

Memória e experiência colonial no trabalho de Anton Kannemeyer

Memory and Colonial Experience in Anton Kannemeyer's Work

Márcio dos Santos Rodrigues
Universidade Federal do Pará (UFPA)
marcio.strodrigues@gmail.com

Recebido: 29/03/2023

Aprovado: 11/01/2024

Resumo: Este artigo examina a memória da experiência colonial no continente africano e da segregação racial na África do Sul, por meio da análise de duas obras do artista sul-africano Anton Kannemeyer: *Pappa in Afrika* (2010) e *Pappa in Doubt* (2016). Essas obras utilizam expressões da cultura visual e da mídia de massas, tais como charges e histórias em quadrinhos (HQs), para levantar polêmicas sobre a história política do continente e, em um nível mais particular, de seu país de origem. Kannemeyer é um artista branco que reconhece seu lugar simbólico privilegiado na África do Sul pós-*apartheid*, enquanto critica o legado africaner ao país. Busca-se associar a análise do conteúdo textual e imagético das obras de Kannemeyer ao contexto em que foram produzidas e às experiências históricas do passado colonial a que se referem.

Palavras-chave: Memória, experiência colonial, Anton Kannemeyer

Abstract: This article examines the memory of colonial experience in the African continent and racial segregation in South Africa through the analysis of two works by South African artist Anton Kannemeyer: *Pappa in Afrika* (2010) and *Pappa in Doubt* (2016). These works use expressions from visual culture and mass media, such as cartoons and comics, to raise controversies about the political history of the continent and, on a more particular level, of his country of origin. Kannemeyer is a white artist who acknowledges his privileged symbolic position in post-Apartheid South Africa while criticizing the Afrikaner legacy to the country. The article seeks to associate the analysis of the textual and imagistic content of Kannemeyer's works with the context in which they were produced and the historical experiences of the colonial past to which they refer.

Keywords: Memory, colonial experience, Anton Kannemeyer.

INTRODUÇÃO

Com o intuito de desvelar a memória da experiência colonial no continente africano e da segregação racial na África do Sul, este artigo examina as figurações simbólicas e formas narrativas postas em circulação em duas obras do artista sul-africano Anton Kannemeyer: *Pappa in Afrika* (2010) e *Pappa in Doubt* (2016). Trata-se de dois trabalhos que reúnem um conjunto expressivo de imagens da cultura visual e da mídia de massas, como charges e histórias em quadrinhos (HQs), em que o artista evoca questões controversas e incita reflexões sobre aspectos tidos como dolorosos da experiência colonial no continente africano, em geral, e na África do Sul, em particular. Em ambas as obras, Kannemeyer faz uso da figura do africâner Pappa, uma versão satírica/paródica do jovem repórter aventureiro Tintin, personagem da série em quadrinhos criada pelo artista belga Georges Prosper Remi, conhecido como Hergé. Esta análise, ao se concentrar nesse uso paródico, busca compreender as maneiras pelas quais a violência colonial em África é lembrada, transformada e narrada nas sociedades pós-coloniais. Como pretende-se evidenciar ao longo do artigo, a influência contínua do legado do colonialismo, não apenas como um fenômeno histórico, se coloca como uma realidade presente que afeta as dinâmicas atuais de identidade no continente. Portanto, a memória dessa violência, tal como representada nas obras deste artista sul-africano, ao ser considerada em sua historicidade, proporciona uma perspectiva interessante sobre como o passado colonial e a segregação racial continuam a moldar as identidades e relações sociais na África contemporânea.

Para embasar nossa reflexão sobre as formas complexas e variadas pelas quais o legado do colonialismo ressoa nas obras de Kannemeyer, considero os apontamentos de autores ditos africanos e/ou intelectuais pós-coloniais como Frantz Fanon, Achille Mbembe, Homi Bhabha, V. Y. Mudimbe, entre outros, além de referenciais sobre branquitude. Com relação aos aportes teórico-metodológicos para se analisar formas visuais como as HQs, recorre-se aqui às teorizações de um estudioso como Thierry Groensteen para compreender especificidades dessa comunicação visual em obras que, como as de Kannemeyer, operam em um território onde arte, política e crítica social se entrecruzam. Discute-se aqui as conexões que o artista sul-africano estabelece com a memória da experiência colonial em África por meio de representações em torno de privilégios, categorias raciais, identidades pós-coloniais, relações opressor-vítima, branquitude e as noções de “negro” e “identidade branca” no contexto sul-africano. Ao se apropriar e desconstruir um personagem canônico europeu como Tintin, Kannemeyer não apenas contesta as representações de um passado colonialista, mas também estabelece uma crítica sobre a própria natureza da identidade e de certas noções na África do Sul pós-*apartheid*.

A escolha da figura de Tintim como referência para a criação do personagem Pappa é significativa. De forma alguma, é aleatória ou superficial. Tintim é um personagem icônico dos quadrinhos francófonos, criado pelo cartunista belga Hergé em 1929. O personagem, que estreou no álbum “*Tintin au pays des Soviets*” (*Tintim no país dos Soviéticos*, em português), se tornou um sucesso editorial não apenas em seu país de origem, mas em outros cenários, incluindo o Brasil¹. Entretanto, a série Tintim é conhecida também por seu retrato considerado estereotipado e caricatural de povos e sociedades não-europeias. Nas páginas dedicadas ao personagem de Hergé em seu *Black Images in the Comics: A Visual History*, o pesquisador Fredrik Strömberg demonstra como o personagem de Hergé é um exemplo de como a cultura popular europeia muitas vezes retrata os povos não europeus de forma reducionista, contribuindo para a perpetuação de estereótipos e preconceitos (2003, p.71). Além disso, Tintin representa um ideal de heroísmo e aventura que é frequentemente associado com a colonização e a expansão europeia. Em seu *Orientalismo*, Said (1978) assinalou que a ideologia da superioridade ocidental e a justificativa para a colonização eram muitas vezes baseadas em mitos de aventura e heroísmo, e o Tintim de Hergé é um exemplo perfeito dessa ideologia. Para Benoît Peeters (2012), Tintin frequentemente perpetua visões estereotipadas sobre outras culturas, não apenas sobre a África. Em “*Tintin au Congo*”, publicado em 1931 originalmente e em 1946 em uma segunda versão, os congolezes são retratados de forma infantilizada, como primitivos, e a cultura e a paisagem do continente são descritas de forma exótica. É importante lembrar que a própria obra de Hergé, incluindo não somente as aventuras de Tintim, foi alvo de críticas por seu retrato colonialista².

¹ No Brasil, a versão de 1946 de *Tintim no Congo* foi publicado por editoras como a Record e Companhia das Letras. A versão de 1931 foi publicada pela editora Globo, em 2016. As edições mais recentes costumam apresentar no expediente informes sobre o contexto da obra, embora as traduções incorram em deturpações de sentido. Márcio dos Santos Rodrigues em seu artigo “*Edição e Tradução de Quadrinhos africanos: Relato de uma experiência*” (2022) comenta como na edição da Companhia das Letras termos e expressões racistas brasileiras como “preto véio” e “nhô”, dentre outras, foram incluídas na tradução brasileira. Rodrigues argumenta que essa escolha é problemática por introduzir elementos do universo racista brasileiro que não existem na obra original de Hergé, que foca na relação entre o homem europeu e o colonialismo. Embora reconheça que o autor utilizou estereótipos em sua obra, o autor acredita que a tradução da Companhia das Letras se assemelha a uma novela caricata sobre escravidão da Rede Globo (2022, p. 114).

² Além de “*Tintim no Congo*”, algumas outras obras da série Tintim também foram criticadas por apresentarem estereótipos raciais e culturais. Algumas delas incluem: “*Tintim no País dos Soviéticos*” (1929), a primeira história do repórter do *Le Petit Vingtième* que apresenta uma visão caricatural da União Soviética e do povo russo; “*Tintim na América*” (1932) também é uma que tem sido criticada por sua abordagem problemática de nativos norte-americanos; “*O Lótus Azul*” (1936), história se passa na China e é elogiada por muitos como um dos melhores trabalhos de Hergé, mas também foi criticada por alguns por sua representação estereotipada dos chineses e por perpetuar uma visão colonialista. Philippe Goddin, em seu “*Les tribulations de Tintin au Congo*” (2018), além de abordar as problemáticas representações no álbum ambientado no continente africano, também examina como Hergé, em seus primeiros trabalhos, frequentemente recorreu a estereótipos raciais e culturais, um reflexo das atitudes prevalentes na Europa da época. Goddin salienta que, embora seja importante reconhecer

Ao conceber a figura do Pappa, uma versão paródica de Tintim, Kannemeyer está se apropriando de um personagem canônico europeu e o subvertendo, de modo a questionar o presumido “eurocentrismo”³ presente nas histórias do personagem belga. Em outras palavras, a apropriação que vemos aqui não é apenas uma contestação à ideologia colonial, mas também uma crítica à própria obra de Hergé. Pode-se ver ainda na utilização do personagem um diálogo com a tradição dos quadrinhos europeus (particularmente, franco-belgas) e a história da colonização. O próprio Tintim é um exemplo de como a cultura europeia retratou os povos colonizados, muitas vezes de maneira estereotipada. Ao reinterpretar Tintim, Kannemeyer “desconstrói” o personagem original e mostra como ele é um produto de um contexto histórico e cultural específico.

PARÓDIA E SUBVERSÃO PÓS-COLONIAL

Partindo do pressuposto de que as produções de Kannemeyer são elementos-chave para um entendimento mais profundo de questões políticas pós-coloniais em países africanos, acredito ser essencial inseri-las em uma discussão ampla e contextualizada. Digo isso pelo fato de os trabalhos do artista sul-africano representarem um desafio à crítica de histórias em quadrinhos, que frequentemente desconsidera outras criações fora de um cânone (quase sempre ocidental) e resiste em revisar paradigmas associados a públicos e produções específicas. Por isso, é imprescindível construir uma abordagem para uma análise das HQs a partir de estudos sobre a pós-colonialidade. O que pretendo também demonstrar com este trabalho é como as obras de Kannemeyer estão relacionadas à discussão sobre o papel do artista na sociedade pós-colonial, e como ele, por meio de suas obras, contribui para a reconfiguração de narrativas e identidades nesse contexto.

Conforme o historiador da arte nigeriano Cornelius Oyeleke Adepegba (1999), a arte no período subsequente ao colonialismo foi frequentemente marcada pela tensão entre a identidade cultural do artista e sua posição simbólica na sociedade. Segundo Adepegba, o artista nesse contexto enfrenta o desafio de equilibrar a expressão de sua própria identidade como autor com a crítica às

e criticar as falhas de “*Tintin au Congo*” em termos de representação e ideologia, também é essencial entender a obra dentro de seu contexto histórico específico. Isso implica reconhecer as limitações e o viés de Hergé, ao mesmo tempo em que se aprecia o valor artístico e histórico da série *Tintin* como um todo.

³ Cumpre assinalar que o conceito de eurocentrismo apresenta limites quando utilizado de forma ampla e simplificada. Esses limites incluem a redução da diversidade europeia, a negligência de outras formas de colonialismo e imperialismo, e a subestimação das interações entre a Europa e outras culturas.

representações coloniais e pós-coloniais. Isso é evidente na obra de Kannemeyer, onde a reinterpretação e a paródia de Tintin não se limitam apenas aos diferentes modos pelos quais a cultura europeia se impôs sobre realidades ditas africanas, e como essa mesma cultura continua a influenciar a vida e a produção artística de artistas contemporâneos em África. Kannemeyer acaba por confrontar e questionar a narrativa e a estética colonial em sua própria produção artística, ao pôr em circulação representações carregadas de simbolismos e representatividades do poder colonial europeu e ao criar, a partir delas, um diálogo crítico entre o passado colonial e o presente pós-colonial. Nesta perspectiva, *Pappa in Afrika* e *Pappa in Doubt* dialogam com as dinâmicas políticas e sociais da África do Sul pós-*apartheid*, e expressam as tensões e contradições da sociedade sul-africana atual.

Ao apresentar Pappa como testemunha ocular da lógica de dominação exercida pelo homem branco europeu, Kannemeyer questiona não apenas uma visão colonialista do passado, mas também o próprio papel do africâner na história da África do Sul. Isso é particularmente relevante em um contexto pós-*apartheid*, no qual a sociedade sul-africana buscou redefinir sua identidade em relação ao legado imperialista e ao racismo institucionalizado. Reconhecendo também seu lugar simbólico como o de um sujeito privilegiado na África do Sul, Kannemeyer usa a figura de Pappa para desafiar narrativas hegemônicas da história colonial, enquanto reivindica uma posição crítica dentro de sua própria cultura e sociedade.

A adoção da figura de Pappa é paródica e satírica. Como aponta Christina Oesterheld, ao tratar de outro cenário, de autores de língua urdu em *Humor and Satire: Precolonial, Colonial and Postcolonial* (2011), a paródia e sátira são formas de subversão do discurso hegemônico, que possibilitam através do riso a resignificação de símbolos e discursos dominantes⁴. Assim, ao utilizar Pappa como um personagem que questiona o passado colonial e o próprio colonizador, o artista não apenas apropria-se de uma figura canônica europeia, mas também subverte seu sentido original. A paródia é um artifício ou técnica que consiste em alterar e transformar radicalmente elementos de uma obra já existente, com o intuito de criar uma obra com um significado diferente. No caso de Kannemeyer, a paródia é utilizada como uma forma de desconstruir ou desnaturalizar as ideologias colonialistas. Para tanto, como

⁴ Um aspecto que a autora apresenta que dialoga com a perspectiva de Kannemeyer é a “A capacidade de rir de si mesmo“. Segundo ele, isso “reflete a força interior, autoconfiança e capacidade de autocritica de um indivíduo, assim como de uma sociedade. Isso torna uma pessoa mais humana e uma sociedade mais tolerante e equilibrada“. Mais adiante vamos discutir sobre a questão da autocritica de Kannemeyer. Trecho original: “*The ability to laugh at oneself reflects the inner strength, selfconfidence and the capacity for self-criticism of an individual as well as a society. It makes a person more humane and a society more tolerant and balanced*“ (2011, p.64)

dissemos, o autor toma a figura do Tintin, conhecido por suas aventuras em diversos lugares do mundo, o que o torna um símbolo de exploração e colonização⁵.

Os dois álbuns de *Pappa* apresentam cenas nas quais o homem branco europeu se coloca não apenas como opressor, mas também como vítima de sua lógica de dominação. É importante ressaltar que a figura do Tintin é utilizada por Kannemeyer não apenas por conta de sua popularidade, mas também por sua relação com a história da colonização.

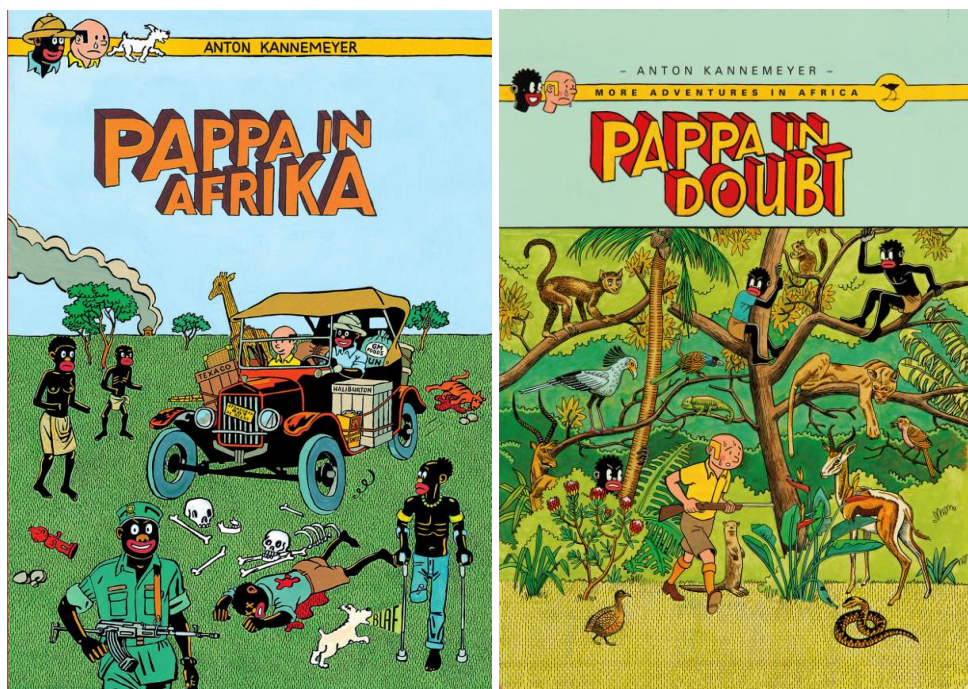


Figura 1: Capas dos álbuns lançados pela Jacana, editora sul-africana, em 2010 e 2015.

Antes de tudo, é importante mencionar que Anton Kannemeyer é um autor sul-africano nascido em 1967 na Cidade do Cabo e identificado como branco e de origem africâner⁶. Sua obra é uma forma de lidar com a sua própria identidade e sua posição de privilégio na sociedade pós-segregacionista da África do Sul, como o próprio autor deixa claro em seus escritos e entrevistas⁷.

⁵ O personagem é frequentemente acusado de representar uma ideologia de natureza eurocêntrica, e sua obra foi alvo de críticas por conta de seu racismo e sexismo (em virtude da pouca representatividade feminina).

⁶ Além disso, ele é professor universitário, tendo ministrado aulas na Universidade de Pretória, no Technikon Witwatersrand, e atuado como professor sênior na Universidade de Stellenbosch.

⁷ Como na entrevista para Celine Angebetchy, em que Anton Kannemeyer discute suas obras de sátira relacionadas ao racismo e estereótipos, destacando a importância da reflexão sobre a própria branquitude (ANGBELETCHY, Celine. The

Como aponta Melissa Steyn em seu capítulo do livro “*Whiteness, Afrikaans, Afrikaners Addressing Post-apartheid Legacies, Privileges and Burdens*”, a questão da identidade branca na África do Sul é complexa, pois ela se construiu em torno da opressão do “outro” negro (p.11). Segundo Steyn, os brancos sul-africanos foram formados, em última análise, pela força da ideologia racial do *Apartheid*, que foi o meio pelo qual o poder colonial se reproduziu em uma forma sul-africana (STEYN, 2018, p. 14).

Desde a fundação da revista de quadrinhos *Bitterkomix*, criada por ele em parceria com Conrad Botes⁸ em 1992, Kannemeyer tem explorado temas como racismo, sexualidade, política e colonialismo em seus trabalhos. A *Bitterkomix* surgiu em um momento crucial da história da África do Sul, mais especificamente durante a fase de reconstrução e reconciliação pós-*apartheid*. Com sua voz política e arte provocativa, a revista se tornou uma das mais respeitadas e influentes em quadrinhos de seu país. Também é reconhecida por seu estilo gráfico e abordagem irreverente, sendo uma importante plataforma para artistas de quadrinhos sul-africanos contemporâneos⁹. Nela Kannemeyer encontrou espaço para problematizar a identidade branca sul-africana e suas relações com o passado colonial e a opressão dos diferentes povos do país que se tornaram negros pela lógica colonialista. Essa tomada de consciência está relacionada a um episódio que marcou profundamente a vida e obra do artista.

Limitations Of White Empathy | Face To Face With Anton Kannemeyer. *Griot Magazine*. Disponível em <https://griotmag.com/en/the-limitations-white-empathy-face-face-anton-kannemeyer-satire-racism-stereotypes/>

⁸ Nascido em 1969 em Ladismith, África do Sul, Conrad Botes, também conhecido como Konradski, é um artista que se destaca no cenário artístico sul-africano através dos quadrinhos e de uma série de exposições individuais e coletivas. No âmbito internacional, Botes teve suas obras apresentadas em locais como o The Scene Gallery em Nova York e a Galleria L'Ariete em Bolonha, Itália, com a exposição “*The Big White Sleep*” (2003). Ele também participou de importantes exposições coletivas, como “*Artists Engaged*” no Museu Calouste Gulbenkian em Lisboa (2014), e “*Sharp Sharp Johannesburg*” na Gaite Lyrique em Paris, França (2013). As contribuições de Botes para o campo dos quadrinhos são igualmente relevantes, como evidenciado por sua participação na exposição “*Bitterkomix: Contemporary Comics from South Africa*” na Espanha (2012) e no Festival Internacional de Angoulême na França (2009). A trajetória artística de Botes é marcada por uma exploração contínua de temas sociais, políticos e culturais, refletindo sobre aspectos controversos da sociedade sul-africana contemporânea e de um contexto africano mais amplo. Para maiores informações biográficas sobre o artista ver o site do próprio Botes, acessível através do sítio eletrônico <https://www.conradbotes.com/>

⁹ Maiores informações sobre a polêmica/polemista revista de quadrinhos satíricos da África do Sul, iniciada em 1992, ver o site <https://bitterkomix.co.za/>



Figura 2: Corte da página em quadrinhos de *My Nelson Mandela*, em que Kanemeyer apresenta o passaporte (2015, p.5)

Na história “*My Nelson Mandela*” (Figura 2), em sua versão publicada em *Pappa in Doubt*, Kannemeyer descreve um incidente que experimentou durante sua estadia como estudante na Europa, mais especificamente uma viagem para Amsterdam, e que produziu nele uma crise de identidade. Na ocasião, enquanto apresentava seu passaporte para verificação, Kannemeyer foi confrontado com uma reação abrupta e hostil por parte da autoridade, que, ao perceber a origem africana do documento, o arremessou de volta em seu rosto (Figura 3).

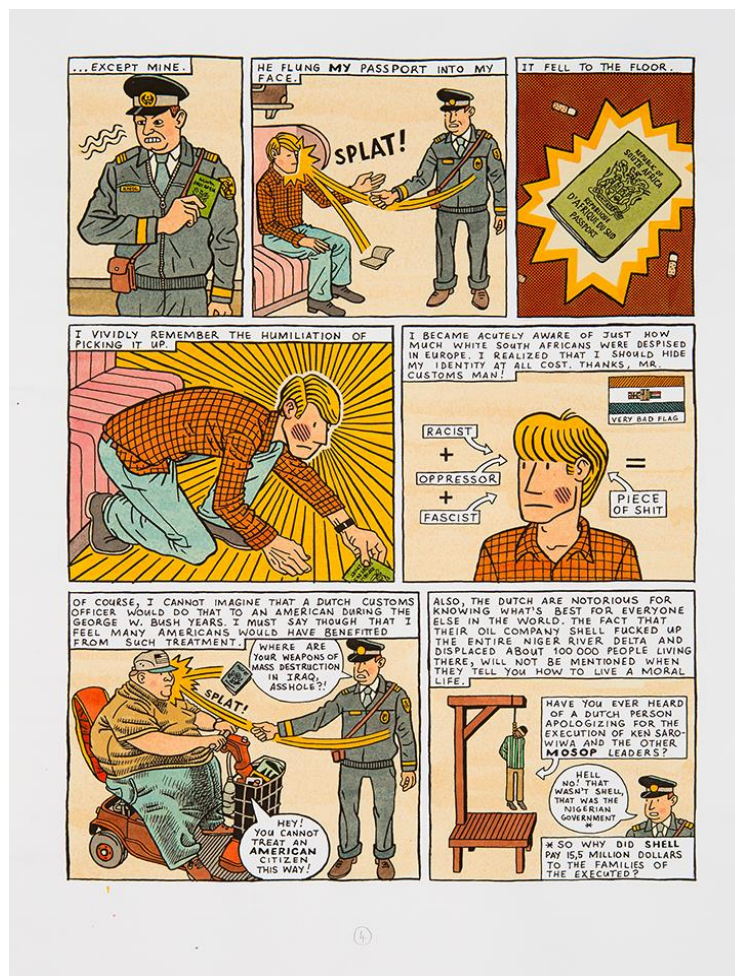


Figura 3: Página de *My Nelson Mandela* (2015, p.6)

Após essa experiência traumática, de humilhação, Kannemeyer passou a refletir sobre sua identidade como um sul-africano branco, questionando sua “branquitude” e, diante disso, buscou compreender sua “africanidade”. Em outro momento dessa curta HQ, o autor admite sua ignorância naquele momento em relação à vida e luta de figuras importantes da história da África do Sul, incluindo Nelson Mandela¹⁰. Daí o nome da história. A jornada pessoal do autor em busca de sua identidade

¹⁰ Nascido em 18 de julho de 1918 em Mvezo, União da África do Sul, Mandela foi um dos mais notáveis líderes políticos do século XX, reconhecido mundialmente por sua luta contra o regime do *apartheid* em seu país. Seu nome de nascimento era Rolihlahla Mandela e ele pertencia ao grupo Madiba. Iniciou sua jornada como ativista *antiapartheid* durante seus estudos de direito na Universidade de Witwatersrand, sendo na ocasião o único estudante negro da instituição. Em 1962, foi preso por suas atividades contra o governo segregacionista. Ele passou 27 anos na prisão, a maior parte dos quais na Ilha Robben. Após sua libertação em 1990, Mandela desempenhou um papel importante na transição da África do Sul para um sistema democrático, liderando as negociações para abolir o *apartheid* e estabelecer eleições multirraciais em 1994. Eleito presidente,

cultural é o foco da história, e a descoberta de figuras históricas como Mandela torna-se um ponto central para a exploração dessa identidade. Essa experiência também fez com que o autor compreendesse a necessidade de considerar as experiências de pessoas negras sul-africanas marginalizadas e oprimidas durante décadas pelo *Apartheid*. O encontro do autor com Mandela se dá na Europa, em um momento de mobilização internacional para apoiar a luta contra o regime de segregação racial na África do Sul¹¹. Se “apropriar” e tornar Mandela “seu” representa um momento de seu despertar político e racial, como o próprio autor torna evidente na HQ. Ele toma conhecimento da opressão histórica e do privilégio branco em seu país de origem e em todo o mundo. Através da figura de Mandela, o autor passa a entender que a questão racial é, antes de tudo, social e política, enraizada na história e na cultura do país. “*My Nelson Mandela*” é um exemplo de reflexão sobre identidade e luta racial, que serviu para o autor colocar em perspectiva sua branquitude. Em outras palavras, é uma história que o incentivou a questionar sua própria identidade. Ao mesmo tempo, ele também contesta a própria história sul-africana, que foi marcada pelo *Apartheid*, regime de segregação racial que durou de 1948 a 1994 e que teve como objetivo manter o poder nas mãos dos brancos em detrimento de minorias étnicas.

Algumas considerações carecem de ser feitas no tocante à interpretação das imagens de Kannemeyer. Interpretar formas visuais como charges, caricaturas ou quadrinhos envolve, antes de tudo, examinar uma variedade de elementos como cores, formas, texturas, linhas, entre outros. Deve-se considerar que a interpretação desses elementos acaba também, em maior ou menor grau, condicionada pela percepção, conhecimentos prévios e contexto cultural do leitor, o que pode levar a diferentes leituras de uma mesma imagem. Para que a obra de Kannemeyer seja então interpretada devidamente é forçoso também analisar os debates correntes dentro do contexto sul-africano, considerando a história do país e as relações de poder entre brancos e negros. É necessário também compreender como o autor, a partir desses debates, subverte a chamada “biblioteca colonial”.

focou na reconciliação entre as raças e na construção de uma nova identidade nacional sul-africana. Faleceu no dia 5 de dezembro de 2013. Para maiores informações biográficas sobre Nelson Mandela, recomenda-se a consulta de livros como “*Long Walk to Freedom*” (1995), sua autobiografia e “*Mandela: The Authorized Biography*” (1999), de Anthony Sampson.

¹¹ O movimento antiapartheid na Europa Ocidental contribuiu significativamente para o fim do regime de segregação racial na África do Sul. Ativistas, organizações e governos da Europa Ocidental desempenharam um papel importante em chamar a atenção para a injustiça do apartheid e pressionar seus próprios governos a apoiar a luta, como pode-se ver nos textos reunidos em *Apartheid and Anti Apartheid in Western Europe* (2020), livro editado por Knud Andresen, Sebastian Justke e Detlef Siegfried, publicada em 2020 pela Springer Nature.

DESCONSTRUINDO A BIBLIOTECA COLONIAL

A subversão da ideia de biblioteca colonial é uma das estratégias utilizadas por Kannemeyer nos dois álbuns que examinamos. Como aponta o teórico congolês V. Y. Mudimbe em “*A Invenção da África: gnose, filosofia e a ordem do conhecimento*” (1993, p.217), a biblioteca colonial foi construída como um instrumento de dominação do colonizador sobre o colonizado. Essa biblioteca não deve ser tomada literalmente, mas como uma metáfora para o conjunto de textos, imagens, e discursos que os europeus produziram sobre a África e outras regiões colonizadas. Essa "biblioteca" simboliza a maneira como o conhecimento sobre essas regiões foi moldado pelos interesses, ideologias e perspectivas dos colonizadores. Em ambos os álbuns, o artista sul-africano confronta essa ideia ao apresentar em sua obra um acervo composto por diversas referências culturais, algumas das quais fazem parte dessa mesma “biblioteca”, incluindo não apenas as imagens de Tintim, mas também trabalhos de artistas africanos e africanos brancos, como ele próprio. Dessa forma, o autor questiona a hierarquia do conhecimento e reconhece a contribuição de formas de auto-inscrição africana para a construção de uma identidade sul-africana¹². Ao incluir referências a outras obras de arte e cultura *pop* em suas criações, Kannemeyer também amplia as possibilidades de leitura e interpretação de seus trabalhos. A reinterpretação de elementos de outras obras é uma técnica que tem sido amplamente utilizada em arte contemporânea, e que permite uma discussão crítica e criativa acerca de diversos temas, como a questão da identidade e das relações de poder.

Ao combinar diferentes elementos, Kannemeyer cria um discurso híbrido que problematiza as fronteiras entre culturas e identidades. Conforme argumenta o teórico indo-britânico Homi K. Bhabha no terceiro capítulo de seu livro “*O Local da Cultura*”, a interação de elementos culturais pode gerar novos significados e produzir novas identidades, desde que evite cair nos estereótipos criados pela dominação colonial (1994, p.105-128). Isso não significaria que devemos ler as obras do autor como um mero pastiche ou como uma simples colagem de referências. Kannemeyer emprega estereótipos de forma crítica, colocando em evidência a maneira como eles foram construídos e perpetuados pelo colonizador branco. Ele os desestabiliza, expondo sua natureza arbitrária e construída. Esse processo

¹² Aqui estamos aludindo ao conceito formulado por Achille Mbembe de auto-inscrição, que se refere a como as pessoas ditas africanas se definem e se representam (MBEMBE, Achille. As formas africanas de auto-inscrição. **Estudos Afro-Asiáticos**, v. 23, n. Estud. afro-asiát., 2001 23(1), p. 171–209, jan. 2001).

está diretamente relacionado à ideia de “biblioteca colonial”, como destacado por V.Y. Mudimbe, ao questionar narrativas e representações sobre a África construídas pelo colonizador europeu a partir de uma lógica binária, que opõe o “civilizado” e o “bárbaro”, o “moderno” e o “primitivo”. A construção de estereótipos e narrativas coloniais é exatamente o que Kannemeyer nos apresenta, não apenas nessas duas obras, mas também em outras como “*Alphabet of Democracy*” (2012)¹³.

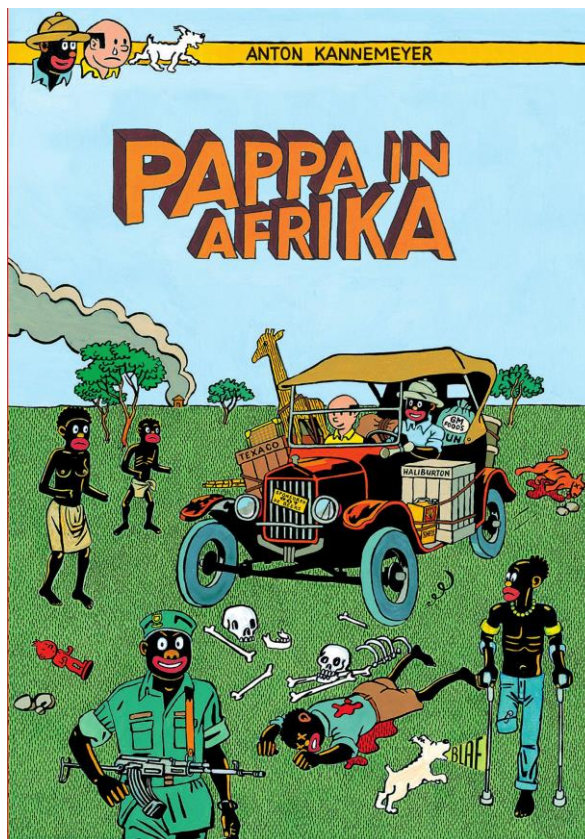


Figura 4: Capa de *Pappa in Afrika* (2010)

Na figura 4, temos a capa de “*Pappa in Afrika*”. Nela vemos uma clara subversão da capa da edição de 1946 de “*Tintin au Congo*”. Enquanto a capa original deste polêmico álbum de Hergé mostra o herói belga num ambiente “pacífico” e domesticado, cercado por animais selvagens e pela savana

¹³ Trata-se de um guia ilustrado de A a Z que desafia o mito da “nação arco-íris” (*Rainbow nation*) da África do Sul democrática através de humor agudo e crítica.

africana, a capa de “*Pappa in Afrika*” nos mostra uma imagem alterada, distorcida, desta cena, com o protagonista de Kannemeyer em um cenário de desolação.

A capa da versão de 1946 (Figura 5) apresenta Tintim com uma expressão serena, dirigindo um automóvel, vestindo roupas típicas de exploradores europeus, acompanhado de seu cão Milu e de um personagem negro africano. Ao redor dele, aparece a paisagem natural, com árvores e uma girafa. A capa é um tanto distinta da versão de 1931, contrastando com a versão de 1931, onde a representação de Tintim é mais aventureira, mostrando-o ao lado de Milu, armado e prestes a enfrentar um animal selvagem. Ambas as capas são do contexto em que as colônias europeias exploravam e dominavam os povos africanos, e refletem uma mentalidade colonialista.

A capa de 1946 (Figura 5) mostra o personagem central com uma expressão serena, dirigindo um carro, vestido como exploradores europeus, acompanhado de seu cão Milu e de um personagem africano negro. A cena é rodeada pela paisagem natural, incluindo árvores e uma girafa. Esta imagem contrasta com a versão de 1931, onde o aventureiro belga, ao lado de Milu, é visto segurando uma arma, prestes a enfrentar um animal selvagem. Ambas as versões refletem a mentalidade colonialista da época das colônias europeias na África.



Figura 5: Capas de edições de *Tintin au Congo*, na versão de 1946

Já a capa de *Pappa in Afrika* (Figura 4) nos mostra Pappa, cercado por africanos com as mãos cortadas, um soldado negro com um rifle, um morto e um mutilado com muletas. Além disso, a capa apresenta símbolos de empresas coloniais como Texaco, Halliburton e GM Food no veículo. Diferentemente da capa de Tintim, quem aparece dirigindo é um personagem africano, enquanto Pappa está no banco do passageiro, talvez para dar a ideia de uma subserviência. Além disso, ao fundo da imagem, pode-se ver uma cabana queimada e a paisagem da savana, dando a impressão de que a violência está presente em todo lugar. Essa subversão da capa original de *Tintin au Congo* é ainda mais realçada pela presença de símbolos e elementos que expressam uma memória da violência colonial em África como a representação do AK-47, o rifle soviético que está nas mãos do soldado (Figura 6).



Figura 6: Recorte destacando a figura de um militar com o AK-47

O militar negro com um AK-47 da figura acima personifica a presença constante de violência e de guerras em muitos países africanos¹⁴, enquanto o africano morto e o mutilado evocam a memória

¹⁴ O AK-47 foi e ainda é amplamente utilizado em conflitos armados em todo o mundo, incluindo em países africanos. No livro *AK-47, A arma que transformou a guerra*, do jornalista Larry Kahaner dedica um capítulo à presença do rifle de origem soviética em contextos africanos. O título do capítulo é sugestivo, “O cartão de crédito africano“, referindo-se ao fato de que, em muitas partes da África, o AK-47 é tão facilmente acessível e amplamente utilizado que se tornou uma espécie de “cartão de crédito“ para aqueles que procuram proteção, poder ou simplesmente meios de sobrevivência em meio a conflitos armados, insegurança e instabilidade política (2010, p.85-110). Vale comentar que a onipresença desse rifle é tratada por Kannemeyer em outros trabalhos, como na capa da edição 15 da *Bittercomix*, por exemplo.

do sofrimento e exploração causada pelo colonialismo. Ao apresentar visualmente o sofrimento que resultam da exploração colonial, Kannemeyer não apenas alude ao período em que nações ocidentais dominavam o continente, mas tece uma crítica à forma como africanos são retratados nas mais diversas manifestações culturais, como selvagens, que precisam ser dominados e civilizados pelos países ocidentais. Autores como Mudimbe, outrora citado, e Frantz Fanon argumentam que esses processos históricos marcados por violências foram fundamentais para a construção do imaginário europeu em relação à África. Mudimbe, por exemplo, considera que o continente conhecido como África foi fundamental para a construção do imaginário ocidental, sendo um espaço de desordem, caos e irracionalidade. Por sua vez, Fanon (1961), psiquiatra e pensador político anticolonialista nascido na Martinica, defende que o colonialismo teve um efeito profundo na psicologia dos povos colonizados, criando traumas e feridas que ainda afetam o modo como se veem e são vistos pelos outros.

A capa de *Pappa in Afrika* é uma provocação inteligente ao modo como o Ocidente se apropriou de África e de seus recursos, deixando um rastro de destruição e exploração ao longo de séculos. A capa é extremamente impactante, especialmente para quem está familiarizado com a história colonial e a exploração europeia do continente africano. Ela funciona como um exercício de memória, justamente por apresentar uma visão paródica, satírica da presença do homem branco europeu em África e de visões preconceituosas que ainda são perpetuadas sobre povos do continente. O fato de a imagem ser uma paródia da capa de *Tintin au Congo* é um indicativo claro do objetivo de artista sul-africano em subverter a narrativa original e expor as problemáticas subjacentes. Para tanto, Kannemeyer expõe o absurdo das representações da África que permeia a biblioteca colonial. Ele está usando o estereótipo para dismantlar a narrativa colonial, em vez de perpetuá-lo.

EXPERIÊNCIA COLONIAL E APARTHEID

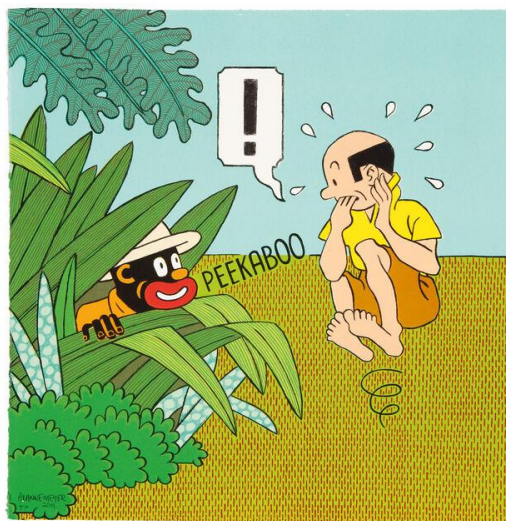


Figura 7: *Peekaboo* (“esconde-esconde”). Publicado em *Pappa in Afrikia* (2010, p.5)

A imagem do Pappa amedrontado diante de um negro africano que grita “*Peekaboo*” (Figura 7) parece problematizar o modo como estereótipos raciais foram historicamente construídos e perpetuados por anos de propaganda colonial. Além da “imagem fóbica do negro, do nativo, do colonizado”¹⁵, vê-se a fragilidade da branquitude e, ao mesmo tempo, a capacidade de subversão por parte das comunidades marginalizadas. Em outras palavras, essa imagem em particular é uma clara subversão do estereótipo de que os africanos são criaturas assustadoras, algo frequentemente retratado em narrativas coloniais. Vale argumentar que a interpretação desta imagem não é evidente, tendo em vista que ela pode ser enriquecida ao ser analisada sob aquilo que Fanon diz em “*Pele Negra, Máscaras Brancas*”, no tocante à desumanização dos colonizados e à consequente internalização de estereótipos negativos que circulam sobre essas populações. A imagem de Pappa diante do negro africano nos serve para refletir como o estereótipo do “outro” assustador é construído e perpetuado, não apenas pelos colonizadores, mas também pelos colonizados que absorvem essas imagens.

A figura 7 é também expressiva pela construção da categoria “negro”. Essa categoria como uma identidade homogênea é um fenômeno histórico e político, que se deu em grande parte por meio da colonização e da escravidão. Na África do Sul, o processo de categorização racial foi ainda mais complexo devido à política de *apartheid*, que dividiu a população em quatro categorias raciais: branco,

¹⁵ Imagem identificada por Bhabha como projeção da ansiedade e da insegurança do colonizador em relação ao Outro colonizado em uma posição de inferioridade e subalternidade (1994, p.101).

negro, mestiço e asiático. Através de seu trabalho artístico, o autor expõe a opressão colonial que os brancos exerceram sobre os povos em seu país tornando-os negros. No entanto, também é importante notar que Kannemeyer, como um sul-africano lido como branco, ocupa uma posição privilegiada na sociedade, e essa obra pode ser vista como uma reflexão crítica sobre sua própria identidade branca e sua relação com a África do Sul pós-*apartheid*. Em seu livro “*A Crítica da Razão Negra*”, Mbembe ao discorrer sobre o negro não como adjetivo (algo que se pode ver nas figuras 8 e 9, abaixo), mas como “substantivo” (p.52–70), nos apresenta a relação entre a imagem adjetivada do negro na cultura ocidental e a construção do racismo. Para Mbembe, o negro como adjetivo tem sido uma das fontes mais duradouras do racismo, tanto em sua forma “científica” quanto popular.



Figuras 8 e 9: Adjetivações contrapostas.

Nas imagens acima (figuras 8 e 9), que integram outro álbum de Kannemeyer, *Alphabet of Democracy* (2012, p.4-5), vemos como a alteridade do homem branco constitui a do negro, pois é a partir da construção do “outro” como diferente e inferior que a identidade hegemônica é afirmada e

mantida¹⁶. Trata-se ainda um questionamento referente às categorizações raciais em contexto africano. No contexto sul-africano, a categoria de “negro” foi criada e reforçada pelo regime do *apartheid* como um sistema de subjugação e controle dos povos do país, homogeneizando a todos. Ao apresentar essas imagens, parece sugerir que essa categoria não é capaz de capturar e expressar toda a diversidade das identidades africanas.

Além disso, a crítica de Kannemeyer incide sobre o papel dos brancos na criação da categoria racial negativa “negro”, que é muitas vezes usada para generalizar e apagar as diversas identidades e culturas do continente. Ao desconstruir essa categoria através da paródia, o artista coloca em questão o modo como a identidade racial é construída e utilizada na sociedade sul-africana e em outras sociedades coloniais. É o que vemos também na sequência em quadrinhos abaixo:



Figuras 10 e 11: páginas de *Pappa e as Mãos Negras* (2010, p.52–53)

¹⁶ Isso nos faz lembrar novamente de Bhabha. Em uma passagem, ele comenta como Fanon “expõe e desloca a lógica binária através da qual identidades de diferença são frequentemente construídas - negro/branco, eu/outro” (1994, p. 22), bem como quando ele menciona que “A presença negra atravessa a narrativa representativa do conceito ocidental de pessoa, cujo passado está ligado a estereótipos enganosos de primitivismo e degeneração, não produzindo uma história de progresso civil nem um espaço para o Socius” (1994, p.73).

A sequência das figuras 10 e 11 é uma paródia da famosa passagem onde Tintim caça animais na versão de 1946 de *Tintin au Congo*. Kannemeyer substitui os animais da versão original por pessoas africanas negras e acrescenta a cena final da mão cortada como troféu. Isso pode ser examinado em diversos aspectos. Em primeiro lugar, a troca de animais por pessoas negras levanta questões sobre a desumanização e a objetificação dos corpos negros como se fossem simples presas de caça, o que remete ao contexto histórico da colonização e escravização de povos ditos africanos, em que seus corpos foram explorados e comercializados como mercadorias. Além disso, a adição da cena da mão cortada como troféu é particularmente perturbadora, pois remete a práticas históricas de opressão contra os corpos negros, como a amputação de membros como forma de punição e controle. Isso demonstra como a violência racial se inscreveu na história e na cultura de diversas sociedades colonizadoras, incluindo a África do Sul. Por fim, a sequência também evidencia a importância da leitura crítica de imagens, já que a mensagem transmitida pode variar drasticamente de acordo com o contexto histórico, cultural e social em que é produzida e recebida.

A análise da sequência acima, à luz da teoria de quadrinhos, torna-se mais profunda ao aplicarmos o conceito de *arthrologie*, proposto por Thierry Groensteen em seu *Système de la bande dessinée* (1999). Esse conceito diz respeito à análise das partes que compõem uma história em quadrinhos - quadros, personagens, balões de diálogo, onomatopeias, entre outros - e como elas se articulam para construir a narrativa. Ao observar os elementos presentes nas duas páginas acima, juntamente com a substituição dos animais por pessoas negras ao longo dela, e a conclusão com a cena das mãos cortadas como troféus, além do diálogo intertextual estabelecido com *Tintin au Congo*, é possível entender como eles se interrelacionam para construir o significado e a crítica social intrínsecos na sequência. Essa inter-relação, segundo a *arthrologie* de Groensteen, não se limita à sequência linear das imagens, mas também engloba a forma como elas dialogam entre si, criando uma rede de significados que transcendem os limites individuais de cada quadro. A *arthrologie*, neste caso, não se limita apenas à observação isolada de cada elemento, mas à sua interação e ao impacto conjunto na percepção de quem está diante das páginas. Cada quadro, personagem e elemento visual não apenas conta uma parte da história, mas também contribui para a narrativa maior de crítica social e histórica. A substituição dos animais por pessoas negras em *Pappa*, por exemplo, é uma forma de enfatizar a violência envolvida no fato das vítimas, pessoas negras africanas, serem desumanizadas e reduzidas a objetos de prazer e troféus para um caçador. Dessa forma, a narrativa traz à tona a crueldade intrínseca a essa prática

associando-a ao colonialismo e ao racismo. A substituição dos animais por africanos força o leitor a confrontar a brutalidade com que os corpos negros foram e, em muitos aspectos, continuam sendo tratados. Mas não é só isso: há outras camadas a serem exploradas. Pappa como personagem da história e seu visual europeizado e masculino, por exemplo, também são elementos que dialogam com a construção histórica e cultural do racismo e da dominação branca não apenas em África, mas em escala global. Além disso, as vítimas serem tratadas como sendo todas iguais, sem diferenciação de gênero, personalidade ou história de vida, corrobora a ideia de que negros ditos africanos seriam, para colonialistas, um grupo homogêneo e sem individualidade.

A análise crítica de imagens como essas, em sequência ou mesmo estáticas, requer também a consideração cuidadosa dos elementos contextuais que a cercam, de modo a compreender sua significância mais profunda e evitar equívocos na interpretação. É fundamental reconhecer que a interpretação de uma imagem não pode ser realizada isoladamente, mas sim em conjunto com uma série de fatores, que incluem o contexto histórico, cultural e político em que a obra foi criada. No entanto, é necessário salientar que a interpretação de uma imagem pode variar a depender do ponto de vista do observador. Por exemplo, enquanto alguns podem interpretar a imagem como uma crítica ao colonialismo, outros podem entendê-la como uma reprodução da violência ou até mesmo como uma justificativa para a superioridade racial dos colonizadores. Isso evidencia a importância de contextualizar a imagem e considerar diversas perspectivas na interpretação. Portanto, a análise de imagens requer atenção aos estereótipos que elas podem reforçar, assim como à conscientização das diferentes interpretações e perspectivas possíveis, para evitar a perpetuação de preconceitos e estruturas de opressão. Tendo em vista isso, vamos examinar algumas imagens que podem suscitar polêmicas.

POLÊMICAS E USOS DE ESTEREÓTIPOS



Figura 12: *Black Dicks*, imagem reproduzida em *Pappa in Afrika*. Datada de 2008 (2010, p.47)¹⁷

Referências a pênis negros e o medo que os homens brancos têm deles são recorrentes na obra de Kannemeyer e devem ser entendidos dentro de um contexto de racismo e preconceito sexual. A construção histórica da ideia de inferioridade racial negra na África do Sul contribuiu para a ideia de que os homens negros africanos seriam hipersexualizados e, portanto, uma ameaça para a pureza das mulheres brancas e a estabilidade das famílias africanas. O medo do pênis negro pode, portanto, ser entendido como uma fobia racial específica, mas também como forma de controle e repressão sexual. Há, portanto, uma dimensão de poder e subjugação envolvida. A figura 12 parece nos direcionar ao entendimento de que construção da masculinidade branca como superior à masculinidade negra é reforçada pelo temor do falo negro, que, por aparecer como incontrolável, simbolizaria a virilidade e a potência sexual dos homens negros africanos. Esse temor corrobora uma tentativa de manter o *status quo* de poder e privilégio da masculinidade branca.

¹⁷ Tradução: “Meu Deus! Esses **paus pretos** estão descontrolados! /Socorro! **Socorro!**”

O uso de imagens explícitas como a apresentada anteriormente pode chocar, mas é justamente essa a intenção do autor: incomodar o leitor, servindo também como uma forma de confrontá-lo com suas próprias crenças e preconceitos. Fanon, em seu livro *Pele Negra, Máscaras Brancas*, abordou a questão da sexualidade e do racismo, destacando a forma como as imagens estereotipadas do corpo negro são usadas para reforçar as hierarquias raciais e sexuais (2020). Já bell hooks, em seu livro “*We Real Cool: Black Men and Masculinity*” (2003), discute as formas como a construção da masculinidade negra é condicionada pelo racismo pela visão estereotipada de uma sexualidade ameaçadora. hooks enfatiza que, no contexto particularmente estadunidense, a representação da masculinidade negra é frequentemente distorcida por percepções raciais, que a vinculam a uma agressividade e sexualidade exacerbadas. Essas representações perpetuam estereótipos cuja genealogia pode ser traçada até as raízes históricas da escravidão e do colonialismo. Nesses períodos, o corpo negro foi objetificado e desumanizado, sendo simultaneamente temido e cobiçado. A sexualidade negra, em particular, foi frequentemente exotizada e hipersexualizada, uma construção que servia para justificar práticas opressivas, como a violência sexual e a reprodução forçada durante a escravidão. Oyèrónkẹ́ Oyěwùmí, por sua vez, em “*The Invention of Women: Making an African Sense of Western Gender Discourses*” (1997), desafia as noções ocidentais de gênero e sexualidade, argumentando que muitas dessas ideias são produtos do colonialismo e não refletem as realidades culturais africanas. Ela questiona a universalidade das categorias de gênero e a ideia de uma hierarquia sexual baseada na raça, que são críticas para entender a imagem em questão¹⁸. A representação na Figura 12 pode ser interpretada a partir de Fanon e dessas autoras como um comentário sobre as complexas interseções de raça, sexualidade e poder.

¹⁸ A socióloga nigeriana aborda a questão de gênero e raça a partir de uma perspectiva africana (especificamente em diálogo com a cultura iorubá). Para tanto, coloca em crise concepções ocidentais de gênero impostas aos contextos africanos. Oyěwùmí explicita que muitas dessas ideias ocidentais não são universais, mas sim produtos de um contexto sociocultural específico, que não se aplicariam ou se adaptariam mal às realidades africanas. Em sua análise, Oyěwùmí destaca que, antes da influência ocidental, a sociedade iorubá não baseava sua estrutura social e suas categorizações em distinções anatômicas ou biológicas. Em outras palavras, a divisão rígida e hierárquica entre homens e mulheres, tão característica do pensamento moderno ocidental, era praticamente inexistente nas sociedades iorubás pré-coloniais. Em certos aspectos, essas considerações se alinham com as ideias de Mudimbe sobre a “invenção da África”, onde o continente e seus povos foram definidos e reinterpretados por meio de prismas estrangeiros, durante e após o período colonial. Assim como Mudimbe defende que a África como conhecida no Ocidente é um produto de construções e interpretações europeias, Oyěwùmí sugere que as categorias de gênero e sexualidade, como compreendidas no Ocidente, são igualmente conceitos que não necessariamente refletem ou respeitam as experiências e formas de auto-inscrição africanas.

Outra ilustração polêmica é a do ginecologista negro examinando uma jovem mulher branca em *Pappa in Afrika* (Figura 13). É polêmica e criada para chocar, mas também incita reflexões sobre questões históricas e políticas.



Figura 13: O ginecologista negro. A imagem recebeu o título de *Black Gynaecologist*, data de 2008 e é feita sob a técnica de acrílica sobre tela. (2010, p.87)

Ela se apresenta como uma forma de confrontar a dinâmica colonial tradicional, na qual homens brancos exploraram corpos femininos negros. Por outro lado, também exemplifica como o artista se posiciona em um cenário controverso de representações relacionados a raça e gênero. O profissional desempenha um papel significativo, evocando memórias de exploração e abuso de mulheres negras por médicos africanos durante a era colonial. A escolha de um homem negro como profissional é importante, pois o exame ginecológico frequentemente é associado ao poder e controle sobre o corpo feminino. A figura da jovem paciente, uma mulher branca, presumivelmente adolescente, sugere vulnerabilidade e inocência, enquanto o ginecologista negro, embora visto como profissional, pode ser interpretado como uma ameaça à integridade física e moral dela. Essa dinâmica desafia a ideia tradicional de relações raciais e de gênero, e critica o racismo e o sexismo presentes na sociedade sul-africana.

A ilustração também evidencia uma crítica não somente à relação de poder colonial, mas à associação histórica entre o corpo da mulher branca e a ideia de pureza e inocência. Além disso, vê-se um contraponto com a figura do homem negro. Na história colonial, o negro era frequentemente

associado às ideias de primitivismo e animalesco, enquanto a mulher branca era vista como o símbolo de civilidade, virtude e fragilidade. Essa dicotomia racial e de gênero é profundamente enraizada em discursos coloniais que buscavam justificar a dominação europeia por meio de uma hierarquização moral e física entre brancos e negros¹⁹. Um ginecologista negro examinando a mulher branca, portanto, seria uma clara inversão desse estereótipo, subvertendo a relação de poder entre colonizador e colonizado. Desestabiliza as noções de poder e subordinação presentes nas relações sociais na África do Sul. Ela incita reflexões importantes sobre o legado do colonialismo, a construção de identidades raciais e de gênero e a complexidade das relações humanas.

No tocante ainda à uma imagem como a do ginecologista negro, é essencial reconhecer que a arte, especialmente a que aborda temas polêmicos, é forçosamente uma expressão das tensões sociais de seu tempo e local de origem. No caso específico da África do Sul, uma nação com um histórico profundamente marcado ainda pelo sistema de *apartheid*, as representações artísticas de raça e gênero acabam sendo carregadas de significados adicionais e nuances particulares. A figura 13, quando devidamente contextualizada, se revela como uma inversão deliberada e provocativa dos papéis tradicionais e estereótipos raciais e de gênero e, justamente por isso, desafiaria normas convencionadas. Além disso, cabe ressaltar, no que se refere à circulação dessa imagem, que, especialmente em um contexto em que o público pode não ter o letramento (na verdade, conhecimento sobre as particularidades africanas) ou a sensibilidade necessária para entender a crítica implícita na obra, a representação da figura 13 poderia ser vista como um reforço de estereótipos ou mesmo causar um mal-entendido sobre as intencionalidades do artista. Neste ponto, ressalta-se a importância da contextualização na interpretação de obras de arte. Sem o devido contexto, uma imagem pode ser mal interpretada, levando a leituras superficiais ou errôneas²⁰.

¹⁹ A escritora e teórica feminista zimbabuano-sul-africana Anne McClintock em seu *“Imperial Leather: Race, Gender and Sexuality in the Colonial Context”* (1995) se debruçou sobre as maneiras pelas quais as ideologias de raça, gênero e sexualidade foram entrelaçadas no contexto do colonialismo. McClintock colocou em evidência que essas categorias não eram apenas aspectos secundários do colonialismo, mas fundamentais para a lógica e a prática da dominação. A autora desmistifica também a noção de que o imperialismo era um processo exclusivamente masculino e destaca o papel crucial das mulheres brancas e da construção de gênero na manutenção e perpetuação de estruturas coloniais. Em sua análise, McClintock sublinha a importância das representações de feminilidade e masculinidade, bem como a sexualização das relações raciais, no fortalecimento das dinâmicas de poder imperialistas.

²⁰ O contexto da diáspora africana poderia suscitar outra camada de interpretação. Corre-se o risco de uma imagem como essa e outras de Anton Kannemeyer serem vistas, em caso de uma publicação dos trabalhos do autor em nosso país, como uma perpetuação de estereótipos negativos, reforçando ideias preconcebidas sobre as relações raciais e de gênero. Junta-se a isso o fato de Kannemeyer ser um homem branco, o que pode intensificar as preocupações sobre a representação de temas potencialmente controversos relacionados à raça e gênero. A autoria de um indivíduo que pertence a um grupo

Kannemeyer é conhecido pelas releituras que faz de imagens históricas e culturais, utilizando a arte como forma de questionamento e crítica social. Ele frequentemente manipula imagens existentes para criar significados e perspectivas, como na imagem abaixo:



Figura 14: “O grito africano”. Reproduzido em *Pappa in Doubt* (2015, p.73)

A apropriação de *O Grito*²¹, do artista norueguês Edvard Munch (1863 – 1944), pode soar como polêmica em relação ao uso do *blackface*²². Na versão do quadrinista sul-africano, a figura espectral que grita com as mãos no rosto foi substituída por um homem negro estereotipado, com lábios grandes e olhos arregalados. O *blackface* surgiu nos Estados Unidos no século XIX, como uma técnica teatral em que atores brancos pintavam seus rostos de preto para representar personagens negros de forma caricatural e pejorativa. Essa prática foi amplamente utilizada em espetáculos de *minstrel shows* (LOTT, 1993) e, posteriormente, em produções do cinema a televisão, da literatura às histórias em quadrinhos, perpetuando a representação racista e ofensiva dos negros ao redor do mundo (HOLLOWAY, 2013).

historicamente privilegiado, abordando questões que impactam diretamente grupos marginalizados, acaba sendo alvo de problematização. Deste modo, destacamos aqui a necessidade de uma leitura cuidadosa e contextualizada da obra.

²¹ No original, “*Skrrik*”.

²² Em *Pappa in Afrika*, Kannemeyer recorre ao mesmo tema (2010, p.33).

Kannemeyer usa a técnica do *blackface* em suas obras para criticar o próprio *blackface* e expor as formas pelas quais manifestações culturais historicamente retrataram e estereotiparam pessoas negras. Ele usa esse repertório negativo como um meio para explorar e desestabilizar representações racistas e questionar hierarquias de poder que elas perpetuam.

Vejamos a imagem abaixo, datada de 2013:



Figura15: “Saudações da África do Sul”. Reproduzida em *Pappa in Doubt* (2015, p.23)

O branco explorador, na figura 15, é mostrado como alguém que não tem mais espaço em África. Vemos esse personagem sendo perseguido por africanos “selvagens” com lanças e escudos. Em uma de suas mãos é possível ver um documento com a inscrição “Manifesto”, o que representaria uma tentativa de justificar ou legitimar a presença europeia em África, através de uma ideologia colonialista ou imperialista. Assim, a imagem corrobora uma crítica ao colonialismo, que muitas vezes era justificado como forma de “levar a civilização” para as “terras bárbaras”.

A imagem acima se traduz em uma crítica ao imaginário ocidental que associa a África a uma imagem de atraso, primitivismo e tribalismo, mas também ao chamado “fardo do homem branco”. Durante o período colonial, essa ideologia que presumia que os europeus tinham a responsabilidade, ou mesmo a obrigação, de “civilizar” os povos africanos foi amplamente difundida e usada para

justificar a dominação e exploração imperialista²³. Essa ideologia corrobora a ideia de que africanos seriam considerados bárbaros e primitivos, e, por isso mesmo, necessitariam da tutela e orientação dos europeus para se desenvolverem e se tornarem civilizados. No entanto, essa crença foi amplamente contestada²⁴. Assim, a imagem que representa um branco perseguido por “selvagens” africanos, e segurando um documento com a inscrição “Manifesto”, pode ser interpretada como uma crítica ao imaginário ocidental sobre a África, à hierarquização entre culturas e à violência e opressão do colonialismo.

²³ O “fardo do homem branco” é uma expressão cunhada pelo britânico Rudyard Kipling (1865-1936), na ocasião da publicação de seu poema homônimo em 1899. Kipling é mais conhecido por ser o autor do do “Livro da Selva” (“*The Jungle Book*”, no original), uma coleção de contos publicada em 1894, que se tornou amplamente famosa por suas histórias ambientadas na Índia, envolvendo a relação homem-animal e é frequentemente lembrada por suas adaptações para o cinema e televisão. Do ponto de vista histórico e crítico, a expressão evidencia essa mentalidade paternalista e racista, sugerindo que era dever dos europeus impor sua versão de progresso e moralidade sobre a África, frequentemente ignorando e suprimindo as culturas locais no processo.

²⁴ Essa crítica é compartilhada por diversos autores que abordam a questão do imaginário ocidental sobre a África. Um desses autores é Mudimbe, em seu livro “*A invenção da África*” (2013), no qual ele argumenta que o imaginário ocidental sobre a África é construído historicamente por meio do pressuposto de que sociedades africanas seriam grupos étnicos isolados, com pouca ou nenhuma relação com a modernidade e a racionalidade ocidental. Mudimbe também expõe o caráter arbitrário das justificativas para a hierarquização entre culturas, com as culturas europeias sendo vistas como superiores às africanas. Além disso, a imagem estabelece uma crítica ao colonialismo e ao imperialismo, temas que também são abordados por Mudimbe neste livro e em outro, *The idea of Africa* (1994). Outro autor que aborda a questão do imaginário ocidental sobre a África é o já mencionado Frantz Fanon. Em seu livro “*Os Condenados da Terra*” (1961), Fanon desconstrói o colonialismo e o imperialismo na África, argumentando que essas práticas eram baseadas na exploração e na opressão dos povos colonizados. Fanon também abordou a questão do imaginário ocidental sobre a África, argumentando que esse imaginário foi construído a partir de estereótipos racistas que reduziram os povos africanos a uma imagem de primitivismo e atraso.

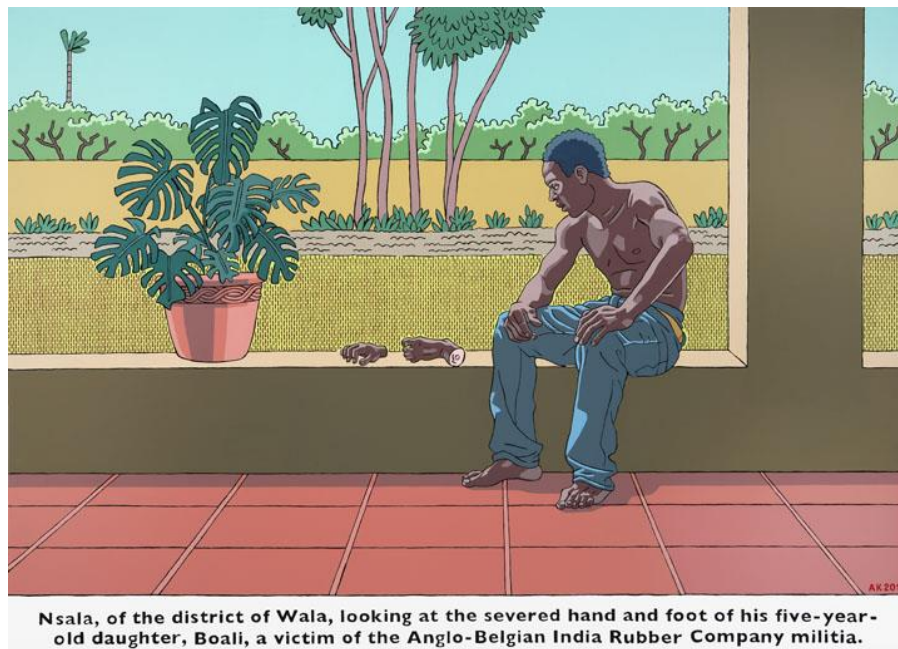


Figura 16: *Nsala, of the District of Wala* (data de 2011, feita sobre acrílica sob tela. Dimensões originais: 170 x 235cm). Reproduzida em *Pappa in Doubt* (p.70-71)

A figura 16 refere-se à experiência da brutalidade colonial. Trata-se do episódio de Nsala, do distrito de Wala, que ocorreu na região do Congo Belga e que ficou conhecido como o “Caso de Wala”. A imagem mostra Nsala, um congolês, olhando para os membros decepados de sua filha Boali, de cinco anos. A imagem, juntamente com outras e relatos, desempenhou um papel importante na exposição da brutalidade e das violações dos direitos humanos cometidas pelo Estado Livre do Congo sob o regime do Rei Leopold II²⁵. Kannemeyer usa como base a fotografia tirada pela fotógrafa britânica Alice Seeley Harris em 1904 na aldeia de Baringa e apresentada na obra *King Leopold's rule in Africa* (“Regra do Rei Leopold na África”, em português) de Edmund Dene Morel (1904)²⁶. Durante o governo do Rei Leopold II, houve uma intensa exploração dos recursos naturais do Congo, com

²⁵ Durante o período de 1885 a 1908, o rei Leopold II tornou o território que ocupa a maior parte da área da bacia do rio Congo, que coincide com a área da atual República Democrática do Congo, como sua propriedade pessoal, separada do governo belga. Tratava-se de um reino privado, sob o controle direto. A região foi marcada por uma exploração extrema de recursos naturais, especialmente a borracha, e notória por suas práticas brutais contra a população nativa.

²⁶ Morel foi um dos primeiros a denunciar publicamente as atrocidades cometidas no Estado Livre do Congo. Além de seu livro *King Leopold's rule in Africa*, pode-se citar “*Red Rubber: The Story of the Rubber Slave Trade Which Flourished on the Congo for Twenty Years, 1890–1910*” (1919), no qual ele fornece igualmente uma análise condenatória do comércio de borracha no Estado Livre do Congo e das práticas desumanas associadas a ele.

destaque para a borracha, através de métodos brutais de coerção, incluindo trabalho forçado, mutilação e assassinato²⁷. Estima-se que milhões de congolezes tenham morrido como resultado direto ou indireto dessas políticas. A imagem em questão é uma representação visual da memória colonial, na qual Kannemeyer lembra a exploração impiedosa da população congoleza durante o período colonial. Isso foi caracterizado pela extração forçada de recursos e pela brutalidade sem limites contra os nativos. A imagem ilustra claramente a violência dos colonos europeus, que não hesitaram em mutilar as populações locais para coibir qualquer forma de resistência. Além disso, a imagem também representa o sofrimento humano e a impotência das vítimas diante de tanta violência. Ela dialoga com os ecos e reverberações que a colonização teve sobre as populações nativas dos países colonizados e das marcas profundas na história de países africanos. A imagem serve como um lembrete do quão prejudicial pode ser a imposição de uma cultura sobre outra, e do papel que a violência e a opressão desempenham nesse processo.

ABRINDO EM VEZ DE CONCLUIR

Ao nos depararmos com as imagens de Anton Kannemeyer, somos imediatamente confrontados com questões controversas que permeiam a história e a sociedade sul-africanas. Sua abordagem irônica, satírica e provocativa serve para refletir sobre as relações raciais e culturais que ainda permeiam o país, bem como sobre as tensões sociais que ainda não foram totalmente superadas. Através de suas imagens, o artista convida o espectador a questionar a própria noção de identidade e a ideia de branquitude, propondo, inconscientemente ou não, novas formas de pensar. Ao lidar com temas tão sensíveis da memória da experiência colonial, é inevitável que o trabalho de Kannemeyer

²⁷ Um dos trabalhos mais acessíveis sobre este regime em nosso país e que nos serve para fundamentação é “*O fantasma do Rei Leopoldo: uma história de cobiça, terror e heroísmo na África colonial*” (no original, “*King Leopold's Ghost: A Story of Greed, Terror, and Heroism in Colonial Africa*” do professor universitário estadunidense Adam Hochschild. O livro descreve como rei belga, insatisfeito com a democracia parlamentar de seu país, buscou dominar o Congo, enviando o explorador americano Henry Morton Stanley para adquirir terras e estabelecer tratados com chefes locais, criando assim o Estado Livre do Congo. As práticas de trabalho forçado, violência extrema e exploração desenfreada de recursos naturais são bem documentadas nesta obra. A brutalidade do regime de Leopold II também foi abordada pela historiadora Barbara Emerson. Em seu “*Leopold II of the Belgians: King of Colonialism*” (1979), livro de caráter biográfico, a historiadora explorou a complexa e controversa figura deste monarca da Bélgica e como ele se tornou uma figura central na história do colonialismo em África. Ela detalha como Leopold II, ainda como Duque de Brabante, desenvolveu uma obsessão por colônias e expansão comercial, algo que se intensificou após sua estadia no Egito em 1854. A autora também discorre sobre as tentativas frustradas do pai, Leopold I, em estabelecer uma colônia belga e como Leopold II acabou concretizando essas ambições coloniais. Emerson destaca ainda sua habilidade em se alinhar com as forças históricas do imperialismo europeu.

gere controvérsias. Alguns podem interpretá-lo como um “diagnóstico”²⁸ necessário sobre as injustiças históricas e sociais que ainda assolam a África do Sul, enquanto outros podem considerá-lo, caso tenham um contato descontextualizado, uma provocação apelativa e ofensiva. No entanto, é justamente essa possibilidade de múltiplas interpretações que torna sua obra tão relevante.

Ao longo do artigo discorreremos como o trabalho de Kannemeyer não se limita apenas ao contexto sul-africano. Ao explorar questões tão “universais” dentro do contexto de África, como a história colonial e as desigualdades socioeconômicas, ele convida o público a desafiar inclusive estereótipos tão arraigados sobre o continente africano como um todo. Suas obras são uma reflexão sobre as consequências do colonialismo e do racismo, não apenas em África, mas outros espaços geográficos. Assim, podemos concluir que a obra de Anton Kannemeyer é um convite à reflexão e ao debate, uma provocação constante que nos desafia a olhar para além de estereótipos.

Referências bibliográficas:

ADEPEGBA, Cornelius Oyeleke. “Split Identity and the Attendant Perspective Tangle in Post-Colonial African Art Forms”. **A Handbook of Methodology in African Studies** (Ed.) Dele Layiwola, Ibadan: Institute of African Studies, 1999, p. 3-18.

ANDRESEN, Knud; JUSTKE, Sebastian; SIEGFRIED, Detlef (Ed.). **Apartheid and Anti-Apartheid in Western Europe**. Cham, Switzerland: Springer Nature, 2020.

ANGBELETCY, Celine. The Limitations Of White Empathy | Face To Face With Anton Kannemeyer. **Griot Magazine**. Disponível em <https://griotmag.com/en/the-limitations-white-empathy-face-face-anton-kannemeyer-satire-racism-stereotypes/>

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1994.

BITTERKOMIX. [s.d.]. Disponível em: <https://bitterkomix.co.za/>. Acesso em: 10 jul. 2023.

CONRAD BOTES. [s.d.]. Disponível em: <https://www.conradbotes.com/>. Acesso em: 10 jul. 2023.

EMERSON, Barbara. **Leopold II of the Belgians: King of Colonialism**. New York: St. Martin's Press, 1979.

²⁸ Aqui, estamos nos referindo à noção de crítica diagnóstica, proposta por Douglas Kellner em sua obra “*A Cultura da Mídia*”. Essa abordagem consiste em identificar como os produtos culturais expressam as ideologias dominantes, ao se inserirem em um terreno de disputa e negociação diante de questões importantes da sociedade na qual estão inseridos.

- FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.
- FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961.
- GODDIN, Philippe. **Les tribulations de Tintin au Congo**. Bruxelles: Éditions Moulinsart: Casterman, 2018.
- GROENSTEEN, Thierry. **Système de la bande dessinée**. Paris: Presses Universitaires de France, 1999.
- HALL, Stuart. **Cultural Identity and Diaspora**. Identity: Community, Culture, Difference. London: Lawrence and Wishart, 1990.
- HERGÉ. **Tintin au Congo**. Bruxelles: Casterman, 2006.
- HOCHSCHILD, Adam. **O fantasma do Rei Leopold: uma história de cobiça, terror e heroísmo na África colonial**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- HOLLOWAY, Jonathan Scott. **Jim Crow wisdom: Memory and identity in Black America since 1940**. North Carolina: UNC Press Books, 2013.
- HOOKS, bell. **We Real Cool: Black Men and Masculinity**. New York: Routledge, 2003.
- KAHANER, Larry. **AK-47: a arma que transformou a guerra**. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- KANNEMEYER, Anton. **Pappa in Afrika**. Auckland Park: Jacana Media, 2010.
- KANNEMEYER, Anton. **Alphabet of Democracy**. Auckland Park: Jacana Media, 2012.
- KANNEMEYER, Anton. **Pappa in Doubt**. Auckland Park: Jacana Media, 2015.
- KELLNER, Douglas. **A cultura da Mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**, Bauru, SP, EDUSC, 2001.
- LOTT, Eric. **Love and theft: Blackface minstrelsy and the American working class**. Oxford University Press, 1993.
- MANDELA, Nelson. **Long walk to freedom: The autobiography of Nelson Mandela**. London: Abacus, 1995.
- MBEMBE, Achille. As formas africanas de auto-inscrição. **Estudos Afro-Asiáticos**, v. 23, n. Estud. afro-asiát., 2001 23(1), p. 171–209, jan. 2001.

MCCLINTOCK, Anne. **Imperial leather: race, gender and sexuality in the colonial contest.** New York; London: Routledge, c199

MOREL, Edmund Dene. **King Leopold's rule in Africa.** W. Heinemann, 1904.

MOREL, Edmund Dene. **Red Rubber: The Story of the Rubber Slave Trade which Flourished on the Congo for Twenty Years, 1890–1910.** 2. ed. rev. Manchester; London: The National Labour Press, 1919 [1906].

MUDIMBE, Valentin Yves. **A invenção da África: Gnose, filosofia e a ordem do conhecimento.** Mangualde, Luanda: Edições Pedagogo; Edições Mulemba, 2013.

OESTERHELD, Christina. Humor and Satire: Precolonial, Colonial and Postcolonial. **The Annual of Urdu Studies**, [S.l.], v. 26, p. 64-86, 2011.

OYEWÙMI, Oyèrónké. **The Invention of Woman: Making an African Sense of Western Gender Discourses.** Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

PEETERS, Benoît. **Hergé: Son of Tintin.** JHU Press, 2012.

RODRIGUES, Márcio dos Santos. Edição e Tradução de Quadrinhos Africanos: Relato de uma experiência. **Cadernos de África Contemporânea**, v. 5, n. 09, p. 98-135, 2022. Disponível em: <https://www.revistas.uneb.br/index.php/cac/article/view/16380>

SAID, Edward. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente.** São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SAMPSON, Anthony. **Mandela: The Authorized Biography.** New York: Alfred A. Knopf, 1999.

STEYN, Melissa. Whiteness: Post-apartheid, decolonial. **Whiteness Afrikaans Afrikaners: Addressing Post-Apartheid Legacies, Privileges and Burdens.** Johannesburg: Mapungubwe Institute for Strategic Reflection (MISTRA), 2018, p.9-15.

STRÖMBERG, Fredrik. **Black images in the comics: A visual history.** Seattle: Fantagraphics Books, 2003.