Letras

Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras
Universidade Federal de Santa Maria

n. 74

Letras, v. 35, n. 74, e95662, 2026 - DOI:10.5902/2176148595662 - ISSN 2176-1485
Submissão: 09/03/2026 Aprovação: 08/06/2026 Publicação: 04/11/2026

Artigos

Perspectivas críticas para os estudos dos Quadrinhos

O traçado de Helena Motta: correlação entre traço, narrativa e tecnologias de impressão

The lines of Helena Motta: relations between line work, narrative, and printing technologies

Gabriel Luiz Maia Nascimento[I]
Raissa Brescia dos Reis[II*]

Resumo: O artigo toma como fonte a obra em quadrinhos da autora moçambicana Helena Motta nas décadas de 1980 e 1990 para investigar as relações e as tensões entre traço, narrativa e tecnologias de impressão. Os autores procuram analisar a discussão sobre traço e autoria por meio de incursões teóricas na História do Livro e da Edição e em trabalhos que se dedicam à linguagem das histórias em quadrinhos, normalmente organizados dentro do guarda-chuva que no mundo anglófono foi denominado Comic Studies. O estudo atenta para as especificidades da fonte em sua materialidade e para a constituição de repertórios textuais, imagéticos e editoriais e se propõe como uma abordagem histórica do objeto que escape ao recurso mais comum das leituras que procuram se fundamentar pela construção e pela classificação de obras e autores em estruturas semióticas.
Palavras-chave: Comic Studies; História do livro e da edição; História e quadrinhos; História da África

Abstract: This paper analyzes the comic book work of Mozambican author Helena Motta from the 1980s and 1990s as its source to investigate the proximity and tensions between line work, narrative, and printing technologies. The authors seek to emphasize the discussion on line work and authorship through theoretical incursions into the History of the Book and Publishing and in works dedicated to the language of comic books, usually organized within the umbrella that in the Anglophone world has been called Comic Studies. The study pays attention to the specificities of the source in its materiality and to the constitution of textual, imagistic, and editorial repertoires, proposing a historical approach to the object that diverges from the common recourse of readings that seek to be based on the construction and classification of works and authors in semiotic structures.
Keywords: Comic Studies; History of the book and publishing; History and comics; African History

INTRODUÇÃO

O trabalho de quadrinhos da autora moçambicana Helena Motta é tão prolífico quanto difícil de rastrear. Ainda que as tiragens apresentem números significativos, as obras costumam aparecer, no supervalorizado mercado colecionista, com a palavra-chave

[I] Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil
[I] Universidade Federal de Ciência e Inovação de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG, Brasil
* Autor correspondente – rah.brescia@gmail.com

Artigo publicado por Letras sob uma licença CC BY-NC 4.0.

"raridade", isso quando encontramos menções aos títulos na Internet. Talvez não seja a realidade dos "alfarrábios" de Moçambique, mas o que costumamos encontrar *online* são esparsas obras, normalmente em lojas de Portugal, sendo vendidas a centenas de euros cada uma. A dificuldade da sobrevida desses livros é indicativa da fragilidade do circuito de leitura do país (Darnton, 2010) e da falta de continuidade e interesse no projeto que engendrou as publicações das quais participou. Essa dificuldade de acesso, no entanto, não indica uma falta de pertinência na análise mais aprofundada de seus quadrinhos. Um olhar mais atento para o conjunto da obra da autora e seu contexto permite aos leitores, para além de seu uso enquanto fonte (Reis e Nascimento, 2021), ter uma percepção da dinâmica entre aquilo que é conhecido como "traço da artista", as relações narrativas e os limites colocados pelas tecnologias de reprodução gráfica.

As obras consideradas produzidas por Motta enquanto quadrinista são: *Apartheid e Educação* (1984); *Moçambique por Mondlane* (1984); *Pretexto para um copo* (1987); *Samora* (1989) e *Ambiente em Moçambique* (1995). Por conta do recorte temático do trabalho, focaremos mais nos livros *Apartheid e Educação e Moçambique por Mondlane*, aqueles que mais apresentam uma diversidade de abordagens, enriquecendo a análise. A escolha temática delimitou, portanto, o recorte temporal, em 1984.

Por meio de metodologias utilizadas no campo de estudo da História do Livro e da Edição, em conjunto com trabalhos que se dedicam a analisar a linguagem de histórias em quadrinhos, normalmente organizados dentro do guarda-chuva que no mundo anglófono foi denominado *Comic Studies*, nossa abordagem atenta para as especificidades da fonte em sua materialidade e para a constituição de repertórios textuais, imagéticos e editoriais. Não pretendemos estabelecer estruturas semióticas para os estilos da autora, mas sim enxergá-los inseridos em uma lógica contextual de construção da edição e seu discurso visual.

Na introdução para a revista *9ª Arte*, no primeiro semestre de 2020, Ivan Lima Gomes e Sebastian Gago chamam atenção para trabalhos que abordam os quadrinhos "simultaneamente como linguagem estética e narrativa e como parte constitutiva de um campo de produção cultural onde o mercado global tem uma forte influência" (Gomes e Gago, 2020, p. 9). Essa abordagem, que levará em conta aspectos da cultura material, é também um tipo de reação quando olhamos para uma prevalência de estudos que se voltam apenas para aspectos visuais ou representativos, focados no conteúdo das obras de forma distanciada dos processos e meios pelos quais estas ganham existência material. A análise que leva em consideração a lógica editorial destaca aspectos como produção, circulação, recepção e diversas dinâmicas sociais que estão envoltas nos circuitos de leitura (Darnton, 2010; Adams e Barker, 1993; Belle e Hosington, 2016). No entanto, existiria pertinência em pensar os chamados "elementos visuais" de uma narrativa em quadrinhos por esse caminho metodológico? E qual seria? Antes de responder, talvez valha a pena pensar a pergunta.

A origem desse questionamento está vinculada às noções de divisão disciplinar do conhecimento. Não existindo um campo de estudos muito claro para tratar das histórias em quadrinhos, as maneiras de olhar para esse objeto normalmente se segmentam por onde o enfoque irá recair: para analisar narrativa, busca-se correlação com estudos literários; para o aspecto midiático, a Comunicação Social; para a parte visual inclina-se para as Artes e Semiótica etc. Essa característica demonstra que o campo de estudos de quadrinhos, ou seja, "uma comunidade de intelectuais que têm algo a dizer sobre quadrinhos" (Woo, 2020, p. 11), é marcado por disputas que, no esforço de disciplinar, criam fronteiras em busca de estabelecer prioridades: "disciplinas são definidas tanto pelo que elas excluem como por aquilo que elas incluem (e isso consiste de métodos, trabalho, teoria e pessoas)" (Jenkins, 2012, p. 5).

Em resposta a esse esforço de se disciplinarizar, Charles Hatfield propõe uma nova abordagem: a indisciplina (Hatfield, 2010). Hatfield não nega que, dentro da estrutura acadêmica, a falta de uma identidade de disciplina enfraquece o campo de estudos, entretanto, em vez de advogar por essa identidade, o autor diz que os estudos sobre quadrinhos nunca poderão ter tal identidade tanto pela natureza heterogênea do objeto quanto, consequentemente, dos estudos sobre o objeto. Em trabalho de 2017, Hatfield vai além e desloca a percepção dos *Comics Studies* enquanto indisciplina para falar de seu status de antidisciplina. Vale aqui ressaltar que o autor não propõe uma postura anti-acadêmica, mas na verdade a busca por uma identidade acadêmica "com pluralismo e interdisciplinaridade" (Hatfield, 2017), que questiona a univocidade de processos historicamente recentes de especialização nas Academias ocidentais.

Partindo dessas considerações, podemos voltar para a pergunta: por que olhar para o traço de Helena Motta apenas por meio da semiótica? A resposta deste artigo, talvez tão provocativa quanto o conceito de antidisciplina, mas sem querer ditar novos parâmetros, e sim elaborar considerações e possibilidades, passa por outra pergunta: por que não tentar?

BREVE HISTÓRICO DE QUADRINHOS EM MOÇAMBIQUE

O continente africano comumente não está na rota de análises de historiadores da leitura ou de história intelectual. Claro que existem exceções, mas esse distanciamento gera distorções como as citadas por Jeppie: 1) a crença de que a palavra escrita, seja ela em livros, jornais ou outros documentos, é um produto da expansão da educação sob efeito direto do contato colonial europeu, em especial missões cristãs; 2) uso exclusivo da oralidade como único meio de compreensão do passado ou presente das sociedades africanas; 3) antes do século XIX não seria possível fazer histórias de práticas de leitura, escrita e produção de livros no continente; 4) restrição de análise em inscrições latinas até entre especialistas de história do livro e da leitura; 5) apagamento das práticas escritas de fontes árabes e aramaicas no continente etc. (Jeppie, 2014, p. 95-96).

Para os quadrinhos, a associação de seu surgimento no continente africano com a época colonial possui mais pertinência por conta da especificidade do fenômeno das HQs, mas não se deve deixar de lado as culturas visuais preexistentes. Segundo Cassiau-Haurie e Meunier:

> [...] as histórias em quadrinhos existem há mais de um século no continente africano. Embora seu surgimento tenha coincidido com a chegada dos europeus e a integração sistemática de sua civilização em detrimento das culturas preexistentes, uma cultura visual e uma tradição de narrativa icônica já existiam entre os Malinke, os Bamoun, os Soninke... Uma cultura da imagem e uma cultura da narrativa icônica podem ser consideradas precursoras[1] (Cassiau-Haurie e Meunier, 2023, p. 8).

Assim como Gomes e Pires propõem ao realizar um dossiê voltado para os quadrinhos indígenas nas Américas, não se trata de tentar incorporar outras produções como parte de uma "protohistória dos quadrinhos mundiais", mas sim "enfrentar os próprios limites epistemológicos do campo" (Gomes e Pires, 2025, p. 9). Ou seja, não se pretende aqui advogar que elementos como as portas esculpidas em madeira em aldeias Senoufo do século XIX são quadrinhos por possuírem algum tipo de narrativa visual, apagando assim diferenças de função, suporte, circulação e reproduções técnicas (Rodrigues, 2021). No entanto, é interessante trazer esse contraponto para ampliar e complexificar nosso olhar em relação à produção africana de quadrinhos. Autores de livros como Ibrahim Njoya, do reino Bamun, por sua proposta pictórica, podem tensionar aspectos da linguagem dos quadrinhos, ainda que seja discutível encaixar sua obra no conjunto de coisas que conhecemos como "quadrinhos".

Em Moçambique, especificamente, os registros sobre produção de quadrinhos datam da década de 1940. O editor de quadrinhos João Machado da Graça relata que a primeira referência de "banda desenhada" no país seria um suplemento infantil do jornal *Notícias*, de 1949 (Graça, 1995). Cassiane-Haurie e Meunier falam sobre como as publicações de "imprensa infantil" se aproximam da ideia mais tradicional que temos de quadrinhos, desde o século XIX no caso de Egito e Ilhas Reunião e Maurício (2023, p. 25). Para o caso de Moçambique, João Machado da Graça chama atenção para a publicação de material importado, como *Tarzan*, *Príncipe Valente*, *Flash Gordon*, *Cisco Kid e Os Mundos Gêmeos*. Ainda antes do processo de independência, o editor cita a publicação *Kurika*, dirigida por seu pai, Manuel Machado da Graça, que tinha como característica "formato tablóide, normalmente a duas cores, incluía essencialmente heróis americanos, desde o Fantasma a Tim Tyler ou Roy Rogers" (Graça, 1995).

Após o processo de independência de Moçambique (declarada em 1975 após luta armada que durou de 1964 a 1974), existe uma mudança na orientação das comunicações oficiais do país. Os *Documentos da Conferência Nacional do Departamento de Informação e*

[1] No original: "la bande dessinée a plus cent ans d'existence sur le continent africain. Si son apparition correspond à l'arrivée des Européens et à l'intégration méthodique de leur civilisation au détriment des civilisations préexistantes, il existait chez les Malinkés, les Bamouns, les Soninkés... une culture de l'image et une culture du récit iconique qui peut constituer des prémisses".

Propaganda, vinculado à FRELIMO, nos ajudam a entender o papel que o departamento tinha nos quadros do partido.

> O Departamento de Informação e Propaganda foi criado logo que se estruturou a FRELIMO, como um dos ramos importantes da Organização. Foi-lhe fixada como tarefa fundamental mobilizar o nosso povo e a opinião pública internacional para apoio à luta de libertação nacional. Para a realização deste objectivo, teve o Departamento de Informação e Propaganda de traçar uma estratégia que naturalmente estava dependente da realidade concreta do nosso país (FRELIMO, 1975).

Essa "realidade concreta" anunciada passava pela enorme taxa de analfabetismo da época, 93% do país em 1975 (Chapo, 2025), e enorme escassez técnica e material, legados do colonialismo português. A importância dos instrumentos comunicacionais estava diretamente ligada ao sucesso ou fracasso da luta armada em cada zona além de possibilitarem ampliar a gama de apoio internacional, na visão dos quadros da FRELIMO. Se a baixa taxa de alfabetização acabava por não permitir o uso de textos em grande escala, "o uso de desenhos, cartazes, fotografias, de fácil compreensão" (FRELIMO, 1975, p. 13) se tornou um recurso de comunicação do poder central. Os recursos materiais que permitiam à FRELIMO elaborar sua visão dos eventos incluíam "doações de câmeras soviéticas, filmes fotográficos japoneses, quartos-escuros da *Agfa* [empresa alemã de fotografia], e uma impressora Gestetner enviada por uma organização solidária finlandesa em 1970"[2], segundo relatos de João Craveirinha Jr. (Savage, 2022, p. 2). Por mais que o partido conseguisse ter uma leitura da situação, as dificuldades técnicas e materiais se impunham de maneira incontornável, como a abordagem da comunicação oral via rádio que esbarrava na falta de aparelhos pelo país, mesmo com a escuta coletiva em vilas (FRELIMO, 1975) e a nacionalização e a proibição de saída de materiais eletrônicos, fotográficos e cinematográficos para driblar a falta de suprimentos para fotografia no país (Thompson, 2013).

No contexto de produção cultural, os *Documentos da Conferência Nacional do Departamento de Informação e Propaganda* explicitam a preocupação com os vícios burgueses presentes na imprensa, além da invasão estrangeira de livros, discos e cinema, que consequentemente seriam "perniciosos à formação do Homem Novo que se pretende implantar em Moçambique" (INLD *apud* FRELIMO, 1975, p. 15). Considerando esses receios e as dificuldades de divulgação por meio da palavra escrita, a argumentação presente neste documento oficial nos ajuda a entender o peso que os quadrinhos teriam nos projetos e nas políticas culturais frelimistas de primeira hora pós-independência. A referência parece indicar, inclusive, que parte da centralidade exclusiva que damos hoje enquanto historiadores para fontes vindas do jornalismo, da literatura e do cinema seja decorrente da transposição de

[2] No original: "donations that included Soviet cameras, Japanese film, an Agfa dark room, and a Gestetner printing press sent by a Finnish solidarity group in 1970."

seus valores legitimados do presente para o contexto do passado moçambicano. Essa leitura pode mascarar a importância de outros registros, menos trabalhados na historiografia, como veículos privilegiados no interior do planejamento cultural de formação de um novo Moçambique. A análise que considera elementos ligados às condições de produção, aos contextos de edição e de difusão, analisados a partir da consideração da dimensão material das fontes facilita a comprovação desse cenário. Nesse sentido, Jorge Rebelo, secretário do Departamento de Informação e Propaganda da FRELIMO, afirmava:

> Mas o Cinema, o Livro, a Imprensa não são ainda verdadeiros instrumentos da informação de massas no nosso país. O Cartaz, o Desenho, a descrição oral, a Caricatura e principalmente, o jornal de parede são meios que as nossas dificuldades presentes transformam em outras tantas importantes formas de informação, formação e mobilização política (FRELIMO, 1975, p. 15).

O destaque dado aos recursos como cartazes, desenhos, caricaturas e jornais de parede mostram e justificam a importância que registros imagéticos de ampla circulação tiveram nesse momento na comunicação do Estado moçambicano. O uso de imagens, de diferentes formatos de difusão e de divulgação destaca o projeto frelimista de refundação do "homem novo" como algo que deveria tocar o "povo" moçambicano, para além de elites letradas. Segundo Polly Savage:

> Antecipando o potencial contínuo das imagens para comunicar e consolidar esse sentimento de uma nova nação, algumas das primeiras ações de Machel nos anos seguintes à independência foram orientadas para produções de cultura visual, incluindo o estabelecimento do Instituto Nacional de Cinema (INC) e o Diretório Nacional para Propaganda e Publicidade em 1976, e o Centro de Estudos Culturais (CEC) em 1977[3] (Savage, 2022, p. 2).

Nesse aspecto, surge um curioso personagem que envolve justamente desenho, caricatura, cartazes e "jornal de parede": Xiconhoca. O "jornal de parede" ou "jornal do povo" estava espalhado por todo país, sendo descrito por Richard Gray:

> Na Escola Secundária de Nampula [...] o jornal do povo ficava em um corredor aberto pintado com slogans e imagens políticas como [...] Estudar, Produzir, Combater. Outras localizações do jornal do povo eram escritórios e lojas, em especial a cooperativa dos consumidores no Bairro dos Poetas, onde os cartazes demonstraram patriotismo e zelo revolucionário. Quando visitei áreas rurais com estudantes para realizar pesquisas que resgatassem a história de Moçambique de sua versão colonial, encontramos jornais do povo e cartazes do DNPP quando nos apresentamos às administrações distritais locais[4] (Gray, 2022, p. 9).

[3] No original: Anticipating the ongoing potential for images to communicate and consolidate this sense of the new nation, some of Machel's first actions in the years following independence were oriented to the production of visual culture, including the establishment of the National Institute of Cinema (INC) and the National Directorate for Propaganda and Publicity (DNPP) in 1976, and the Centre for Cultural Studies (CEC) in 1977.

[4] No original: In the Escola Secundária de Nampula, for example, the jornal do povo was in an open corridor painted with slogans and political images, such as students putting into practice the words Estudar, Produzir, Combater (Study, Produce, Fight). Other locations for a jornal do povo were offices and shops, especially the consumer cooperative of the Bairro dos Poetas (our neighbourhood), where the posters on it

O desenho original do personagem Xiconhoca, provavelmente elaborado pelo arquiteto português Carlos Worm (Graça, 1995), era assumido como uma criação do Departamento de Informação e Propaganda da FRELIMO, em 1976. Em algum momento o arquiteto volta para Lisboa e quem assume o trabalho é o artista gráfico Milhafre [5]. Sobre a criação da personagem, o Departamento de Informação e Propaganda falava sobre a necessidade de elaborar uma figura que sintetizasse o inimigo interno da nova nação, colocando como características do Xiconhoca "um inimigo do Povo, [...] inimigo da independência e soberania moçambicanas" (FRELIMO, 1976). O texto de introdução do livro *Xiconhoca - o inimigo* também dá pistas sobre a circulação do personagem: "nos jornais e Jornais do Povo, em cartazes afixados um pouco por toda parte". O livro, publicado em 1979, com tiragem de 15.000 exemplares, assim como os cartazes da FRELIMO, não foi assinado.

Milhafre trabalhava com outros artistas no Diretório Nacional de Propaganda e Publicidade, tais como José Freire, João Craveirinha e Manuel Ruas, mas trata-se em geral de autorias individuais nomeadas posteriormente. Ao analisarmos os cartazes feitos na DNPP, reparamos a prática recorrente dos artistas e autores não assinarem suas obras, ficando a autoria atribuída coletivamente à FRELIMO ou algum de seus departamentos.

No entanto, na década de 1980, um novo projeto para os quadrinhos em Moçambique é estabelecido. Enquanto artistas como Justino Cardoso seguiam atuando e produzindo quadrinhos para o *Jornal do Povo* (Figueiredo, 2022), uma nova conjuntura que envolvia a chegada de João Machado da Graça na direção do Instituto Nacional do Livro e do Disco (INLD), uma política cultural voltada para a produção de livros, um esforço de internacionalização da identidade moçambicana e o diálogo com outras produções de quadrinhos internacionais tornou-se o contexto de elaboração da "Coleção Banda Desenhada". Publicado por meio da INLD, o primeiro título pensado para o formato foi *Akapwitchi Akaporo - Armas e Escravos*, de autoria de João Paulo Borges Coelho, em 1981. No texto de abertura, assinado pelo INLD (e provavelmente de autoria de Machado da Graça), elementos que pautavam a discussão internacional sobre a mídia, tais como "estudos sérios" que refutavam os "vícios", o status de "obras de arte" e quadrinhos como "forma de expressão" demonstram a conexão com o que se produzia sobre quadrinhos na Europa, algo mais explícito ainda se considerarmos que em 1974 João Machado da Graça estava colaborando como roteirista para histórias na revista portuguesa *Visão*.

Do que foi possível levantar, existiram dois formatos de livros em quadrinhos publicados pelo INLD: a "Coleção BD", que contou com os títulos *Akapwitchi Akaporo - Armas e Escravos*, *Nos Tempos do Farehali*, ambos de João Paulo Borges Coelho, e *Moçambique por Mondlane*, de Helena Motta; e a "BD Pequena", com a publicação de duas obras de autores

demonstrated patriotism and revolutionary zeal. When I visited rural areas with students to carry out research reclaiming the history of Mozambique from its colonial version, we encountered jornais do povo and DNPP posters when we reported to local administrações distritais

[5] O mesmo Milhafre colaborou com Machado da Graça em uma história de seis páginas para a revista *25 de Setembro*.

moçambicanos, a saber, *Wiriyamo*, *o Massacre e Em Terras do Rei Khupula* respectivamente por Luís Adriano Guevane e Marcos Cherinda[6]. Como o próprio editor das obras define, a BD Pequena, notável pelo seu menor formato (15x21cm, enquanto a Coleção BD possuía 21x30cm), "pelo seu reduzido número de pranchas, não se compadecem com formatos maiores, e também para contemplar algumas BD que não resistiriam bem ao formato da nossa outra colecção" (Guevane, 1984, p. 1). Esse não era o único motivo, sendo listados também uma maior economia que permitiria publicações de mais títulos, e um espaço adequado para autores iniciantes, exigindo menor esforço para fechamento da obra (Guevane, 1984, p. 1). Mais uma vez, torna-se perceptível a dificuldade de dissociarmos a análise das obras de suas condições materiais de produção.

A coleção não teve sequência no INLD e o álbum seguinte de Helena Motta, em 1987, sai pela "publicações notícias". Nesse mesmo ano, João Machado da Graça decide resgatar o projeto de seu pai e reformula a revista *Kurika*, que seguirá sendo publicada (mesmo no difícil cenário da guerra civil que o país atravessava) até 1992. A segunda fase da revista *Kurika* fica marcada por mesclar em suas páginas títulos e personagens notáveis do mercado europeu e autores moçambicanos.

Os álbuns de "Banda Desenhada" continuaram a ser produzidos nesse período, ainda que uma de suas marcas fosse a irregularidade. Com acabamentos ligados a produções de luxo, desenhos ampliados, grande formato e número de páginas, é impresso em 1989 o quadrinho *Samora*, uma biografia do líder Samora Machel assinada por Helena Motta e com textos de Machado da Graça. Na década de 1990, as bandas desenhadas moçambicanas ganham espaço nas cartilhas e obras educativas. Dessas obras, podemos destacar *Ambiente em Moçambique - Vamos geri-lo melhor?*, elaborada por Helena Motta e com edição do Ministério para a Coordenação da Acção Ambiental.

Dado esse breve histórico, um recorte pequeno e não exaustivo da produção de quadrinhos em Moçambique, entende-se a riqueza em lançar o olhar para a autora Helena Motta. A diversidade de objetivos das publicações com participações de Motta e as particularidades do campo editorial moçambicano acabam por emergir, de certa maneira, na composição das obras.

O TRAÇO DE HELENA MOTTA

Pelas publicações a que tivemos acesso[7], podemos falar que a história da autora nos livros começa em janeiro de 1984. Nesse mês, encontramos dois registros: *Moçambique*

[6] Consta na quarta capa de algumas publicações a existência de um volume a mais com as histórias Amilcar Cabral e O Assalto de Mocanda, publicadas originalmente na revista cubana C-Linea por Fidel Morales, Vicente Sanchez e Yordi. No entanto, não foi possível encontrar registros desse livro. Mesmo que seja possível ele ter sido apenas anunciado e nunca impresso, é curioso reparar no trânsito entre a revista cubana e a proposta moçambicana.

[7] Agradecemos a autora, Helena Motta, que muito gentilmente enviou diversos livros para que os pudéssemos analisar.

por Mondlane e *Apartheid e educação*. A partir do número de registro de ambos os livros, fica explícita a proximidade da publicação: 0474/INLD/83 para *Moçambique por Mondlane* e 0479/INLD/84 para *Apartheid e educação*, algo impressionante, se pensado no volume de trabalho. Entre essas duas obras já percebemos abordagens diversas ao trabalho de ilustração.

Em *Moçambique por Mondlane*, Motta possuía o desafio de adaptar o livro até então inédito no país africano *Lutar por Moçambique* (1995), de autoria de Eduardo Chivambo Mondlane. Chega a ser curioso pensar que esse texto, essencial para a articulação da identidade moçambicana pós-independência, seja impresso pela primeira vez em Moçambique em forma de "Banda Desenhada". Em *Apartheid e educação*, coube à Helena Motta ilustrar um documento que trazia as questões que seriam discutidas durante a conferência regional da África austral sobre o papel dos professores e as suas organizações no combate contra o racismo e o apartheid. Em ambos os trabalhos, a solução encontrada pela autora foi similar: modular o desenho conforme os assuntos que são expostos.

> Quero focar em um elemento chave dos quadrinhos como maneira de começar a pensar sobre onde e como as teorias narrativas precisam expandir ou revisar alguns conceitos que se relacionam com a forma vital dessa narrativa: o 'traço', possivelmente o elemento menos teorizado em estudos de quadrinhos e aquele que não possui equivalente em nenhuma outra forma narrativa[8] (Gardner, 2011, p. 53).

A busca pelo elemento exclusivo dos quadrinhos, o que o diferencia e justifica a existência de estudos específicos, não é algo novo. Estudos semióticos discutiam, por exemplo, qual seria a unidade básica de pensamento da mídia, algo que será criticado como improdutivo por Thierry Groensteen (2015). Esse mesmo teórico irá propor que as HQs devem ser abordadas "do alto, ao nível de suas articulações maiores" (Groensteen, 2015, p. 13) elaborando o conceito de *artrologia*. Outro conceito, elaborado por Philippe Marion, buscará compreender um fenômeno específico dos quadrinhos: a grafiação. Segundo Maria Clara Carneiro e Lielson Zeni, "a grafiação [...] ajuda a examinar a superfície da página a partir da inscrição do desenho nessa mesma página, em que o quadrinho em si figura um enunciado, e seu enunciador é o sujeito fantasmado que desenha a página" (Carneiro e Zeni, 2021, p. 324).

Marion irá trabalhar a partir de uma noção ampla do termo "grafismo", entendido como "um uso configurativo de linhas, traços, cores, formas e sinais"[9] (Marion, 1993, p. 3) e irá abordar o traço para iniciar sua elaboração sobre a temática. O traço, ou linha, é inicialmente trabalhado a partir de questões da psicanálise, com considerações à subjetividade do sujeito, mas sem se reduzir a isso:

[8] No original: I want to focus on one key element of comics in order to start thinking about where and how narrative theory might need to expand or revise some concepts in addressing this vital narrative form: the line, arguably the most undertheorized element in comics scholarship and one that has no neat equivalent in any other narrative form.
[9] No original: une utilisation "configurante" de lignes, de traits, de couleurs, de figures, de signes...

> A linha gráfica deve, portanto, estar intimamente associada ao gesto que a gerou. E a linha carrega em si, por sua própria natureza, o traço desse gesto. Se o traço reflete a vitalidade de um movimento, é porque um olhar o reativou. O olhar da criança diante de seus próprios rabiscos, mas também o olhar do leitor-espectador diante da mensagem gráfica de outro, diante também da mensagem de um sujeito que cria uma história em quadrinhos (Marion, p. 24-25)[10].

Ou seja, Marion reconhece a subjetividade ligada ao gesto que origina a linha, mas também a insere dentro de uma perspectiva comunicacional, compartilhando o foco com o leitor e a questão da mensagem. Esse aspecto acaba ressaltado em um suporte como os quadrinhos, pois a "diversidade dos componentes do seu 'código' é algo que as histórias em quadrinhos tendem a misturar e conectar em uma única forma de traço" (Marion, p. 32). Apesar do conceito elaborado por Marion, a saber, a "grafiação", ir além da ideia do traço, pode-se entender a importância que a linha, o gesto, acabam ocupando no seu discurso. É por meio do traço que os leitores podem perceber, tanto nos elementos escritos como nos desenhados, "a marca de uma identidade gráfica responsável por uma característica unificadora específica" (Marion, p. 33).

A partir do trabalho de Philippe Marion, Jan Baetens irá elaborar considerações bem interessantes para a análise. Apesar de aceitar o conceito de grafiação como bem trabalhado, Baetens destaca que este não foi criado levando em consideração a possibilidade de uma polifonia de traços, a multiplicidade de agentes que trabalham coletivamente para algumas produções e o gesto enquanto um ato social, e não natural: "não é portanto somente o reflexo, mecânico ou transformado de uma personalidade, de um corpo, de um inconsciente, como estimam a grafologia tradicional e os adeptos modernos do estudo genético da escrita manuscrita" (Baetens, 1996, *apud* Carneiro e Zeni, 2021, p. 321).

Jared Gardner também traz importantes questões, apoiando-se no conceito de grafiação, mas não o utilizando instrumentalmente como base de sua análise. Como Baetens também destaca, o aspecto individualista que Marion trabalha no conceito de grafiação acaba aproximando do que entendemos como estilo[11], enquanto o enfoque de Gardner reside na linha desenhada enquanto enunciado gráfico (Gardner, p. 54). Segundo o pesquisador, das artes surgidas no final do século XIX, apenas a "arte sequencial" não apagou o traço do artista, a marca deixada pelo autor, justificando o seu interesse especial na questão. Essa ideia de apagar o traço é inclusive trabalhada por Gardner quando ele revisita a distinção entre a "linha escrita" e a "linha gráfica": "vale a pena lembrar que a noção de que a linha gráfica existe num espaço à parte daquele da linha da escrita é um produto da história

[10] No original: Le trait graphique doit donc être étroitement associé au geste qui l'a engendré. Et le trait porte en lui, par nature, la trace même de ce geste. Si la trace reflète la vitalité d'un mouvement, c'est qu'un regard l'a réactivée. Le regard de l'enfanténonciateur propres gribouillis, mais aussi le regard du lecteur-spectateur face au message graphique d'un autre, face aussi au message d'un sujet énonciateur de bande dessinée.

[11] Por mais que estilo e grafiação tragam mais elementos para análise, a presença central de traço, ou linha, acabam por colocar essas abordagens em diálogo.

relativamente recente (e em grande parte exclusiva do Ocidente), possibilitada por novas tecnologias (impressão) e instituições (academias)[12](Gardner, 2011, p. 54).

Se um livro de prosa impresso já não remete mais ao leitor do trabalho gestual da escrita de um autor, isso não pode ser dito a respeito dos quadrinhos, nos quais ainda que dentro das diferentes camadas de produção (esboço, lápis, arte-final, cores, letreiramentos, balonamentos) o trabalho desses agentes acaba por transparecer, mesmo que com nuances diferenciadas. Gardner reelabora o pensamento de Walter Benjamin presente nos textos "O Narrador" e "Rua de mão única", para o qual a narrativa, ao contrário do romance, "é ela própria [...] uma forma artesanal de comunicação" (Benjamin, 1994, p. 205). Tanto Benjamin quanto Gardner reforçam as mudanças ocasionadas pela expansão dos meios de impressão:

> o traço do grafiador não é mais "natural" do que as palavras do autor (traços não existem na natureza, assim como palavras), e ainda assim o traço força um encontro físico e corporal com uma cena imaginada de enunciação corporificada, necessariamente apagada na impressão[13] (Gardner, 2011, p. 66).

No que pese a importância do debate e das diferenciações apontadas, é possível tensionar o dualismo na definição de diferentes formas de impressão e sua relação direta com o apagamento ou o destaque do lugar de autoria. Nem sempre as máquinas e recursos gráficos estavam apartados dos artistas, e podemos pensar, como exemplos mais explícitos, livros de gravuristas como Lynd Ward, Otto Nuckel, Frans Masereel, Helena Bochořáková-Dittrichová, ou até trabalhos como *El corazón delator* de Alberto Breccia, cujo gestual de desenho é executado diretamente sobre as matrizes de reprodução gráfica, sendo a etapa de impressão não o momento de apagamento dos traços artesanais, mas justamente seu momento de revelação. De certa forma, as tensões são visíveis também nas obras aqui analisadas e parecem indicar o diálogo fino entre os modos de impressão e o projeto gráfico de Motta sem, no entanto, se confinar em um dos lados das definições apontadas pela bibliografia trabalhada até aqui.

Outro autor que irá buscar os quadrinhos fora das publicações de grande mídia para expandir as ideias de Benjamin e Gardner é Benoit Crucifix. A partir de trabalhos mais experimentais, Crucifix sugere abordagens pouco tradicionais para quadrinhos cujo desenhos não se encaixam, ou até desafiam, os conceitos elaborados para narrativas visuais mais estabelecidas. O autor reafirma a impressão de que os esparsos estudos centrados nos desenhos de quadrinhos pertencem a abordagens formalistas e semióticas e percebe um caminho a ser desdobrado no conceito de "escrita conversível" colocado por Walter

[12] No original: For this reason it is worth reminding ourselves that the notion that the graphic line exists in a space apart from that of the line of writing is a product of relatively recent history (and one for the most part unique to the West), made possible by new technologies (printing) and institutions (academies).

[13] No original: Put another way: we know the line of the graphiateur is no more "natural" than are the words of the author (lines do not exist in nature, any more than do words), and yet the line compels a physical, bodily encounter with an imagined scene of embodied enunciation, one necessarily effaced in print.

Benjamin em "Rua de mão única". A "escrita conversível", esse tipo de escrita que passava pelos jornais, filmes, cartazes e desafiava a escrita que repousava nos livros, e que voltava aos livros como nos poemas de Mallarmé, criava novas possibilidades avançando "sempre mais profundamente dentro do domínio gráfico de sua nova, excêntrica figuralidade" (Benjamin, 1987, p. 28). Gardner se aproxima desse conceito para colocar a ambiguidade que a impressão de quadrinhos traz em si quando "simultaneamente apaga as marcas gráficas como vestígios reais, ao mesmo tempo que sempre indica o ato de desenhar"[14] (Crucifix, 2020, p. 150). Mas para Crucifix a ideia pode ser levada adiante quando analisamos quadrinhos cujo material é "desenhado a partir de um arquivo auto-organizado, livros que resultam de práticas de colecionismo mas que transformam o material reunido por meio de atos de redesenho [*redrawing*] e desdesenho [*undrawing*] de quadrinhos antigos."[15] (p. 151).

O conceito de redesenho, em específico, será muito rico para a análise dos quadrinhos de Helena Motta, não para entender seu trabalho como um arquivo reelaborado de quadrinhos mais antigos, mas sim como indício da circulação, mobilidade e reapropriação que as imagens produzidas acerca de Moçambique, a maior parte de autoria ligada aos regimes coloniais, teriam nesse novo projeto de sociedade.

Antes de avançarmos, é necessário fazer uma última observação sobre a elaboração de traço para Gardner. Em diálogo com o conceito, Christopher Pizzino critica a metáfora da linha se assemelhar a voz, à qual o autor recorre para explicar o traço:

> É claro que a voz, assim como o traço do artista, não é simplesmente um produto da natureza, da fisiologia. A voz também é moldada pelo ambiente (região, nível socioeconômico) e pelo treinamento (educação, aulas de canto), assim como o traço é moldado não apenas pela fisiologia da mão e pela mecânica muscular do braço em movimento, mas também pelas ferramentas (canetas, bicos de canetas, tinta) e pelo treinamento (educação, aulas de arte etc.) (Gardner, 2011, p. 67)[16].

Segundo Pizzino, ainda que essa comparação possa trazer o prenúncio de relações mais complexas, a linha "oferece suas próprias complexidades, um tanto diferentes daquelas suscitadas pela voz" (Pizzino, 2020, p. 118). Essa observação é importante, mas ainda assim não retira a pertinência do que Gardner percebe ao afirmar que o traço é influenciado pela técnica, por aspectos fisiológicos, pela história que está sendo contada e pelo tipo de linha exigido em um determinado momento (Gardner, 2011, p. 67).

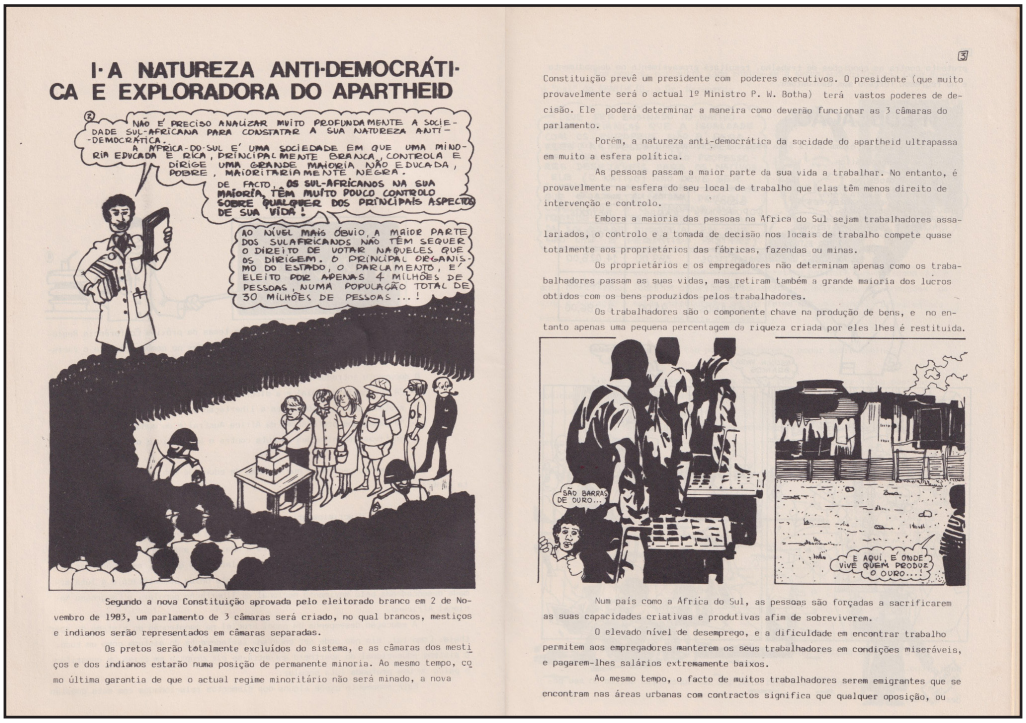
A partir dessas elaborações e discussões acerca do traço, podemos adentrar a obra de Helena Motta para, a partir dela, fazermos nossas considerações sobre o tema. O livro Apartheid e Educação, assinado pela Organização Nacional dos Professores, e descrito na

[14] No original: simultaneously erases the graphic marks as actual traces while also always indexing the act of drawing.
[15] No original: drawn from self-curated archives, books that similarly result from practices of collecting but that materially transform the assembled material through acts of redrawing and undrawing old comics.
[16] No original: Of course the voice, like the artist's line, is not simply a product of nature, of physiology. The voice is shaped as well by environment (region, socioeconomic status) and by training (education, voice lessons), just as the line is shaped not only by the physiology of the hand and the muscular mechanics of the arm in motion but also by tools (pens, nibs, ink) and training (education, art classes, etc.).

própria capa como “documento preparatório da conferência regional da África austral sobre ‘o papel dos professores e as suas organizações no combate contra o racismo e o apartheid”, dificilmente seria indexado sob o rótulo de “quadrinhos” ou “banda desenhada”, conforme nomenclatura utilizada em Moçambique. Entretanto, poderíamos facilmente considerar o documento como um texto ilustrado em quadrinhos, devido aos recursos e elementos formais utilizados pela ilustradora, tais como imagens justapostas, divisão em quadros e balões de fala, como podemos observar na Figura 1.

As páginas acima trazem diversos elementos que permitem vislumbrar os processos de produção e edição. Na primeira página, já vemos uma integração entre o título do capítulo, composto por letras em caixa alta na fonte Helvética, a ilustração, cujo texto foi elaborado com letreiramento elaborado pela própria Helena Motta, e o texto do documento, apresentado em uma fonte monoespaçada. Os desenhos tipográficos, aqui destacados, não são gratuitos. O uso das capitulares em uma fonte de tamanho maior cria hierarquia visual na página, destacando o título dos capítulos; as letras manuscritas na ilustração se integram ao traço do desenho, aproximando visualmente esses elementos; o texto do documento, ao utilizar uma fonte monoespaçada, acaba por trazer a visualidade tradicional de documentos redigidos em máquinas de escrever, algo que se conjuga à proposta do livro. Percebe-se que a imagem e o texto presente no balão não são redundantes ao texto corrido que se segue, mostrando uma continuidade e concatenação que são explicadas quando vemos na ficha técnica da publicação que não apenas as ilustrações, mas também o arranjo gráfico, foram elaborados por Helena Motta.

Figura 1 - Página dupla do livro Apartheid e Educação



Fonte: acervo dos autores

Na primeira ilustração somos apresentados à figura do professor, caracterizado pelo jaleco, que percorrerá todo livro. Os personagens, estereótipos da população branca sul-africana, possuem um traço estilizado, um pouco caricaturais, cercados por um bloco quase uniforme, representado por silhuetas de uma multidão que observa de longe os acontecimentos e faz as vezes da população majoritária negra, alijada de processos eleitorais pelo regime de *apartheid*. O desenho, conformado na mesma margem elaborada para o texto corrido, possui uma unidade estética, com traços de tinta preta grossos e blocos da mesma cor.

A ausência de meios-tons, assim como as pequenas imperfeições na impressão, podem ser indicativos dos limites que a reprodução gráfica do documento possuía, sendo isso indício de sua elaboração por materiais transparentes (papel vegetal, letraset, fotolitos) fotogravadas sobre a matriz de impressão (possivelmente chapas de alumínio ou clichês de metal com relevo para impressão em máquinas tipográficas). Por mais que essa seja a base de produção dos impressos *offset* utilizados em larga escala até os dias atuais, um maquinário mais limitado somado a uma escassez de insumos e questões técnicas torna mais confiável o uso de imagens muito contrastadas e com traços mais grossos, pois, dessa forma, detalhes e riscos pequenos têm menos chance de sumir ou de se misturar a outros elementos. Isso não significa que os meios de reprodução gráfica sejam preponderantes em relação ao gesto e técnica do desenho, mas devemos considerar que em algumas situações esse tipo de fator concorre para a elaboração narrativa. A imagem da página direita, por exemplo, vai em outro caminho de representação, mudando o estilo e o traço, mas sem abandonar o alto contraste.

Diferentemente da primeira imagem que analisamos, Helena Motta irá recorrer a outra solução visual para a segunda ilustração. A figura do professor, com traços não realistas, continua presente, mas agora, em vez de uma composição imaginada, a artista se volta para a referência fotográfica. Na bibliografia do documento, uma das fontes citadas é o jornal diário sul-africano *Rand Daily Mail*, conhecido por sua posição *anti-apartheid* e de onde, provavelmente, Helena Motta obtinha as referências imagéticas dos acontecimentos do país para compor as ilustrações do livro. Essas imagens, retiradas de seus contextos, são retrabalhadas, editadas e redesenhadas para a constituição de um novo argumento que encontra eco na cultura imagética que já circula por aquela sociedade.

Vale aqui lembrar o incentivo da própria FRELIMO sobre circulação de desenhos e de fotografias enquanto esforço para melhor compreensão, por parte da população moçambicana, de discursos e posicionamentos políticos no imediato pós-independência. A elaboração desse discurso, voltado para a verossimilhança, estabelece um pacto de realidade com os leitores ao redesenhar imagens fotográficas e jornalísticas mantendo sua forma

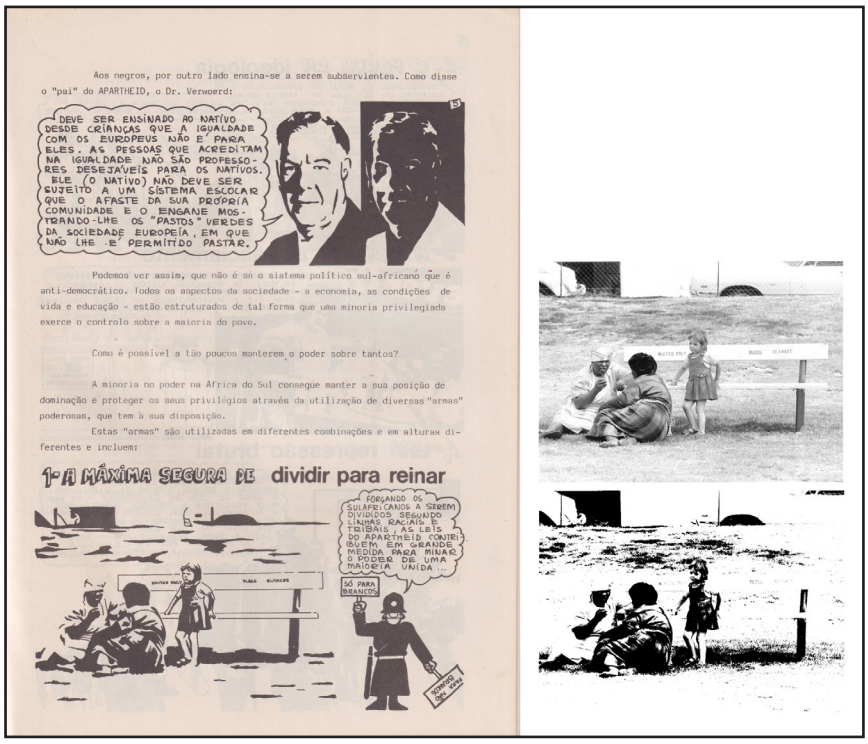
geral, mas retrabalhando seus sentidos tanto pela justaposição, como pelos comentários que explicitam os caminhos tomados pela ilustradora.

O uso das referências fotográficas não apaga os traços da autora, uma vez que, como podemos ver no exemplo abaixo, ela precisa retrabalhar as imagens para criar uma dinâmica no espaço e ajustá-las aos limites técnicos de reprodução. A autora trabalha de forma que os elementos caricatos se aproximem das referências utilizadas, inclusive com o interessante recurso gráfico de usar a imagem de Dr. Verwoerd em positivo e negativo, conforme a Figura 2.

O redesenho é um elemento muito rico mesmo para a análise do traço. À primeira vista, o ato de desenhar diretamente sobre imagens pré-existentes parece ser algo que apaga o gesto do artista, exatamente aquilo que Marion disse ser a sua "própria natureza", mas esse ato permite observar algo que é pouco discutido quando se trata do desenho: a constituição de um arquivo imagético a partir das referências da cultura visual dos artistas. Crucifix, observando a produção contemporânea de quadrinhos, reforça essa questão:

> Remix e mash-up podem fazer parte da vida cultural dos quadrinhos na era digital, mas ainda permanecem na periferia dos estudos de quadrinhos. Redesenhar força a atenção para a circulação de imagens antigas, para um engajamento incorporado e afetivo com o arquivo da história dos quadrinhos[17] (Crucifix, 2020, p. 154).

Figura 2 - Exemplo de usos e estilização de fotografia por Helena Motta no livro Apartheid e Educação, comparada com a fotografia original e a mesma imagem editada em altíssimo contraste



Fonte: acervo dos autores e fotografia: Anti-Apartheid Movement Archives

[17] No original: Remix and mash-up might be part of the cultural lives of comics in the digital age, but they still remain on the periphery of comics studies. Redrawing forces attention to the circulation of old images, to an embodied and affective engagement with the archive of comics history.

Esse recurso de arquivos fotográficos, mesclados com desenhos mais estilizados, também foi utilizado em ampla escala no livro Moçambique por Eduardo Mondlane[18]. Em determinado momento do livro, inclusive, a autora se mostra consciente do uso e das limitações das fontes visuais que ela articula, conforme a Figura 3 demonstra:

Figura 3 - Requadro de *Moçambique por Eduardo Mondlane*



Fonte: acervo dos autores

Nas escolhas da adaptação feita pela autora era importante tratar do discurso intelectual que ficou conhecido como lusotropicalismo, mesmo que, na cultura visual moçambicana à qual a autora tinha acesso, não existisse uma imagem de Gilberto Freyre. Podemos aqui extrapolar a análise feita por Ashkenazi e Dittmar, "ao destacarem o uso particular que fazem das fontes, os autores desses quadrinhos também revelam a maneira como o significado é produzido: eles expõem as lacunas entre as fontes e a narrativa, destacando os lugares e as formas como o narrador interpretou as fontes e as conexões entre elas"[19](Ashkenazi e Dittmar, 2021, p. 5-6).

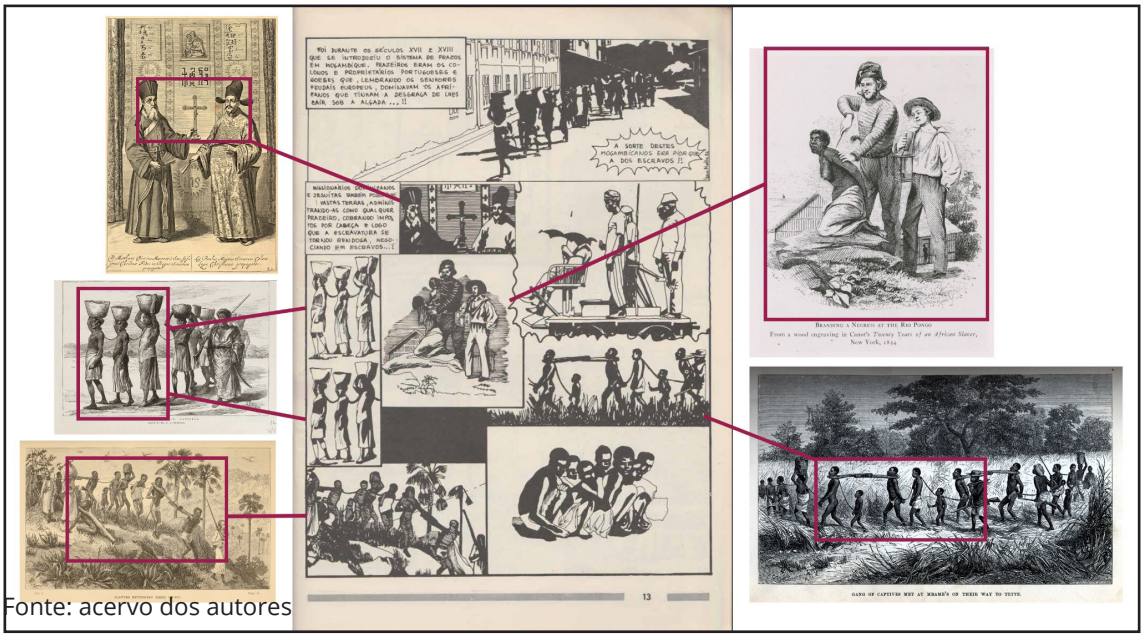
Vale aqui destacar que não estamos falando só de usos de fotografias condicionando um traço mais "realista" frente às outras representações da autora. Ela articula uma "cultura visual", uma noção mais ampla que agrega diversas abordagens e se caracteriza pela percepção da importância da dimensão visual, podendo inclusive ser entendida como uma subcategoria da cultura material (Meneses, 2003).

Na Figura 4 abaixo, podemos ver como Helena Motta utiliza, em *Moçambique por Mondlane*, em 9 requadros diferentes, três referências fotográficas e cinco referências

[18] Para ver mais exemplos, consultar o texto (Reis e Nascimento, 2021).
[19] In underlining their particular use of the sources, the authors of these comics also disclose the way in which meaning is produced: They reveal gaps between the sources and the narrative highlights the places and the ways the narrator interpreted the sources and the connections between them.

de gravuras[20], com diferentes recortes de cada uma e, inclusive, com uma imagem se repetindo, mas com mudança do traço entre elas, explicitando essa maleabilidade que irá percorrer todo o trabalho.

Figura 4 - Montagem demonstrando o uso de gravuras de referência para Helena Motta



Fonte: acervo dos autores

Para a historiografia, o ganho de uma análise que leva esses elementos em consideração não é se prender às referências imagéticas e à busca desses referenciais. Ao invés de "alimentar uma 'História Iconográfica', de fôlego curto e de interesse antes de mais nada documental" (Meneses, 2003, p. 27), é mais interessante se voltar para um contexto mais amplo de circulação social, recepção e, para o caso específico dos quadrinhos, de articulação narrativa entre as imagens. Ou seja, mais do que apenas identificar quais gravuras foram usadas, o trabalho de análise deve entender o contexto colonial de produção dessas imagens, o momento em que foram feitas, a relação geográfica com a região de Moçambique de algumas delas, o cruzamento com fontes de outras naturezas, a sua ressignificação, o trabalho de redesenho, sua articulação interna e sua leitura dentro da obra levando em consideração elementos sociais e políticos quando de sua publicação nos permite uma leitura histórica do traço da artista.

Alguém com menos contato com sua obra poderia argumentar que a linha caricata, mais cômica, corresponde ao traço autoral, expressivo, da autora enquanto os outros desenhos, articulados com suas referências, seriam uma maneira de negociar a verdade com o leitor através de representações mais fidedignas. No entanto, tal constatação não encontra respaldo quando observamos mais exemplos de sua obra. Dentro do próprio

[20] As gravuras são, na sequência de leitura da página: 1) "Matteo Ricci e Xu Guangqi ou Siu Paulus" gravurista: provavelmente Wenceslaus Hollar, 1670; 2) "A slave gang in Zanzibar", gravurista W. A. Churchill, 1889; 3) "Branding a negress at the Rio Pongo", retirado de "Captain Canot, Twenty Years of an African Slaver", 1854; 4)"Gang of captives met at Mbame's on their way to Tette", gravurista J. W. Whymper a partir de esboço de Dr. Livingstone, 1865; 5) "Slaves revenging their losses", baseado em esboço de Dr. Livingstone, 1865.

Moçambique por Mondlane, episódios como o Massacre de Mueda[21] e o início da luta armada são representados sem tanta fonte imagética na composição narrativa, mas o traço da artista se mantém mais sóbrio, pouco caricatural, com onomatopeias integradas aos desenhos e utilizando em determinado momento retículas para criação de tons de cinza para a ambientação noturna pretendida. No livro Samora, de 1989, a autora usa uma abordagem semelhante para construir a biografia de Samora Machel.

Figura 5 - Página da obra *Samora*



Fonte: acervo dos autores

Em Samora, uma obra de celebração política do ex-presidente de Moçambique, morto em 1986, elaborada com recursos que caracterizariam seu acabamento como de maior luxo do que as duas obras anteriormente citadas - capa em policromia, grande formato dos desenhos na obra (mais próximas do formato utilizado para a produção das pranchas originais), papel revestido e de maior gramatura, maior número de páginas, texto introdutório assinado pelo advogado, ativista e escritor Albie Sachs - permite que a autora construa uma nova abordagem imagética para o quadrinho, utilizando traços finos e hachuras que irão constituir uma visualidade bem diferente daquela presente em *Moçambique por Mondlane*, mas que a autora julgava mais condizente com a proposta narrativa. Essa capacidade de

[21] Uma análise das representações do massacre (inclusive do quadrinho) e sua relação com a elaboração da identidade moçambicana foi feita na tese de mestrado do pesquisador Cornelius Kibelka com o título "Internationale Solidarität, nationale Legitimität: Zur Mythifizierung des Massakers von Mueda (1962–1992)".

modular seu traço, articulando o gestual, o material utilizado para o desenho, a educação e o treino ligado às artes, as condições e limitações da reprodução gráfica e as referências da cultura visual são muito aparentes na obra de Helena Motta.

No quadrinho *Pretexto* para um copo, uma narrativa ficcional lançada em 1987, vemos um trabalho gráfico na linha gestual similar ao trabalho realizado em *Samora*. Entretanto, o resultado de saída acaba por diferenciar o traço: os desenhos originais foram reduzidos, o papel jornal do miolo absorve a tinta engrossando o traço impresso, a menor qualidade gráfica das matrizes de reprodução, a narrativa mais aberta para o humor gráfico, como podemos perceber na Figura 6 a seguir:

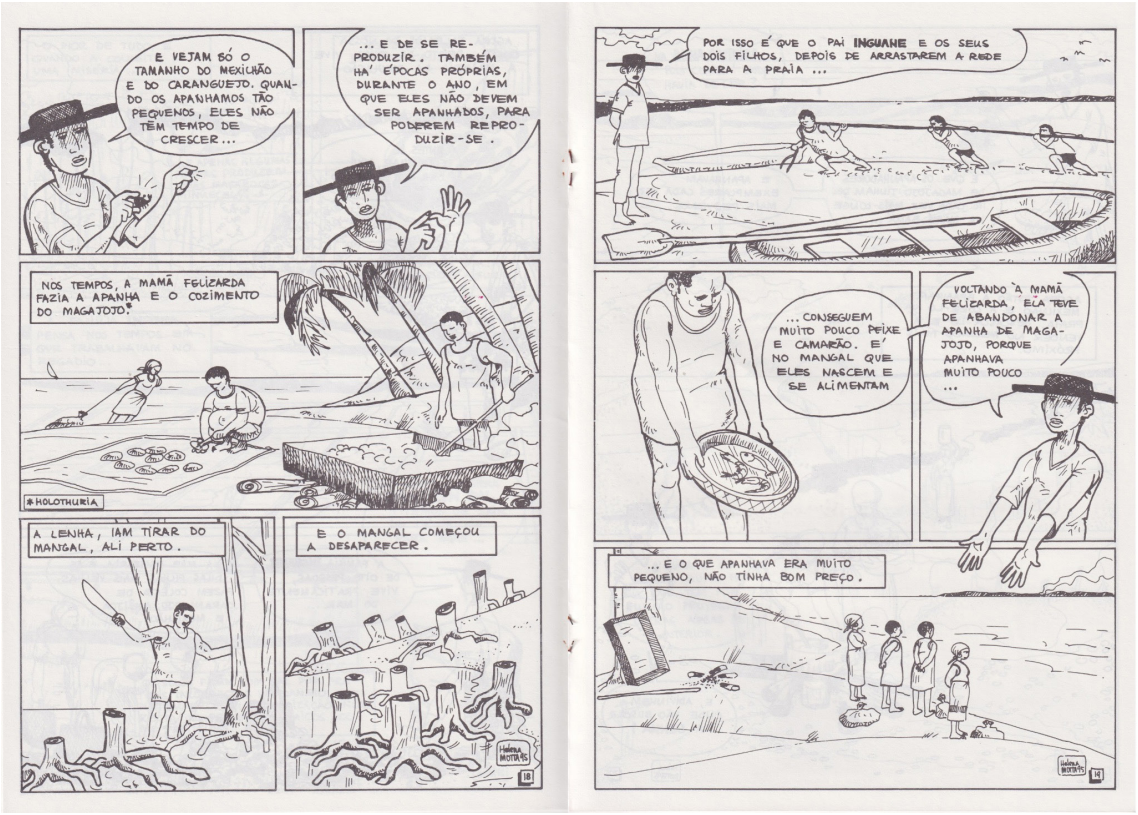
Figura 6 - Página dupla da obra *Pretexto* para um copo



Fonte: acervo dos autores

Seria possível tentar atribuir essa mudança a um processo “evolutivo” do traço da artista, como se o passar do tempo agindo sobre o sujeito entendido como fonte individual dos traços e da autoria fosse a principal atribuição das diferenças que mostramos até agora. Claro que o tempo é um componente importante, mas ele por si só não representa muita coisa, sendo necessário fazer considerações temporais a todos elementos que já apresentamos, colocando em destaque a interação entre a autora e as condições de produção das diferentes obras que assina. O trabalho *Ambiente em Moçambique*, de 1995, nos aponta para essa direção, conforme Figura 7 a seguir:

Figura 7 - Páginas da obra *Ambiente em Moçambique*



Fonte: acervo dos autores

O quadrinho em questão, lançado pelo Ministério para a Coordenação da Acção Ambiental, possui uma função educativa, podendo ser caracterizado como uma cartilha. Para essa finalidade, percebemos a autora com traço mais simplificado, expressivo, sem no entanto recorrer a elementos muito caricaturais. A linha é grossa, mais uniforme, com o desenho mais sintético. A obra possui menos requadros por página, e o letreiramento tem tamanho maior, com palavras destacadas através de um traço mais grosso. Pela tipografia utilizada nos paratextos[22] e pelo tipo de papel utilizado, podemos imaginar novos insumos gráficos e tecnologias de reprodução no país. Vale destacar também que, pela formação em Biologia da autora e sua atuação profissional na mesma área, Helena Motta possui controle maior do conteúdo, podendo articulá-lo de maneira muito conjunta ao desenho e talvez tenha tido maior liberdade de produção do que em outros temas, mais sensíveis para o projeto frelimista, abordados nos anos de 1980. A síntese que podemos perceber no trabalho está muito próxima das concepções sobre trabalhos educativos, primando pela clareza tanto nos traços quanto nos textos. Mais uma vez, essa parece ser uma escolha da autora, não uma regra ou algum tipo de determinismo. O fato de esse tipo de traço culturalmente estar presente em livros de alfabetização, cartilhas, e outros tipos de trabalho que buscam a clareza comunicacional não indica que sempre que tal traço aparece ele tem essa carga.

[22] O conceito "paratexto" foi cunhado em 1981 por Gerard Genette na obra Palimpsestos, sendo exemplificado como: "título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, etc; notas marginais, de rodapé, de fim de texto; epígrafes; ilustrações; release, orelha,capa e tantos outros tipos de sinais acessórios [...] que fornecem ao texto um aparato (variável) e por vezes um comentário, official ou oficioso [...]" (GENETTE, 2010, p. 15). Anos depois Genette irá revisitar e aprofundar seu conceito no livro *Paratextos editoriais* (2009).

Alguns autores, inclusive, lançam mão de traços muito consolidados culturalmente em alguns setores justamente para subverter a forma.

Por fim, vale a pena voltar a *Moçambique por Eduardo Mondlane* para entendermos a dinâmica que o traço pode ter dentro de uma mesma narrativa. No último capítulo do livro, "O Novo Moçambique", temos quatro páginas de conteúdo que, diferente de boa parte do que foi trabalhado anteriormente, não foi retirado do livro *Lutar por Moçambique*, de Eduardo Mondlane, que, por sua vez, possuía um capítulo de mesmo nome focado em uma análise do contexto da luta de libertação em 1968 e uma compilação das resoluções do II Congresso da FRELIMO. No quadrinho, a voz do narrador vem de uma entrevista que Mondlane deu a Aquino de Bragança quando, o então líder da FRELIMO, reforçava "a linha [da FRELIMO] agora mais e mais em direcção ao socialismo do tipo marxista-leninista", indicando ainda em 1969, ano de seu assassinato, os rumos que ele acreditava que o partido tomaria. Tal mudança só iria se consolidar no ano de 1977, durante o III Congresso, e não estava efetivamente garantida no momento da entrevista de 1969, diferente do que o recorte feito pela autora parecia afirmar. A situação política na década de 1980 já era outra: o país se encontrava em guerra civil e a RENAMO, partido de oposição à FRELIMO, disputava a narrativa sobre a libertação nacional; e internamente a própria FRELIMO se encontrava em um momento de inflexão, com o futuro do país em debate, como depois se constatou nas resoluções do IV Congresso e dos *Acordos de Nkomati*.

Diante desse cenário, o desafio de Helena Motta era de reinterpretar o capítulo do livro *Lutar por Moçambique*, propondo uma análise do seu presente, comentando sobre os rumos futuros que o país tomaria, mas ainda assim sem perder a voz e o protagonismo de Eduardo Mondlane, assassinado em 1969. Essa sobreposição de temporalidades e a complexidade política da narrativa foi resolvida em poucas páginas através de uma modulação no traço. Todas as quatro páginas foram elaboradas a partir de referências fotográficas, conforme recurso utilizado em outros momentos do livro. A autora constrói um sentido de continuidade entre 1969 e o III Congresso da Frelimo, de 1977, afirmando a manutenção da opção marxista-leninista e a projetando como um dado histórico da organização, em um momento em que os debates aumentavam em torno de sua efetividade. Nas páginas temos a repetição de algumas imagens, em especial as que trazem Eduardo Mondlane, mas o que salta aos olhos são os dois diferentes tratamentos de traço nessas páginas: figuras em alto contraste, com blocos de tinta preta definindo suas formas aparecem ao lado de imagens constituídas de pequenos pontos pretos cujo conjunto acaba, por proximidade, a consolidar o que é representado. Os requadros que trazem a figura de Mondlane e os desenhos feitos com pontos não são limitados por linhas. Mas afinal, uma vez que não existe uma "gramática visual" dos elementos de quadrinhos, o que essas opções podem trazer como chave de leitura?

Isso reforça a consideração sobre a importância de analisar recursos gráficos e narrativos também contextualmente. No exemplo acima, podemos inferir que as imagens blocadas, que se concentram mais nas páginas 83 e 84 têm como referência o II Congresso da FRELIMO e mobilizações e eventos realizados nas Zonas Libertadas, ou seja, o assunto que era originalmente tratado no capítulo de Lutar por Moçambique e que estaria situado em um momento passado. No último quadro da página 84, a representação gráfica se transforma em um pontilhismo, marcando um salto temporal que delimita e confirma essa mudança: uma faixa em que podemos ler "o 3º Congresso". A página 85 segue com as imagens pontilhadas, trazendo reproduções de acontecimentos ocorridos durante o III Congresso, com destaque para manifestações populares, faixas, placas, construções, plantações, atendimento médico e representações associadas à ideia de um "Novo Moçambique". A última página é a que melhor mostra como a modulação de traço de Helena Motta traz a ideia de continuidade e transformação dos ideais de Eduardo Mondlane: a representação de pessoas nas Zonas Libertadas se transforma em um redesenho da cúpula da FRELIMO decidindo pela orientação marxista-leninista durante o III Congresso. Os blocos pretos se transmutam em pontos no mesmo movimento que o olho faz ao longo da leitura tabular da página, mostrando o traço da autora ligado tanto à lógica reprodutiva do objeto impresso como à narrativa, sendo indissociável desses elementos na hora de analisar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como percebemos para o caso analisado ao longo deste artigo, os aspectos formais pouco revelam do rico contexto em que as obras foram publicadas. A análise contextual, conforme elaborada aqui, demanda uma análise mais ampla de documentos e fontes, fugindo de esquemas prontos que, por um lado dificultam o trabalho de pesquisa, mas por outro reforçam a questão dos quadrinhos não serem um objeto dissociado de outras produções de uma sociedade, tais como a imprensa, os debates intelectuais, a circulação cultural e demais publicações correlatas.

É sedutor tentar estabelecer algum tipo de diagrama que possa dar conta dessa complexidade. No entanto, como apontado na análise, diferentes publicações podem ter diferentes fatores que influenciam e são revelados pelo traço. No caso de Helena Motta, percebemos o traço sendo moldado pela subjetividade psicológica colocada por Marion, pelas tecnologias (lápis, caneta, goiva, tesoura, pena, tablet etc.); aspectos fisiológicos (mão, respiração, sentimentos e reações no momento do traço); o treinamento (escolas, faculdades, tutoriais, ensino informal etc.); a narrativa que está sendo contada e o tipo de traço exigido pelos diferentes momentos narrativos; conforme levantados por Gardner, mas também pelas tecnologias de reprodução gráfica, pelas referências

culturais da artista, pela recepção, pela cultura visual e pelo trabalho de redesenho. Essas características, que poderiam ser distribuídas em um tipo de circuito, demonstrando suas dinâmicas internas, hierarquias e escalas de importância, no entanto precisariam de uma análise muito mais ampla e com outros exemplos de quadrinhos, justamente por ressaltarmos aqui sua construção contextual.

Um fator, por exemplo, que é bem importante em alguns quadrinhos, mas não observamos de maneira mais direta no caso de Helena Motta é o papel exercido por outros agentes envolvidos nas obras. Por mais que se possa perceber e conhecer alguns dos nomes desses agentes por meio dos paratextos da sua obra (Reis e Nascimento, 2021), não é possível, no caso, perceber a influência e o poder que uma figura como um editor tiveram sobre seu trabalho sem acesso aos rascunhos iniciais ou pranchas originais dos livros.

Além disso, cabe aqui destacar que, apesar da percepção geral que os traços de artistas mudam conforme o passar do tempo, o tempo em si não é um fator que concorre para a elaboração ou percepção da linha de uma artista: é preciso usá-lo como categoria para interpelar suas múltiplas dimensões. Não foi apenas a "passagem do tempo" a responsável pela transformação no estilo gráfico de Helena Motta, mas sim um conjunto de modificações que fizeram a autora se adequar ao contexto para responder a demandas internas e externas.

Não devemos, por óbvio, descartar o tempo como fator analítico, mas não podemos também cair na armadilha de, olhando apenas para uma datação, acreditar que ela será determinante para que o estilo de certo quadrinista apareça ou mude, enquanto simples relação de causa e efeito ou fato consumado. Nesse sentido, as diferenças suscitadas pelas diversas temporalidades que atravessamos ao analisar os quadrinhos de Motta estão presentes em todos os aspectos que aqui listamos, como no uso de referências visuais, diferentes tecnologias, mudanças na fisiologia, contextos políticos e sociais, e, portanto, tocam os trabalhos analisados, de forma sugestivamente não linear.

REFERÊNCIAS

ADAMS, Thomas; BARKER, Nicholas. A New Model for the Study of the Book. In: BARKER, Nicholas (ed.) **A Potencie of Life**: Books in Society. Londres: British Library, 1993, p. 5-43.

ASHKENAZI, Ofer; DITTMAR, Jakob. Comics as Historiography. **ImageText**. v. 11, Issue 1, 2021.

BELLE, Maria-Alice; HOISINGTON, Brenda M. Translation, history and print: A model study of printed translations in early modern Britain. **Translation Studies**. 2016.

BENJAMIN, Walter. **O narrador**: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única** - Obras escolhidas II. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CARNEIRO, Maria Clara da Silva Ramos e ZENI, Lielson. Grafiação: Elementos para uma análise das histórias em quadrinhos. In: BRITO JUNIOR, Antônio Barros; CAIMI, Claudia Luiza e OLIVEIRA, Rejane Pivetta de. **Literatura, imagens e mídias**. Porto Alegre : Class, 2021, p. 323-341.

CASSIAU-HAURIE, Christophe e MEUNIER, Christophe. **La bande dessinée en Afrique à l'époque colonial**: Un art sous contraintes. Paris: L'Harmattan BD, 2023.

CHAPO, D. F. Discurso do Presidente da República. In: **Celebração dos 50 anos de independência de Moçambique**, Maputo, 2025, p. 26-27.

CRUCIFIX, Benoît. Drawing, redrawing, undrawing. In: ALMADA, Frederick Luis. **The Oxford handbook of comic book studies**. Nova York: Oxford University Press, 2020, p. 148-162.

DARNTON, Robert. **O beijo de Lamourette**: Mídia, Cultura e Revolução. São Paulo: Companhia da Letras, 2010.

FIGUEIREDO, Daniel de Jesus. Banda desenhada a partir do norte de Moçambique: Notas etnográficas sobre o trabalho de Justino Cardoso. **Cadernos de África contemporânea**, v. 5, ed. 9, 2022, p. 48-69.

FRELIMO. **Documentos da Conferência Nacional do Departamento de Informação e Propaganda**, 1975.

GARDNER, Jared. Storylines. **SubStance**, University of Wisconsin Press, v. 40, n. 1, ed. 124, p. 53-69, 2011.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

GENETTE, Gérard. **Paratextos Editoriais**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

GOMES, Ivan Lima; GAGO, Sebastian. Edição de histórias em quadrinhos, entre autoria e mercado. **9a Arte (São Paulo)**, v. 9(1), p. 9-13, 2020.

GOMES, Ivan Lima; PIRES, Maria da Conceição Francisca. Introducción: Pieles de imágenes: memoria, experiencias y contracolonialidad en los cómics indígenas en las Américas. **CuCo**, Cuadernos de cómic (Buenos Aires), nº 25, 2025, p. 8-12.

GRAÇA, Machado da. **Banda desenhada em Moçambique**, Panfleto para o Festival de Amadora, 1995.

GRAY, Richard. "Mozambique was a beacon…": a personal reflection. In: SAVAGE, Polly (org.). **Our sophisticated weapon**: posters of the mozambican revolution. Londres: University of London. 2022, p. 8-13.

GROENSTEEN, Thierry. **Sistema dos quadrinhos**. Rio de Janeiro: Marsupial Editora, 2015.

GUEVANE, Luís Adriano. **Wiriyamo: o massacre**. Maputo: Instituto Nacional do Livro e do disco, 1984.

HATFIELD, Charles. Indiscipline, or, The Condition of Comics Studies. **Transatlantica**, n. 1, 2010.

HATFIELD, Charles. Foreword: Comics Studies, the Anti-Discipline. In: SMITH, Matthew, DUNCAN, Randy. (ed.). **The secrets origins of Comics Studies**. Nova York e Londres: Routledge, 2017, p. XI-XX.

JENKINS, Henry. Introduction: Should we discipline the reading of comics? In: SMITH, Matthew, DUNCAN, Randy (ed.). **Critical approaches to comics**. Nova York e Londres: Routledge, p. 1-14, 2012.

JEPPIE, Jamil. Writing, Books, and Africa. **History and Theory**, v. 53, 2014, p. 94-104.

MARION, Philippe. **Traces en cases**: Travail graphique, figuration narrative et participation du lecteur. Bélgica, Université Catholique de Louvain, 1993.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. **Revista brasileira de História**, v. 23, n. 45, 2003, p. 11-36.

MONDLANE, Eduardo Chivambo. **Lutar por Moçambique**. Maputo: Centro de Estudos Africanos, 1995.

MOTTA, Helena. **Moçambique por Eduardo Mondlane**. Maputo: Instituto Nacional do Disco e do Livro, 1984.

MOTTA, Helena. **Pretexto para um copo**. Maputo: Publicações Notícias, 1987.

MOTTA, Helena; GRAÇA, Machado da. **Samora**. Maputo: Publicações Notícias, 1989.

MOTTA, Helena. **Ambiente em Moçambique**. Maputo: Ministério para a Coordenação da Acção Ambiental, 1995.

Organização Nacional dos Professores. **Apartheid e Educação**. Divisão Gráfica da Universidade Eduardo Mondlane, 1984.

PIZZINO, Christopher. The cartoon on the comics page: a phenomenology. In: ALMADA, Frederick Luis. **The Oxford handbook of comic book studies**. Nova York: Oxford University Press, 2020, p. 115-131.

REIS, Raissa Brescia dos; NASCIMENTO, Gabriel. Uma nação em quadrinhos: edição, identidade e o nacional a partir de Moçambique por Eduardo Mondlane (1984). **Revista África[s]** (UNEB), v. 8, n. 15, p. 86-118, 2021.

RODRIGUES, Márcio dos Santos. Apontamentos para a pesquisa histórica sobre quadrinhos. In: CALLARI, Victor, RODRIGUES, Márcio dos Santos (org.) **História e quadrinhos**: contribuições ao ensino e à pesquisa. Belo Horizonte: Letramento, 2021, p. 19-61.

SAVAGE, Polly. Visual artillery: Frelimo's images of the revolution, for the revolution. In: SAVAGE, Polly (org.). **Our sophisticated weapon**: posters of the mozambican revolution. Londres: University of London. 2022, p. 1-7.

THOMPSON, Drew A. Constructing a history of independent Mozambique, 1974-1982: a study in photography. **Kronos**. v. 39, n. 1, 2013.

WOO, Benjamin. What Kind of Studies Is Comics Studies. In: ALDAMA, Frederick Luis (ed.). **The**

Oxford Handbook of Comic Studies. Nova York: Oxford University Press, 2020.

Sobre os autores:

Gabriel Luiz Maia Nascimento

licenciado em história pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), bacharel em Design Gráfico pela Universidade FUMEC e mestre em Estudos de Linguagens pelo CEFET-MG.
https://orcid.org/0009-0001-4777-6389 • gabriel.nascimento@gmail.com

Raissa Brescia dos Reis

Professora Adjunta de História da África no Instituto de História da Universidade Federal Do Rio De Janeiro, credenciada no Programa de Pós-Graduação em História Comparada. Doutora e Mestre em História Social da Cultura pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal De Minas Gerais e Doutora pela Université De Bordeaux Montaigne.
https://orcid.org/0000-0003-0147-6871 • rah.brescia@gmail.com

Conflito de Interesse

Os autores declararam não haver conflito de interesses.

Verificação de Plágio

A revista mantém a prática de submeter todos os documentos aprovados para publicação à verificação de plágio, utilizando ferramentas específicas, como Turnitin.

Editores convidados

Maria Clara da Silva Ramos Carneiro
Lielson Zeni
Valter do Carmo Moreira

Editor - chefe

Régis Augustus Bars Closel

Como citar este artigo

NASCIMENTO, G. L. M.; DOS REIS, R. B. O traçado de Helena Motta: correlação entre traço, narrativa e tecnologias de impressão. **Letras**, v. 35, n. 74, e95662, 2026. DOI: 10.5902/2316882X95662. Disponível em: https://periodicos.ufsm.br/ccomunicacao/article/view/95662. Acesso em: XX/XX/XXXX