do leitor. O fato de ser professor de disciplinas referentes ao continente africano, além de dominar diferentes línguas - incluindo variantes faladas no continente africano - não me conferiu

traduzir histórias em quadrinhos africanas ou de qualquer cenário para o português, mas sem deixar de lado dimensões culturais intrínsecas às produções, inclusive de ordem metafísica.

Em todos esses processos tradutórios ficou mais claro que era impossível separar a língua de cultura. Tornou-se evidente a necessidade de dialogar com pesquisas acadêmicas - em particular, com o campo dos Estudos Africanos -, bem como a importância de se contratar consultorias verdadeiramente especializadas e não apenas procurar profissionais ligados intrinsecamente ao mercado editorial. Estudiosos não apenas podem traduzir textos, mas podem fornecer elementos mais consistentes para uma melhor compreensão de passagens, palavras e expressões específicas nos quadrinhos. O mercado, ao invés de ver a academia como rival, poderia se valer muito do saber acadêmico para salvaguardar a qualidade intelectual de seus produtos culturais. Um tradutor sem menor contato com saberes africanos, ao se basear na língua de um ponto de vista indistinto da dimensão cultural, pode traduzir termos de uma forma bastante depreciativa. No decorrer do trabalho como editor e tradutor, por exemplo, percebi isso com bastante frequência. Na condição de especialista recebi diversos pedidos de ajuda para revisar algumas traduções com termos africanos e quase sempre via que o termo colonialista *juju*, que não se refere a um ritual ou a objetos específicos, era traduzido como “macumba”, de uma forma muito acrítica e descuidada. Dentro de alguns contextos, a palavra *juju* poderia ser mantida ou mesmo traduzida como “feitiço”, mas a forma como era apresentada em traduções implicaria em um reforço cultural de preconceito e/ou injúria religiosa. A impressão que tenho é que no campo da tradução de quadrinhos - que é um campo como outro qualquer, embora com suas peculiaridades - são poucos os tradutores atentos com questões étnico-raciais ou mesmo debates mais amplos sobre a História da África.<sup>31</sup>

Outro pressuposto assumido foi o de não subestimar os leitores. Como editor/tradutor o procedimento adotado foi o de deixar evidentes os traços de uma outra cultura presentes nos textos de partida. Argumentei desde o início com os editores quais seriam os perigos de uma tradução que eliminasse marcações culturais nas produções africanas. Ao contrário da expectativa deles, as obras ao manterem marcações de forma alguma foram consideradas

---

legitimidade diante dos editores. Em todas essas iniciativas procurei me situar como profissional acadêmico que discorda abertamente de traduções meramente mercadológicas, e que promovem apagamentos culturais.

<sup>31</sup> Um exemplo disso é a tradução da Companhia das Letras de *Tintim no Congo*, na edição de 2008. Não haveria razão alguma para a introdução de “preto véio” e nem “nhô” na tradução de uma passagem como *Moi plus jamais y en verrai boula-matari comme Tintin!...*. A opção por “Preto véio nunca mais vai ver *bula-matari* que nem nhô Tintim” (2008, p. 62) carece ser criticada, ainda mais por ser uma produção com ampla circulação. Em um momento oportuno, pretendo escrever um artigo avaliando essa tradução em sua integralidade, algo que costumo fazer no contexto de disciplinas sobre África contemporânea. Adianto apenas que essa tradução deveria ser discutida por inserir expressões e termos do universo racista brasileiro que não existem no original, onde o foco é a relação entre o homem europeu e o colonialismo. Ora, se tais expressões e termos estão ali é por expressarem estereótipos nossos e não do autor. Certo que o Hergé se valia de representações estereotipadas, mas fica, desculpe-me a deselegância, com a cara de novela da Rede Globo sobre escravidão, das mais caricatas.

desinteressantes ou incompreensíveis pelo público. Muito pelo contrário.<sup>32</sup> Mesmo o público atual de quadrinhos de super-heróis não é aquele massificado do passado. Ele tem um grau de escolaridade e poder aquisitivo maiores, o que é possível de ser mensurado pelo preço das publicações e pelo que é publicado. Trata-se de um público que pode não ser proficiente em determinada língua, mas que compara e, por vezes, denuncia erros editoriais crassos, desde uma lombada desalinhada a equívocos tradutórios ou demora na entrega do que compra em plataformas de financiamento coletivo. É o que geralmente ocorre em casos como os da editora Panini (editora importante no segmento de quadrinhos) quando passam erros graves. É um público que quando percebe um erro vai lá e grita<sup>33</sup>, pois sabe muito bem quando a linguagem é arcaica ou o tradutor usa termos datados. Ou seja, um público leitor exigente e que possui capacidade e espírito crítico. Então não faria sentido traduções que desrespeitassem o leitor, que não respeitassem o autor, a obra original ou a cultura de partida do quadrinho. Então, para que manter práticas desse tipo se o público de hoje é completamente diferente dos leitores do passado? Vale lembrar que o quadrinho de hoje não é mais para as “massas”. O mercado ainda trata como se fosse um produto massificado, mas o que temos infelizmente é uma cultura de

<sup>32</sup> Mesmo com todos os desacertos no projeto gráfico e de letreiramento, com a fonte escolhida para os balões e recordatórios quase ilegível e a impressão borrada em virtude da secagem no papel couché em grande parte das edições, *Ligeiro Amargor* figurou na lista da Quatro Cinco Um, uma das mais bem respeitadas e conceituadas revistas literárias do Brasil, após 64 colaboradores da revista terem eleito os melhores livros lançados em 2021 no Brasil (<https://www.quatrocincoum.com.br/br/noticias/os-melhores-livros-de-2021/os-melhores-livros-de-2021>). *Ligeiro Amargor* acabou sendo motivo de interesse de um público fora da “bolha dos quadrinhos” e ganhou críticas extremamente positivas com relação ao enredo, ao contrário do que se viu em canais do Instagram ou YouTube destinados às atividades de publicidade e propaganda de HQs que figuram nos grandes catálogos. O canal *Fora do Plástico*, por exemplo, ao comentar sobre a obra partiu de categorias prontas sobre roteiro, algo que o pesquisador Alexandre Linck qualificou criticamente no vídeo **O QUE A CRÍTICA ESTAVA ESPERANDO? O problema das representações da África** (2022) “como resumir uma obra de outra cultura a partir de um manualzinho de roteiro”, desconsiderando as poéticas ali apresentadas que diferem das nossas, ocidentais. Concordo com o pesquisador sobre não lidar com essas produções “com categorias prontas a priori”, embora pense que o tom da crítica devesse ter um caráter mais propositivo. Gosto é pessoal, obviamente. Nem tudo carece de elogios. Todavia, torna-se necessário que a crítica se torne qualificada, se colocando de forma humilde, inclusive, diante de narrativas de outros cenários, com as quais não temos ainda familiaridade.

<sup>33</sup> Como no episódio em que *nasty*, literalmente “desagradável”, “nojento” ou “ruim”, foi traduzido como “petralha” – termo alusivo e depreciativo com relação ao Partido dos Trabalhadores - na edição # 98, de *Batman*, publicada em 2011 pela Panini Comics. Na cena, um carcereiro diz ao Homem-Morcego: “E o maldito petralha tem o dia todo para desfraldar seus impróprios...”. Convém assinalar que se trata de uma produção estadunidense, sem menor relação com agendas políticas brasileiras. O editor da revista na época, Levi Trindade, chegou a justificar que o termo foi utilizado sem menor conotação política, e um diretor de marketing da editora teria dito que o uso do “petralha” aconteceu pelo simples fato de que, segundo ele, o termo vinha se popularizando no Brasil. Todavia, essas argumentações de que o termo é destituído de um conteúdo político bem específico não se sustentava, até mesmo pelo fato de que nos anos seguintes vimos uma polarização acentuada por um clima anti-Partido dos Trabalhadores. Para maiores informações sobre, ver a matéria **Tradução polêmica em Batman causa burburinho na internet**, no site Universo HQ (Disponível em <https://universohq.com/noticias/traducao-polemica-em-batman-causa-burburinho-na-internet/>). Outro episódio em que fãs se posicionaram foi na ocasião da edição nº 11 da coleção “*A Espada Selvagem de Conan*”, lançada pela Panini e editada por Leandro Luigi Del Manto, onde se viu a presença/introdução de termos racistas na tradução, não presentes na versão original. O trecho explicitamente racista era “Agora por Crom... esses macacos vão sentir o gosto do aço!” e no original tínhamos “*Now by Crom... we'll see if we can't even the odds a little*” (em uma tradução livre: Agora por Crom... Veremos se não equilibramos um pouco as coisas”). A tradução em questão, creditada a Jefferson Pereira, era a mesma de abril de 1986, atribuída a Jotapê

nicho. Do ponto de vista sociológico, existem comportamentos homogêneos, mas não existe “massa” no nicho. Como o conceito de “massa” pode ser aplicado a um segmento que hoje vende no máximo 4000 mil exemplares? A proporção, no passado, era de 300 a 500 mil edições por mês. No caso dos quadrinhos africanos, a tiragem negociada foi de 1000 exemplares, em preços relativamente menores do que autores consagrados no que tange aos direitos (embora tenha sido vendidos em preços nada convidativos). Então, de forma alguma, pensei que os leitores não compreenderiam termos estrangeiros ou situações específicas.

Nem tudo precisou ser traduzido e discordo em gênero, número e grau de tradutores que consideram que tudo é traduzível. Há experiências que, por não serem universais, não podem ser traduzidas nos termos de nossa cultura ou pelo menos bem traduzidas por várias razões. Particularmente, todo antropólogo, historiador ou filósofo, em particular, se deparou com situações de intraduzibilidade, ao examinar certos contextos, inclusive próximos de nossa cultura. Nem sempre encontramos correspondências para descrever relações de parentesco ou palavras específicas. Existem etnografias inteiras dedicadas a estudar um único conceito cujo pensamento não existe no Ocidente. Intraduzíveis! O que percebi, ao lidar com termos e conceitos culturalmente específicos nessas traduções é que não apresentavam equivalentes em inglês, francês ou em qualquer língua do Ocidente. A terrível mania de traduzir tudo, custe o que custar, apresenta fundo colonialista e acaba gerando equívocos, a andar de mãos dadas com a produção de estereótipos. Sobre essa “mania”, penso tal como Britto: “O tradutor precisa ter consciência de que, estritamente falando, nem tudo é traduzível; em certas circunstâncias, o máximo que ele pode conseguir é uma solução muito insatisfatória” (BRITTO, 2012, p. 117). Certa feita ouvi de um amigo antropólogo que “Se tudo fosse traduzível não existiriam antropólogos e linguistas. Seríamos inúteis”. Concordo com a assertiva e ainda replico parte do que ouvi sobre: “Como você traduz o que existe para um campo linguístico e não existe em outro? Língua é reflexo da cultura, de epistemes, de metafísicas, todo traduzir tem limites”. Nem sempre, por exemplo, há uma tradução precisa para provérbios africanos e traduzi-los diretamente é muitas vezes muito difícil, senão impossível.<sup>34</sup> Em qualquer caso, é claro que a

---

Martins (que durante o episódio negou ter sido o tradutor). Ver <https://ponte.org/conan-o-barbaro-vira-racista-em-traducao-brasileira-de-quadrinhos/>.

<sup>34</sup> *Dieu qui pue, Dieu qui pète: et autres petites histoires africaines* (Literalmente, “Deus que fede, Deus que se peida: e outras pequenas histórias africanas”), de Frantz Duchazeau e Fabien Vehlmann, por exemplo, é uma obra de autores franceses, mas lança mão de provérbios africanos. Isto me dá calafrios (peço aqui desculpas pela informalidade) só de pensar em uma situação hipotética de um editor, tradutor ou revisor de quadrinhos traduzirem/adaptarem ditados africanos, substituindo por provérbios brasileiros que consideram, dentro de critérios pouco ou nada fundamentados, como equivalentes. Uma obra como essa exigiria a presença na tradução e/ou consultoria de especialista em literaturas africanas ou mesmo de filosofias africanas. Outra obra que carece de um conhecimento mais sintonizado com particularidades africanas é a trilogia da dupla Zidrou-Beuchot. Composta pelos álbuns “*Le Montreur d'Histoires*”, “*Tourne-Disque*” e “*Un tout petit bout d'elles*”, a *Trilogie Africaine* é repleta de simbolismos africanos, de modo que se torna necessária na tradução para o português uma consultoria ou

cultura está no próprio idioma. As diferenças culturais também se expressam na forma como os autores constroem seus personagens e no modo como fazem com que se comuniquem. Muitos conceitos africanos apresentam sua razão de ser em seus próprios contextos, que tendem naturalmente a serem estranhos ao destinatário da tradução, mesmo que os autores estejam ali recorrendo a línguas do colonizador. Essa natureza cultural de uma obra em quadrinhos africana coloca desafios para a equivalência das traduções e serve para que repensemos práticas ou situações de não-equivalência perante formas simbólicas de outra cultura. Nos trabalhos de tradução que fiz levei em conta aportes teóricos dos estudos de tradução que forneciam estratégias de tradução culturalmente orientadas. A opção foi ainda orientar a tradução dessas obras dentro de abordagens pós-coloniais e de correntes decoloniais. Os textos dessas produções transitam por diferentes idiomas, ao mesmo tempo em que operam dentro de uma ou de várias culturas. Em obras como *O Pesadelo de Obi* (2021) e *África Fantástica* (2022) vemos aspectos de hibridismo e criouliização e, justamente por isso, abordagens mais sintonizadas com o pensamento pós-colonial ou com a corrente decolonial seriam ferramentas mais úteis para o processo de tradução dessas obras.

Em algumas obras havia características da tradição oral. Das obras publicadas, *Djeliya* talvez tenha sido a que elementos da tradição oral mais apareciam de forma acentuada. Nesta obra, tais elementos contribuem para uma dimensão africana, sem que isso implique de nossa parte essencialismos. Quando indiquei a obra para publicação e assumi a tradução, quis que o leitor ficasse ciente do peso da oralidade e de contadores de histórias no cenário circunscrito à região do Senegal, onde nasceu o autor. Mesmo que se trate de uma obra com apelo futurista, é um quadrinho cujos temas são inspirados no folclore da África Ocidental, e nas histórias transmitidas ao longo dos séculos. Para tanto, nos apresenta as aventuras de Mansour Keita, o último príncipe de um reino moribundo, e Awa Kouyaté, sua leal Djeli, ou “contadora de histórias real”. Trata-se de uma jornada épica - como o próprio título no original nos informa -, na qual o príncipe e sua *djeli* buscam derrotar um feiticeiro que destruiu o mundo. Há presença de glossários, bem como de um guia para compreensão de alguns nomes (indicando como deveriam ser pronunciados) e símbolos adinkra (uma preocupação pedagógica do próprio autor).

Quando uma obra como essa é traduzida para o português, creio que a tradução deva revelar que se trata de uma perspectiva africana não somente pelo nome do autor e da identificação dele como senegalês. De nada adiantaria falar que o autor é da África, mas impor sobre o trabalho dele uma interpretação que diluísse o peso de tradições ou das referências que ele mobiliza. Juni Ba foi um autor que os colegas editores da Skript julgaram ser de uma arte e

---

de uma tradução que leve em consideração aspectos socioculturais, para que não se produza visões estereotipadas sobre o continente africano.

narrativa mais “palatável” dentre os quadrinhos africanos que sugeri, e a forma como o trataram foi direcionada a fazer com que o público habitual se interessasse por quadrinhos africanos, mas através de uma publicidade que, pessoalmente, eu não teria optado. Ao longo do processo buscaram enfatizar a figura de Ba para o público como sendo um capista de trabalhos de editoras de quadrinhos dos Estados Unidos<sup>35</sup> e dar uma cara mais comercial à obra, com intervenções domesticantes e supressões de termos culturais, mesmo que fossem importantes para nos informar sobre práticas culturais em África, ou sobre particularidades de um autor que, antes de tudo, é multilíngue. Um exemplo foi a passagem da **página 56, 2º Quadro**. No original temos “*Works every time.*” (BA, 2021, p.56). Minha sugestão, considerando o fato de que Juni Ba não era falante de inglês, mas alguém que pensa em francês, seria “Funciona o tempo todo” (para ser correspondente à expressão francesa “*Marche tout le temps*”). Na versão final, após intervenções de um dos revisores (que é sócio da editora), ficou simplesmente como “Sempre funciona”, de uma forma mais direta, sob a justificativa de que era “uma HQ com clima de Cartoon Network” (em outras palavras, atribuiu-se ao trabalho de Ba apenas uma dimensão de entretenimento) e que “quando deu, a gente mexeu no ritmo para ficar mais simpático”. Tentaram aplicar a noção de adaptação e, se não houvesse intervenção como africanista, teriam mutilado a obra de um ponto de vista cultural, impondo conceitos ocidentais a diversas passagens.

Na **página 107, 1º Quadro**, no original temos “*word came to her parent's ears, who lectured her harshly*” (2021, p.107). Na minha tradução, considerando aspectos referentes ao peso da tradição oral e da palavra no contexto africano, sugeri “A palavra chegou aos ouvidos de seus pais, que lhe deram um duro sermão!” O revisor, desconsiderando particularidades africanas, sugeriu: “A informação chegou aos ouvidos de seus pais, e lhe deram um duro sermão!”. Argumentei que, no contexto africano da África Ocidental, há um peso cultural significativo para o termo “palavra”. Juni Ba teria escolhido ali *word* justamente pelo simbolismo dessa palavra no seio da cultura oral em África, que transcende ao conteúdo ou à ideia de informação. Sugeri que *word* pudesse ficar no plural, “As palavras”, e desta forma foi para a versão definitiva. Na **página 101**, por exemplo, a tradução final de *OMG*, abreviatura de

---

<sup>35</sup> O texto de propaganda era basicamente “capista de Tartarugas Ninjas (IDW), *Excellence* (Image) e desenhista de títulos da DC Comics como Robin” ou “Do senegalês Juni Ba, artista das capas de Tartarugas Ninja, Sr. Milagre e da HQ do Robin”, possível de ser encontrado na plataforma Catarse, espaço utilizado pela editora para a pré-venda. Vale informar que na ocasião da montagem da campanha de pré-venda, enviei imagens ao editor não apenas das capas do autor para títulos estadunidenses. Disponibilizei capas como as da *Kugali Magazine*, antologia de quadrinhos que reúne autores de diversos países do continente africano. No entanto, apenas as capas de trabalhos do autor nos Estados Unidos foram incluídas no rascunho da campanha, deixando de fora os trabalhos produzidos por Ba no cenário africano. Informe, antes da campanha ser lançada, que seria importante dar visibilidade às produções de Ba de forma geral e não promover um apagamento dos trabalhos do autor produzidos no contexto africano. DJELIYA. **Catarse**, São Paulo: Skript Editora, [2021]. Disponível em: <https://www.catarse.me/djeliya>. Último acesso em: 19 jun. 2022.

“*Oh My God*” (literalmente, *Oh Meu Deus*), ficou tão-somente “Meu Deus!”. O revisor havia sugerido a expressão “*Gzuis*” para o personagem Oriundo.



Figura 1 e 2: Na versão brasileira, “Por deus”, e na versão original, “OMG”

Após insistirem no uso de *Gzuis*, argumentei inúmeras vezes que não caberia essa interjeição/abreviação. Em dicionários informais, *Gzuis* tem o significado de “Gíria usada por zueiros em referência a palavra original (Jesus), para expor surpresa, espanto”.<sup>36</sup> Além de não combinar com o clima da cena e tampouco com o personagem, *Gzuis* seria uma tradução que remeteria ao universo cristão. Seria uma escolha que distorceria a perspectiva africana expressa pelo autor, quase sempre em diálogo com referências do mundo islâmico ou de tradições mais antigas do folclore da África Ocidental. Em outras palavras, destoaria totalmente dessas referências que permeiam a obra, mesmo que apresentadas de forma estilizada. Se a expressão fosse aplicada seria justamente pela presunção de que haveria um tom apenas de entretenimento, como se as cores “brilhantes” da obra remetessem à uma atmosfera divertida e direcionada a um público mais jovem. Creio que não seria respeitoso tratar *Djeliya* dessa maneira, como se fosse meramente um derivado de animações do Cartoon Network. O próprio Juni Ba, em trocas de mensagens que tivemos, bem como na entrevista que me concedeu e foi incluída na versão brasileira, se posicionou contra eventuais deturpações de sua obra, não significando que estivesse utilizando do discurso de autoridade para garantir legitimidade ou de ser a única voz autorizada a falar de sua obra. Um de seus incômodos expressos por Ba foi a interpretação de sua obra como

<sup>36</sup> A referência pode ser encontrada em <https://www.dicionarioinformal.com.br/gzuis/>



*afrofuturista*. Antes da edição estar pronta,<sup>37</sup> em um *tweet* de 17 de maio de 2021, Ba chegou a dizer que:

“Sinto que direi isto muitas vezes, mas DJELIYA não é afrofuturismo. Porque eu não sou americano, e o livro não foi projetado para se encaixar nesse gênero (eu nem sabia que ele existia). É fantasia de uma perspectiva africana. Não posso reivindicar um subgênero que eu não sabia que existia quando escrevi...”  
*Feel like I'm gonna be saying this a lot but DJELIYA is not afrofuturism. Because I'm not American, and the book was not designed to fit that genre (didn't know it even existed). It's fantasy from an African perspective. I cant claim a subgenre I did not know existed when I wrote.*<sup>38</sup>

Em 4 de junho de 2021 o autor retweetou o próprio *tweet*.<sup>39</sup> Ainda segundo Ba: “Não, isso é apenas fantasia. Não vou reivindicar termos que nem sequer conheço. Se ela acha que se encaixa no termo, então isso é legal, mas eu sempre escrevi fantasia”.<sup>40</sup> Como editor tive que cuidar de detalhes para que não ocorressem descaracterizações, como o caso da página 187. Durante o processo de montagem haviam sido retiradas as notas ao fundo da imagem de Juni Ba quando criança, algo que seria demasiado equivocado (figura 3), pois elas formam uma dupla com a página seguinte, como no original (figura 4):



<sup>37</sup> A edição brasileira foi lançada poucos meses após a publicação da versão original, em 4 de novembro de 2021. A entrevista me foi concedida em 6 de out. de 2020 e, de lá até a publicação da versão nacional, tive conversas eventuais com o autor para acompanhar o processo, bem como esmiucei a entrevista e abordei a produção em quadrinhos ao longo de uma série de aulas em meu canal do YouTube.

<sup>38</sup> BA, Juni. **Feel like I'm gonna be saying this a lot but DJELIYA is not afrofuturism.** [S.l.], 17 mai. 2021. Twitter: @juni\_ba. Disponível em: [https://mobile.twitter.com/juni\\_ba/status/1394347502904782851](https://mobile.twitter.com/juni_ba/status/1394347502904782851). Acesso em: 17 mai. 2021.

<sup>39</sup> BA, Juni. **Saw it again.** [S.l.], 4 jun. 2021. Twitter: @juni\_ba. Disponível em: [https://mobile.twitter.com/juni\\_ba/status/1400845429953159171](https://mobile.twitter.com/juni_ba/status/1400845429953159171). Acesso em: 4 jun. 2021.

<sup>40</sup> Tradução livre do trecho “*Nah just fantasy tbh. I'm not gonna claim terms I didn't even know about. If she thinks it fits the term then cool, but I was always just writing fantasy*”

**Figura 3: Arquivo de PDF antes da revisão ter assinalado a importância de as notas musicais ao fundo não serem suprimidas.**



**Figura 4: Página dupla com as notas musicais.**

Essas notas musicais ao fundo não são um mero detalhe que poderia ser descartado. Retirar as notas ao fundo desconsideraria o fato de Juni Ba ser um *djeli* moderno, um contador de histórias: as notas musicais estão ao fundo dele justamente para relacioná-lo à ideia de tradição, de ancestralidade que passa por ele como sujeito africano. No conjunto vê-se uma foto do autor quando criança segurando um robô e ao fundo temos notas que evocam a tradição. Como autor, Juni Ba é ao mesmo tempo alguém que se apresenta como moderno, mas também ligado às tradições. Foi isso que ele deixou evidente na entrevista e que o antropólogo Daniel Figueiredo trabalhou no texto do posfácio (BA, 2021).

Alguns leitores, com os quais tive contato, esperavam a partir da obra uma narrativa carregada de traços, expressões e outros elementos de origem africana. Em outras palavras, havia pelo menos alguma consciência de estrangeirismos, de termos intraduzíveis como o próprio título da obra. Pode-se argumentar que o título seja um tanto “exótico”, mas *Lavender* também não seria? Aqui estamos aludindo à uma HQ italiana, de Giacomo Andrea Bevilacqua, cujo título foi mantido e/ou justificado em paratextos. É um título que poderia soar tão “alienígena” aos leitores brasileiros quanto *Djeliya*. Em uma primeira conversa, um dos editores me perguntou o que significava *djeli* e informei que era um termo um tanto impreciso, mas que remetia dentro das tradições orais da África Ocidental às noções de linhagem ou sangue. Então, sugeri algo como “Linhagem de sangue”, um título sem menor correspondência com o que se via dentro da trama, mas com a alegação de que *Djeliya* não seria um título compreensível. No final das

contas, após uma série de justificativas minhas e alertas sobre os perigos de uma adaptação domesticante, prevaleceu a manutenção do título original.<sup>41</sup>

Algumas reflexões ou perguntas são possíveis extrair dessa experiência: na cultura de quadrinhos em nosso país, normalizamos nomes próprios ou termos nórdicos (como Valhala, Ragnarok, Bifröst, Yggdrasil) ou gregos, de culturas que se valorizam justamente pelo aspecto eurocêntrico. Até nos habituamos a ter contato com termos sem tradução como *jedi*<sup>42</sup>, não? Até usamos este último termo, criado em um universo estritamente ficcional, sabendo que ele não apresenta flexão de gênero. Mas, então o que explicaria o fato de os editores ficarem incomodados com *djeli* ser mantido? Aí voltamos ao problema da adaptação novamente, que não é apenas de tradução, mas de ordem político-ideológica. Cuidar para que traços culturais não fossem descaracterizados não deveria ser visto como estranheza, mas como estratégia de tradução para introduzir algo novo no seio da nossa cultura (VENUTI, 1995). Isto não significa que a tradução só poderá ser lida por leitores mais experientes, pois de forma alguma permaneceria exótica demais ao público comum. Quando se propõe o apagamento de traços culturais em adaptações domesticantes comete-se epistemicídio.<sup>43</sup>

Em outras palavras, pratica-se a destruição de um conhecimento existente, dos saberes de um Outro. Trata-se de uma forma de violência que guarda semelhança com aquelas vistas na colonização. Em nosso contexto brasileiro, essa forma de violência anda de mãos dadas com o racismo e preconceito religioso. Quanto mais o mercado se inclina para a adaptação em uma estratégia de domesticação, menos se valoriza aspectos de ordem cultural e mais se mostra dentro de estruturas de colonialidade. O caráter “estrangeiro” da tradução como um produto acaba por desaparecer, tornando assim indistinto o diálogo entre culturas que só é possível se estabelecermos a diferença como positiva. O foco da domesticação como método de tradução seria direcionado exclusivamente à recepção de uma obra, preocupada em oferecer ao leitor o

---

<sup>41</sup> Com relação à *Djeliya*, ao *O Chamado de Mpoue* e mesmo outras produções fora do eixo dos quadrinhos africanos, discuti com os editores sobre a necessidade de fugirem de “gafes antropológicas”, como o uso acrítico de noções pré-estabelecidas como tribo, tribal, tribalismo, etc. O fato de autores de ambos os trabalhos usarem, por exemplo, máscaras ou então entidades que dizem respeito às religiosidades não faz com que sua estética seja “tribal” ou que as histórias girem em torno de “tribalismo”. A insistência no uso desses termos é correlata à uma ideia ainda presente no imaginário de que a África seria um lugar estático, parado no tempo, ou sem comunicação com processos mais amplos da contemporaneidade.

<sup>42</sup> Aqui me refiro aos personagens fictícios da franquia estadunidense *Star Wars*, amplamente conhecida ao redor do mundo. Tais personagens formam um grupo de cavaleiros que controlam o “lado luminoso da Força”. Façamos o exercício mental de viajar em retrospectiva e pensar numa realidade alternativa em que o termo *jedi* foi substituído por uma expressão brasileira. Não soaria como absurda alteração? Nós nos acostumamos com o termo e também com o nome da franquia em inglês. Por que não nos acostumaríamos com nomenclaturas fora do universo ficcional e que dizem respeito a outros cenários culturais?

<sup>43</sup> Categoria de análise formulada por Boaventura de Sousa Santos, sociólogo e estudioso das epistemologias do Sul Global (1998), “Epistemicídio é o processo político-cultural através do qual o conhecimento produzido por grupos sociais subjugados é morto ou destruído como forma de manter ou aprofundar esta subjugação”. (No original: “*El epistemicidio es el proceso político-cultural a través del cual se mata o destruye el conocimiento producido por grupos sociales subordinados, como vía para mantener o profundizar esa subordinación*”).

mínimo de estranheza. Todavia, a minha tradução não se orientou por uma perspectiva totalmente estrangeirizante: Como *djeli* é termo neutro na cultura de origem, me orientei pelo nosso contexto. Já que vemos na obra uma personagem identificada como uma mulher na função, optei por colocar “sua *djeli*”. Não vejo problema nenhum em optar “sua *djeli*”, quando o correto seria o “seu *djeli*”, mas como estamos se trata de uma personagem feminina, julguei ser mais adequado nos orientarmos pelo nosso contexto das questões de gênero.

Antes de tudo, é uma fantasia. Então, não foi necessário tanto rigor como nos trabalhos anteriores, de fundo mais histórico (*Ligeiro Amargor, O Pesadelo de Obi*) ou antropológico (*Le Mpoue*). *Djeli* é um cargo honorífico em que o referencial é masculino. Mulheres, quando assumem a função, fazem-na como se fossem homens. É muito comum isso nas regiões do continente africano em que existem tais aspectos, de mulheres assumirem funções masculinas e se tornarem homens simbolicamente falando, mas sem a conotação que temos no mundo ocidental. A mulher passa a ser referenciada como homem, apesar de todos saberem que é uma mulher naquela função, e isso não implica em machismo ou sexismo, como em determinados valores ocidentais. Em *Djeliya* o próprio Juni Ba usa o termo “*juju*”, apontando logo a seguir a tradução como “talismã” (BA, 2021, p.17). Justifiquei que seria mais adequado manter *juju*. Inclusive Ba apresenta o termo dentro de um outro sentido em que é habitualmente usado em obras de autores não-africanos e que quando traduzido no Brasil costuma ser traduzido de forma equivocada como “macumba”.

Eventualmente me deparava com termos um tanto depreciativos no original, como foi o caso de “*Public Janitor*” (p.21). O termo seria uma forma de desqualificar alguém que lida com a manutenção geral e responsabilidades de limpeza em uma escola, edifício, etc. É uma forma de xingar quem esteja em uma posição de baixa qualificação e remuneração. “O” é uma reação que mostra vários sentimentos, como aborrecimento, tristeza, surpresa ou decepção. O “*Public Janitor*” seria uma forma de difamar uma pessoa, qualificando-a por uma profissão entendida como menor, tais como lixeiro, pedreiro, jardineiro, etc. Considerei então que poderia ser traduzido aqui algo como “subalterno”.

Outro interesse, expresso por meio dos quadrinhos, foi o de apresentar cenários multilíngues ao leitor brasileiro. Como brasileiros, existe a tendência de nos considerarmos como falantes monolíngues, exclusivamente da língua portuguesa (embora exista uma variedade de idiomas no Brasil). Foi em virtude desse interesse que negociei os direitos de publicação de *O Pesadelo de Obi*, história em quadrinhos equato-guineense. Um trabalho como esse, de Chino, Tenso Tenso e Ramón Esono Ebalé, marcado por uma multiplicidade característica da Guiné Equatorial, poderia nos ser útil para relativizar nossa cultura. O enredo também justificou meu interesse em editar e traduzir a obra. Este é um quadrinho que nos informa sobre a situação de

um país considerado uma ditadura da África Contemporânea.<sup>44</sup> Editorialmente, a preocupação que tive ao longo do processo de edição/tradução de *O Pesadelo de Obi* foi de afastar a ideia de que Ramón Ebalé tivesse sido libertado por causa da comoção de um nome de peso da indústria de quadrinhos, como o de Neil Gaiman, como foi anunciado na campanha de pré-venda. A participação de um Gaiman foi pouco ou nada relevante para a soltura de Ramón, como é apresentado em entrevistas ou mesmo no texto introdutório da edição portuguesa, da editora Tigre de Papel. O desenhista só foi libertado graças à pressão internacional de organismos pelos direitos humanos, sobretudo aqueles com base no continente africano. Gaiman foi utilizado nas campanhas como um chamariz ou “isca”, dentro de uma publicidade que tendia a dar mais importância ao autor britânico do que propriamente ao trabalho de autores equato-guineenses. Os diversos vídeos da campanha do Catarse buscaram construir a ideia de que a comoção desse quadrinista teria tido um peso considerável, o que não corresponde de forma alguma ao processo de soltura do desenhista. O nome de Gaiman foi utilizado não apenas pela editora, mas por *youtubers* de quadrinhos com finalidades comerciais. A ideia era fazer com que o público-leitor de *Sandman* pudesse se interessar por uma obra de autoria africana não por ela mesma, mas por um elemento legitimador externo.<sup>45</sup>

Mas, voltando aos aspectos linguísticos e culturais da obra, em *O Pesadelo de Obi* vemos uma dimensão multilíngue através de personagens que usam diferentes idiomas cotidianamente. Imaginemos um país com área do tamanho do Estado de Alagoas, com um milhão de habitantes e com toda essa diversidade linguística. Alagoas tem 27.768 km<sup>2</sup> e a Guiné Equatorial tem 28.050 km<sup>2</sup>. Em 2019 a população da Guiné Equatorial era de 1,356 milhão de pessoas. Só a população de Florianópolis é 508.826 (conforme censo de 2020). A população deste país africano é o dobro daquela existente na capital catarinense. Então, imaginem se em Florianópolis as pessoas falassem várias línguas. Elas iriam se encontrar e falar com as outras em uma dada língua e poderiam mudar logo o registro para outro idioma. Grande parte do quadrinho está no castelhano da Guiné Equatorial, apesar de também vermos diversas expressões em língua fang ou em pidgin-ínglês. Não fazia sentido homogeneizar, para início de conversa. Traduzir todas as

---

<sup>44</sup> Num desconcertante discurso televisivo, o presidente da Guiné Equatorial, Teodoro Obiang Nguema Mbasogo (conhecido como Obi), afirmou que o país da África ocidental era um dos mais prósperos do mundo e com a maior renda per capita do continente. Diante da miséria e da violência em que a população vive, imposta por uma ditadura no poder desde 1979, três amigos entenderam que, se o Obiang estava caçoando dos guinéu-equatorianos, todos também poderiam rir do presidente. Bravamente, decidiram então criar uma *graphic novel*, a primeira da Guiné Equatorial. A HQ imagina o que seria o pior pesadelo na vida de um ditador: acordar como um cidadão comum e se ver como vítima do próprio regime. Obi vai descobrir as mazelas de seu país, sufocado pela corrupção, falta de liberdade de expressão, descaso com a saúde pública e um precário sistema de educação. Os autores nos entregam uma sátira feroz sobre as consequências de uma ditadura na vida cotidiana dos seus cidadãos. Convém assinalar que este trabalho contribuiu para que o desenhista Ramón fosse preso e enviado para infame penitenciária de Black Beach.

<sup>45</sup> Ver o texto da campanha em <https://www.catarse.me/obi>, bem como o vídeo “O pesadelo de Obi - Entre os mais aguardado do ano”, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=T33C--0bpSY>.

expressões, sejam elas em castelhano ou aquelas resultantes do contato entre várias línguas, para o português, de forma indistinta, seria descaracterizar traços da Guiné Equatorial. A mistura de idiomas é algo comum no cenário da Guiné Equatorial (não apenas nesse país, mas em vários outros existentes no continente africano e até mesmo no Brasil), e essa dimensão não poderia ser desconsiderada na tradução. Optou-se por manter os termos e explicar a tradução num glossário ao final. Em conversas durante a negociação dos direitos de publicação, Tutu Alicante (ativista guineense e editor original da obra) mencionou algo importante sobre o tom que gostaria que fosse impresso à tradução:

*Me agrada saber del interés en publicar el libro en Brasil. Recuerdo que con los colegas de Portugal tuve una larga discusión sobre si deberíamos traducir al Portugués Brasileiro o al de los colonizadores. Ganó el neocolonialismo. (Estou brincando!) Si crees que ayudará partir de la versión ya en portugués, avisa y te ponemos en contacto con los colegas en Lisboa.*<sup>46</sup>

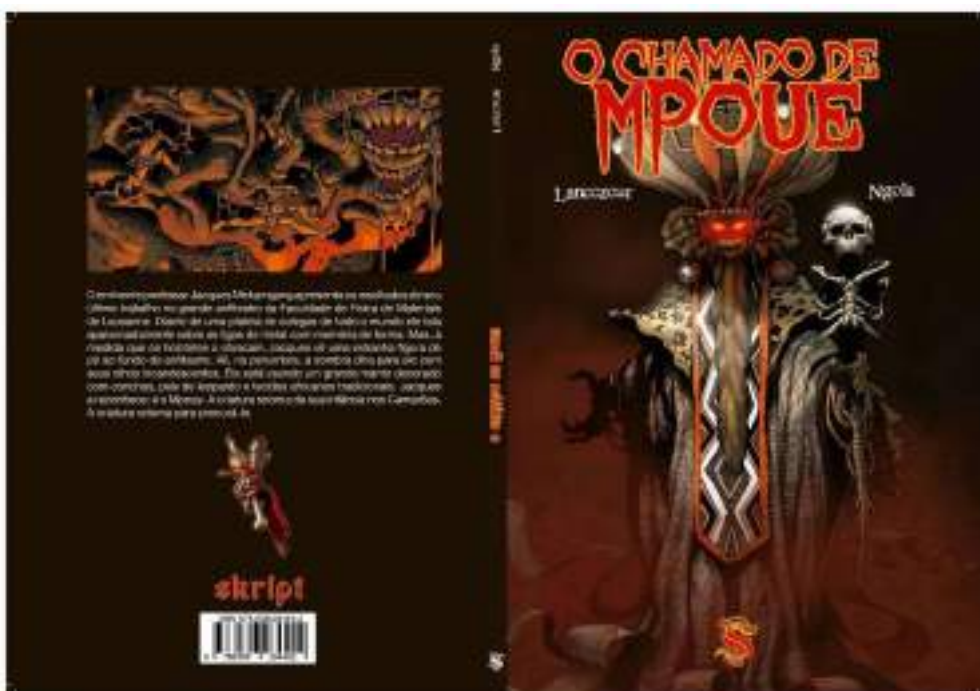
Respondi que “*Esta vez el neocolonialismo no ganará (estou brincando também!) y preferimos traducir el libro al portugués que se habla en Brasil*”.<sup>47</sup> Vejamos algumas frases: *Dis contri!* (p.80), que pode ser traduzido como “Este país”. Está no pichi ou pidgin-Inglês, a língua crioula falada na ilha de Bioko, na Guiné Equatorial, ao lado de um texto em castelhano. Na **Página 82, Quadro 5**, temos *Dis contry na fulis contry*. É uma expressão que está em pidgin-ínglês. Quer dizer “Este é um país de idiotas”. Na **Página 84, Quadro 5**, temos um *Muadjan!*, que pode ser traduzido como “Irmão”, na língua fang. Na **Página 65, Quadro 2** vê-se uma frase mais longa: *A no go mek no documento fo pul mi cago, a guet som contact, a go col chico enry, a go sok in biabia, afta insien we go fisk ol tin....* Seria o mesmo que “Vou fazer o documento e arranjar o contato dele. Vou chamar o pequeno Henry e molho a mão dele”. Literalmente é “Eu não vou fazer nenhuma papelada para pegar minha remessa. Eu tenho uma pessoa de contato, vou ligar para Chico Enry, molhar a mão dele e ele cuidará de tudo...”. Na **Página 61, Quadro 3**, “*Guimi 300! No pley wit mi!*”. É uma frase no Pichi ou pidgin-Inglês, a língua crioula falada na ilha de Bioko, na Guiné Equatorial. Vale a pena notar que em parte considerável das frases acima, que são apenas uma amostra, há pelo menos uma palavra em inglês ou língua indígena como “*pley*,” (de “*play*”), “*contry*” (de “*Country*”), “*go*”, “*wit*” (de “*with*”), “*mi*” (de “*me*”). Trata-se aqui de um pidgin, pois resulta do uso de vários itens léxicos de várias línguas, africanas e europeias como o inglês. Para a tradução deste quadrinho, considerei a minha proficiência em castelhano, mas, antes de tudo, é preciso especificar que esta língua referida que vemos não é a

<sup>46</sup> ALICANTE, Tutu. **Publicación de “La pesadilla de Obi” en Brasil** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <marcio.strodrigues@gmail.com> em 11 jan. 2021.

<sup>47</sup> ALICANTE, Tutu. **Publicación de “La pesadilla de Obi” en Brasil** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <marcio.strodrigues@gmail.com> em 11 jan. 2021.

mesma falada na Espanha, mas o da Guiné Equatorial. Trata-se do castelhano guinéu-equatorial, uma variante. Vale destacar que a Guiné Equatorial é um dos poucos países africanos onde temos o espanhol/castelhano como língua oficial. Como é uma variante, há diferenças estruturais. Nela é comum a recorrência frequente do gerúndio, bem como a mistura dos modos indicativo e subjuntivo.<sup>48</sup>

Já *Le Mpoue*, que aqui foi batizado como *O Chamado de Mpoue*, foi uma obra que despertou o meu interesse pelo modo como aborda tensões entre tradição e modernidade, além de reformular categorias com as quais estamos viciados pelos modos e formas de pensar predominantes nas sociedades do ocidente.<sup>49</sup> A princípio, os editores gostaram da sugestão, não pela dimensão cultural, mas pelo fato de a obra apresentar, segundo julgaram pela capa, elementos do horror.



**Figura 5: Capa da versão nacional de *Le Mpoue*, escrita pela francesa Blanche Lancezeur e desenhado pelo camaronês de origem bamiléké Martin Ngola.**

<sup>48</sup> Há uma passagem que suscitou dúvidas em um dos editores, na qual se vê personagens vendo uma novela televisionada. Na trama, Esmeralda estava tendo um relacionamento com o pai sem saber. No original tínhamos padre e traduzi como “pai”, após conversas com o editor original e Ramón Esono Ebalé. O revisor chegou a afirmar categoricamente que houve erro na arte (segundo ele, faltava o colarinho de um sacerdote no personagem chamado Humberto Sinforoso) e que a telenovela que os personagens estavam vendo era latina. De forma alguma, isso procedia e indaguei se era proveitoso comparar narrativas africanas com tramas do tipo latinas ou então similares a um *Modern Family*. Diante de certos ruídos culturais, era mais cômodo atribuir erros de roteiro ou na arte de um autor. Ao relatar isso aos autores percebi como essa suposição de erro os ofendeu bastante. Ao final, quando comuniquei que os autores haviam se sentido desrespeitados, ao invés de um pedido de desculpas a resposta foi: “Então é pai mesmo ali. Nossa”. Além disso, não fazia também sentido pensar que se tratava de um padre, pois havia anteriormente um diálogo em que Esmeralda aparecia bastante incomodada por Humberto Sinforoso supostamente estar interessado em outra mulher.

<sup>49</sup> À guisa de esclarecimento, fui o responsável pela compra dos direitos de publicação de *Le Mpoue*, tendo eu desembolsado a quantia de 400 euros de adiantamentos junto à licenciante. Nas demais obras, fui responsável pelos termos do contrato, conseguindo descontos mais vantajosos para a editora.

A Skript Editora tem em seu catálogo vários títulos inspirados em obras de H.P. Lovecraft.<sup>50</sup> Então, partiram do pressuposto de que havia elementos lovecraftianos e que a obra deveria ser direcionada aos apreciadores do gênero do horror cósmico, mesmo que tais elementos de forma alguma figurassem abertamente na narrativa de Blanche Lancezeur e Martini Ngola. Novamente, um efeito chamariz, tal como no caso do uso do nome de Gaiman para que fosse comercializado *O Pesadelo de Obi. Le Mpoue*, durante a campanha de pré-venda, foi vendido num combo de “quadrinhos LOVECRAFTIANOS”, ao lado de adaptações de “contos clássicos” e “de cortesia, uma revista para colorir”. Ao lado de *O Chamado de Mpoue*, estavam “*A Cor que caiu do espaço*”, “*Ar Frio*”, “*O Modelo de Pickman*”, “*A Música de Erich Zann*”.<sup>51</sup> Como bem assinalou Daniel Figueiredo em seu texto introdutório, *Le Mpoue*

“(…) não é um típico quadrinho de horror. Para quem direciona o seu olhar da África em direção ao Ocidente, o argumento central dessa história não se fundamenta, por exemplo, em um contraste entre a racionalidade do real e o sobrenatural, ou a realidade palpável e o “desconhecido”. De outra maneira (e sob uma perspectiva da cultura de partida do quadrinho), *O Chamado de Mpoue* pode ser uma história aterradora acerca dos pontos de tensão entre a tradição Bamiléké (um grupo identitário de Camarões, país da África Ocidental) e a modernidade”.

*Le Mpoue* pode ser lido em várias chaves diferentes. Uma delas é a que vê tão-somente elementos da nossa cultura ocidental na obra e, por isso mesmo, irá enquadrá-la nas categorias estanques do terror ou do horror cósmico, domesticando-a e não percebendo sua potência. Outra chave possível, e que considero a mais produtiva, é aquela aberta ao aprendizado intercultural, na qual, ideias preconcebidas seriam desconstruídas. A primeira pende ao etnocentrismo. Já a segunda para uma desocidentalização.<sup>52</sup> Álbum mais curto, mas careceu de glossários e contextualizações para alguns termos específicos. Além disso, fiz questão de incluir não apenas um prefácio, mas um posfácio, assinado por mim, no qual foram discutidos aspectos de uma tradução cultural. Para este trabalho de tradução consultei, sempre que possível, os responsáveis pelas Editions Félès, com os quais dialoguei para o licenciamento da obra, e o desenhista

<sup>50</sup> Como é conhecido o escritor norte-americano Howard Phillips Lovecraft (1890-1937), criador da vertente literária do horror cósmico. Nessa vertente, o indivíduo é representado quase sempre como insignificante diante de um universo habitado por forças indescritíveis. Comumente essas forças são representadas por meio de entidades cósmicas monstruosas como a figura de Cthulhu. Lovecraft também foi conhecido por ser um autor abertamente racista e até nutria certa simpatia pelo ideário nazifascista, como é possível ver em suas correspondências. Para maiores informações ver Houellebecq, 2020.

<sup>51</sup> O CHAMADO de MPOUE. **Catarse**, São Paulo: Skript Editora, [2021]. Disponível em: <https://www.catarse.me/mpoue>. Acesso em: 19 jun. 2022.

<sup>52</sup> O pesquisador Rafael Costa Machado em um vídeo intitulado “*O Chamado de Mpoue*”, Primitivismo e a África a partir dos povos africanos identificou esses aspectos, bem como comentou sobre a perspectiva que assumi em torno da tradução cultural. Ver MACHADO, Rafael Costa. “**O Chamado de Mpoue**”, **Primitivismo e a África a partir dos povos africanos**. Canal Ilha Kaijuu. Youtube, 22 de maio de 2022. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CIUyQQILFks>>. Acesso em 22 de maio de 2022.



camaronês Martini Ngola. Este último, de origem bamiléké, foi fundamental para a compreensão de aspectos culturais que por vezes não são encontrados em livros, no entanto, são possíveis de se compreender através de uma pesquisa de fundo etnográfico. Para a compreensão da página 6, o desenhista camaronês me explicou que uma onomatopeia estava relacionada ao grito de um pássaro de mau presságio de seu país, “que anuncia o infortúnio e, na maioria das vezes, a morte”. Conforme Ngola, “ela se parece com uma águia coroada, mas é toda preta e muito menor que uma águia. Eu nunca soube como a chamaria em francês”! Para a discussão deste artigo, cabe mostrar uma página e discutir aspectos relacionados à tradução:



Figura 6: Página 19 da tradução para o português de *Le Mpoue*

No original, havia dentro do recordatório do quadro 1 a expressão “*tenait des conciliabules*”, que literalmente pode ser traduzido como “realizava conciliábulo”. Optei aqui por não ser tão literal, traduzindo como “Meu pai, Fo Félix, realizava consultas com outros

chefes numa grande cabana, a casa dos antepassados”. Conciábulo é o mesmo que juntas, assembleias, mas poderia ter um sentido muito negativo como o de “reunião secreta de pessoas suspeitas de maus desígnios”. A escolha mais literal poderia dar margem para possíveis estereótipos sobre práticas ritualistas e formas de organização de alguns povos africanos. Optei por “Realizar consultas”, justamente pela expressão ter um sentido mais religioso e coletivo, de um soberano se reunir com outros líderes para consultá-los, pedir aconselhamentos, mas também realizar consultas sobre o destino. Tem também várias acepções, tanto que na trama vemos a imagem de búzios sendo jogados. Mudei ainda a ordem da frase para que “os antepassados” tivesse maior destaque ao final. No **QUADRO 4** fiz questão que *Mfo* fosse mantido. Afinal, esse é o termo em bamiléké (uma das 300 línguas ou dialetos falados nos Camarões) para um líder, um chefe. Da mesma forma foi mantida a palavra *Nsée*. Após a leitura de “*Building in the name of God: architecture, resistance and the Christian faith in the Bamileke highlands of West Cameroon*”, artigo de Domenique Malaquais, publicado na *African Studies Review* (1999, p. 49-78) ficou claro a importância da manutenção de termos, bem como o uso de “grande cabana” para descrever onde o *Mfo* se reunia. Malaquais aborda nesse texto sobre a importância da arquitetura para a construção identitária bamiléké. A passagem estava se referindo também à “*la grande case Bamiléké*”, objeto de documentários, como o dirigido por Jean Paul Ngassa e datado de 1965.

No que se refere ao título *África Fantástica*, a negociação foi feita diretamente com o artista sul-africano Daniël Hugo. Antes de pensar na organização do álbum, havia sugerido aos editores a publicação tão-somente da história intitulada *The Souvenir*, construída a partir de elementos diversos, como uma balada.<sup>53</sup> Todavia, o volume de páginas da história (32 no total) foi considerado por eles como pequeno para os custos de impressão envolvidos. Sugeri então que pensássemos em reunir outras histórias. Deste modo, indiquei algumas histórias de *The Oneironaut & Other Tales*, álbum que reunia em ordem cronológica os principais trabalhos de Hugo, dentre os quais se destacavam os contos do Onironauta. Após Hugo nos enviar os pdfs, discutiu-se com um dos editores quais histórias entrariam no álbum. Logo de imediato, a história que mais empolgou o editor era uma que apresentava Cthulhu - uma das principais monstruosidades cósmicas criada por H. P. Lovecraft - em um dos quadros, embora não fosse de maneira alguma lovecraftiana. A história em questão, *Darker Forces*, falava temas literários, que coexistem com outros, da mitologia grega aos mitos de Cthulhu. Não é um conto lovecraftiano, mas uma curta HQ que discorre sobre temas literários.

---

<sup>53</sup> Balada é um gênero de poema narrativo, conforme dicionários de termos literários. Não deve ser confundido com o termo popular no Brasil para festas em boates ou *raves*.

Como combinado, fui o responsável por elaborar as sinopses de cada uma das histórias selecionadas. Todavia, na montagem da campanha houve novamente ruídos de comunicação. Na capa concebida em um primeiro momento pelo designer responsável pelo projeto gráfico, fez-se o uso de imagem de um navio, complementado pelo título *África Fantástica*. Isso produziu ambiguidade e suscitou a ideia que estavam sendo naturalizados certos estereótipos e discursos colonialistas. Em *The Souvenir* há a representação de um navio chegando ao grande continente, mas dentro do esquema narrativo a imagem está contextualizada. Retirada da cena poderia gerar uma interpretação diferente, de que estaríamos endossando visões colonialistas através da chegada de europeus em África. Consultei diversos estudiosos de quadrinhos, pesquisadores africanistas<sup>54</sup> e leitores habituais sobre o uso dessa imagem, solta, descontextualizada, em *print* ou em capa, assim como outra que apareceu na campanha (a do Cthulhu, personagem monstruoso do universo lovecraftiano). Cheguei a mostrar essas imagens no meu curso sobre Quadrinhos Africanos. Perguntei aos cursistas qual era a primeira impressão que tinham ao ver a imagem de um navio associada ao título “*África Fantástica*”. Parte considerável achou problemático o uso da imagem e, em virtude disso, solicitei que a figura do navio fosse substituída por outra mais neutra, como a do Leão. Essa preocupação de não se tomar um quadro qualquer, “solto no espaço, fora de seu contexto narrativo” já foi esboçada por um pesquisador-editor como Wellington Srbek. Em sua argumentação, Srbek apontou que isolar quadrinhos pode fazer com que se tenha “interpretações que fogem à intencionalidade de seu autor e não correspondem às leituras que podemos fazer a partir da sequência narrativa da qual faz ele ser um componente” (SRBEK, 2005. p. 33). Pedi também que considerassem a minha consultoria no processo, tanto como africanista, quanto como pesquisador de quadrinhos, cuja opinião fosse a de alguém que estava contribuindo com a editora naquele momento. Com relação à história que apresentava a figura do Cthulhu, o uso da imagem do monstro lovecraftiano em *print* - dando um destaque que não se vê na obra, mas que corresponde ao apreço que os editores têm pelo escritor norte-americano – poderia ser questionado. Afinal, nas linhas e entrelinhas da obra literária de H. P. Lovecraft eram comuns discursos racistas, antisemitas e xenófobos. Além do mais, estamos falando aqui de uma HQ de autores sul-africanos, num país marcado pela experiência do Apartheid, e associar com uma figura historicamente racista poderia gerar críticas evitáveis. Ao receber o *feedback* sobre a tradução (diga-se de passagem, resultada de pesquisas e diálogos diretamente com o desenhista), vi que houve da parte do revisor intervenções sobre termos africanos. Algumas passagens foram “desafricanizadas”, justamente pelo trabalho de revisão ter sido feito com base em um conhecimento da variante americanizada do inglês. Houve

---

<sup>54</sup> Na ocasião, consultei os colegas africanistas do Grupo de Pesquisa África do século XX, coordenado pelo professor Ivaldo Marciano de França Lima. A imagem isolada do contexto narrativo foi interpretada por parte dos

substituição, por exemplo, de termos africanos por expressões cristãs, dentro de uma lógica ocidental, e outras expressões a partir de estereótipos. Após esse *feedback*, novamente assinalo a necessidade de fugir de procedimentos colonizadores e domesticantes. Afinal, um texto que busca consolidar a impressão de que o original não exista, impondo sobre ele uma perspectiva colonizante, e que o resultado é a única versão do texto que pode ser prejudicial para o conhecimento de outras experiências culturais.

As histórias que compõem *África Fantástica* foram escritas em uma certa variante da língua inglesa: a sul-africana. O inglês que figura na obra é uma língua comercial, embora possa ser associado a um legado da história colonial do país. Refletindo sobre os bastidores da produção desse álbum, tive a impressão de que editores e revisores pensam que existem apenas o inglês norte-americano e o britânico no mundo. É a partir dessa suposição que fazem a leitura de produções de cenários anglófonos. *África Fantástica*, nome que por mim teria sido outro (ainda mais pelo fato de que há estereotípias envolvidas em batizar um cenário tão distinto do nosso como “fantástico”), reúne histórias em que vemos o inglês sul-africano ao lado de línguas nativas e o afrikaans.<sup>55</sup> Não seria correto tratar esse cenário como se fosse apenas uma coisa só. A linguagem aqui, particularmente, não apresenta de modo algum um *continuum* com o inglês norte-americano ou europeu britânico. Em conversas que tive com os autores – em especial, com o desenhista Daniël Hugo – foi possível perceber que eles eram multilíngues. Falavam diversas línguas, dentre as quais a menos utilizada no cotidiano era o inglês. É possível dizer que essa língua foi utilizada pelos autores visando a maior inserção dos contos em um cenário globalizado. Para a tradução, levei em consideração o diálogo direto com o desenhista, podendo considerar não apenas um trabalho de tradução somente, mas de pesquisa cultural e social para conseguir configurar padrões da cultura de partida e apresentá-los aos leitores brasileiros.<sup>56</sup>

## Indicações e balanços

Com exceção de *Ligeiro Amargor*, estiveram presentes em todos os álbuns de autores africanos o seguinte *disclaimer* (em outras palavras, um termo de responsabilidade e de compromisso):

---

colegas mais como referência elogiosa à colonização que propriamente à África em si.

<sup>55</sup> Opto pelo uso de afrikaans, mantendo a grafia original. Geralmente essa língua é traduzida para o português como africâner, sendo também o nome dado aos primeiros colonos europeus no atual território sul-africano.

<sup>56</sup> Além desse diálogo, considerei as indicações do livro *A língua inglesa na África: opressão, negociação, resistência*, de Ângela Lamas Rodrigues (2011). Outras fontes foram consultadas como, por exemplo, o *Dictionary of South African English* (<https://dsae.co.za>) e *A Dictionary of South African English*, da dupla Jean e William Branford.

“Por respeito às tradições culturais dos povos e sujeitos africanos, em nossa versão brasileira manteremos termos próprios da cultura de onde este quadrinho foi originalmente produzido. Ao final da edição, há um glossário e uma entrevista dando ao leitor brasileiro maiores elementos para a compreensão da história”.

A sugestão foi dada pelo jornalista e escritor catarinense, Romeu Martins, em uma conversa informal. Romeu foi o autor que recebeu o maior prêmio dedicado à literatura fantástica em 2021 com a adaptação de *A Cor que Caiu do Espaço*. A inclusão deste recurso pode e deve ser entendida como um compromisso diante de saberes africanos, não significando que isso implique em um olhar caridoso (como se esses autores precisassem da nossa apreciação para terem legitimidade).

Além disso, se colocou a necessidade da inclusão de paratextos e outros recursos dentro das edições. Além do fato de textos analíticos contribuírem para que um objeto subestimado culturalmente, como é o caso dos quadrinhos, possa ser visto de outro modo, tentou-se através deles construir uma fortuna crítica. Afinal, ainda são poucos trabalhos dedicados aos quadrinhos de África(s) no meio acadêmico brasileiro. Justamente por isso, optou-se por incluir nas edições breves introduções de pesquisadores ou mesmos posfácios. Nesse processo, buscou-se ainda distanciar da prática de convidar prefaciadores e posfaciadores pelo critério de popularidade, como se bastasse ter um nome conhecido para agregar valor comercial às obras. Isso pode ser vantajoso como *marketing*, mas do ponto de vista intelectual pouco ou nada contribui. Não vejo tanto sentido solicitar textos e associar uma obra a qualquer *gibituber*, que talvez não tenha a menor propriedade para discorrer sobre um assunto. Alguns podem considerar que discussões acadêmicas e questões de mercado não devem se misturar, mas editoras podem ganhar muito através do diálogo com pesquisadores ao abandonar posturas anti-intelectuais. Os paratextos que precedem ou finalizam cada edição são complementares. Sendo aquelas partes do texto que não fazem parte da tradução propriamente dita, elas servem também para aproximar o público acadêmico dos quadrinhos.

Quadrinhos produzidos pelos próprios africanos podem contribuir para mudanças nas percepções que temos do continente, mas servem também para introduzir reflexões sobre como nosso meio editorial ainda não sabe lidar com culturas diferentes. Para além da dimensão mercadológica, a tradução de obras em quadrinhos de autoria africana deveria contribuir para que se conheça a diversidade das culturas do outro lado do Atlântico. Apesar dos percalços que narro aqui, na condição de um pesquisador situado no campo da edição e tradução, creio que com essas publicações ficou clara a diversidade temática e geográfica de produções africanas.

Que se abram portas em nosso mercado para produções de autoria africana, mas de uma forma mais respeitosa e menos domesticante.<sup>57</sup>

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- BA, Juni. **Djeliya: uma fantasia épica africana**. Traduzido por Márcio Rodrigues. Florianópolis: Skript, 2021.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- BOKAMBA, Eyamba G. Multilingualism as a sociolinguistic phenomenon: Evidence from Africa. In: ZSIGA, Elizabeth C. TLALE BOYER, One; KRAMER, Ruth. **Languages in Africa: multilingualism, language policy, and education**. Washington, DC, Georgetown University Press, 2014, p 21-48.
- BRITTO, Paulo Henriques. **A tradução Literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- CLOWES, Daniel. **Pussey!** Traduzido por Márcio Rodrigues. Florianópolis: Skript, 2021.
- EBALÉ, Ramon Esono Nzé. **O Pesadelo de Obi**. Traduzido por Márcio Rodrigues. Florianópolis: Skript, 2021.
- HOUELLEBECQ, Michel. **H. P. Lovecraft: Contra O Mundo, Contra a Vida**. Traduzido por Maria Luiza Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2020.
- HERGÉ. **Tintim no Congo**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- HUGO, Daniël. **África Fantástica**. Traduzido por Márcio Rodrigues. Florianópolis: Skript, 2022.
- LANCEZEUR, Blanche; NGOLA, Martini. **O Chamado de Mpoue**. Traduzido por Márcio Rodrigues. Florianópolis: Skript, 2021.
- MARAIS, Kobus, FEINAUER. Ilse. **Translation Studies Beyond the Postcolony**. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Press, 2017
- MEYLAERTS, Reine. Multilingualism as a challenge for translation studies. **The Routledge Handbook of Translation Studies** Edited Carmen Millán, Francesca Bartrina. London and New York: Routledge, 2013, p.519 – 533.
- N'GUESSAN, Koffi Roger; Elanni & Djai. **Ligeiro amargor: uma história do chá** / Koffi Roger N'Guessan, Elanni, Djai; traduzido por Maria Emília Palha Faria. São José: Skript, 2021.

---

<sup>57</sup> Agradeço aos/às colegas/amigos Jéssica Ellen, Sunshine Castro, Marley Antonia Silva da Silva, Daniel Figueiredo, Lucas Eduardo Guimarães (Lucas “Poderoso Porco” Ed.), Maciel Resende, Sandro Merg, Ernesto Lemos e Felipe Toledo, pelo diálogo que resultou na escrita do presente artigo. Obrigado aos inscritos no canal do YouTube Quadrinhos Africanos, bem como aos autores e editores originais das obras pela assistência durante o processo de edição e tradução. Agradecimento em especial aos apoiadores e apoiadoras de cada uma das campanhas de financiamento coletivo no Catarse referentes aos quadrinhos de autoria africana publicados sob a minha curadoria, edição e tradução.

NDHLOVU, Finex; Makalela. **Decolonising Multilingualism in Africa: Recentering Silenced Voices from the Global South**. Bristol, UK; Blue Ridge Summit, PA: Multilingual Matters, 2021.

RUSSEL, Mark. **Retorno do Messias: Versículo 1** /Mark Russel, Richard Pace. Tradução de Érico Assis. São Paulo: Comix Zone, 2021.

SANTOS, Boaventura de Sousa, 1998. **La Globalización del derecho: los nuevos caminos de la regulación y la emancipación**. Bogotá, Colombia: ILSA; Universidad Nacional de Colombia]. Disponível em:

[http://www.boaventuradesousasantos.pt/media/La\\_globalizacion\\_del\\_derecho\\_Los\\_nuevos\\_caminos\\_de\\_la\\_regulacion\\_y\\_la\\_emancipacion.pdf](http://www.boaventuradesousasantos.pt/media/La_globalizacion_del_derecho_Los_nuevos_caminos_de_la_regulacion_y_la_emancipacion.pdf). Acesso em: abril de 2022.

SRBEK, Wellington. **Um mundo em quadrinhos**. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2005

VENUTI, Lawrence. **Escândalos da tradução: por uma ética da diferença**. Trad. Laureano Pelegrin, Lucinéia Marcelino Villela, Marleide Dias Esqueda e Valéria Biondo. Bauru: EDUSC, 2002.

VENUTI, Lawrence. **The translator's invisibility: a history of translation**. London/New York: Routledge, 1995.

## OUTRAS FONTES E DOCUMENTOS

Confins do Universo 021 – Traduz pra mim?. Entrevistado: Jotapê Martins. Entrevistadores: Sidney Gusman, Samir Naliato, Marcelo Naranjo Sérgio Codespoti. Universo HQ: São Paulo, 24 de agosto de 2021, Podcast. Disponível em <https://universohq.com/podcast/confins-do-universo-021-traduz-pra-mim/>. Último acesso em 10/02/2022.

DJELIYA. **Catarse**, São Paulo: Skript Editora, [2021]. Disponível em: <https://www.catarse.me/djeliya>. Último acesso em: 19 mar. 2022.

JAGU, Frédéric. Didier Kassai: “La bande dessinée est, pour moi, la seule arme efficace”, Entrevista de 16 de março de 2011, Disponível em <https://takamtikou.bnf.fr/dossiers/dossier-2011-la-bande-dessinee/didier-kassai-la-bande-dessinee-est-pour-moi-la-seule-arme-efficace>. Último acesso em março de 2022.

MACHADO, Rafael Costa. “O Chamado de Mpoue”, **Primitivismo e a África a partir dos povos africanos**. Canal Ilha Kaijuu. Youtube, 22 de maio de 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CIUyQQILFks>. Acesso em 22 de maio de 2022.

NOTA DOS TRADUTORES: **003 - A Agenda Feminina**. [Locução de]: Érico Assis, Carlos H. Rutz e Mario Luiz C. Barroso. [S. l.]: Nota dos Tradutores, 02 ago. 2020. Podcast. Disponível em: <https://anchor.fm/notasdostradutores/episodes/003---A-Agenda-Feminina-ehjkce>. Acesso em: 02 ago. 2020.

RODRIGUES, Márcio dos Santos. **Quadrinhos africanos**. Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/c/M%C3%A1rcioRodriguesHQ>.

O CHAMADO de MPOUE. **Catarse**, São Paulo: Skript Editora, [2021]. Disponível em: <https://www.catarse.me/mpoue>. Acesso em: 01 fev. 2022.

O PESADELO DE OBI. **Catarse**, São Paulo: Skript Editora, [2021]. Disponível em: <https://www.catarse.me/obi>. Acesso em: 01 fev. 2022.

VARGAS, Alexandre Linck. **NÃO SABEMOS lidar com quadrinhos de outras culturas**. Canal Quadrinhos na Sarjeta. Youtube, 7 de jan. de 2022. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Zn08OPktu8c>>. Acesso em: 7 de jan. de 2022.

VARGAS, Alexandre Linck. **O QUE A CRÍTICA ESTAVA ESPERANDO? O problema das representações da África**. Canal Quadrinhos na Sarjeta. Youtube, 15 de fev. de 2022. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LlgyuzUHHI>>. Acesso em: 15 de fev. de 2022.

Recebido em: 13/04/2022

Aprovado em: 20/06/2022





ISSN: 2595-5713  
Vol. 05 | Nº. 9 | Ano 2022

# A HISTÓRIA EM QUADRINHOS EM LÍNGUA DE ÁFRICA: O SUAÍLI

La BD en langue d'Afrique: le swahili

---

**RESUMO:** Este texto é a tradução de um artigo do estudioso e editor camaronês Christophe Cassiau-Haurie, publicado originalmente em 2021 no site *Africultures*, um portal de informações sobre África. No artigo, o autor examina o cenário de produções de quadrinhos em língua suaíli, dedicando espaço para abordar a genealogia de obras localizadas editorialmente na África Oriental. Para tanto, Cassiau-Haurie nos apresenta o ambiente plural de autores e temas mais recorrentes ao longo do século XX. Subjacente ao esforço de apresentar essas produções, o autor assinala a necessidade de se considerar as particularidades das línguas que existiam no continente antes da chegada dos colonizadores europeus no século XIX e as tensões que envolvem o uso de línguas locais no contexto de publicação de quadrinhos em África.

**PALAVRAS-CHAVE:** Quadrinhos; África Oriental; Línguas africanas; Suaíli.

---

**Christophe Cassiau-Haurie**

**ABSTRACT:** This text is a translation of an article by Cameroonian researcher and editor Christophe Cassiau-Haurie, originally published in 2021 on the *Africultures* website, an information portal focused on Africa. In the article, the author examines the landscape of Swahili-language comics productions and gives space to address the genealogy of works editorially located in East Africa. Cassiau-Haurie thus presents us with a diverse milieu of authors and themes most recurrent in the 20th century. Behind the effort to present these productions, the author points out the need to consider the particularities of the languages that existed on the continent before the arrival of the European colonizers in the 19th century, and the tensions associated with the use of local languages in the context of comic books publishing in Africa.

**KEYWORDS:** Comics; East Africa; African languages; Swahili.

Site/Contato

Editores

Ivaldo Marciano  
[ivaldomarciano@gmail.com](mailto:ivaldomarciano@gmail.com)

Alexandre António Timbane  
[alexandre.timbane@unilab.edu.br](mailto:alexandre.timbane@unilab.edu.br)

Rodrigo Castro Rezende  
[rodcastrorez@gmail.com](mailto:rodcastrorez@gmail.com)

## A HISTÓRIA EM QUADRINHOS EM LÍNGUA DE ÁFRICA: O SUAÍLI <sup>1</sup>

Christophe Cassiau-Haurie <sup>2</sup>

Desde seu surgimento no início do século XX no continente africano, os quadrinhos publicados em língua local sempre foram de grande importância. Portanto, ofereço-lhes uma visão geral de uma situação linguística extremamente complexa, através das lentes às vezes esclarecedoras da nona arte. Neste primeiro capítulo<sup>3</sup>, abordarei a situação dos quadrinhos em língua suaíli. Esta língua tem uma influência bastante grande na África: certamente no Quênia e na Tanzânia, que a adotaram como oficial, na República Democrática do Congo, onde é uma das quatro línguas nacionais, mas também em Ruanda, Burundi e Comores. Apenas uma parte destes países publica histórias em quadrinhos neste idioma: Quênia, Tanzânia e República Democrática do Congo (RDC).

Embora a situação não seja a mesma de país para país, pode-se dizer que a propagação das línguas locais através dos quadrinhos se deve a vários aspectos:

- Em geral, o **status das línguas locais** - sua oficialização como língua nacional ou oficial, mas também sua presença nas escolas como meio de aprendizagem - tem uma influência importante em sua difusão através da palavra escrita entre a população.

- **A singularidade linguística de um país** também tem consequências, sendo o número de falantes um fator significativo na difusão de um idioma.

- E, finalmente, **a história do país**, que muitas vezes determina sua relação com a(s) sua(s) língua(s).

Avaliar o estado dos quadrinhos em línguas “africanas” também significa fazer um balanço da relação entre os diversos países africanos com seu patrimônio linguístico e cultural.

### Quadrinhos suaíli na África Oriental

<sup>1</sup> Artigo originalmente publicado em 31 de agosto de 2021, no site *Africultures*, sob o título *Episode 1. La BD en langue d'Afrique: le swahili*. Disponível em: [africultures.com/episode-1-la-bd-en-langue-dafrique-le-swahili/](http://africultures.com/episode-1-la-bd-en-langue-dafrique-le-swahili/). Traduzido por Márcio dos Santos Rodrigues, com a autorização do autor [Nota do Tradutor].

<sup>2</sup> Nascido em Douala, Camarões, em 1968, Christophe Cassiau-Haurie é um estudioso especializado em quadrinhos de autoria africana, autor de vários livros e artigos sobre o cenário dessas produções. Autor de livros de referência como *Dictionnaire de la bande dessinée d'Afrique francophone* (2013) e *L'Histoire de la bande dessinée au Cameroun* (2016). Atua como editor/diretor da coleção L'Harmattan BD, que reúne mais de 40 obras em quadrinhos de autores do continente africano. É também Curador Geral de Bibliotecas na Bibliothèque Nationale et Universitaire de Strasbourg (Biblioteca Nacional e Universitária de Estrasburgo). Ocupou vários cargos como bibliotecário no continente africano, incluindo passagens pelas Ilhas Maurício e pela República Democrática do Congo. Academicamente, também fez pós-graduação em Estudos Africanos e em Direito Público [Nota do Tradutor].

<sup>3</sup> Trata-se de um primeiro de uma série de textos sobre quadrinhos em línguas africanas [Nota do Tradutor].

A África Oriental (Quênia e Tanzânia) tem uma longa história em matéria de imprensa. Na época colonial, mais de 40 jornais foram distribuídos no território da Tanganica (futura Tanzânia) e provavelmente um número ainda maior no Quênia. Nenhum deles continha quadrinhos em qualquer idioma africano. Os únicos quadrinhos que puderam ser encontrados estavam em anúncios publicitários e todos escritos em suaíli.

De fato, já em agosto de 1940, o jornal em língua suaíli<sup>4</sup> da missão católica em Mombaça<sup>5</sup>, *Rafiki yetu*, se valia de quadrinhos em anúncios para chá: *CHAI inakupa Nguvu'* (“O chá que lhe dá força”). Esta série publicitária será reimpressa no mês seguinte em *Mambo leo*, uma revista mensal<sup>6</sup> publicada pela administração territorial. Este foi apenas o primeiro de muitos, e nos anos seguintes, houve um grande número de quadrinhos publicitários em suaíli apresentando africanos nos jornais de língua suaíli, tanto no Quênia (o jornal diário *Tazama*, com uma circulação de 17.000 exemplares, ou *Taifa*, o semanário Baraza) quanto em Tanganica (*Baragum*). O número de produtos envolvidos era tão grande quanto diverso: medicamentos contra a malária, sabonetes, cigarros, bicicletas, a famosa margarina *Blue band*<sup>7</sup>, chocolate *Cadbury*, pneus Michelin, etc.

Havia até mesmo séries de quadrinhos publicitários, como as que apresentavam Juma, um menino que mata uma cobra com as próprias mãos, impede que um trem descarrilhe ou afasta os ladrões de gado, tudo graças à margarina Blue band! Outro exemplo são as aventuras esportivas de *Tomasi Tembo* (“Thomas, o elefante”), que vence todos os tipos de competições esportivas graças à marca de cigarros que ele fuma.

Em outubro de 1951, *Mambo Leo*, o boletim mensal oficial de Tanganyika, começou a publicar *Picha za kuchekesha* (“Desenhos para fazer rir”), de um artista desconhecido - provavelmente europeu -, que assinou como C.S.S. A série durou pelo menos até 1954 e não retratava os africanos.

**O primeiro desenhista de quadrinhos africano conhecido a escrever em suaíli foi William Agutu<sup>8</sup>**, que iniciou uma série chamada *Mrefu* (“O Grande”) no jornal queniano *Tazama*, em 27 de fevereiro de 1952. Em paralelo, outra série chamada *Rita*, de um autor desconhecido, foi publicada no mesmo jornal entre 1954 e 1960. Iniciada em inglês (sugerindo que não foi originalmente desenhada para o *Tazama*), a série foi então publicada em suaíli a

---

<sup>4</sup> Optou-se por traduzir *swahiliphone*” como “em língua suaíli”. Os termos “suaíli” mais “fono”, penso, seriam de difícil compreensão ou poderiam, se unidos, formar um neologismo, uma palavra que não existe em português [Nota do tradutor].

<sup>5</sup> Considerada hoje a segunda maior cidade queniana. No original suaíli, “Mombasa” [Nota do tradutor].

<sup>6</sup> No original, “mensuel”. Termo que se refere às revistas ou publicações mensais. [Nota do tradutor].

<sup>7</sup> Esta última, ainda vendida no continente, continua a distribuir quadrinhos publicitários em jornais [Nota do autor original].

<sup>8</sup> Agutu é um nome Luo do Quênia ocidental [Nota do autor original].

partir de 1960. Africanos não eram valorizados, mesmo cooperando com o domínio colonial e depois lutando contra o comunismo.

**Esta série foi seguida em 1955 pelo *Juha kalulu***, de Edward Gicheri Gitau (nascido em 1930), também de Tazama. Após o desaparecimento deste título, *Juha kalulu* seria publicado por outro jornal em língua suaíli, *Baraza*<sup>9</sup> (fundado em 1939). Finalmente, a série foi assumida por *Taifa leo*, a versão suaíli do jornal queniano mais popular da época, o *Daily Nation*. Originalmente publicado como um semanário, mais tarde o *Taifa leo* se tornou um diário. Juha é um personagem um tanto ou quanto estúpido com uma conotação suaíli de absurdo e Kalulu é a palavra Nyasa para lebre. Juha Kalulu gosta de dormir, nunca está bem vestido, está sempre sem dinheiro e sempre coloca seus amigos em apuros. Ele é casado com Seera, que parecer estar “usando suas calcinhas”. O casal tem uma filha e um filho, Ujimoto (“Papa quente”<sup>10</sup>), e enquanto Kalulu e Seera nunca parecem envelhecer, Ujimoto amadurece ao longo dos episódios e dos anos. Esta série de tiras durou até 2016, quando o autor morreu aos 86 anos de idade.<sup>11</sup>

**Na Tanzânia, a primeira história em quadrinhos não-publicitária em suaíli foi publicada em 9 de agosto de 1956.** É *Juha Kasembe na Ulimwengu wa leo* (Kasembe o Idiota e o Mundo Moderno) de Peter Paulo Kasembe, que pode ser considerado o primeiro quadrinista tanzaniano no sentido moderno da palavra. *Juha Kasembe*, a primeira série na região a usar balões, provavelmente teria parado no final de 1957. Posteriormente, em 1959, Kasembe lançou *Mhuni Hamisi* (Hamisi, o hooligan), uma série de quadrinhos em estilo realista que foi a primeira série de aventura em quadrinhos suaíli.

A partir do início dos anos 60, as igrejas protestantes publicaram quadrinhos em suaíli. O resultado foi a série *Hadithi Yesu Alizosema* (As Parábolas de Jesus), que começou a ser publicada em junho de 1961 na revista luterana *Uhuru na Amani* (Liberdade e Paz) e foi claramente destinada a um público africano e não foi traduzida do exterior. Depois disso e até hoje, para fins de evangelização, a igreja distribuirá regularmente quadrinhos em língua suaíli na África Oriental e em outros lugares do continente.

A partir de 1967, o *Uhuru*, jornal do partido único da Tanzânia, começou a publicar uma série de tiras chamadas *Chakubanga*, de Christian Gregory. A primeira revista em quadrinhos em língua suaíli foi fundada na Tanzânia no início dos anos 1980 por Saidi Bawji e Niko Yambajo. Eles combinaram as duas primeiras letras de seus primeiros nomes e chamaram a revista *SANI*. Apesar da crise econômica na Tanzânia e da disputa entre os herdeiros dos fundadores, a revista

<sup>9</sup> Segundo as memórias de Gitau, mas não há nenhuma evidência disso nos arquivos do jornal [Nota do autor original].

<sup>10</sup> No original, “*porridge chaud*”. *Porridge* pode ser traduzido como papa, como em papa de aveia. Aqui estamos nos referindo ao prato composto por farinha de aveia ou outra farinha ou cereais cozidos em água ou leite [Nota do Tradutor].

<sup>11</sup> Gitau também é o autor de uma coleção: *Visa na Vituko vya Mwaka vya Juha Kalulu* [Nota do autor original].

durou mais de vinte anos antes de mudar de formato de revista para tabloide em 2003 (O jornal continuará, entretanto, a oferecer viagens e, às vezes histórias em quadrinhos). **O cartunista mais conhecido do jornal é Philip Ndunguru** (nascido em 1962), considerado o pai dos quadrinhos tanzanianos.

### **Philip Ndunguru, o pai dos quadrinhos tanzanianos.**

Após seus estudos de arte, Ndunguru entrou para a *Sani* em 1980 e se tornou seu principal desenhista. Lá ele estudou e ao mesmo tempo aprimorou o seu trabalho, especialmente com o pintor Raza, que lhe ensinou a arte da cor, e com Msoke, um professor de arte ugandense na universidade. Com outro cartunista de jornal, S.M.M. Bawji, ele deu início a série *Chaka la Mauti* e depois, de forma independente, *Kipigo cha Dunia*, com Mzee Meko como personagem principal. Em seguida, Ndunguru criou outros personagens como o Dr. Love Pimbi, o aldeão Kipepe, Lodi Lofa, o velho com o carro quebrado, e mais notavelmente sua série mais famosa *Ndumilakuwili*<sup>12</sup>, um personagem aos moldes de Andy Capp<sup>13</sup>. Em 1981, a distribuição da *Sani* foi interrompida devido à escassez de papel. Ndunguru então foi trabalhar para a Continental Publishing, montou sua própria empresa, expôs seus desenhos e depois viajou para o Zimbábue e a Suécia.

**Em 5 de janeiro de 1985, ele publicou sua primeira tira no *Kenya Leo*, suplemento suaíli do *Kenya Times*, o principal jornal de língua inglesa de Nairóbi**, onde trouxe de volta o personagem de *Ndumilakuwili* sob o nome de *Kazibure (travail inutile)*<sup>14</sup>. Esta não foi a primeira incursão do *Kenya Leo* nos quadrinhos, pois de maio de 1983 a novembro de 1984 o jornal publicou uma tira diária, *Visa vya Mtupeni (As aventuras de Mtupeni)*, para competir com *Juha Kalulu*, desenhada por Oswaggo. *Kazibure* teve tanto sucesso que três semanas após sua estreia também foi publicado no *Kenya Times*, novamente em suaíli.<sup>15</sup>

Ndunguru se tornaria muito popular no país até sua morte, em maio de 1986, em um acidente de carro com a idade de (presumivelmente) 24 anos.<sup>16</sup> *Sani* lançou uma edição especial em sua memória. Ndunguru teve uma grande influência nos quadrinhos e caricaturas suaíli. Os personagens que ele inventou em *Sani* continuaram a aparecer no jornal após sua morte, sob

<sup>12</sup> Para os leitores que querem saber mais sobre o site *Bongo toons*: <http://www.vmma.nl/bongotoons/engels/pages/ndunguru.htm> [Nota do autor original].

<sup>13</sup> Andy Capp é o personagem de uma série em quadrinhos homônima, criada pelo cartunista britânico Reg Smythe. Foi publicada nos jornais *Daily Mirror* e *Sunday Mirror* a partir de 1957 [Nota do tradutor].

<sup>14</sup> “Trabalho inútil”, em português [Nota do tradutor]

<sup>15</sup> Este é um fenômeno raro em um país como o Quênia, que está em meio a uma situação de diglossia e onde o inglês é a língua de referência por escrito [Nota do autor original].

<sup>16</sup> Seu ano de nascimento varia de acordo com as fontes, algumas dando-lhe a idade de 27 anos no momento de sua morte [Nota do autor original].

diferentes assinaturas (Oswaggo assumiria Kazibure, sob o nome *Madenge*), e sua série inspirou muitos outros escritores que publicaram em revistas de quadrinhos como *Tabasamu* e *Bongo*, que surgiram nos anos 1990 e competiram fortemente com *Sani*

**Os autores mais famosos que vieram depois disso foram Ibra Radi Washokera e John Kaduma** (já falecido) antes de partirem para outros títulos (*Bongo* e depois *Tabasamu* em meados da década de 1990). Estes desenhistas se moviam entre órgãos de imprensa à medida que as oportunidades surgissem. De fato, na época, o movimento *Mageuzi* - a versão tanzaniana da Perestroika - levou à liberalização do setor dos meios de comunicação.

Uma profusão de títulos surgiu nas prateleiras dos vendedores ambulantes, a tal ponto que, **no início dos anos 2000, havia mais de 50 revistas de quadrinhos no país**, com preços entre 50 e 60 centavos, o equivalente a uma garrafa de cerveja. Disponíveis em vários formatos, estas revistas ofereceriam tiras clássicas (*Kingo*, *Bi Mkora*), caricaturas políticas (*Katuni za kisiasa*).<sup>17</sup> Havia também títulos (*Sani*, *Bongo*, *Tabasamu*) que ofereciam séries contínuas de quadrinhos de página inteira ou meia página. Algumas revistas são inteiramente dedicadas a uma série (*Kisiki cha Mpinogo* ou *Titanic*). A oferta também era variada em termos de conteúdo, do humor (o chamado *katuni za vichekesho*<sup>18</sup>) ao romance (*katuni za mapenzi*<sup>19</sup>), passando pelo religioso (*katuni za dini*<sup>20</sup>), erotismo (até flertando com pornografia) e publicitário (*katuni za kibiashara*).<sup>21</sup> Alguns títulos foram até criados por ONGs com finalidades educacionais (*katuni za elimu*)<sup>22</sup> e formam uma categoria à parte, seguindo uma certa tradição de educação na arte popular suaíli, que além de entretenimento, muitas vezes também visa a educar o povo. Todos esses títulos juntos permitirão o surgimento de várias dezenas de desenhistas no país, tornando a Tanzânia o mais importante fornecedor de talento gráfico da África Oriental. As carreiras de muitos desenhistas começaram nesta época: os já mencionados John Kaduma, Noah Yongolo (*Kingo*, *Mzalendo*, *Burudani*), Robert Mwampembura (*Kingo*), Mohamed Mussa Kassam (*Bata King*), Chris Katembo (*Sani*): seu fundador James Gayo, Paul Kelemba, Paul Ndunguru (irmão mais novo de Philip)... - e também *Bongo* e *Tabasamu*.

Mais tarde, nos anos 2000, uma nova geração de desenhistas apareceria, dentre os quais os mais conhecidos são Masoud Kipanya, Kijasti e Fred Halla. Mais barato de produzir do que o A4, o formato A5 tornou-se popular, especialmente para quadrinhos “adultos” como *Kula Mtoto wa Bosi*, *Mama Huruma* ou *Jumbo*, mas também para quadrinhos de fantasia como *Kisiki cha*

<sup>17</sup> Caricaturas políticas, em uma tradução literal do suaíli [Nota do Tradutor].

<sup>18</sup> Termo suaíli para “tiras” ou “tiras de quadrinhos” [Nota do Tradutor].

<sup>19</sup> “Quadrinhos de amor”, em uma tradução literal do suaíli [Nota do Tradutor].

<sup>20</sup> “Desenhos religiosos”, em uma tradução possível do suaíli [Nota do Tradutor].

<sup>21</sup> “Anúncios em quadrinhos” ou “Desenhos comerciais”, em uma tradução literal do suaíli [Nota do Tradutor].

<sup>22</sup> Sobre os diferentes estilos presentes nos quadrinhos em suaíli, o leitor pode se referir ao artigo de Rose-Marie Beck, *Comic in suaíli or suaíli comics? [traduzindo para o português, Quadrinhos em suaíli ou suaíli comics ?]*, AAP 60 (1999). [Nota do autor original]

*Mpingo*. No final de 2001, o governo tanzaniano proibiu os quadrinhos pornográficos. Publicada em formato A5, a primeira edição da revista em quadrinhos *Kibiriti Ngoma* (gíria para “prostituta”<sup>23</sup>)<sup>24</sup> apareceu no início de 2002. Não é raro batizar uma revista em quadrinhos com o nome de uma gíria para uma mulher. Há por exemplo *Mama Huruma* (Mãe de Misericórdia), *Sanda ya Changudoa* (Sudário da Prostituta), *Kula Mtoto wa Bosi* (Coma o Bebê do Chefe).<sup>25</sup> Alguns não têm uma conotação sexual direta como *Maua* (Flor). Entretanto, *Maua* não só elogia a beleza das mulheres, mas também indica que elas podem ser escolhidas e que há novas florescendo todos os dias enquanto as velhas murcham. Todos estes títulos sugerem que sexo e escândalo são esperados e que as mulheres também são reduzidas a meros objetos de prazer. Este período corresponde ao que Charles Kayoka chama de “falocentrismo em sua forma mais pura”. Outros nomes de quadrinhos se referem mais ao humor, como *Tabasamu* (“Sorriso”) ou são acrônimos dos nomes de suas editoras, como *Sani* e *Ambha*. O conteúdo do *Kibiriti Ngoma*, publicado pela Wasaa Publications, é uma mistura de histórias de amor relativamente longas (até 14 páginas) (*katuni za mapenzi*) e às vezes tiras seriadas de humor (*katuni za vichekesho*).<sup>26</sup>

A importância dos cartuns de imprensa e das histórias em quadrinhos foi tamanha nos dois países que novas palavras suaíli foram inventadas para designá-las em ambos os lados da fronteira: *Katuni* (provavelmente derivado de cartuns) para caricaturas e *Hadithi za michoro* (histórias desenhadas)<sup>27</sup> para histórias em quadrinhos na Tanzânia, bem como *Kibonzo* no Quênia. Gradualmente, porém, os jornais tanzanianos favoreceram os cartuns e as caricaturas políticas em detrimento dos quadrinhos, cujas páginas ou tiras ocupavam mais espaço.

**O Quênia também testemunhou o nascimento das revistas de quadrinhos, a mais conhecida das quais foi a *Jo***, fundada por Terry Hirst nos anos 70, ou a série *Pichadithi* na década de 1980. Os quadrinhos, em forma de páginas ou tiras, também estavam muito presentes nos diários gerais<sup>28</sup>, com os desenhistas dividindo seu tempo entre estes e os cartuns, muitas vezes políticos. Mas, a maior parte desta produção está em inglês.

**A manifestação mais visível dos quadrinhos em suaíli vem da editora Sasa Sema**, que entre 1996 e 2000, publicou 4000 cópias de nove quadrinhos criadas localmente em processo de

<sup>23</sup> *Kiribiti ngoma* era originalmente o nome de uma dança sensual **Nota do autor original**.

<sup>24</sup> No original, “*prostituée*”, adjetivo feminino singular de *prostitué* **[Nota do Tradutor]**.

<sup>25</sup> Ou “Comer o bebê do patrão” **[Nota do tradutor]**.

<sup>26</sup> “Tirinhas de humor”, em uma tradução do suaíli **[Nota do tradutor]**.

<sup>27</sup> *Hadithi*, histórias em suaíli, e *michoro*, desenhos. Uma tradução literal seria “histórias em desenhos” **[Nota do tradutor]**.

<sup>28</sup> No original, “*journaux généralistes*”. Aqui se refere a “*la presse généraliste*”, termo guarda-chuva empregado para a maioria dos jornais diários e revistas de notícias. No cenário anglófono, o termo é equivalente a *general newspapers*, aos impressos destinados a cobrir toda uma variedade de assuntos **[Nota do tradutor]**.

quadricromia<sup>29</sup> e impressos em papel revestido<sup>30</sup> de alta qualidade. Pelo menos cinco destes estavam em suaíli: *Gitonga*, de Stano (Stanislas Olonde) em 1996, *Manywele*<sup>31</sup> por Tuf (pseudônimo de Samuel Mulokwa Masawi<sup>32</sup>) em 1998, *Safari ya anga za juu*<sup>33</sup> por Anthony Mwangi em 1997, *Macho ya mji* (“Os olhos da noite”), de Ruth Wairimu Karani em 1997 e *Abunawasi*, de Gad (Godfrey Mwampembwa) em 1996. Apesar de um certo sucesso inicial, os títulos foram descontinuados em 2000 por várias razões.<sup>34</sup> Entretanto, durante cinco anos os títulos da **Sasa Sema** ficaram à venda em livrarias e o Ministério da Educação recomendou cinco deles como livros potenciais para o ensino. Finalmente, dois livros, *Abunuwasi*, de Gado, e *Manywele*, de Tuf, foram reimpressos. As vendas demonstraram que havia um mercado confiável para os álbuns produzidos em suaíli.

Posteriormente, 2010 viu a criação de uma revista em quadrinhos mensal suaíli<sup>35</sup>, *Shujaaz*, que ainda é distribuída e que até o momento tem cerca de 130 números. Financiada por uma ONG e distribuída gratuitamente (a tiragem chega a 1 milhão de cópias por mês), a *Shujaaz* também está disponível sob a forma de um programa de TV, de rádio e um *website*. Esta plataforma digital visa a ajudar a melhorar a vida e a subsistência dos jovens na África Oriental (o mesmo programa foi lançado mais tarde na Tanzânia), servindo como fonte de inspiração, trocas e intercâmbio.

### Quadrinhos suaíli na RDC

A República Democrática do Congo é O grande país dos quadrinhos do continente, mesmo nos tempos coloniais. Em paralelo, o colonizador belga tinha uma política favorável às quatro línguas nacionais, que eram (e ainda são) o lingala, o kikongo, o tshiluba<sup>36</sup> e o suaíli.<sup>37</sup>

<sup>29</sup> “O termo quadricromia refere-se comumente ao processo de impressão que emprega o sistema CMYK para reproduzir uma gama variada de cores a partir de quatro cores básicas”. Ver a definição em: <https://www.dicionarioinformal.com.br/quadricromia/> [Nota do Tradutor].

<sup>30</sup> No original, “*papier glacé*”. Uma tradução mais literal seria “papel brilhante”. Possivelmente o papel utilizado para impressão foi similar ao couché [Nota do Tradutor].

<sup>31</sup> *Manywele* significa “cabelo” ou mesmo “cabeludo”. É um título cujo personagem é um homem que usa seu cabelo num estilo rasta, com *dreadlocks*, injustamente condenado pelo assassinato de sua própria mãe no início da trama [Nota do Tradutor].

<sup>32</sup> Fiz o acréscimo de “pseudônimo de...” para especificar ao leitor que Tuf se refere ao artista [Nota do Tradutor].

<sup>33</sup> “Viagem ao espaço”, em uma tradução literal do título. Trata-se de um quadrinho de ficção científica em suaíli. Mwangi na obra dialoga com *On a marché sur la Lune*, do quadrinista belga Hergé. Ao invés de ser uma viagem à lua, tal como ocorre em uma aventura de Tintim, a trama gira em torno de um novo planeta do sistema solar descoberto por cientistas quenianos [Nota do tradutor].

<sup>34</sup> A falta de edições anteriores se deve ao fato de que os cartunistas ganham mais trabalhando para jornais e à dificuldade de encontrar histórias que possam alcançar um público africano mais amplo do que o Quênia e que sejam culturalmente adaptáveis aos países vizinhos. [Nota do autor original].

<sup>35</sup> Também com sheng, uma mistura de inglês e suaíli. Pode-se considerar como uma língua mista ou crioula, originária da juventude urbana de Nairóbi, Quênia [Nota do tradutor].

<sup>36</sup> Também conhecido como Luba-Kasai e Luba-luba, o Tshiluba é uma língua Banta da RDC [Nota do tradutor]



Havia uma imprensa regional importante nessas línguas e as aulas eram ministradas no idioma correspondente desde a escola primária, sendo o francês introduzido gradualmente e se tornando a norma a partir da escola secundária. Portanto, não é muito surpreendente que encontremos vestígios de quadrinhos em suaíli já nos anos 1940. Em Leopoldville, a revista *Nos images* publicou a partir de 1946 a primeira tira de quadrinhos congoleza, *Les Aventures de Mbumbulu*<sup>38</sup>, em francês, lingala, suaíli, kikongo e chiluba. É o fruto do talento de seu irmão Marc Wallenda (pseudônimo Masta). Distribuída em dezenas de milhares de cópias por toda a colônia, *Les Aventures de Mbumbulu* teve como objetivo principal ensinar os nativos a “ficarem em seu lugar” e se comportarem de forma “civilizada”, com cada história terminando com uma sentença moralizante. Como o público leitor era essencialmente ocidental, essas premissas não constituíam os fundamentos reais de uma verdadeira história em quadrinho africana.

Ao mesmo tempo, pode-se notar a reedição de *La plus belle histoire*<sup>39</sup>, originalmente publicada em 1947 pela **Fleurus France**, obra de Frédéric-Antonin Breysse (desenhos) e Abbé Gaston Courtois (textos), que foi o primeiro álbum em quadrinhos disponível em idiomas africanos, sendo difundido na língua Ewondo<sup>40</sup> nos Camarões e em suaíli no Congo Belga. Nos anos 1950, as tiras de quadrinhos em suaíli em regularmente vistas em revistas mais generalistas.<sup>41</sup> É o caso, por exemplo, da tira *Rukukuye*, que apareceu na revista missionária *Hodi* no início dos anos 50. Em Stanleyville, Mwana shaba também publicou trabalhos de 1957 com a série *Mwisho ya hadisi ya kawayawaya*<sup>42</sup>. Então, em 1958, os jornais *Matafari* e *Kabengele* publicaram *Bibi mpotevu*. Por fim, entre 1959 e 1960, o mundo do esporte foi ambientado na série *Mambo ya sasa ya kawayawaka*. Os autores são desconhecidos. Posteriormente, **Mwana shaba** publicou uma edição juvenil e abandonou o suaíli em sua série de quadrinhos.<sup>43</sup>

**Na época da independência, o ensino passa a ser quase inteiramente em francês desde a escola primária e as publicações em línguas nacionais se tornam raras, incluindo quadrinhos.** Somente na década de 1970, a produção religiosa escapou desse fenômeno. É o caso da editora St. Paul de Kinshasa, que inundou o continente com álbuns hagiográficos sobre santos ou africanos beatificados desenhados por autores locais. Dezenas de milhares de cópias destes álbuns, de inegável qualidade gráfica, foram distribuídas em várias línguas africanas, incluindo Lingala, Suaíli, Kikongo, Malagasy, Tshiluba, Kinyarwanda, etc., ou internacionais

<sup>37</sup> Idiomas que os linguistas belgas ajudaram a forjar gramaticalmente, às vezes chegando ao ponto de torná-los uma espécie de língua crioula bantu ou interétnica [Nota do autor original].

<sup>38</sup> As Aventuras de Mbumbulu, em português [Nota do tradutor].

<sup>39</sup> Em português, “A mais bela história” [Nota do tradutor].

<sup>40</sup> Língua bantu dos Camarões [Nota do tradutor].

<sup>41</sup> Revistas com objetivos de popularização e divulgação de temas variados, distintas das especializadas. Talvez o termo mais adequado seja “de variedades” [Nota do tradutor].

<sup>42</sup> Em uma tradução literal do suaíli, “Fim da história engraçada” [Nota do tradutor].

<sup>43</sup> O personagem principal de sua série mais popular, *Mayele* (publicado em francês), entretanto, vem de uma palavra suaíli (*‘mayele’* significa “inteligente”) [Nota do autor original].

(inglês, francês, português). Até hoje difundidos, continuam sendo o primeiro (e infelizmente o último) *best seller* da história dos quadrinhos no continente.<sup>44</sup>

A partir daí, as únicas produções em quadrinhos em suaíli a aparecerem são trabalhos de conscientização, dirigidos por ONGs ou serviços de cooperação, mas de forma alguma trabalhos comerciais. Os temas explorados podem ser diversos, a exemplo da sensibilização à democracia, como mostra um dos primeiros exemplos deste tipo: *Raia katika maendeleo: Zaire uchaguzi huru na wa kidemokrasi*, a versão suaíli de *Peuple en action: Zaire, élections libres et démocratiques*<sup>45</sup>, feita por Albert Luba Ntolila em 1994. O tema principal, no entanto, é a AIDS, e tem sido assim nos últimos 30 anos. Começou em 1992, com *Usiue Mama kwa sida (Ne tue pas maman par le Sida*. Em português, “Não mate sua mãe com AIDS”, publicado pela **Étoile de Noël** em 1992), de Bongo Liz, e continuou com outras comissões como *Maman, le VIH peut contaminer l'enfant que tu port!*<sup>46</sup> (por Tetshim) para Amka com uma versão paralela em suaíli. Este tipo de livros encomendados também foi publicado por autores mais conhecidos, como Barly Baruti (*Maisha ni lazima*, traduzido de *Mon trésor, c'est ma vie*<sup>47</sup>), publicado pelo PNMLS (*Programme national multisectoriel de lutte contre le Sida*)<sup>48</sup>, Jason Kibiswa, autor de dois livros de conscientização baseados no personagem de *Mopila: Sur la piste de la santé familiale* (conscientização do HIV entre meninas) e *Sur la piste des affaires foncières* (conscientização do respeito aos direitos de propriedade).

Outros autores (quase sempre do leste do país, onde o suaíli é falado) produziram outras histórias em quadrinhos de sensibilização nesta língua. Este é o caso de Flavien Ntangamyampi, que de 1994 a 2000 produziu vários quadrinhos de sensibilização em suaíli para a GTZ (uma cooperação alemã): *Siri ya Chinamula* (1994), *Hekaya za Mwa Luganywa* (1995), *Ujinga wa Mwa Buniagu* (1997), *Ajali ya moto kwa Mudahinga* (1999), *Mkono moja haupige ngoma* (2000). Outro exemplo é o de Séraphin Kajibwami, que em 2011, em colaboração com a ONG canadense *Développement et paix*<sup>49</sup>, publicou *Roza ou le courage de choisir la vie*<sup>50</sup>, um livro publicado como parte do projeto “Reconciliação, Reconstrução e Revitalização da Capacidade Produtiva das Comunidades do Kivu Sul”. Impresso em francês e suaíli, serviu como uma ferramenta de conscientização nas aldeias do Kivu Sul.

<sup>44</sup> Pode-se citar outro quadrinho religioso, *Maria mama wa Yezu*, uma versão suaíli de *Marie, la mère de Jésus* (“Maria, a mãe de Jesus”, em português), de Pat Masioni e Sima Lukombo, publicado em 1986 [Nota do autor original].

<sup>45</sup> Povo em Ação: Zaire, eleições livres e democráticas, traduzido de forma literal para o português [Nota do tradutor].

<sup>46</sup> Literalmente, “Mãe, o HIV pode infectar a criança que você está carregando!” [Nota do tradutor].

<sup>47</sup> Em português, “Meu tesouro, é a minha vida [Nota do tradutor].

<sup>48</sup> Em uma tradução literal, “Programa Nacional Multisetorial de Luta contra a AIDS” [Nota do tradutor].

<sup>49</sup> Desenvolvimento e Paz, em português [Nota do tradutor].

<sup>50</sup> Em português, “Roza ou a Coragem para Escolher a Vida” [Nota do tradutor].

**Suaíli, a frágil cola de uma família dividida**

A diferença no tipo de produção entre a África Oriental e a República Democrática do Congo - membros da grande comunidade suaíli da África Oriental - não é por acaso e ilustra a diferença no status do suaíli entre as duas regiões. Por seu caráter de língua oficial e/ou nacional ensinada nas escolas da Tanzânia e do Quênia, o suaíli adquiriu um reconhecimento que lhe dá uma certa legitimidade pela escrita nestes dois países.

A HQ em suaíli - qualquer que seja o meio - se beneficia disso e há menos problemas ou constrangimentos em publicar neste idioma ou em outra língua local. É claro que a situação da publicação suaíli em um país como o Quênia não é cor-de-rosa. Neste país, a produção em suaíli apresenta uma escolha muito limitada em relação às publicações em inglês e isso, a preços 30% mais elevados. As vendas em suaíli são menos importantes que as em inglês, que ocupam mais de 80% das prateleiras. Mas, a situação - por mais difícil que seja - é incomparavelmente melhor do que na RDC e não se aplica apenas ao suaíli ou, claro, aos quadrinhos, mas diz respeito a todas as publicações locais. Não é por acaso que o maior escritor queniano, Ngũgĩ wa Thiong'o<sup>51</sup>, vem desenvolvendo seu trabalho diretamente na língua kikuyu<sup>52</sup> desde 2004, embora isso possa ser visto como um gesto militante, não evidente por si mesmo.<sup>53</sup>

No Congo-Kinshasa (onde, com 24 milhões de falantes, o suaíli é a primeira língua falada), a situação é diferente, pois as atividades escolares quase nunca são na língua local, o que acentua a posição dominante do francês (mas - na minha opinião - também sublinha a insegurança linguística e de alfabetização da população). Consequentemente - muito além dos quadrinhos -, apesar de uma longa tradição literária suaíli, quase não há intercâmbios culturais entre as duas áreas. Por exemplo, existem poucos livros quenianos no leste do Congo e poucos livros congolezes no Quênia. Alguns especialistas explicam isso pela ausência de uma verdadeira unidade linguística entre o “bora” (puro) suaíli da África Oriental e o “suaíli zaireense”, que seria quase incompreensível para o jovem queniano. No entanto, há alguns anos, examinei dois quadrinhos da editora queniana Sasa Sema, *Macho ya myi* e *Abunuwasi*, estudados em sala de aula por jovens falantes de Suaíli em Kinshasa. No que diz respeito a *Abunuwasi*, o texto era muito acessível aos jovens congolezes, já que esta história em quadrinhos é inspirada em um personagem travesso e engenhoso, herói de contos folclóricos bem conhecidos das crianças da

---

<sup>51</sup> Renomado escritor queniano, estudioso e dramaturgo conhecido internacionalmente por defender e usar as línguas africanas em seus textos literários. No Brasil, é conhecido por seu livro, intitulado “Um grão de trigo”, publicado em 2015 pela editora Alfaguara [Nota do tradutor].

<sup>52</sup> Ou língua quicúia, em uma forma aportuguesada. Optou-se por manter, não traduzindo de uma forma domesticante. É uma língua bantu, falada por um dos povos existentes no Quênia, de longe o mais numeroso deste país. [Nota do tradutor].

<sup>53</sup> Boubacar Boris Diop fez o mesmo no Senegal, escrevendo no idioma wolof [Nota do autor original].

África Oriental e Central. Repleto de gírias, usando uma linguagem mais imagética, *Macho ya myi* era mais difícil de ler. Algumas palavras não são compreendidas por serem diretamente da língua do colonizador: *shule* (de *school*, “escola”, em português), *injini* (de *engine*, “motor”) ou *soka* (de *soccer*, “futebol”). Entretanto, de acordo com relatos orais dos jovens, 80% da obra foi compreendido e assimilado. Este percentual ainda é maior do que eles geralmente entendem dos livros na versão francesa. Esta fronteira “intra-suaíli” não pode, portanto, ser explicada por uma diferença de idioma. As razões são outras e dizem respeito à ausência de trocas comerciais “oficiais” entre os diferentes países do continente, ao status da linguagem escrita - como vimos - e à fragilidade numérica da produção (em termos de álbuns). Infelizmente, essa observação não é específica ao suaíli; encontraremos regularmente essa situação em outros artigos de nossa pesquisa, particularmente nos chamados países francófonos.

Christophe Cassiau-Haurie

17 de agosto de 2021

Recebido em: 03/02/2022  
Aprovado em: 04/06/2022



ISSN: 2595-5713

Vol. 05 | Nº. 9 | Ano 2022

**Ludomilo Raulino Fumo**

# O RITUAL “KUPALHA” COMO CAMINHO PARA EMPODERAMENTO E INCLUSÃO DO PODER LOCAL (AUTORIDADE TRADICIONAL) PELO PODER POLÍTICO NO SUL DE MOÇAMBIQUE

THE "KUPALHA" RITUAL AS A WAY TO EMPOWERMENT AND INCLUSION OF LOCAL POWER (TRADITIONAL AUTHORITY) BY THE POLITICAL POWER IN SOUTHERN MOZAMBIQUE

**RESUMO:** Este trabalho objetiva analisar como, a partir do ritual “Kupalha”, o estado moçambicano socialmente constrói a ideia de empoderamento para as autoridades tradicionais e seus líderes, em que a principal categoria é o tempo como dinâmica sociocultural na história de Moçambique. O comum é que na história colonial e pós-colonial de Moçambique, o aparato ideológico teve a mesma particularidade e a sua simbologia era partilhada por muitos, embora reprimida nos primeiros anos de independência. Estas práticas seculares só foram aceitas pelo partido no poder para resolver crises sociais ligadas à guerra civil. As representações sociais dos rituais como o “Kupalha” têm a sua influência na conquista de maior espaço de influência, sendo o principal motivo para a procura de auxílio dos governantes em figuras que controlam o poder ideológico. O ritual faz parte da identidade cultural que transcende a identidade política, através do qual se pode construir um estado-nação. O multiculturalismo é acionado para construção e consciencialização do indivíduo sobre a pertença a uma nação, mas não pode ser feito a partir da eliminação das microculturas.

**PALAVRAS-CHAVE:** Autoridades Tradicionais; Kupalha; Empoderamento.

**ABSTRACT:** This work aims to analyse how, based on the "Kupalha" ritual, the Mozambican state socially constructs the idea of empowerment for the traditional authorities and their leaders, in which the main category is time as a sociocultural dynamic in the history of Mozambique. What is common is that in the colonial and post-colonial history of Mozambique, the ideological apparatus had the same particularity and its symbolism was shared by many, although repressed in the first years of independence. These secular practices were only accepted by the ruling party to solve social crises linked to the civil war. The social representations of rituals such as the "Kupalha" have their influence in the conquest of greater space of influence, being the main reason for the rulers to seek help in figures that control ideological power. Ritual is part of cultural identity that transcends political identity, through which a nation-state can be built. Multiculturalism is triggered to build and make the individual aware of belonging to a nation, but it cannot be done from the elimination of microcultures.

**KEYWORDS:** Traditional Authorities; Kupalha; Empowerment.

## Site/Contato

### Editores

Ivaldo Marciano  
[ivaldomarciano@gmail.com](mailto:ivaldomarciano@gmail.com)

Alexandre António Timbane  
[alexandre.timbane@unilab.edu.br](mailto:alexandre.timbane@unilab.edu.br)

Rodrigo Castro Rezende  
[rodcastrorez@gmail.com](mailto:rodcastrorez@gmail.com)

# O RITUAL “KUPALHA” COMO CAMINHO PARA EMPONDERAMENTO E INCLUSÃO DO PODER LOCAL (AUTORIDADE TRADICIONAL) PELO PODER POLÍTICO NO SUL DE MOÇAMBIQUE

Ludomilo Raulino Fumo <sup>1</sup>

## Introdução

O “Kupalha”<sup>2</sup> aparece nas relações sociais moçambicanas como uma forma de invocação espiritual na qual se acredita haver uma comunicação entre os vivos e os mortos, seus antepassados. Normalmente, nesta forma de invocação os primeiros pedem bençãos e agradecem aos que já se foram. Também é o momento em que se apresentam como novos membros da família a estes, já falecidos. Este ritual é aplicado na comunidade, assim como na família como núcleo fechado, onde é normalmente responsabilidade do ancião mais velho dirigi-lo. No âmbito da comunidade se apresentaria nos moldes dos antigos estados e reinos, sendo de responsabilidade para a implementação de estruturas que controlam o poder ideológico para tal. Os rituais de invocação de espíritos são naturalmente encontrados em quase todo Moçambique. Portanto, a preocupação com o sul se prende ao fato do conhecimento que tenho do nome que é usado para esta invocação que é o “Kupalha”. Este pode ser praticado como forma de demonstração de reconhecimento do Estado no tocante aos valores culturais das comunidades, assim como ser símbolo de coesão dos súditos perante os seus líderes que detém o poder de manusear com a fórmula inserida neste ritual.

O recurso governamental, aos ônus das autoridades tradicionais, numa fase em que decorria a guerra civil, 1976-1992, constituiu uma forma de se aproximar destes com quem se havia criado uma relação díspare, baseada nos contra-atos considerados obscurantistas dos aspectos culturais africanistas. Esta aproximação levou a promulgação de leis que tinham como intuito empoderar os líderes tradicionais, tornando-os parceiros do governo em cerimônias e coação das comunidades a favor dos ditames governamentais, que teriam em troca o seu prestígio, uma vez que este passaria a ser chancelado pelo governo que criou vestes próprios para este grupo. Neste artigo, problematizo os debates encontrados em alguns espaços do sul de Moçambique sobre se a relação existente entre o poder político e as autoridades tradicionais é de

---

<sup>1</sup> Mestre em Antropologia Social pela Universidade Eduardo Mondlane (Moçambique) e Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFRGS. [ludo.fumo@outlook.com](mailto:ludo.fumo@outlook.com)

<sup>2</sup> Langa define Kupalha como um ritual, processo de invocação dos *tinguluve* - espírito dos homens mortos ou em honra aos mortos, algo que é dominante em muitas regiões do continente africano. Neste em particular, um ancião da linhagem, da família ou líder comunitário oferece em forma de sacrifício ou gratidão um animal (entre eles vaca, cabrito ou galinha), e atualmente cereais e bebida tradicional (que foi permutado para o vinho, aguardente ou cerveja -o importante é que não sejam doces) ao homem morto, de modo a pedir benção ou agradecer as benesses alcançadas pelo indivíduo ou grupos nas suas pretensões e realizações (LANGA, 1992).

dependência, submissão ou alteridade, partindo dos atos governamentais com vista ao empoderamento "fictício" através da participação dos líderes tradicionais, como autoridades, nas atividades do estado pelo "Kupalha" como ritual de invocação dos espíritos para apaziguá-los e abençoarem os feitos governamentais. Além desta participação, não há outra aparição no sistema político-estadual deste nível de autoridade local, deixando outras atividades unicamente a cargo da autoridade político-moderna.

Entretanto, por ser notável uma progressiva atuação das autoridades tradicionais como parceiras do governo, com objetivos de mitigação de problemas na comunidade, na construção e nas inaugurações de benfeitorias governamentais e públicas, torna-se importante debater práticas e crenças que norteiam as relações entre o tradicional e moderno, que levaram o Estado moçambicano a superar as dificuldades de relacionamento entre o governo socialista de vanguarda Marxista-Leninista com as autoridades tradicionais existentes, durante o período pós-colonial, no sentido de construir novas relações de parceria e submissão do poder tradicional. A forma de inserção das Autoridades Tradicionais- AT's no sistema político local é difusa, ao se perceber que o seu papel simbólico não se transmite na posse de bens, como acontecia no sistema pré-colonial em que faziam parte do sistema político com benesses financeiras. Os membros das Autoridades Tradicionais - AT's, em sua maioria nos círculos rurais onde são mais conhecidos, fazem parte das populações desprovidas de riqueza financeira. Estes, no entanto, são figuras indicadas pelo governo, e são financeiramente estáveis em relação às figuras simbólicas das AT's, controlando todo sistema financeiro da localidade sob sua jurisdição.

No entanto, encontra-se o primeiro item que contextualiza e problematiza o que terá sido o tratamento dado aos rituais em Moçambique, com incidência para os primeiros 17 anos pós-coloniais e as mudanças que mais se fizeram sentir nos últimos 10 anos, com o massivo progresso do empoderamento das autoridades tradicionais, iniciado a partir da promulgação do artigo 118 de 2004. Este abria espaço para que as autarquias se abrissem e acomodassem a estrutura tradicional existente como uma das formas de poder local em Moçambique. Ao decorrer deste trabalho, no segundo item, discuto os dilemas que estiveram por trás da negação a todo sistema pertencente as culturas africanas, e como isso é entendido pelos principais atores políticos; e no último item, tento olhar para os desdobramentos que o Estado moçambicano assume para a aceitação das bases culturais tradicionais dos povos que compõem o vasto mosaico deste país.

## **1. Contexto e a problemática em torno dos rituais em Moçambique**

O contexto histórico de Moçambique permite pensar num país heterogêneo, sobre o qual a questão cultural e os problemas identitários são numerosos. Alguns destes decorrem da existência dos diversos grupos étnicos, com seus hábitos e costumes. O sul de Moçambique é representado, maioritariamente, pelas etnias: ronga, changana, chope, guitonga e tswa que recorrem ao “Kupalha”, como rito para invocar os espíritos dos antepassados.<sup>3</sup> Por outro lado, só com o fim da guerra civil de 1992 é que esses hábitos passaram a ser expressos e aceites pelo poder político (LOURENÇO, 2007, p. 199), o que em parte passou a ser alicerce do regime para coesão e coação das AT’s para representá-lo. O objetivo é analisar como o ritual “Kupalha”, que é revestido de significação social e está em permanente diálogo entre o político e a cultura, é utilizado pelo poder estatal para representar um empoderamento ou emancipação das autoridades tradicionais no sul de Moçambique. Para tal, procurei refletir nas seguintes disposições: o sentido em que é pensado e simbolizado o ritual, ligando a base cultural-tradicional com o governo e, portanto, como é que grupos políticos se apoiam na autoridade tradicional e nos ritos para manutenção do seu *status* político?

A relação entre o poder político (moderno) e o poder ideológico (tradicional) é antiga, remontando ao nascimento dos impérios, reinos e estados pré-coloniais, a exemplo de Manyikeni (1200-1700 d.C.), Marave (1200-1400 d.C.) e Muenemutapa (1430-1760 d.C.). A relação existente entre estes foi, conforme Serra (2000 p. 38-39), na História de Moçambique, significava a subordinação de um ao outro e às vezes a dependência mútua. Relação esta, que mesmo com dissolução desses pela ação do imperialismo colonial, manteve a existência da figura do poder local que, embora com a progressiva catequização das chefaturas, atendia assuntos que o sistema colonial não podia agenciar entre os “indígenas”, criando um sistema pluralista. A incidência do colonialismo, antecedido pela penetração mercantil nos finais do século XV e mais tarde pela penetração colonial nos finais do século XIX, realizou-se através da eliminação das estruturas de poder existentes nos antigos reinos pré-coloniais e uma delimitação de fronteiras negociadas no velho continente, a “Europa”.<sup>4</sup> Este período foi importante porque viu o surgimento da segregação, que criou o estatuto de brancos, negros assimilados (que já haviam abraçado a educação europeia e cristianizada, embora não tivessem abandonado sua origem racial), e indígenas (aqueles que não foram educados nem cristianizados).

---

<sup>3</sup> Adriano Langa discute o rito em questão, por sua capacidade de promover a conexão entre o mundo dos homens, onde os vivos possam comunicar-se com os mortos, a partir da possessão espiritual. Ver: LANGA, 1992.

<sup>4</sup> Carlos Serra, no manual de História de Moçambique, Iº volume, traz a ideia de que a penetração mercantil se difere da colonial pela sua incidência na costa, com objetivos totalmente comerciais, e onde normalmente havia uma enorme intervenção de intermediários africanos, enquanto a penetração colonial para África só começa após a partilha feita entre as grandes potências da época na conferência de Berlim, com o pacto de ocupação efetiva (SERRA, 2000).



Observa-se então, que no período pós-colonial, em vista da construção de uma identidade política que transcendeu a cultura, os princípios estabelecidos pelo primeiro estado de vanguarda marxista-leninista foram vistos como processos incompletos e justificados em torno da construção de diferentes identidades geracionais. que, por sua vez, também foram questionados devido à constante necessidade de entender a forma de sua incorporação, levando à concessão de recompensas às autoridades tradicionais uma vez rejeitadas no processo de construção identitária, mas que hoje são aceitos pelo segundo Estado em que os atores políticos decisivos são na maioria do primeiro, que era marxista-leninista.

O recurso a invocação dos espíritos pelos líderes tradicionais em cerimônias, sob requisição do Estado, tornou-se notável em alguns distritos nos últimos anos, devido à uma tendência governamental do reconhecimento e empoderamento dos líderes tradicionais (instâncias não oficiais) para evitarem conflitos com os donos da terra (mortos e vivos) no uso da mesma pelo estado. Este recurso à ajuda dos líderes tradicionais para solução de conflitos espirituais tornou-se objeto de análise nos casos de desmaios, reportados por órgãos de comunicação social nos últimos tempos, a exemplo do mistério da escola assombrada (Na cidade de Maputo), dos espíritos que perseguem rapazes, e nas escolas do norte de Moçambique, que registra a quarta vaga de desmaios (VERDADE, 2010; DOMINGO, 2015; LUSA, 2015) e que passou a ser preponderante para se pensar neste papel simbólico das AT's perante ao governo.

Estes rituais simbolizam a estrutura social de um grupo, com suas bases culturais definidas, que Radcliffe-Brown (1940, p. 2) entende como uma estrutura viva que está conectada à rede complexa destas relações sociais e antropológicas, posto que estas sejam construídas como resultado de interesses mútuos e a inexistência de sociedades modelos. É dentro da nova rede de relações na Moçambique pós-colonial que tentou-se edificar uma estrutura social consideravelmente de um viés fora de consonância com o que era a realidade dos povos, e fundado em um discurso marxista-leninista que se propalava nos valores, práticas e costumes dos países seguidores do bloco socialista, comandado pela antiga URSS. Tal perspectiva e visão dos dirigentes do Estado foi modificada, ao assumirem a existência de entendimentos que são socialmente construídos em torno da necessidade de coesão entre o poder político e cultural, através dos líderes tradicionais, possuidores do controle ideológico tradicional. Nota-se, no "Kupalha" no Sul (Maputo, Gaza e Inhambane) e outros pontos de Moçambique (embora com outros nomes) que este é um caminho pelo qual o estado negocia acesso aos ritos, e através destes controla a autoridade tradicional, que detêm a comunicação com os espíritos dos antepassados. Este controle, em parte, serve de base para submissão da coletividade e mecanismo pelo qual se pode controlar possíveis rebeliões contra o estado.

Dentro dessa nova abordagem dos costumes de povos, a partir de uma análise sobre os indígenas amazônicos, Carneiro da Cunha (2009, p. 317) traz uma importante contribuição sobre a dimensão em que os estados se tornaram intermediários na negociação para utilização dos conhecimentos tradicionais, que coloca o estado como linha equilibradora da aceção ao que é tradicional, ratificam o uso público dos rituais pelo controlo das AT's, que ultimamente são aceites sob ratificação hegemônica do poder político moderno. Nota-se que este empoderamento e participação das AT's no panorama de atividade política passou por um desfasamento enorme, pela imensidão do processo histórico da formação do estado moçambicano, com fases de negação a estes e de aceitação que pressupõe para esta última um aparente enquadramento destes. Tal questão revela-se diante do fato destes, as AT's, passarem a coabitar o espaço do cerimonial, conforme lhe foi atribuído pelo governo, passando então a fazer parte de um esquema que tem também a ligação entre os antepassados da localidade e o governo, para legitimar este último perante àqueles e a população, no que diz respeito às atividades e realizações governamentais nas localidades.

Este controle, em parte, serve de base para submissão da coletividade e é mecanismo pelo qual se tenta controlar possíveis rebeliões contra o estado, uma vez que este, ao abrir espaço para que as AT's se insiram no sistema, passam a ser figuras simbólicas em cerimoniais, onde o poder político tem como decidir sobre outras coisas basilares, a exemplo do tempo que é dado a estes para se pronunciarem e “palharem”. Seu único papel crítico é contatar figuras que não se comunicam com aqueles que não estão autorizados a fazê-lo e que também carecem do conhecimento de onde observamos o que Meneses (2009, p. 37) chama de assimetrias nas relações de poder.

## **2. Dilemas por trás da negação do estado, e a atuação do poder tradicional.**

Na antropologia social, a discussão em torno das diversidades culturais e opções políticas, que vão das narrativas, rituais, profissão, religião, pertença étnica, práticas e até memórias conglomeradas de títulos comuns se mostraram caminhos de como poderia tratar e discuti-los dentro dos paradigmas das Ciências Sociais. No entanto, nessas formas de tratar assuntos sociais, a perspectiva em como se percebem os rituais no panorama político-cultural tornou-se campo relevante para discutir a confluência entre Estado (moderno) e poder local (tradicional)<sup>5</sup> e que pode galvanizar as discussões sobre política e cultura.

---

<sup>5</sup> A existência da dicotomia moderno e tradicional é referido neste trabalho como a “*dicotomia moderno-tradicional, uma das variáveis dicotômicas estruturantes do Estado contemporâneo onde o tradicional surge associado a contextos rurais como espaços de persistência de estruturas de poder pré-coloniais*” (MENESES, 2009, p.11).

Quais são as redes de divergência e convergência entre estes dois tipos de poder, que se destinam a atuar como elemento exponencial diante da população, onde um deve reforçar o outro, estabelecendo um longo prazo para a eliminação do outro grupo, tendo em mente que isto é necessário para manter a coesão e pode ser uma forma de construir o Estado-nação. No mesmo espírito, é importante examinar a narrativa da governança, que é simétrica à ideologia da vanguarda marxista-leninista, passando das leis e escritos de Samora Machel para a classe ideológica do partido Frente - FRELIMO, no qual aspectos culturais da tradição africana fazem parte tanto da velha sociedade quanto da nova sociedade:

O estudo «EDUCAR O HOMEM PARA VENCER A GUERRA, CRIAR UMA SOCIEDADE NOVA E DESENVOLVER A PÁTRIA»... Devido ao conhecimento superficial que tem da natureza, a sociedade tradicional concebe-a como uma série de forças de origem sobrenatural, mais ou menos hostis ao homem. Daí o facto de que na educação a superstição ocupa o lugar da ciência. Por outro lado, o fraco desenvolvimento da economia tradicional, baseada na agricultura de autoconsumo, leva ao isolamento da comunidade. Aproveitando-se da superstição das massas e do isolamento da comunidade, certos grupos sociais conseguem manter a sua dominação retrógrada sobre a sociedade. Dentro deste contexto, a educação visa transmitir a tradição, erigida em dogma. O sistema de classes, de idade, de ritos de iniciação, tem por objetivo integrar a juventude nas ideias velhas, destruir-lhe a iniciativa. Tudo o que é novo, diferente e estrangeiro, é combatido em nome da tradição. Assim se impede todo o progresso e a sociedade sobrevive no seu imobilismo (MACHEL, 1978, p. 3).

A relação entre o poder moderno (Estado) e o poder tradicional pós-colonial (1975) em Moçambique é tanto histórica-antropológica quanto parte de uma nova visão política sobre o país. Apenas dois anos após a independência, foi lançada uma nova abordagem política, promovendo um projeto nacionalista moçambicano que visava a homogeneizar os cidadãos no espírito revolucionário da época (PAREDES, 2014, p. 132), dentro da ideologia socialista de político-econômica centralizada. Isto, na política indenitária, levaria à tentativa de construção de uma nova identidade por meio de coação social dos diversos grupos e passava pela ideia de "Matar a Tribo para Construir a Nação". A idealização da Nação nos "moldes" socialistas, que era o novo paradigma político vigente, conduziria a um pressuposto assentado na homogeneidade, que seria a tipologia da não existência de grupos étnicos de referência e a revolução social incluiria essa noção de um povo uno e pluriétnico. Seus membros não devem reconhecer as práticas culturais consideradas retrógradas e puníveis aos olhos do sistema governamental (HONWANA, 2002, p. 171). Estas deveriam ser abandonadas, sob controle dos grupos de vigilância popular outrora existentes.

Esse não-reconhecimento dos aspectos ligados às identidades culturais existentes em Moçambique foi um dos vetores de divergências entre o Estado moderno e o AT's (na condição de autoridades tradicionais), dado que as suas práticas não deviam ser recordadas e nem

seguidas. Com o tempo, passaram a ser clandestinas. Todavia, com o fim da guerra civil, em 1992, passaram a fazer parte das cerimônias de Estado, como lançamento da primeira pedra ou inauguração de instituições e em locais onde existiam órgãos tradicionais se fazia através do “Kupalha” a comunicação entre os vivos e os antepassados do local. No período de negação dos valores culturais, tradicionais dos moçambicanos, a relação entre o Estado e as AT’s eram conflituosas, culminando na caça dos praticantes da medicina tradicional e dos seguidores dos ritos tradicionais como o “palhar”, por exemplo. Foi missão de alguns agentes caçarem praticantes e alguns foram punidos (HONWANA, 2002, p. 171). Durante este período, segundo Lourenço (2009, p. 119), aqueles que seguiram a cultura tradicional tiveram que manter suas práticas num contexto conturbado, em intenso sigilo para não as abandonar, e alguns até as adaptaram a outras formas de religião disfarçáveis ao sistema.

Ao partir da formação do Estado-nação, a identidade política que deveria influenciar o novo e desejado padrão cultural de princípios estabelecido pelo primeiro Estado independente foi vista como um processo inacabado e justificável em torno da construção das diferentes identidades geracionais<sup>6</sup>. Devido à contínua necessidade de entender sua forma de inclusão, que leva à concessão de uniformes e galardões aos AT’s antes eram rejeitados neste processo estatal, agora são aceitos pelo segundo Estado, onde os atores políticos decisivos são em grande parte os mesmos que pertencem ao mesmo partido de independência. Dentro do pensamento colocado acima, precisamos olhar e entender o prisma no qual as relações entre os órgãos do estado e o governo local estão estruturadas, considerando os distritos do sul de Moçambique, a saber, Marracuene, Manhiça, Xai Xai e Homoine: Locais estes, onde recentemente foram construídos escritórios governamentais invocando os ancestrais da "Kupalha", e onde o desmaio de alunas de escolas secundárias são, presumivelmente, atribuídos à zanga dos espíritos locais. Isso forçou o o Estado, através das AT’s, a recorrer a esta cerimônia para apaziguar os espíritos.

Além disso, de acordo com Honwana (2002, p.179), era notório que alguns líderes do regime, e especialmente os membros de base da FRELIMO, não se separaram de sua base sociocultural visitando, consultando e procurando ajuda das "nyangas"<sup>7</sup>, que faziam parte do sistema tradicional e prestavam serviços para que se comunicassem com os espíritos de seus antepassados e e na busca de sorte em determinadas atividades em que estivessem envolvidos ou

---

<sup>6</sup> Há três gerações no pós-colonial em Moçambique: A primeira é a de Nhachingueia, historicamente ligada a Nhachingueia na Tanzânia onde se uniram os movimentos independentistas em 1962 formando a FRELIMO; a segunda considera-se a 8 de Março de 1978, que foi recrutada pelo governo do então presidente da República Popular de Moçambique Samora Moises Machel para ocupar os diversos lugares no setor econômico do país para cobrir a escassez deixada pelos colonos; e a geração dos continuadores, que é a de 1980, que tende a mudar a forma de pensar, mantendo-se distante da história propagada pelas outras gerações.

<sup>7</sup> Honwana diz que “Nyanga”, traduzido para português curandeiro, é o praticante da medicina tradicional por chamamento, com poderes curativos, divinatórios e de eficácia ritual. Normalmente são indivíduos possuídos por

para o rápido enriquecimento. Estas consultas aos "nyangas", mesmo por parte desses políticos, eram feitas num sistema de secretismo autêntico e que não podia ser de atributo público, funcionando na modalidade de duplo pagamento por parte do político que consultava, em dinheiro e pela não denúncia mútua. A partir de 1992, a constituição da república passou por mudanças que visavam, em parte, ao fortalecimento do poder local. Depois de 2000 foi promulgada, através dos diversos rituais, dos quais faz parte, nos diversos níveis de governo, através do decreto de 15 de junho de 2000 (LOURENÇO, 2009, p. 131). Este empoderamento pode ser interpretado em estudos antropológicos-culturais como uma perspectiva de legitimação das autoridades tradicionais perante o povo pelo Estado (LOURENÇO, 2007, p. 204), o que pode influenciar a compreensão da importância das práticas que envolvem grupos étnicos em Moçambique.

No entanto, nessas práticas étnicas de cada grupo, os rituais são atualmente utilizados pelo Estado para apaziguar conflitos com os espíritos ancestrais e têm significados que acompanham as experiências e a história do grupo, e só podem ser entendidos de acordo com normas culturais fechadas. É nesta problemática que encontramos a compreensão da relação entre o poder político e os AT's em termos de um empoderamento "fictício" através da participação destes últimos nas atividades do Estado através do "Kupalha" como um ritual de invocação dos espíritos para apaziguá-los e abençoar as ações do governo. Nesta perspectiva, o cruzamento de perspectivas sociais, culturais e políticas parece ser espaço favorável para analisar a construção da relação social entre a autoridade política e as AT's, baseada em rituais como o "Kupalha" pois pessoas com experiências comuns e grelhas de significados compartilhados acabam utilizando-as para a manutenção e legitimação dos processos de identidade cultural do grupo. Nesta perspectiva, a "Kupalha" assim como outros rituais são espaços de análise social, pois refletem o subjetivo, onde surgem vários dilemas que precisam ser compreendidos, e a partir dos quais a sociedade pode ser estudada e compreendida.

### **3. Que desdobramento o Estado assumiu para legitimar as AT's.**

Nesta seção, a argumentação acontece dentro das várias perspectivas da construção social das relações entre estado moderno, detentor de leis que executam o poder sobre o povo, e as autoridades tradicionais, detentoras do poder tradicional (e, por isso mesmo, controladoras do poder espiritual). Estas últimas culturalmente ritualizam as cerimónias do estado, comunicando os vivos com os antepassados. Para compreender essas perspectivas, torna-se necessário entender

---

espíritos dos defuntos, que quando possuídos tem capacidade de comunicação com esses espíritos (HONWANA, 2002).

a estrutura que se encontra por detrás do papel que os rituais conectados à política passaram a ter na construção das relações entre os que gerem esse estado e a autoridade tradicional. A partir destes, percebe-se como é que os conhecimentos populares sobre a tradição são entendidos e aplicados pelo estado.

Que tipo de simbolismo carrega a cultura, o que faz dela uma base para a legitimação das crenças individuais ou grupais que podem ser contextualizadas em eventos sócio-políticos, e como os grupos políticos dependem da autoridade e dos ritos tradicionais para manter sua posição política? Deve-se notar, portanto, que o ato de "Palhar" tem uma carga ideológica em seu ato performativo, o que lhe confere uma dimensão comunicativa com os ancestrais, a partir da qual deve necessariamente ser cumprido nos vários momentos da vida do indivíduo e da coletividade, o que pode ser compreendido desde a dimensão cristã até os ritos simbólicos que se cumprem performaticamente no ato bíblico de divisão e partilha do corpo de Cristo representado pela hóstia e do vinho que personifica o sangue de Cristo.

A crença que os praticantes destes atos, tem na sua eficácia, torna as figuras centrais. Neste caso, as AT's são capazes de usar sua posição na sociedade para legitimar uma certa liderança política e forçar seus seguidores a seguir as instruções dos políticos, conforme observado por Minter (1998, p. 135). Este se referia a um período em que, na sua opinião, a cultura considerada retrógrada estava sendo erradicada, um período em que alguns 'nyanga' e as AT's eram supostamente a base do Movimento de Resistência Nacional Moçambicana - RENAMO - um grupo guerrilheiro contra o governo moçambicano. O governo da FRELIMO, por seu lado, percebeu a necessidade de se aproximar desses para capitalizar, como indica Meneses (2009, p. 31), o apoio perante ao povo e numa fase tardia usou o mesmo grupo contra o seu inimigo.

Em um esforço para obter este apoio popular, foi necessário tornar-se mais flexível e, assumindo a importância de combinar o costume com o moderno, o Estado adotou uma política cultural que, segundo Meneses (2009, p. 31), foi confirmada pelo artigo 118 da Constituição de 2004. 31). A necessidade de valorizar a base habitual da população confirmou as decisões do quinto congresso do partido FRELIMO em 1989, que, juntamente com suas resoluções, decidiu aproveitar seu apoio e reduzir a base de apoio da RENAMO, com a qual estava envolvida em uma guerra civil que só terminou em outubro de 1992. Nesse processo, as AT's foram rejeitadas pelo governo, sendo vistas como influentes na legitimação do verdadeiro inimigo do povo.

O curso da guerra civil teve um impacto direto na mudança de atitude do governo liderado pela FRELIMO, pois a necessidade de controlá-los e impedi-los de apoiar o inimigo tornou-se um fator indiscutível, juntamente com o poder coercitivo desses líderes tradicionais sobre a população. Entretanto, tornou-se parte de sua função auxiliar o Estado na gestão da comunidade através do aparato ideológico que possuem como detentores de um conhecimento imaterial e que não elegível a qualquer indivíduo fora do eixo familiar da linhagem real de um espaço georreferenciado que é herdado conforme o desejo dos mortos.

Porém, é preciso ter em mente que herança por desejo espiritual, base do princípio tradicional africano, com o colonialismo e o governo dos países africanos independentes também passaram a ter que ser de agrado das lideranças políticas. Durante a ocupação colonial, os opositores do regime foram substituídos por seus familiares, mesmo que fossem parentes hereditários em simpatia com o regime, como o envolvimento de mercadores portugueses na ascensão ao poder dos novos Changamira reinantes no estado de Muenemutapas (SERRA, 2000, p. 35). Situação que alterou, até atualidade, o sistema de herança de poder entre as Autoridades Tradicionais que perderem o seu real poder perante o sistema político mesmo com a independência.

Os atos praticados pelo Estado, por exemplo, no reassentamento das populações para a construção de qualquer empreendimento, com a realização de um ritual para se comunicar com os ancestrais e pedir sua bênção, significa que eles o aceitam e que o trabalho pode continuar. O cumprimento do dever para com os antepassados implica a existência de um selo chancelado pela autoridade tradicional competente, como mostrado no exemplo abaixo, onde o antigo presidente Armando Guebuza, com a anuência e as instruções da autoridade tradicional, selou o contrato com os espíritos dos antepassados.

**Fotografia:** A cerimônia Kupalha, sob direção de líder comunitário, na presença do ex-Presidente



**Fonte:** página armandoemilioguebuza<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Disponível em: <[www.armandoemilioguebuza.mz](http://www.armandoemilioguebuza.mz)> acesso em: 12 de set. 2019.

A relação em contínua construção entre o estado e as autoridades tradicionais para o controle de conflitos espirituais tem sido de praxe nos últimos tempos. Tem sido prática comum do governo consultar as autoridades tradicionais nos processos de parcelamento de terra para a implantação de novos conjuntos habitacionais, a construção de grandes instalações industriais privadas e terrenos para instalações estatais, e na colocação da pedra fundamental para a construção de serviços diversos. O envolvimento da autoridade tradicional não é apenas uma indicação de que aspectos das identidades socioculturais existentes são cruciais para o desenvolvimento, mas também um motivo para debates sobre o fato de que o não reconhecimento cria conflitos entre o estado moderno e os detentores do poder tradicional que devem ser evitados. No entanto, nestas práticas étnicas, os rituais que o Estado utiliza hoje para apaziguar conflitos com espíritos ancestrais têm significados relacionados às experiências e à história do grupo que só podem ser entendidos em termos de normas culturais fechadas e são geralmente responsáveis pelo ressurgimento da etnicidade (MANDANI, 2005, p. 2). Este texto procura problematizar qualquer possível debate sobre o envolvimento das autoridades tradicionais nas atividades estatais em algumas partes do sul de Moçambique através do ritual do “Kupalha” como ritual de invocação de espíritos para apaziguá-los.

Nota-se que o uso “Kupalha” para tal, incidentemente no Sul (Maputo, Gaza e Inhambane), tornou-se como um caminho pelo qual o estado alcança e negocia o acesso aos costumes, para através deste controlar a autoridade tradicional que detêm na comunicação com os espíritos dos antepassados. Este controlo em parte serve de base para submissão da coletividade e mecanismo pelo qual se pode controlar possíveis rebeliões contra o estado. E, portanto, é preciso redimensionar a principal possibilidade existente para que políticos se apoiem na autoridade tradicional e dos ritos para manutenção do seu *status* político.

Levando em conta o novo paradigma do Estado, que abre um espaço de discussão sobre o tipo de relações existentes entre Estado e sociedade, considerou-se que a forte rede de relações sociais, culturais e políticas deveria ser evidente em todo o crescimento do país, mesmo que esteja associada a diferenças nos níveis micro e macro, como se refere Sousa Santos e Meneses (2009, p. 9) ao tratar das relações que são sempre culturais. Isto leva ao fato de que estas relações devem ser construídas considerando que aqueles que são tidos como líderes comunitários nos processos políticos têm a oportunidade de participar destas tensões ou contradições que possam ter existido no passado. Nota-se que o uso do “Kupalha” para este fim, além disso, no Sul (Maputo, Gaza e Inhambane), tornou-se como um caminho pelo qual o estado alcança e negocia o acesso aos costumes, para através deste controlar a autoridade tradicional que detêm na comunicação com os espíritos dos antepassados. Este controle serve, em parte, como base para a



submissão coletiva e como um mecanismo para controlar qualquer rebelião contra o Estado. Portanto, é necessário reconsiderar a principal possibilidade para os políticos de confiar na autoridade tradicional e no ritual para manter seu status político.

As diferenças culturais e políticas, consideradas por Minter (1998, p. 135) e Honwana (2002, p. 199) em Moçambique, terão sido exemplos da reprodução de certos problemas que se consubstanciaram na guerra pós-colonial e que, por sua vez, terão minado esse processo de tentativa social de construção duma identidade moçambicana única, livre e capaz de congregar as múltiplas identidades étnicas. Considerando a impalpabilidade, capaz de criar conflitos, Pina Cabral (2003) olha para o efeito instável temporal das relações que a definem, sendo para tal necessário considerar que é parte dominante da construção social de um país.

Rituais como ao “Kupalha” fazem parte da cultura. São processos que são construídos e mantidos conforme diferentes aspectos dessa sociedade, mas o uso deles pelo poder político tornou-se a base para os enormes discursos em que o Estado começa a usá-los como um suporte para si mesmo. Portanto, esta nova abordagem foi testada pela primeira vez no nível das bases, começando com uma lei nas assembleias municipais em setembro de 1994. Dois anos após a guerra civil, o Governo da República de Moçambique já os havia autorizado a dar às agências de assistência técnica um papel privilegiado e a cooperar em um nível mais próximo da população, já que eram detentores de conhecimentos como figuras administrativas simbólicas reconhecidas pela população nas áreas em que existiam. (FLORENCIO, 1998, p. 385). Sendo que, a partir desta época foi criado um sistema de cooperação que está em constante progresso através de fornecimento de uniforme castanho de caqui, como podemos ver nas fotografias pelas patentes, com determinadas insígnias e subsídios simbólicos.

Na foto abaixo, como podemos ver, aparece Daviz Simango, Presidente do Conselho Municipal da cidade da Beira, no centro de Moçambique. Ele está sentado na esteira com os régulos desta cidade de joelhos, a “palharem” para a inauguração do trecho recém-pavimentado da estrada N6 na parte que pertence à autarquia, não fora do sistema tradicional de símbolos. É notório na figura o empoderamento nacional das AT’s, que passaram a ter papel também não só na comunicação dos vivos para com os mortos, mas também os vivos passaram a lhes invocar para agradecer e pedir que as infraestruturas servissem as comunidades para as quais foram construídas e chegassem às bases.

**Fotografia:** Do “palhar” para inauguração de estrada pelo presidente do CMCB



**Fonte:** Município da Cidade da Beira – 10/07/2019

A observância do cumprimento dos ritos tradicionais com participação das AT's não só acontece em cerimônias do estado, sob direção do presidente da República, como visto na primeira imagem. Nas autarquias locais, também, faz-se a réplica como é visível na imagem acima, em que o presidente do município da Beira aparece sentado, na esteira, de pernas cruzadas assistindo a dois líderes tradicionais que evocavam espíritos dos antepassados para que abençoassem a estrada recém-construída. A estes antepassados os líderes tradicionais, trajados de fardamento castanho com insígnias simbólicas da modernidade, fazem a evocação com oferendas de farinha de milho e bebidas alcólicas importadas como o champanhe e alguns refrigerantes, sem mostrar nenhuma bebida de produção local.

A mudança de comportamento em relação às autoridades tradicionais por parte dos poderes políticos que anteriormente as negavam sugere um processo dinâmico de mudança ao longo do tempo, servindo para uma análise do significado desse poder à medida que eles são ativados nos indivíduos. Este poder tem o potencial de provocar mudanças sociais que se refletem na coletividade, sendo parte dos mecanismos de manipulação que foram descobertos para subjugar algumas das pessoas que normalmente se permitem ser controladas pelo líder tradicional. Assim, a crença subjetiva de que os espíritos ancestrais têm um forte poder sobre a vida dos vivos.

É dentro deste enfoque que se investiu, por parte do governo, numa imagem de existência de alteridade entre as duas partes. Portanto, onde os aspectos político-econômicos estão totalmente assegurados que competem só a autoridade política-governamental (moderna) e que as AT's passavam só a ser subsidiadas com menos do que um salário-mínimo. Neste modelo de

parceria "ilusória", pode-se observar que as AT's estão constantemente sujeitas aos desejos dos governos politicamente nomeados, onde as apologias partidárias também se encaixam na cooperação do governo com o líder local vigente de uma comunidade.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A relação paisagística entre os rituais tradicionais construídos ao longo dos séculos e sua representação social tem um alcance quase unânime quando socialmente ligados a valores culturais, símbolos e rituais, pois poucos entre seus membros questionam a legitimidade das autoridades existentes em um determinado lugar. Isto mostra que a legitimação do poder é um conceito socialmente construído, mas que ele é ativado e adotado pelo grupo e aceito pelo coletivo sem questionar sua eficácia e relevância. Ao assumir que existem percepções que são construídas socialmente em torno da necessidade de coesão entre o poder político e cultural controlado pelas autoridades tradicionais. Podemos observar que no sul de Moçambique (Maputo, Gaza e Inhambane), o "Kupalha" é uma forma de o Estado negociar o acesso aos rituais, controlando assim a autoridade tradicional que tem comunicação com os espíritos dos antepassados. Este controle serve em parte como base para a submissão coletiva e em parte como um mecanismo para controlar qualquer rebelião contra o Estado.

Devemos, portanto, concluir que existem, neste projeto de aparente empoderamento da figura do AT's, ditames que desempenham um papel importante em dois momentos na forma ideológica de refratores do povo na localidade. No primeiro, vê-se a existência da imagem de um estado natural definido pelos antepassados e, em segundo, um estágio de aparente zanga dos espíritos dos antepassados comuns, que normalmente pertence a do líder e que rebelar-se pode ser uma forma de mostrar sua insatisfação com o poder politicamente constituído. Neste período, a atual relação existencial fictícia de aparente empoderamento é o resultado de um longo processo de negação e consequente aceitação por parte do governo - tanto colonial e principalmente pós-colonial, que notaram que o único caminho para aglutinação das diferenças existentes com o povo. Estas são as diferenças, que só se tornaram solúveis através do respeito e credibilidade que esses líderes tradicionais impõem à população, particularmente nas áreas ultrarurais onde vive a maioria dos moçambicanos.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

CARNEIRO DA CUNHA, M. "Cultura e cultura: conhecimentos tradicionais e direitos intelectuais". In: CARNEIRO DA CUNHA, M. **Cultura com aspas**. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p.311-373.

HB. “Escola no norte de Moçambique regista quarta vaga de desmaios em dois anos”. **LUSA**, Maputo, n. 19513779, página principal, 27 jul 2015. Disponível em [https://www.lusa.pt/subscriber/article/19513779?srv\\_id=101&list\\_id=8205620000658809852](https://www.lusa.pt/subscriber/article/19513779?srv_id=101&list_id=8205620000658809852), acessado a 01 de novembro de 2020

FLÔRENCIO, Fernando. “Autoridades Tradicionais VaNdau de Moçambique: O Regresso do *Indirect Rule* ou uma espécie de *neo-Indirect Rule*”. **Análise Social**. v. 2 n. 1, p. 369-397, 2008.

HONWANA, Alcinda Manuel. **Espíritos Vivos, Tradições Modernas: Possessão de Espíritos e Reintegração Social pós-guerra no sul de Moçambique**. Maputo: Promédia, 2002.

LANGA, Adriano. **Questões Cristãs à Religião Tradicional Africana (Moçambique)**. 2 ed. Braga: Franciscana, 1992.

LOURENÇO, Vitor Alexandre. Entre Estado e Autoridades Tradicionais em Moçambique: Velhas Aporias ou Novas Possibilidades Políticas? **Revista de Ciência Política e Relações Internacionais**. V. 5) 6. 2007, p 195-207.

\_\_\_\_\_. Estado, Autoridades Tradicionais e Transição Democrática em Moçambique: Questões Teóricas, dinâmicas Sociais e Estratégias Políticas. *In: Cadernos de Estudos Sociais*, v. 16 n.17, p 115 – 138, 2009.

ADMIN. Os mistérios de uma escola assombrada. **@Verdade**, a verdade em cada palavra, Maputo, 22 maio 2010. Disponível em <https://verdade.co.mz/os-misterios-de-uma-escola-assombrada/>, acessado a 09 de outubro de 2020

MACHEL, Samora. M. “Educar o Homem para Vencer a Guerra, criar uma Sociedade Nova e Desenvolver a Pátria”. *In: Estudos e Orientações*, v. 2, n. 1, 1978.

MAMDANI, Mahmood. **Beyond Settler and Native as Political Identities: Overcoming the Political Legacy of Colonialism. Comparative Studies in Society and History**, v. 43. London: Cambridge University, 2001, p 651-664.

\_\_\_\_\_. Political Identity, Citizenship and Ethnicity in Post-Colonial Africa. “*New Frontiers of Social Policy*”. Arusha, Conference, Arusha, 2005.

MENESES, Maria Paula. “Poderes, Direitos e Cidadania: O Retorno das Autoridades Tradicionais em Moçambique”. *In: Revista Crítica de Ciências Sociais*. v. 87 n. 1, p 9-42, 2009.

MINTER, William. Nacionalismo, Etnicidade e Descolonização. *In: MINTER, W. Os Contrastes do Apartheid: As Raízes da Guerra em Angola e Moçambique*. Maputo: AHM, 1998, p 105-135.

PAREDES, Marçal de Menezes. “A Construção da Identidade Nacional Moçambicana no Pós-Independência: Sua Complexidade e alguns Problemas de Pesquisa”. *In: Anos 90*, v.21, p. 131-161, 2014.

PINA CABRAL, João de. “Identidades Inseridas: Algumas divagações sobre Identidades, Emoção e Ética”. **Working Paper**, v. 2 n. 3, 2003.

O RITUAL "KUPALHA" COMO CAMINHO PARA EMPONDERAMENTO E INCLUSÃO DO PODER LOCAL (AUTORIDADE TRADICIONAL) PELO PODER POLÍTICO NO SUL DE MOÇAMBIQUE

RADCLIFFE-BROWN, Alfred Reginald. "On Social Structure". **The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland**. v. 70, 1940, p 1-12

SELEMANE, Abibo. "Espíritos" começam a perseguir rapazes. **DomingoOnline**, Maputo de 14 mar. 2015. Disponível em [www.jornaldomingo.co.mz/reportagem/espirtos-comecam-a-perseguir-rapazes/](http://www.jornaldomingo.co.mz/reportagem/espirtos-comecam-a-perseguir-rapazes/) acesso 20 de novembro de 2019

SERRA, Carlos. **História de Moçambique**. V. 1. Maputo: Universitária, 2000.

**Recebido em: 03/11/2021**

**Aprovado em: 12/05/2022**