

O quadrinho documental e a tradução da cidade



Prof. Dr. Felipe Muanis
Universidade Federal
Fluminense

RESUMO: O artigo tem como objetivo a discussão de dois aspectos principais com base em histórias em quadrinhos nas quais o autor se retrata como personagem de seu próprio relato, o que tem sido chamado, genericamente, de quadrinho jornalístico. Inicialmente, a partir de uma distinção por gênero dos diferentes registros narrativos dessa ordem, propõe-se o conceito de quadrinho documental. Em seguida à separação entre as distintas possibilidades de auto-referencialidade nas histórias, evidenciando, muitas vezes, um caráter metalinguístico, buscar-se-á estabelecer critérios de relação entre o autor, não tanto como um jornalista, mas sim como um tradutor do espaço urbano e da realidade a qual vivenciou.

PALAVRAS-CHAVE: jornalismo, autorreferência, cinema documental, tradução, quadrinho documental.

ABSTRACT: The paper aims at discussing two main aspects based on comics, in which the author pictures himself as a character of his own account. This has been generically called journalistic comics. Initially, the concept of documentary comics is put forward by examining the genre distinction of the different narrative registers. Following the distinction of the different possibilities of self referentiality in the stories, which evidences most times a metalinguistic character, one will seek to establish relationship criteria between the author, not as much as a journalist, but as a translator of the urban space and the reality he has experienced.

KEY-WORDS: journalism, auto-reference, documentary, translation, documentary comics.

Introdução

Muito se discute sobre as similaridades entre as histórias em quadrinhos e o cinema e, de fato, há inúmeras características na linguagem de ambas que proporcionam uma impressão de parentesco. A regra de eixo de câmera, os enquadramentos, a profundidade de campo e mesmo a utilização de montagem paralela, garantiram e refinaram a gramática cinematográfica. Os quadrinhos, por sua vez, utilizam estratégias similares que permitem

uma liberdade ainda maior de montagem, enquadramentos, formatos de quadros e decupagem, justamente pelo diferencial da liberdade do leitor em poder observar diversas temporalidades simultaneamente impressas na mesma folha. O fato de congelar instantes distintos do tempo através de imagens em uma página possibilita aos quadrinhos outras ferramentas narrativas que a maior parte do cinema não explora, ficando estas experimentações hoje a cargo dos vídeos e mesmo da televisão.

Outro fator de semelhança, dessa vez não apenas entre quadrinhos e cinema mas pertinente a toda e qualquer narrativa, é a separação por gêneros. Um dos atrativos dos quadrinhos dos anos 1960, era o surgimento de um metaquadrinhos, em que os autores tomam se seus próprios personagens e adentram as histórias, que assumem um caráter auto-reflexivo e autobiográfico. Se o cinema moderno surge com o neo-realismo italiano que transporta o homem comum para as telas, pode-se pensar que o quadrinho moderno nasce com os discursos auto-reflexivos de autores como Robert Crumb e Harvey Pekar. Tais histórias, mundanas, tornam-se atrativas para um público de quadrinhos que continuava jovem e se identificava cada vez mais com o sentimento de rebeldia de subverter as narrativas vigentes e os aparelhos ideológicos de estado. É quando nasce o quadrinho underground, anti-conformista, imbuído de crítica social ao *american way of life*, que começa a tematizar os espaços dos vencidos e os que não têm voz

na sociedade - o que influencia diretamente a maneira como em alguns quadrinhos atuais, regiões e cidades como Shenzhen, Palestina, Gorazde, Pyongyang, Gaza ou Teerã sejam seus verdadeiros personagens.

Devemos assim considerar a arte-sequencial como um sistema em que se conjuga palavras e imagens, interagindo literatura e artes plásticas. Além disso, como todo o meio de comunicação de massa, se os quadrinhos receberam influências de outras mídias como o cinema, seja em seu conteúdo seja em sua forma, é mais do que natural que eles hibridizassem suas poéticas com outras modalidades narrativas da modernidade. Assim transforma-se, inova e viabiliza novos produtos e mais leituras diferenciadas, exercendo também influência sobre as mídias de origem. É nesse momento que se percebe a aproximação entre quadrinhos e a notícia como mais uma reelaboração, criando um tipo muito específico de produto: o quadrinho jornalístico.

Tais relações serão discutidas neste texto, a partir da análise de autores como Walter Benjamin, Manuela Penafria, Madalena Oliveira, Peter Burke e Haroldo de Campos; em contraponto com histórias em quadrinhos que privilegiem a relação de seus autores com os espaços urbanos ou rurais, como *To the Heart of the Storm*, de Will Eisner; *Palestine*, de Joe Sacco; *Pjöngjang* de Guy Delisle e *Le Photographe*, de Emmanuel Guibert.

Quadrinho jornalístico e documental

A despeito de inúmeras experiências do passado, como

nas pinturas rupestres do cotidiano do homem pré-histórico, bem como as histórias de Angelo Agostini no Brasil entre 1867 e 1883 e o Maus de Art Spiegelman a partir da década de 1970; os relatos de cotidiano em que os autores são seus próprios personagens ganharam nova dimensão com Joe Sacco em 1992. Na melhor tradição dos autores-personagens, Sacco se insere na narrativa, conta ao mesmo tempo a história do lugar, normalmente uma zona de conflito: Palestina, Gorazde ou Gaza.

Vários autores têm aprofundado essa relação nos quadrinhos, alguns que anteriormente faziam relatos autobiográficos ou que transmitiam a experiência vivida em determinado contexto e outros que trabalhavam de forma jornalística, indo ao local do evento e investigando como um repórter. Coincidentemente, a maioria desses relatos têm de forma direta ou indireta, cidades ou zonas de conflito como temática: Gen, de Keiji Nakazawa; Maus, de Art Spiegelman; Gorazde e Palestine, de Joe Sacco; Persepolis, de Marjane Satrapi; Pyongyang, de Guy Delisle; Le Photographe, de Emmanuel Guibert; Havanna, de Reinhard Kleist.

Equivocadamente, contudo, talvez por influência do New Journalism e por este não ter sido de fato absorvido pela grande estrutura das grandes empresas jornalísticas, todos os relatos autorreferentes em quadrinhos têm sido genericamente chamados de quadrinho jornalístico. Esse generalismo talvez ocorra pela mudança que começou a acontecer no próprio jornalismo.

Madalena Oliveira (2010, p.227) lembra que a partir da década de 1990, aumenta-se a discussão sobre o fazer jornalístico nas páginas dos próprios jornais. O jornalista se transforma em personagem e passa a ser entendido como um agente ativo que pode intervir na atualidade através do seu relato, ou seja, o seu jornalismo se torna assunto e fica mais exposto e visível enquanto discurso. O repórter pode trabalhar formalmente sua subjetividade e participar ativamente da reportagem.

É inegável que há uma influência enorme do jornalismo e de suas técnicas no trabalho de alguns quadrinistas contemporâneos, mas colocar a todos sob o manto do jornalismo redonda em exagero. Sem levar em consideração, em um primeiro momento, técnicas do jornalismo como a construção do lead e sub-lead ou a pretensa objetividade e imparcialidade do jornalismo mainstream, podemos definir o jornalismo, de acordo com Walter Benjamin, como "um relato informativo de atualidade dos fatos" (1996, p.204). Ou seja, é preciso ser um acontecimento quente, que está em processo, e ele ser rapidamente produzido e disponibilizado para seus leitores. O jornalismo é, por definição, fruto da capacidade técnica da imprensa, em um sentido amplo, somado com a velocidade do processo industrial que inaugura uma nova relação entre texto e leitor. Dessa maneira, será de fato jornalístico qualquer evento que busque representar o real, fora da estrutura de consumo rápido das atualidades? Ou no caso dos quadrinhos, pela sua variedade de

gêneros similares porém diferentes, não nos aproximariamos preferencialmente das estratégias de um raciocínio documental?

De acordo com Jay Ruby (PENAFRIA, 1999, p. 69) o conceito de reflexividade de qualquer forma de expressão passa pelo produtor, pelo processo e pelo produto, bem como por uma concepção crítica deste. Ser reflexivo, para Penafria, "é estruturar um produto de modo que o produtor, processo e produto sejam um todo coerente". Assim, o gênero de quadrinhos aqui discutido se aproxima mais do cine-documentário reflexivo e especialmente do metajornalismo. Para ambos o importante é relatar o que se passou tomando parte do acontecimento, assumindo um caráter autorreferente do discurso e interferindo no conteúdo, tomando essa interferência aparente para o leitor. Se pegarmos o trabalho de Emanuel Guibert em *Le Photographe* como exemplo, suas fotos preto e branco assumem sempre a sua visão subjetiva dos acontecimentos, reforçada ainda mais pelos olhares curiosos da população em direção à câmera, que se deixa fotografar. Já nos desenhos, coloridos, o autor está sempre presente, tomando-se também objeto da história, evidenciando um caráter reflexivo do discurso e uma atenção maior para o processo de sua produção. Assim é possível compreender a prática e o fazer jornalístico em função das dificuldades do autor, que está retratado na história.

Para Manuela Penafria, o trabalho do documentarista reflexivo se apresenta como o trabalho do antropólogo. Para ela,

os autores tradicionais se preocupam com o produto, enquanto os autores reflexivos conscientizam seu espectador, no caso leitor, que as etapas do produtor, processo e produto, interferem no entendimento da história. Tais definições também poderiam ser válidas para os quadrinistas-personagens. Especialmente os quadrinhos aqui discutidos têm a demanda de serem reflexivos - tanto no sentido da posição de seu autor-personagem na história como no seu tempo de realização. De concretização demorada, envolvem viagens, pesquisas e vivência das cidades que tematizam, para finalmente tudo ser reunido escrito e desenhado - um processo longo. Ainda que haja um sentido de atualidade ao contar histórias de um conflito crônico, como o vivido pelos palestinos, ou da situação de falta de liberdade em Pyongyang, a instantaneidade do jornalismo aqui não está presente. Por outro lado, pensar a arte-sequencial e suas diferentes estratégias de narrar acontecimentos reais, buscar as pequenas histórias, viver no espaço, maturar a viagem e buscar um registro autorreflexivo seria mais condizente com as diferenças do próprio cinema - especialmente do documentário - que se espelham na constituição de discursos autorreferentes também nos quadrinhos.

Jornalismo, autobiografias e documentais têm algo em comum: são relatos baseados em experiências vividas. Mas suas diferenças, no entanto, podem reforçar algumas ideias sobre a importância das narrativas em quadrinhos, a maneira como os autores-personagens relatam e

vivem o acontecimento e como o espaço que é foco da narrativa é relatado. A proposta que se faz aqui, inicialmente, é de alargar o conceito de quadrinho jornalístico para o de quadrinho documental. Isso se deve não apenas pelo fato de documentarem a experiência do seu autor-personagem em regiões ou cidades que surgem como as grandes protagonistas dessas narrativas, mas por ser importante considerar que os diferentes tipos de quadrinhos autorreferentes parecem dialogar melhor com as questões do cinema documentário, talvez por ambas serem narrativas visuais e por sua variedade de estruturas e estratégias de realização, do que com o jornalismo.

Todas essas histórias fogem da linguagem habitual do quadrinhos fantástico e se aproximam de um caráter mais realista e documental. A maioria é em preto e branco, tem enquadramentos muitas vezes simples, pouco espetaculares e centram suas narrativas na relação de contato entre a cidade e seu autor, que sempre aparece retratado tomando parte da ação e vivenciando o relato. Tal estratégia é bastante similar à usada pelos cineastas documentaristas aqui citados, mas ainda é mais relevante por se aproximar da proposta do extinto contador de histórias da antiguidade. Para Benjamin a arte narrativa encontrava-se na oralidade, na tradição, no relato da experiência que não era uma experiência individual, mas coletiva. Diferente de um mero relato autobiográfico, a experiência coletiva transporta as histórias da sabedoria de uma

cultura, de um povo. Esse contador de histórias desapareceu quando os relatos passaram a ser escritos e transformaram-se em informação, quando a palavra se vulgarizou na metrópole, através da imprensa. Como esse contador de histórias desapareceu juntamente com a tradição oral, pode-se chegar apenas a algo próximo desta.

Joe Sacco, Guy Delisle e Emmanuel Guibert são como o marinheiro de Benjamin. Eles vivenciam a experiência relatada não em sua própria cultura, mas em viagem. Buscam os relatos orais de quem vivencia a experiência da cultura palestina, de países comunistas ou do Afeganistão, em seus detalhes, transformada pelo caos dos conflitos constantes. Em um contato que dura meses, Sacco tem, ele próprio, a sua vivência pessoal daquela cultura e não hesita em se retratar na própria história, narrando suas emoções e reações, seus medos, erros e acertos, reproduzindo o que ouviu, viu e viveu. O marinheiro Sacco reproduz as estratégias documentais do cinema-vérité de Jean Rouch, evidenciando sua narrativa não apenas como o relato de um povo, mas como o contato dele, autor, com as pessoas daquela cidade e aquela cultura. De acordo

I'm walking around in Rafah and I'm thinking, I'm going to have to draw this stuff. I'm always thinking - like, making mental reminders to myself, which I'll put right in my journal, I'll say, don't forget how many kids you have to draw in the background, because there are kids everywhere. So I'm thinking in

those terms, it's like the atmosphere - sometimes you can't capture it exactly on film, but you're thinking about it, you're thinking about the way the dust is swirling in the air, and bits of trash are flying up, all that stuff you can really never capture unless you're a really good photographer. And I'm not, and I've got a cheapo camera. But yeah, you don't need to write about the swirling dust and the sand that's blowing in your eyes, you can just draw that all the time. And if you draw it over and over again, people get the message. (Apud TUHUS - DUBROW, 2003).

Talvez Sacco e os outros, por buscar as partículas, preciosidades minúsculas que dia-a-dia passam despercebidas mas são fundamentais para compor o todo, chegue a uma tradução mais subjetiva e, ao mesmo tempo, mais fidedigna do espírito da cidade de Rafah e seus habitantes. Para o historiador Peter Burke, as imagens são elementos essenciais que ajudam a contar a nossa história, registrando atos de testemunho ocular (2004, p.17), baseando-se no princípio estabelecido por Ernst Gombrich em *The Image and the Eye* no qual sugere que ser testemunha ocular, em um determinado local e momento, estabelece uma forma muito específica de representação do artista. Se lesse esses autores e percebesse a dinâmica da sua forma de narrar com imagens, possivelmente Benjamin proporia que o garimpeiro se juntasse ao marinheiro e o artesão como

difusores de narrativas. O garimpeiro investiga o seu espaço em busca de preciosidades escondidas, invisíveis, as reúne e revela todo o seu brilho para o mundo. É da paciência e trabalho com os inúmeras pequenos estilhaços que surge o fulgor das imagens e informação dos quadrinistas documentais.

De modo distinto Marjane Satrapi, Keiji Nakazawa e Will Eisner são os camponeses sedentários, falando de dentro, de sua própria cultura. Os três são participantes do relato, contam a sua história, reproduzem as narrativas orais que ouviram, mas principalmente reelaboram suas tradições, como participantes ativos através do que viveram. Os detalhes de ambos, sobre os acontecimentos seja no Irã, em Hiroshima ou em um bairro de New York, respectivamente, não passam apenas informação mas retratam o cotidiano. É através dos detalhes, da riqueza do cotidiano que seus relatos ganham força e ineditismo. Em ambos, as narrativas extrapolam o âmbito do indivíduo e revelam as tradições de um povo através das pequenas histórias.

Art Spiegelman, no entanto, não é apenas um camponês sedentário, mas compõe a sua narrativa que com o relato de um marinheiro em viagem, seu próprio pai Vladek, que lhe conta sobre sua experiência nos campos de concentração da Segunda Guerra Mundial. Spiegelman reelabora sua própria história, sua própria cultura, em função do relato do pai. Fala de dentro, parte da oralidade de quem viveu a situação. Podemos entender, portanto, que a narrativa dos quadrinhos,

através de tais exemplos somados às suas particularidades específicas de leitura, detém grandes possibilidades de se aproximar mais do sentido original do contador de histórias de Benjamin, ainda que não o resgate plenamente. Todos contam suas histórias e seus relatos através de narrativas imagéticas nas quais o receptor tem a liberdade de controlar o tempo de leitura da informação.

Se falamos de artesãos, marinheiros e garimpeiros como artifícios do quadrinho documental, não se pode esquecer o próprio historiador que também reúne a informação sobre alguém, uma época ou lugar. Trabalhos como *Dom João Carioca de Spacca*, retratando a vinda da corte portuguesa ao Brasil ou *Cash*, de Reinhard Kleist, são quadrinhos documentais históricos em que a pesquisa assume um caráter primordial e distinta do quadrinho jornalístico.

Todos os exemplos citados ao explorar os percursos, os espaços e o cotidiano das pessoas, das cidades e do próprio autor-personagem, adicionam caminhos, novos olhares, lugares e novas perspectivas que permeiam e invadem a narrativa, mudando o caráter do discurso.

Importante ressaltar, contudo, o problema da crítica da fonte, apontada por Peter Burke como essencial no trabalho do historiador – e, sem dúvida, no do jornalista. Enquanto há um cuidado já estabelecido ao tratar de textos e documentos históricos, a análise de imagens careceria ainda de uma crítica mais desenvolvida. É portanto fundamental a diferenciação dessas

distintas estratégias e metodologias de apurar e realizar a imagem, até mesmo para que se torne válido seu registro documental, já que estes textos também suscitam, de acordo com Burke, problemas de contexto, função, retórica, recordação (2004, p. 18). A produção do quadrinho documental, pela sua variedade e por deter essas características e demandas, reunindo palavra e imagem, parece adequada para veicular tais discursos e apresentar pontos de vista variados, documentais, metalinguísticos e auto-reflexivos, aparentemente mais meticolosos para expressar o cotidiano, o que não é a tendência da grande imprensa.

A tradução da cidade

A arte sequencial se adapta bem ao caráter de uma narrativa documental pela própria essência do trabalho do quadrinista, que com uma acuidade superior à da fotografia, presta atenção em cada detalhe do ambiente que retrata através de seu desenho. Ainda que uma comparação qualitativa entre fotografia e desenho possa ser polêmica e questionável, é necessário distinguir se queremos apenas ver ou precisamos também compreender o lugar representado nas histórias. Tal distinção está intimamente relacionada com o tempo e o fazer da fotografia e do desenho. Enquanto uma foto é o resultado da captação de um instante específico, rápido e único (Figura 1), o desenho assume uma outra dimensão por ser uma colagem de sensações e experiências acumuladas pelo seu autor, que maturaram e tomaram forma em



Figura 1 - Gaza

uma imagem, em uma revista em quadrinhos.

A lente limita o foco e a definição das formas das imagens contidas na fotografia, prejudicando sua compreensão total. O fotógrafo não precisa compreender, necessariamente, cada componente da imagem à sua frente, para fazer uma foto. Por outro lado o ilustrador, através do desenho, dá forma a cada detalhe, toma claro sua importância cênica para compor o espaço representado e dá ao seu leitor uma experiência mais detalhada das dificuldades e sensações daquele espaço. Tal construção de ambiente é claramente percebida nos grandes planos gerais de páginas inteiras feitas por Joe Sacco em seus trabalhos. Por exemplo, em *Footnotes in Gaza*, Sacco compõe páginas com as

construções mal acabadas, a pobreza das ruas e o lixo, o esgoto a céu aberto, as pedras, pneus e canos servindo de peso para telhas não voarem e as coberturas de palha dos terraços. Em meio a essa precariedade a vida segue, as mulheres cozinham e colocam as roupas no varal, as crianças jogam bola: os detalhes se tornam o documento jornalístico e o documento histórico. Ainda que tecnicamente seja completamente possível, não se vê uma imagem fotográfica, em um jornal, com essa qualidade e definição de informação sobre o ambiente de um bairro em Gaza. Isso acontece tanto pela edição da foto nos jornais quanto pelo seu tamanho, mas principalmente pelo simples fato da foto apenas representar um instante e menos o esforço de tentar traduzir o que de fato

representa aquele ambiente em uma imagem (Figura 2).

De fato, traduzir é o termo e talvez a figura do tradutor possa complementar as funções desempenhadas pelos narradores possíveis, apontados por Benjamin. Enquanto a fotografia mostra a imagem de uma cidade ou de um lugar, a dinâmica do desenho tem a capacidade de traduzir o ambiente destes espaços. É evidente que atrelado a uma narrativa – seja uma fotonovela, um filme ou uma história em quadrinhos, as duas modalidades de imagens ganham sentido mais forte. Ainda assim, o desenho ainda pode ser mais informativo.

Tende-se rotineiramente a perceber a fotografia como o fragmento de um instante do real, mas ela não deixa de ser também uma representação, mediada pela câmera e pelo olhar do fotógrafo, que delimita o seu enquadramento e zonas de foco. Por outro lado, a

maior virtude do desenho reside no simples fato de se evidenciar como uma cópia manual e artesanal de algo visto. Ou seja, seu caráter de representação da imagem mediada se reforça para o seu leitor.

Através do desenho, então, pode-se ter uma imagem mais detalhada e discernível, que favorece o entendimento, por quem a consome, como mais uma representação. A fotografia e o jornalismo durante muito tempo se posicionaram e foram percebidos como espaços de equivalência do real, de serem objetivos e de corresponderem ao original. A câmera capta o que a realidade oferece naquele instante. O desenho é especialmente uma composição, ou seja, a ele se adicionam elementos para reforçar a percepção e sensação do ambiente retratado, como admitiu Joe Sacco, que desenha muitas vezes a mesma coisa para passar a mensagem desejada. Nessa hora, o compromisso do dese-

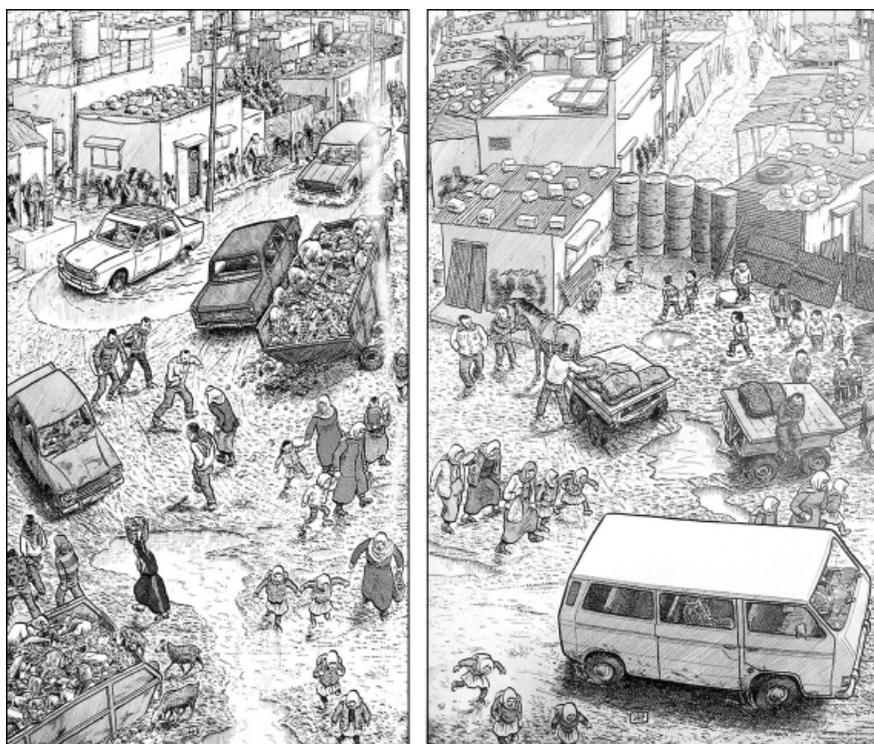


Figura 2 - Joe Sacco

artista é menos com a realidade fiel à imagem que se apresenta diante dos seus olhos, mas sim com o que ele interpreta como importante da realidade que vivenciou naquele espaço e que pode ser, de alguma forma, através do desenho, enfatizada e transportada até o seu leitor. Tã dinãmica fica evidente através das declarações de Sacco a respeito de sua metodologia de trabalho em que colhe impressões, rabiscos, faz fotografias dos detalhes e depois reúne tudo em sua narrativa ilustrada.

Desse modo, ainda que Sacco reforce a sua formação jornalística e o seu produto como jornalismo em quadrinhos e não se auto-denomine como artista, ele e outros quadrinistas documentais parecem exercer uma atividade semelhante a de um tradutor. Considerando que a vida na cidade é a própria realidade a qual o ilustrador quer representar, ao invés de se ater rigorosamente fiel ao instante da imagem real, vista por eles nas ruas, Sacco e outros autores elaboram uma outra imagem em que o mais importante é traduzir o sentido e a ambiência do lugar retratado, seja em uma aldeia em Gaza ou em uma metrópole norte-americana. É necessário enfatizar, contudo, que a tradução se refere a uma transposição de textos, ou seja, uma conversão de um texto para o outro. A tradução poderia ser aplicada, enquanto conceito, para a conversão entre o acontecimento e um texto, seja escrito ou imagético? Talvez sim, mas o ofício da tradução bem como do quadrinista documental

parece ser melhor definido mais como uma interpretação do todo do que, necessariamente, uma transposição de textos, de acordo com a tradutora ucraniana Svetlana Geier, que ao visitar uma catedral em sua cidade natal depois de 60 anos sem sair da Alemanha, e olhar para os inúmeros painéis e mosaicos nas paredes, afirmou: "But do you understand, one has to see it as a whole, and one has to love it as a whole. One cannot even take in all these individual figures. Of course I did not realise that in those days. That it is about the "sun", about the whole thing."¹. Ou seja, a composição, perceber o espaço, o ambiente e o todo são mais fidedignos ao espírito da vida da cidade e de seus monumentos do que uma rigorosa correspondência textual ou imagética. Assim, nessas circunstâncias, perceber o todo envolve uma metodologia que talvez não seja apenas produzir um texto a partir de uma realidade ou acontecimento que se desdobra diante do observador, mas uma tentativa de reunir as imagens que compõem o acontecimento para criar no leitor da imagem, uma percepção do todo, uma transcrição de um determinado espaço e tempo. Ou seja, de conseguir com a imagem detalhada, o efeito de realidade proposto por Roland Barthes em *O Rumor da Língua* (2004, p.141-148), em que se tem uma impressão aproximada de penetrar na imagem e fazer parte daquele ambiente.

Considerações finais

As imagens desconfortáveis que a fotografia ou o audiovisual,

¹ Extraído do filme *Die Frau mit den 5 Elefanten*, 2009, dirigido por Vadim Jendreyko.

através da imprensa e da televisão, não conseguem mostrar sobre realidades e cotidianos específicos, que não têm espaço pela sua crueza e violência, podem encontrar seu lugar elucidativo no desenho e na narrativa das histórias em quadrinhos (Figura 3). Nelas existe tal possibilidade e ela cada vez mais aparece como uma alternativa deste narrar. Há poucas imagens tão informativas e com capacidade de mostrar o todo e o ambiente como viveu a cidade de Hiroshima nos momentos seguintes ao bombardeio, retratadas por Nakazawa em "Gen" (Figura 4), ou a narrativa de Spiegelman representando os prisioneiros no campo de concentração de Birkenau. Se uma equipe de jornalistas estrangeiros pode ter dificuldade de mostrar como vive a capital de uma ditadura, Guy Delisle traduz Pyongyang para os quadrinhos, furando a cortina de ferro. Ele consegue ler a cidade não apenas porque se coloca como personagem autor nas histórias, mas por refletir, amadurecer e compor a imagem que ele, como

marinheiro, fez e viveu de cidades comunistas do oriente.

Will Eisner cria em Invisible People, Dropsie Avenue e New York, the Big City, o seu espaço documental da impessoalidade e crescente velocidade da cidade grande. Dominando sons e imagens, Eisner traduz seu sentido, encontra a melhor palavra, acerta a sirtaxe através da decupagem e da sucessão de imagens que ajudam não apenas a descrever o espaço mas também a perceber a sensação dos personagens naquele determinado momento e local. O real transborda por suas histórias ficcionais, tão reais quanto qualquer quadrinho documental. As cidades de Eisner são formadas por sentimentos da leitura da essência dos centros urbanos onde depositou sua memória, vivências e leituras de seus pequenos personagens. São histórias que se perdem pela cidade mas que a definem, como em sua autobiografia To the Heart of the Storm, em que aparece, nesta sim, como o autor-personagem.

A cidade é, em si, uma narrativa própria. Ela, assim como



Figura 3 - Gorazde



Figura 4 - Gen

o texto, é mutável: precisa ser bem lida e bem interpretada pois também integra infinitas possibilidades de interpretação. O quadrinho documental, quando busca traduzir as cidades como os reais protagonistas da história, conforme é o caso dos trabalhos de Joe Sacco, Guy Delisle, Emmanuel Guibert, Marjane Satrapi e Will Eisner, é, antes de tudo, uma leitura dessas cidades que se revelam narrativas próprias. Em seguida, quando esses autores se colocam como personagens, eles evidenciam o seu contato com a cidade enquanto narrativa particular. Dessa forma, reforça-se a reflexividade e a metalinguagem, abrindo os campos do leitor com o choque de duas narrativas e a elas adicionando uma terceira: a do próprio leitor do quadrinho, inserindo a produção e o processo da obra que tem nas mãos, na leitura que se faz da narrativa dessas cidades.

Mas afinal, valerá correr o risco de traduzir a cidade em imagens, ainda que não se tenha noção precisa de seu todo ou se não houver o entendimento das grandes e pequenas linhas de construção de sua narrativa? Será possível ainda assim reconhecer a cidade? Talvez, mas em um ato de transcrição, como propunha Haroldo de Campos ao afirmar que ao traduzir um texto criamos outro distinto. Boris Schnaiderman (2011) lembra a operação realizada por Haroldo de Campos no poema "Carta a Tatiana Iákovleva" de Maiakóvski, em que usou um artifício de tradução que simulasse um uso similar aos elementos gráficos, fônicos e semânticos que poderiam ter sido

utilizados por Maiakóvski se o tivesse escrito em português. Mais importante é a essência do poema e não sua tradução literal.

Do mesmo modo, a cidade sempre será uma leitura e que não se prende necessariamente a uma fidedignidade com o real mas, pelo contrário, terá inúmeras traduções de seus tantos autores, todas reais, todas representações. Os quadrinistas aqui mencionados se referenciaram autorreflexivamente nesses espaços e, garimpando suas imagens, traduziram o que viram, seja de fora ou de dentro, seja em viagem como um marinheiro, seja em casa como um artesão. De alguma forma e guardadas as devidas proporções, eles retomam o relato da experiência dos antigos contadores de história a quem Benjamin se referia. Talvez como reforçou Svetlana Geier ao falar da necessidade da tradução sempre emergir de um todo, esses autores levaram esses texto para dentro de si próprios e compreenderam que mais importante do que precisão e correspondência rigorosa, são suas próprias traduções de como sentem e percebem o todo da cidade. No fim é seu texto e a busca da sua essência que importa, ou como ponderou a antiga professora da tradutora ucraniana, "stick your nose up in the air when you're translating".

Os quadrinhos agregam imagens e texto, desenho e som. As cidades cada vez se mostram como as grandes protagonistas do quadrinho documental e os seus autores-personagens como personagens secundários, ajudam a conduzir essa narrativa nas páginas. O leitor, rompendo a quarta parede, vive o texto e vive as sen-

sações e os estranhamentos do autor, antropólogo do quadrinho documental. O leitor garimpa o texto e traduz, também ao seu modo, a cidade - é quando chegamos o mais perto da sua transcrição.

Referências

BARTHES, Roland. O rumor da língua. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BURKE, Peter. Testemunha ocular: história e imagem. Baurú: EDUSC, 2004.

OLIVEIRA, Madalena. Metajornalismo: quando o Jornalismo é sujeito do próprio discurso. Coimbra: Glácio, 2007.

PENAFRIA, Manuela. O filme documentário: história, identidade, tecnologia. Lisboa: Cosmos, 1999.

SACCO, Joe. Notas sobre Gaza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SCHNAIDERMAN, Boris. Tradução, ato desmedido. São Paulo: Perspectiva, 2011.

TUHUS - DUBROW, Rebecca. January interview Joe Sacco. January Magazine, junho 2003. <http://www.januarymagazine.com/profiles/jsacco.html>